

Les aspects narratifs dans *Horla* de Guy de Maupassant*

Ali Abassi** (auteur responsable)

Maître de conférences, Université de Shahid Beheshti

Gholam Hossein Hosseini

Doctorant en langue et littérature françaises, Université de Shahid Beheshti

Résumé

Pour rédiger ses contes fantastiques, Maupassant, emploie des structures bien diverses. Il s'efforce de côtoyer les abords du réalisme et du vraisemblable pour susciter une perplexité aussi totale que possible chez son énonciataire, afin que ce dernier, une fois terminée sa lecture ne parvienne pas à trouver une réponse adéquate à ses questions concernant les événements qui constituent l'ossature du récit. Pour présenter les procédés et les astuces dont, Maupassant, tire profit dans le conte fantastique du *Horla*, le présent article s'inspirera du schéma narratif canonique greimassien (SNC). Cela faisant, il parvient à semer, via les passages à l'acte du protagoniste du *Horla* ainsi que par le biais des perturbations itératives, la doute, voire l'horreur dans l'esprit de son lecteur, de son énonciataire. La principale question qu'à cet égard, s'impose à l'esprit, se pose de la sorte: Quels sont les procédés qu'emploie Maupassant afin de parvenir à créer le sens de l'effarement et une peur grandissante chez l'énonciataire du *Horla* ? En employant les procédés tels que, le recours aux éléments réels et scientifiques, aux perturbations itératives et à l'extension du champ du malaise qui ronge l'esprit de son acteur principal, Maupassant réussit à créer la peur, voire l'épouvante dans l'esprit de son énonciataire.

Mots-clés: Fantastique, énonciateur, énonciataire, épouvante, manipulation, acteur principal.

* **Date de réception:** 2015/09/28

Date d'approbation : 2016/06/18

** **E-mail:** Ali_abasi2001@ymail.com

Introduction

«Maupassant possédait une sensibilité exacerbée qui lui permit de s'écouler dans ses [acteurs]. Chacun d'eux donne son point de vue sur les choses qu'il rapporte dans un journal intime, un monologue intérieur, ce qui constitue un ressort interne de l'action. Nous voyons le plus souvent par les yeux de l' [acteur], par derrière lui en quelque sorte. Au besoin, la vision personnelle et l'écriture attestent par leur déformation d'un état de conscience anormal. Nous le constatons dans les récits fantastiques. » (Bafaro, 1995, 82)

Le principal objectif de l'analyse structurale et linguistique d'un récit, pour un critique c'est qu'il a l'intention de déceler les astuces et les techniques, dont un auteur tire profit pour parvenir à produire du sens. Afin de côtoyer le réalisme aux limites du vraisemblable et d'engendrer une hésitation quasi totale chez son énonciataire, Maupassant, au cours de la rédaction de ses contes fantastiques, a recours aux différentes stratégies. Cela faisant, son énonciataire, une fois finie sa lecture, ne trouve pas de réponse adéquate aux questions concernant les événements qui constituent l'ossature du récit. C'est de la sorte que, l'auteur ou l'énonciateur du récit parvient à créer un univers où il est difficile pour son énonciataire, de se faire une opinion quelconque concernant la nature des faits dont il est question. L'analyse linguistique d'une narration d'après Carole Tisset :

«permet d'observer le matériau utilisé par un auteur pour traduire une vision du monde et pour agir sur l' [énonciataire]. Il ne s'agit pas de repérer les anomalies, si tant est que ce mot signifie quelque chose en discours, mais plutôt les choix opérés, déceler les intentions et les effets qui y sont associés. » (Carole Tisset, 2000, 5)

Étymologiquement parlant, une définition du genre fantastique, se trouve chez Castex où il nous donne sa signification comme suit:

«Néanmoins, le recours à la définition étymologique souligne la part de l'imagination en grec (phantasia) et de vision déformée de l'objet perçu. Un récit fantastique semblerait s'opposer à un récit réaliste, dans la mesure où une distorsion existerait, et où l' [énonciataire] se

trouverait alors incapable de trancher entre monde objectif et monde fantasmé. » (Castex, 1998, 38)

Ayant recours à la méthode sémio-narrative de Greimas (SNC), nous allons tout d'abord procéder à travers cet article, à définir la notion du récit, ensuite nous allons énumérer succinctement les principes de la méthode sémio-narrative de Greimas et démontrer en fin de compte, les techniques et les stratégies utilisées par Guy de Maupassant afin de produire le sens de l'effarement et de peur, dans le but ultime d'affecter son énonciataire. À partir d'ici une question se pose comme suit :

Quels sont les procédés employés par Maupassant pour parvenir à produire le sens de l'effarement et de peur chez l'énonciataire du *Horla* ?

La définition du récit

Nous définissons tout d'abord le récit suivant ce que Courtèse nous confie comme suit : [...], si l'on accepte comme préalable, [l']opposition entre *permanence* et *changement*, on peut alors examiner le cas du récit, dont chacun s'accorde à reconnaître qu'il relève, par excellence, de la narrativité. Ce qui semble caractériser d'emblée le récit, c'est tout simplement le fait :

qu'«il s'y passe quelque chose» : ici, l'accent est peut-être mis davantage sur le changement que sur la permanence (dont relèvent plus, à première vue, les discours dits descriptifs), même si celle-ci est au moins présumée. En effet, il va de soi que la permanence n'est reconnaissable comme telle que eu égard au changement et vice versa. Pour être un tantinet plus précis l'on pourrait définir le récit comme le passage d'un état à un autre état. (Courtèse, 1991, 35).

Suivant Denis Bertrand la signification du récit se traduit comme suit:

«Il y a récit dès lors que deux énoncés d'état (1 et 2) sont régis et transformés par un ou des énoncés de faire. La formule du programme narratif s'y trouve inscrite. Il est alors possible de relier cette formulation syntaxique fondée sur la transformation (passage d'un état donné à son état

contraire par la médiation de faire) à la formulation plus profonde en structure élémentaire. » (Bertrand 2000, 178).

Les chercheurs du domaine sémio-narratif se penchent sur une affirmation suivant laquelle, un récit est composé de trois étapes indispensables. Des étapes considérées comme des éléments clés de toutes les productions verbales soit écrites, soit orales:

1-l'étape initiale. 2-l'étape intermédiaire. 3-l'étape finale. Afin qu'un récit commence il faut qu'au cours des affaires quotidiennes de la vie des protagonistes du récit, un changement quelconque se réalise. Dans l'état initial, le domaine de la vie de l'acteur principal du récit, n'est pas le théâtre d'aucun changement inusité.

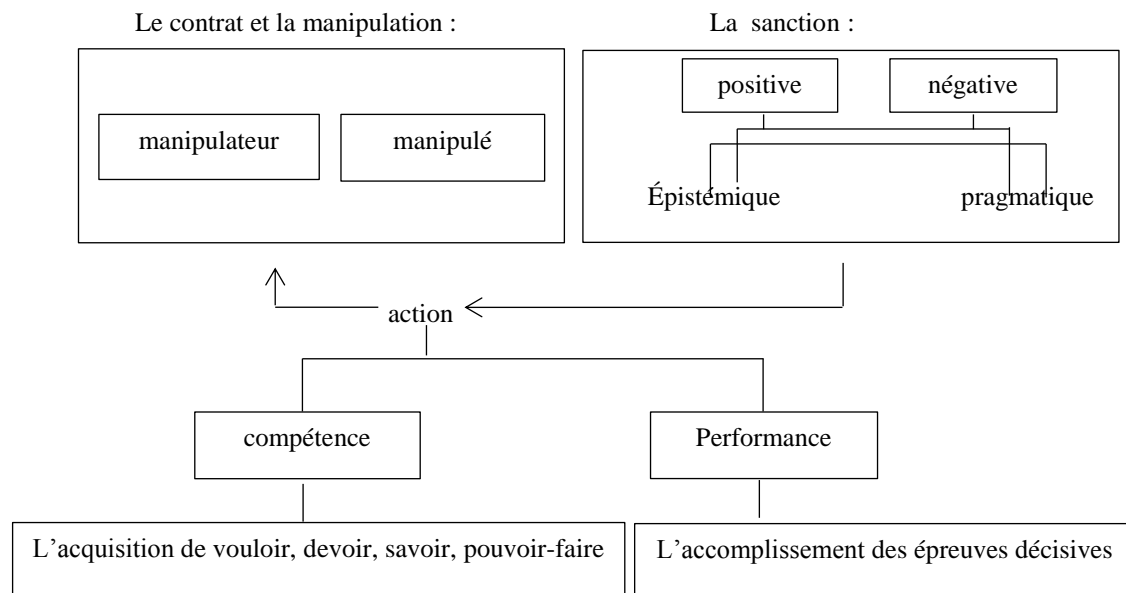
C'est dans cette situation où règne un silence actionnel, de sorte que le protagoniste du récit est plutôt préoccupé par la quotidienneté de sa propre vie. Cette situation où un calme règne, ne peut, pour autant, pas à jamais perdurer.

Une force perturbatrice surgit et agite la mentalité du protagoniste de sorte que ce dernier se trouve forcé de passer à l'acte et d'accomplir, au dire de Courtèse, «une épreuve décisive», pour rétablir encore une fois, le calme récemment ébranlé de sa vie. Selon Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*, cette perturbation est considérée comme *un manque* et le passage à l'acte du protagoniste est considéré comme la réalisation d'une épreuve performante dans le but de liquider ce même *manque*.

Avant d'aborder les stratégies de Maupassant dans la rédaction du *Horla*, nous allons d'abord, présenter brièvement les principes sémio-narratifs greimassiens.

Les principes sémio-narratifs greimassiens

«Le schéma narratif canonique (SNC) permet d'organiser les éléments d'une action dans une structure dotée de cinq composantes. » Ce schéma (inspiré de Courtèse, 1991, 54) narratif est globalement imaginable comme suit :



Suivant le schéma ci-dessus, la sanction y présuppose, comme nous le montre le sens des flèches, l'action ; articulable à son tour en compétence et performance, la deuxième présupposante de la première et l'action est présupposante d'une manipulation en tant qu'élément enclenchante du récit.

1-La composante de l'action qui se décompose elle-même en deux composantes ;

2-La compétence, dont relève les conditions nécessaires à l'accomplissement de l'action à savoir: vouloir-faire, devoir-faire, savoir-faire, pouvoir-faire.

3-La performance, la réalisation effective de l'action rendue possible par l'acquisition de la compétence.

4-La manipulation qui est considérée comme la composante consacrée au vouloir-faire et au devoir-faire.

5-La sanction qui est relative à l'évaluation de la pertinence ou de l'impertinence de la réalisation de l'action et à la rétribution appropriée (récompense ou punition) que s'est attiré le destinataire-sujet ou le sujet performant du parcours narratif. (inspiré du Hébert, 2006, PP, 3-4)

Entre la narratologie genettienne et la sémiotique narrative de greimassienne, il y a des divergences telles que :

«Il n'y a rien de comparable entre le principe de la narrativité par la succession des états suivis des transformations (SNC) et le principe de la narrativité par l'analyse des types de discours narratifs et par les techniques narratives. Ce qui revient à dire que la narratologie analyse le texte du point de vue de la narration du discours. La sémiotique narrative, quant à elle, s'attarde sur les différentes étapes de la réalisation des actions, et les actions en tant que telles. » (Lydie Ibo, 2007, 114)

Ces deux méthodes narratologiques présentent également quelques convergences :

«Puisqu'il existe un volet théorique qui porte sur le niveau discursif et c'est en cela que la narratologie et la sémiotique se rejoignent. Elles analysent le texte en tenant compte des éléments de l'énonciation. Les voix narratives, le point de vue, l'espace et le temps sont étudiés avec des données théoriques similaires. » (Ibid, P. 114)

Suivant ce que nous avons déjà mentionné, le schéma narratif canonique nous enseigne que les éléments d'une action peuvent être organisés dans une structure qui se compose de cinq composantes. Pourtant le cas pour tous les récits n'est pas toujours le même :

«Il ne faut pas commettre l'erreur de penser que tout récit ou toute séquence narrative comporte toujours toutes ces [cinq] phases ou que ces [cinq] phases se produisent toujours dans cet ordre-là. Il est parfaitement possible qu'au niveau de la manifestation, une ou plusieurs des phases demeurent absentes. Dans ce cas c'est à la lecture théorique de les reconstruire. De la même façon, il est possible qu'en fonction de certaines caractéristiques du récit ou de certaines conventions génériques, l'une ou l'autre de ces [cinq] phases soit fortement accentuée. » (Dirk de Geest, 2003, 7)

Afin de mieux connaître la justesse de cette théorie avancée par Courtèse, et de déceler les procédés de Maupassant dans la rédaction des contes fantastiques, nous avons comme ambition d'analyser toujours suivant la méthode sémio-narrative greimassienne, le conte fantastique du *Horla*.

L'organisation narrative du *Horla*

L'auteur du *Horla*, fasciné par les caractéristiques morales des fous, choisissait pour la plupart, les protagonistes de ses récits fantastiques de sorte qu'un seul et même acteur central assumait la fonction de l'instance narrative des événements inusités afin de /faire-croire/ à l'énonciataire que le protagoniste de son récit était victime et jouet d'une maladie hallucination dans le but de transmettre la peur ainsi engendrée, à l'esprit de son énonciataire:

«[les récits fantastiques] sont fondés sur un [acteur] central qui énonce les faits inexplicables, étranges ou angoissantes. [L'énonciataire] peut conclure que le héros est victime d'hallucinations dans un psychisme malade ou traumatisé, et incapable de construire une perception rationnelle. Rappelons que Maupassant était fasciné par les fous. » (Bafaro, 1995, 82)

C'est le moment de poser une question comme suit : Comment Maupassant pourrait, le cas échéant, parvenir à produire le sens de l'hésitation, de peur et d'effarement chez l'énonciataire de *Horla* ?

Pour donner une réponse adéquate à cette question, il faut, tout d'abord, qu'on sache que Maupassant pour créer le fantastique avait recours à une multitude de stratégies bien diverses. Dans la rédaction de *Horla*, Maupassant, a recours aux maints procédés tels que :

- 1-Recours aux éléments réels.
- 2-Recours aux perturbations itératives.
- 3-Recours à l'extension du champ de l'épidémie du malaise.

1. Éléments réels

Pour faire asseoir ses procédés de /faire-croire/ à l'énonciataire l'existence d'une peur évolutive chez le protagoniste du *Horla*. Maupassant outre son recours aux perturbations itératives, tire profit,

tout d'abord, des éléments concrets de la vie quotidienne car suivant Jean Baptiste Baronian :

«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, 16 cité par Annette Abkeh plume 10, 7)

Dès l'incipit du récit, ayant le souci de la vraisemblance l'acteur principal et énonciateur du récit commence ses explications en tant qu'un acte persuasif comme suit :

«Le docteur Marrande, le plus illustre et le plus éminent des aliénistes avait prié trois de ses confrères et quatre savants, s'occupant des sciences naturelles, de venir passer une heure chez lui, dans la maison de santé qu'il dirigeait pour leur montrer un de ses malades.» (Le Horla première version 1886, 111).

Donc, faire allusion à la présence des quatre savants en compagnon du docteur Marrande, nous insinue dans l'esprit de prendre l'histoire que l'énonciateur va nous énoncer, au sérieux. La formulation sémi-narrative de cette partie du récit s'écrit comme suit : $F1 \{S1 \rightarrow (S2 \cap O)$, $F1$ est le faire du sujet de faire ($=S1$) le protagoniste du récit. $S2=$ le sujet d'état ou destinataire sujet en l'occurrence les interlocuteurs virtuels du protagoniste et l'énonciateur du récit. $\cap=$ le signe de la conjonction de $S2$ (sujet d'état) à son objet de valeur ou la persuasion.

On ne prend d'habitude pas les insensés dans leurs énonciations au sérieux. Afin de résoudre ce problème l'auteur du *Horla* a recours à une astuce comme suit :

Ayant salué et s'étant assis, il dit ... (Ibid, p. 104).

Donc, le lecteur se penche sur cette idée qu'un homme qui salue et assis poliment ne peut être considéré comme insensé et qu'il faut qu'on le prenne au sérieux.

Suite à ses explications devant le docteur Marrande et ses invités toujours en tant que son passage à l'acte, le protagoniste s'exprime d'une façon scrupuleusement agencée qu'aucun doute concernant sa santé mentale ne se dissipe :

«J'ai quarante-deux ans. Je ne suis pas marié, ma fortune est suffisante pour vivre avec un certain luxe. Donc, j'habitais une propriété sur les bords de la Seine, à Biessard, auprès de Rouen. J'aime la chasse et la pêche. Or, j'avais derrière moi, au-dessus des grands rochers qui dominaient ma maison, une des plus belles forêts de France, celle de Roumare, devant moi un des plus beaux fleuves du monde. » (Ibid, p. 104))

Ayant avancé ces explications ancrées dans les éléments réels de la vie, l'énonciateur du récit dans le but de justifier sa santé mentale, a recours aux explications fondées sur les éléments scientifiques de la vie.

Afin d'épauler ses efforts de /faire-croire/ à son énonciataire, l'acteur principal du *Horla*, a recours aussi aux éléments vraisemblables de la vie, aux éléments quasi irréfutables scientifiques d'une portée et acception universelles comme suit :

« [...] Mais notre œil, messieurs, est un organe tellement élémentaire qu'il peut distinguer à peine ce qui est indispensable à notre existence. Ce qui est trop petit lui échappe, ce qui est trop grand lui échappe, ce qui est trop loin lui échappe. Il ignore les bêtes qui vivent dans une goutte d'eau. Il ignore les habitants, les plantes et le sol des étoiles voisines ; il ne voit même pas le transparent. » (Ibid)

Ayant toujours comme ambition d'accréditer les actes explicateurs de son acteur principal et de faire asseoir de la sorte la pertinence de ce que ce dernier va nous confier, l'auteur du *Horla* nous dévoile l'incompétence de notre principal organe de la perception, en l'occurrence notre œil:

«Placez devant lui (l'œil) une glace sans tain parfaite, il ne la distinguera pas et nous jettera dessus, comme

l'oiseau pris dans une maison qui se casse la tête aux vitres. » (Ibid)

La formulation sémio-narrative de cet acte persuasif du protagoniste du récit s'écrit comme suit : F2 {S1→ (S2 U O1) F2, c'est l'acte du sujet de /faire/ (=S2 ou le protagoniste) U= le signe de *disjonction* du sujet d'/état/ à son objet de valeur en l'occurrence sa confiance en compétence de l'œil. O2=l'objet de valeur du sujet d'/état/.

Outre les deux procédés actantiels susdits, c'est, sans doute, sa technique d'avoir recours aux perturbations répétées qu'épaula l'ambition de Maupassant dans la création de doute et d'une hésitation croissante chez son énonciataire.

2. Perturbations itératives

À la suite des actes explicatifs, considérés comme ses parcours narratifs le protagoniste et l'énonciateur du récit va nous confier la suite de son histoire vécue de la manière suivante:

« [...] Donc, il y a eu un an à l'automne dernier, je fus pris tout à coup de malaises bizarres et inexplicables. Ce fut d'abord une sorte d'inquiétude nerveuse qui me tenait en éveil des nuits entières, une telle surexcitation que le moindre bruit me faisait tressaillir. Mon humeur s'aigrit. J'avais des colères subites inexplicables. » (Ibid).

La formulation sémio-narrative de cette première perturbation s'écrit comme suit :

F1 {S1→ (S2 U O)} F1, est interprétable comme le /faire/ du sujet performant (=S1) en l'occurrence, *malaises bizarres et inexplicables*. S2= le sujet d'/éta/t devenu actuellement /disjoint/ (=U) à son objet de valeur (= O) ou sa quiétude morale.

Toujours suivant la méthode sémio-narrative greimassienne ; dans la mesure où une perturbation se réalise, un manipulateur quitte la coulisse, s'installe sur la scène, pousse le sujet de /faire/ à réaliser une épreuve décisive. Pourtant, dans le récit fantastico-biographique du *Horla*, un manipulateur autre que l'état d'âme du protagoniste lui-même ne se place pas en position du *destinateur-manipulateur*. Ce dernier se trouve en position précitée. Donc, s'apercevant de sa

perturbation mentale, il doit passer à l'acte pour résoudre son problème moral survenu comme suit:

« J'appelai un médecin qui m'ordonna du bromure de potassium et des douches. Je me fis donc doucher matin et soir, et je me mis à boire du bromure. Bientôt, en effet, je recommençais à dormir, [...] » (Ibid).

Le PN réalisé de cette partie du récit s'écrit comme suit : F2 {S2→F3 {S3→ (S4 ∩ O1)}}, F2 est l'acte factitif ou de *faire-faire* du destinateur-manipulateur (=S2) du sujet de /faire/ (=S3, le médecin), S4= le sujet d'/état/ ou le bénéficiaire du parcours narratif du sujet de /faire/ en l'occurrence du protagoniste du récit. O1=l'objet de valeur de l'acteur principal et l'énonciateur du récit en l'occurrence l'ordonnance du médecin. ∩=le signe de *conjonction* du manipulateur et sujet d'/état/ à son objet de valeur.

Les récits ont généralement une perturbation à l'origine de leur genèse, tandis que dans le *Horla*, nous nous trouvons en face de plusieurs perturbations qui émergent, à intervalle quasi régulier, tout au long du récit :

«À peine couché, je fermais les yeux et je m'anéantissais. Oui, je tombais dans le néant, dans néant absolu, dans une mort de l'être entier dont j'étais tiré brusquement, horriblement par l'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et d'une bouche qui mangeait ma vie, sur ma bouche. Oh ! ces secousses-là ! Je ne sais de plus épouvantable. Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille avec couteau dans la gorge ; et râle couvert de sang, et qui ne peut plus respirer, et qui va mourir, et qui ne comprend pas...voilà !» (Ibid)

Avant que l'énonciateur du récit, puisse, dans le but de dissiper son inquiétude passer à l'acte, la 3^e perturbation s'accomplit :

«Je m'aigrissais d'une façon inquiétante, continue ; je m'aperçus soudain que mon cocher, qui était fort gros, commençait à maigrir comme moi. [...]. Je pensais qu'il

y avait dans la maison une influence fiévreuse due au voisinage du fleuve. » (Ibid)

Ayant pensé au passage à l'acte et avant même qu'il y parvienne, la 4^e perturbation vient agiter encore une fois, son esprit déjà perturbé :

« [...]Jet j'allais m'en aller pour deux ou trois mois, bien que nous fussions en pleine saison de chasse, quand un petit fait très bizarre, observé par hasard, amena pour moi une telle suite de découvert invraisemblables, fantastiques, effrayantes, que je restai. » (Ibid).

Le protagoniste et l'énonciateur du récit, avait pensé à un passage à l'acte en position de réalisateur de la performance et de sujet de /faire/ pour accomplir l'épreuve décisive, pourtant une autre perturbation se succède à sa précédente comme suit :

«Ayant soif un soir, je bus un demi verre d'eau et je remarquai que ma carafe, posée sur la commode en face de mon lit, était jusqu'au bouchon de cristal. J'eus pendant la nuit, un de ces réveils affreux dont je viens de vous parler. J'allumai ma bougie, en proie à une épouvantable angoisse, et, comme je voulus boire de nouveau, je m'aperçus avec stupeur que ma carafe était vide. Je n'en pouvais croire mes yeux. Ou bien on était entré dans ma chambre, ou bien j'étais somnambule. » (Ibid)

La formulation sémio-narrative de ce PN réalisé par un être invisible chez l'énonciateur du récit s'écrit comme suit : F3 {S5→ (S6 U O)}, F3 est l'action de sujet de /faire/ (=S5) S6=La carafe /disjointe/ à son contenu (= O).

Or, après avoir été, une fois encore, perturbé, le protagoniste du *Horla* toujours en position de sujet performant du programme narratif, passe une fois de plus, à l'acte, ayant pour ambition de résoudre le problème survenu à maintes reprises :«*Le soir suivant, je voulus faire la même épreuve. Je fermai donc ma porte à clef pour être certain que personne ne pourrait pénétrer chez moi. »*

La formulation de cet acte rassurant du protagoniste s'écrit comme suit : F4 {S1→ (S2 ∩ O3)} F4, c'est le /faire/ du sujet performant (=S1)

qui souhaite rétablir sa quiétude intérieure agitée. S2, c'est le sujet d'/état/ ou bénéficiaire du parcours narratif du sujet de /faire/ (=S1). \cap =Le signe de la *conjonction* du sujet d'*état* à son objet de valeur (= O3 ou sa quiétude morale).

Ce parcours narratif se réalise toujours en mode réfléchi où syntaxiquement parlant les deux positions de sujet de /faire/ et de sujet d'/état/ sont occupées par une et seule personne du protagoniste et énonciateur du récit.

En réitérant les perturbations dans le *Horla*, Maupassant avait l'ambition de créer chez son énonciataire une ambiance de l'effarement, car la répétition d'un événement embarrassant engendre d'habitude de l'inquiétude chez l'énonciataire du récit. Donc, chaque fois que la perturbation se renouvelle, Maupassant a recours aux éléments de plus en plus concrets :

*«Je m'endormis et je me réveillais comme chaque nuit.
On avait bu toute l'eau que j'avais vue deux heures plus
tôt. Qui avait bu cette eau ?» (Ibid)*

L'auteur du *Horla* en employant des expressions telles que : **Moi, sans doute, et pourtant** je me croyais **sûr, absolument sûr**, de n'avoir pas **fait un mouvement dans mon sommeil profond** et douloureux, s'attèle à nous /faire-croire/ à la vraisemblance de ce que l'acteur principal de son récit nous raconte, ainsi qu'à produire le sens de l'épouvante dû à l'inexplicabilité des événements qui se déroulent chez l'énonciateur et protagoniste du récit.

Encore une fois, dans le but de déceler le secret de la genèse des événements qui se succèdent et perturbent, sans répit, son esprit, l'acteur principal du *Horla* passe une fois de plus à l'acte de la sorte :

*«Alors j'eus recours à des ruses pour me convaincre
que je n'accomplissais point ces actes inconscients. Je
plaçai un soir, à côté de la carafe, une bouteille de vieux
bordeaux, une tasse de lait dont j'ai l'horreur et des
gâteaux au chocolat que j'adore. » (Ibid)*

Afin de semer la doute et l'hésitation dans l'esprit de l'énonciataire, Maupassant a recours aux expressions comme : **une tasse de lait dont j'ai l'horreur.**

Donc, si le protagoniste avait l'horreur du lait, ce serait impossible de l'accuser d'être à l'origine de la disparition d'une boisson comme lait. Donc, c'est la chose qui augmente le niveau de la perturbation chez l'énonciataire du *Horla* et ainsi de suite : **et des gâteaux au chocolat que j'adore.** Si le protagoniste du récit adorait les gâteaux au chocolat, il devrait les manger au lieu de boire le lait dont il avait l'horreur. Donc, la doute s'augmente chez l'énonciataire en ce qui concerne la cause de la dissipation du lait et de l'immaculation des gâteaux, tant désirés par l'énonciateur du *Horla* :

«Le vin et les gâteaux demeurèrent intacts. Le lait et l'eau disparurent. »

Son passage à l'acte perdure, il change chaque jour des matériaux touchés et des choses immaculés :

«Alors, chaque jour, je changeai les boissons et les nourritures. Jamais on ne toucha aux choses solides, compactes, et on ne but, en fait que de liquide, que du laitage frais et de l'eau surtout. » (Ibid)

Suivant ses procédés de produire le sens d'une peur évolutive et grandissante, l'auteur du *Horla*, en avançant des idées contradictoires et ambivalentes, continue toujours d'insinuer la peur dans l'esprit de son énonciataire:

«Mais cette doute poignante restait dans mon âme. N'était-ce pas moi qui le levais sans en avoir conscience, et qui buvais même les choses détestées, car mes sens engourdis par le sommeil somnambulique pouvaient être modifiés, avoir perdu leurs répugnances et acquis des goûts différents. » (Ibid)

Cela faisant, l'énonciateur du récit, passe une autre fois à l'acte comme suit :

«Je me servis alors d'une nouvelle ruse contre moi-même. J'enveloppai tous les objets auxquels il fallait infailliblement toucher avec des bandelettes de mousseline blanche et je les recouvris encore avec une

serviette de batiste. puis, au moment de me mettre au lit, je me barbouillai les mains, les lèvres et les moustaches avec de la mine de plomb. »(Ibid.)

Ce minutieux acte persuasif, nous montre encore une fois comment l'énonciateur a l'intention de nous convaincre qu'un être invisible existe chez lui, et qu'il ne se trompe pas sur le voisinage de cet être invisible à fuir :

*«À mon réveil, tous les objets étaient demeurés immaculés bien qu'on y eût touché, car la serviette n'était point posée comme je l'avais mise ;et, de plus, **on avait bu de l'eau et du lait.** Or, ma porte fermée avec une clef de sûreté et mes volets cadenassés par prudence n'avaient pu laisser pénétrer personne. Alors, je me posai cette redoutable question :**Qui donc était là, toutes les nuits près de moi ?**»(Ibid)*

À mesure que les perturbations chez l'énonciateur du récit se renouvellent, l'emploi des expressions en tant que symptômes d'une peur grandissante, se perpétue comme suit:

*«Alors, je me posai cette **redoutable question : Qui donc était là, toutes les nuits près de moi ?**»*

L'emploi de l'adjectif redoutable démontre le niveau élevé de la peur qui hante l'esprit agité du protagoniste. Afin d'accomplir son procédé d'agrandir l'effet de la peur engendrée par l'éventuelle présence de l'être invisible, l'énonciateur du *Horla* prononce cette phrase qui sème une grande doute dans l'esprit du lecteur :

*« **Qui donc était là, toutes les nuits près de moi ?**»*

Car suivant ce que nous avons dit plus haut, l'énonciateur du récit en position de l'acteur principal du récit, pour nous faire aisément croire à la validité de ses argumentations avait déjà avancée que :

*« [...]. Mais **notre œil, messieurs, est un organe tellement élémentaire** qu'il peut distinguer à peine ce qui est indispensable à notre existence. **Ce qui est trop petit lui échappe, ce qui est trop grand lui échappe, ce qui est trop loin lui échappe. Il ignore les bêtes qui vivent dans une goutte d'eau. Il ignore les habitants, les plantes et le***

sol des étoiles voisines ; il ne voit même pas le transparent. » (Ibid)

Ceci dit, il nous insinue dans l'esprit, sa certitude concernant la présence d'un autrui. Une présence certaine, pourtant pas encore détectée par les cinq sens humains, pas pour autant encore sophistiqués pour assumer cette mission. Après la 7^e perturbation, le protagoniste du *Horla* se trouve, à l'improviste, /conjoint/ à un calme, tant provisoire que soit son longueur :

«Tout à coup, le miracle cessa. On ne touchait plus à rien dans ma chambre. C'était fini. J'allais mieux, d'ailleurs. La gaieté me revenait. » (Ibid).

La formulation sémio-narrative de cette phase du *Horla* s'écrit comme suit : $F=S1 \rightarrow (S2 \cap O)$

S1= Le sujet de /faire/, le protagoniste du *Horla* S2=Le sujet d'/état/ ou bénéficiaire de l'acte accompli par le sujet de /faire/ en l'occurrence le protagoniste du *Horla* lui-même. O= objet de valeur du protagoniste du récit en l'occurrence sa quiétude mentale.

À noter que l'action jusqu'ici accomplie par le protagoniste du récit est suivant Denis Bertrand en mode réfléchi dans la mesure où «*Le sujet de /faire/=le sujet d'/état/*». Autrement dit les deux fonctions syntaxiques sont assumées par un seul acteur simultanément en position de sujet de /faire/ et de sujet d'/état/. (Bertrand, 2000, 209)

L'explication précitée nous montre le souci de l'auteur du *Horla* concernant la vraisemblance du récit et son ambition de nous /faire-croire/ aux explications qu'avance l'acteur principal du récit sur la présence d'un double invisible dans le domaine de sa quotidienneté.

Au fur et à mesure que nous nous approchons de la fin du récit, nous rencontrons des passages à l'acte de nature discursive qui nous suggèrent la dominance d'une peur de plus en plus évolutive, iconique et grandissante :

«Or, un matin, comme je me promenais près de mon parterre de rosiers, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie ; puis la fleur suivit la

courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante, à trois pas de mes yeux.
»(Maupassant, *Horla*, 107)

L'énonciateur du *Horla* ayant aperçu cette scène, perd encore une fois son calme et s'efforce de passer à l'acte afin de se calmer encore une fois :

«Saisi d'une épouvante folle, je me jetai sur elle pour la saisir. je ne trouvai rien. Elle avait disparu. » (Ibid)

Faute d'une compétence spécifique en tant que présupposée de la performance chez le protagoniste du *Horla*, il n'a pas récolté le fruit escompté de ses parcours narratifs. La trouvaille de la tige cueillie sur l'arbuste ne diminue guère son inquiétude mais l'augmente au contraire:

«Alors, je fus pris d'une colère furieuse contre moi-même. [...]. Je cherchai la tige. je la trouvai immédiatement sur l'arbuste, fraîchement cassée [...].» (Ibid)

La 10^e perturbation se fait sentir dans la mesure où nous nous approchons de plus en plus des limites de la réalité quotidienne de la vie du protagoniste. Ce qui nous suggère toujours l'imminence d'une peur évolutive et grandissante :

«Un peu plus tard, [...], entre mes domestiques d'abord éclataient tous les jours des querelles furieuses pour mille causes futiles en apparence, mais pleine de sens pour moi désormais. Un verre, un beau verre de Venise se brisa se brisa tout seul, sur le dressoir de ma salle à manger en plein jour. » (Ibid)

L'énonciateur insiste sur cette locution de «*se brisa tout seul*» à deux reprises pour nous /faire- croire/ que ce qu'il nous dit, a pour provenance la réalité de la vie. Donc, la peur dont il s'efforce de semer la graine dans l'esprit du lecteur s'approche graduellement de son paroxysme :

«*Le valet de chambre accusa la cuisinière, qui accusa la lingère, qui accusa je ne sais qui.* »(Ibid)

Sans, avoir, pour autant, du temps pour passer à l'acte, cette fois aussi une autre perturbation vient s'ajouter aux précédentes et s'empare de l'esprit du protagoniste du *Horla* comme suit:

«*des portes fermées le soir étaient ouvertes le matin. On volait du lait, chaque nuit dans l'office. -Ah ! Quel était-il ? De quelle nature ? une curiosité énervée, mêlée de colère et d'épouvante, me tenait jour et nuit dans un état d'extrême agitation.* » (Ibid)

L'emploi des expressions comme «*épouvante et extrême agitation*», nous démontre les structures que Maupassant emploie pour /faire-croire/ au lecteur l'existence d'une peur grandissante dans le domaine de la vie du protagoniste du *Horla*. Ce conte est un cas, à part, parmi les contes fantastiques de Maupassant où on rencontre environ seize perturbations tandis que les passages à l'acte du protagoniste pour regagner son calme mental perdu, ne sont au nombre que de huit. Ce qui nous montre le manque de la proportion entre le nombre des perturbations et celui des passages à l'acte chez le protagoniste du récit. L'effet du sens produit par ce procédé prouve l'incompétence, l'impuissance de l'acteur principal, ce qui traîne à sa suite encore une fois la sensation d'une peur inéluctablement grandissante. Ce qu'il y a d'intéressant dans les conceptions de Maupassant concernant le problème de l'impuissance humaine, c'est que malgré son attraction pour la science, il nie la possibilité de tout connaître. Son héros face à l'inexploré, affirme son incapacité de l'expliquer, son impossibilité de tout savoir. Cela prouve et en même temps justifie son pessimisme suivant lequel il considère que les cinq sens ne suffisent pas pour tout connaître : «*nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient*» (Maupassant, 1970, 937)

La 12^e perturbation débute dans la mesure où l'acteur principal du *Horla* réveillé, en ouvrant les yeux, sans faire le moindre déplacement s'est aperçu que :

«[...] je ne vis d'abord, puis tout à coup il me sembla qu'une page du livre venait de tourner toute seule. Aucun souffle d'air n'était entré par la fenêtre. Je fus surpris ; et j'attendis. Au bout de quatre minutes environ, **je vis, je vis, oui je vis, messieurs, de mes yeux**, une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente comme si un doigt l'eût feuilletée. Mon fauteuil semblait vide, mais je compris qu'il était là, lui !» (Maupassant, *Horla*, 1886, 108).

Ayant toujours recours aux éléments réels de la vie, Maupassant étaye son ambition de créer l'horreur et de /faire-croire/ à l'énonciataire du récit, le sens de la peur dans ses contes fantastiques. Quand il insiste sur la crédibilité de son sens de perception, et emploie le : **je vis, je vis, oui je vis** messieurs, **de mes yeux**, il a pour objectif visé de dissiper chez l'énonciataire du *Horla* toutes sortes de doute concernant la vraisemblance des événements qui s'étaient déroulés, tout au long, du récit.

Le protagoniste en tant que le sujet performant du programme narratif, passe encore une fois à l'acte dans le but de résoudre le problème de l'intrusion d'un être invisible dans le domaine de sa vie comme suit : «*je traversai ma chambre d'un bond pour le prendre, pour le toucher, pour le saisir, si cela se pouvait...*» (Ibid)

La formulation de cet acte tant désiré et irréalisable que soit son résultat escompté s'écrit comme suit : F5 {S1 → (S2 U O4) F5} c'est le /faire/ de sujet de /faire/ (=S1 ou le protagoniste du récit), S2=Le sujet d'/état/ en l'occurrence l'être invisible. U=Le signe de l'éventuelle disjonction du sujet d'/état/ à son objet de valeur (= O4) en l'occurrence sa liberté d'agir.

Donc, faute d'une compétence appropriée chez le protagoniste cette fois due à l'incapacité des cinq sens traditionnels humain, il ne parvient pas, cette fois aussi, à réaliser son épreuve décisive de capturer l'être invisible. Pourtant la succession des perturbations chez le narrateur du *Horla*, perdure :

«*Je ne dormis plus cette nuit-là. Et cependant j'avais pu encore être le jouet d'une illusion. Au réveil les sens demeurent troubles. N'était-ce pas moi qui avais jeté bas*

mon fauteuil et ma lumière en me précipitant comme un fou ?»(Ibid)

De plus en plus concrète et évolutive, la peur ressentie par le protagoniste du récit, s'approche de son apogée :

«Attendez. L'être ! Comment le nommerais-je ? L'invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla. Je ne sais point. donc, le Horla ne me quittait plus guère. J'avais jour et nuit la sensation, la certitude de la présence de cet insaisissable voisin, et la certitude aussi qu'il prenait ma vie, heure par heure, minute par minute.» (Ibid)

Après la 14^e perturbation, à mesure que la peur allait chez lui grandissante, l'énonciateur du récit, intensifiait le niveau de sa vigilance et de son passage à l'acte. Donc, il passe, à trois reprises successives, à l'acte afin de nous insinuer dans l'esprit le sens d'une peur évolutive et d'essayer de regagner son calme perdu dans l'ordre de concomitance :

1- «L'impossibilité de le voir m'exaspérait et j'allumais toutes les lumières de mon appartement, comme si j'eusse pu, dans cette clarté, le découvrir. » (Ibid)

La formulation de ce parcours narratif rassurant du protagoniste, comme nous y avons plus haut fait allusion, tant désiré et hors de la portée que soit son résultat escompté s'écrit de la sorte : $F6\{S1 \rightarrow (S8 \cap O5) F6 =$ le faire du sujet performant de l'épreuve décisive (=S1 ou le protagoniste du récit), S8= le sujet d'/état/ ou le protagoniste lui-même ;le bénéficiaire de son propre parcours narratif. O= l'objet de valeur du sujet d'/état/ en l'occurrence la découverte de l'être invisible. \cap =Le signe de la *conjonction* du sujet d'/état/ à son objet de valeur.

2- [...]. Je le vis enfin. J'étais assis devant un livre quelconque, ne lisant pas, mais guettant, avec tous mes organes surexcités, guettant celui que je sentais près de moi. Certes, il était là. Mais où ? Que faisait-il ? Comment l'atteindre ?»

3- Donc, je faisais semblant de lire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi ; et soudain je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là frôlant mon oreille. Je me dressai, en me tournant si vite que je faillis tomber [...]. » (Ibid)

C'est toujours l'incompétence qui fait défaut chez le protagoniste, le manque des modalités actualisantes de /savoir-faire/ et de /pouvoir-faire/. Car il s'était déjà bien doté des modalités virtualisantes de /vouloir-faire/ et de /devoir-faire/. C'est à partir d'ici que se fait jour une autre perturbation (15^e) dans l'esprit déjà agité du protagoniste du *Horla*. À mesure qu'on avance vers la fin du récit les preuves que ce dernier nous avance deviennent de plus en plus plausibles et effrayantes :

« [...], je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans...Et j'étais en face...Je voyais le grand verre, limpide du haut en bas ! Et je regardais avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, et qu'il m'échapperait encore, mais que son corps imperceptible avait absorbé mon reflet. [...]. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu. » (Ibid)

L'impossibilité de la perception «d'un double invisible» qui se place entre l'énonciateur et la glace, se trouve à l'origine de cette incapacité de l'énonciateur de pouvoir se voir dans le miroir. Un phénomène qui est en parfait accord avec l'optique de Maupassant suivant lequel :

«nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient» (Maupassant, 1970, 937)

À la fin de ce parcours narratif l'acteur principal du récit se trouve pendant une très courte durée calmé :

«Je pus enfin me distinguer complètement ainsi que chaque jour en me regardant. »(Ibid).

Pourtant sa perturbation mentale se renouvelle sans répit : «Je l'avais vu. L'épouvante m'en est restée qui me fait encore frissonner.» (Ibid)

À part son recours itératif aux perturbations afin de /faire-croire/ à l'énonciataire que l'esprit du protagoniste du récit est, toujours, hanté

par une horreur grandissante, due à la présence invisible d'un *double étranger*, l'auteur du *Horla*, tire de surcroît profit du procédé de l'extension du champ de l'épidémie du malaise tellement éprouvé chez le protagoniste du *Horla*.

3. L'extension du champ de l'épidémie du malaise

Ayant recours à cette dernière astuce Maupassant vise à un double objectif : 1-Insinuer dans l'esprit de l'énonciataire le sens d'une épouvante évolutive déjà éprouvée chez le protagoniste du récit. 2-Épauler son procédé de */Faire-croire/* à la vraisemblance du récit ainsi qu'à une peur grandissante chez son protagoniste, dans le but de la transmettre ainsi par la similitude à l'esprit de l'énonciataire du *Horla*. Cela faisant, Maupassant outre son recours aux éléments réels et scientifiques, tire profit d'une autre astuce, suivant laquelle, le champ de l'extension de la présence de cet être invisible et de l'épidémie du malaise ne se limitait pas au domaine de la vie du protagoniste du *Horla* (à Paris), mais s'étendait sur un autre pays, géographiquement parlant, bien éloigné, de la France ;la Brésil:

*«Et voici, messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de **Rio de Janeiro**. Je lis : "Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelques temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendant poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, **en outre, que de l'eau et quelque fois du lait !**"»(Ibid)*

Donc, eu égard à ce que nous avons mentionné plus haut, l'être invisible qui hantait l'esprit agité du protagoniste du *Horla*, ne buvait lui aussi que de l'eau et du lait. Ceci dit, une similitude et un parallélisme se trouve entre ce qui s'est passé chez notre protagoniste à Paris et ce qui faisait rage à San-Paulo de Brésil. Chose qui nous fait penser à une sorte de parenté entre l'être invisible de Paris et celui de San-Paulo. Ce qui augmente la sensation d'une peur devenue de plus en plus concrète et grandissante voire géographiquement parlant universelle.

Quelque controversée que soit l'origine de la peur que Maupassant nous insinue dans l'esprit, l'extension du champ de l'épidémie du malaise de l'esprit du protagoniste du *Horla*, épaulé l'intention de l'auteur de ce récit fantastique afin de nous */faire-croire/* à une peur, ayant malgré tout, une origine aléatoire. De surcroît, le choix du mot de *vampire* que selon le dictionnaire signifie : "*fantôme sortant la nuit de son tombeau pour aller sucer le sang des vivants*", intensifie l'effet du sens de l'effarement produit par le procédé de l'auteur du *Horla*. *Sucer le sang des vivants*, fait échos avec «*on ne but, en fait que de liquide*», dans les paragraphes précités.

En tant que crédibilité de ses épreuves décisives, l'énonciateur du *Horla*, eu demeurant ajoute à ses précédentes argumentations de */faire-croire/* à l'énonciataire, l'un de ses souvenirs avant sa première atteinte du mal comme suit : «*J'ajoute : "Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute..."*» (Ibid)

La phrase clôturante du récit se termine en insistant sur l'éventuel déplacement de l'être invisible en provenance du Brésil et à destination de Paris, avant que notre protagoniste et énonciateur du récit, soit atteint d'un tel malaise vécu longuement par lui-même :

«*Je n'ai plus rien à ajouter, messieurs.* » (Ibid)

Afin d'épauler son ambition de fortifier l'effet du sens de l'épouvante produit via les argumentations du protagoniste du *Horla*, Maupassant a recours cette fois à la crédibilité des dires du docteur Marrande en tant que : «*le plus illustre et le plus éminent des aliénistes.*»

La série des argumentations de l'acteur principal du *Horla* prend fin de la sorte:

«*Je n'ai plus rien à ajouter, messieurs.* »

qui a pour écho, cette affirmation du Docteur Marrande qui a à son tour, pour objectif d'épauler et de crédibiliser les argumentations avancées par le protagoniste du *Horla* :

«*Le docteur Marrande se leva et murmura :*

«moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux. »

En parfait accord avec l'ambition majeure de l'auteur du récit fantastique du *Horla*, de semer de la doute, de l'incertitude et de perplexité dans l'esprit de son lecteur, il n'y a dans les phrases clôturantes du récit ni confirmation ni dénonciation concernant la pertinence ou l'impertinence des argumentations avancées par l'énonciateur du *Horla*. C'est la chose dont on trouve sa confirmation chez Todorov dans la mesure où il atteste dans son *Introduction à la littérature fantastique* que :

«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, 29, cité par Anette Abkeh plume 10, P. 7)

La formulation sémio-narrative du *Horla* s'écrit comme suit : F1 {S3→F2 {S1→ (S2U /∩ O) ; F1 c'est l'acte factitif ou de /faire-faire/ du destinateur-manipulateur (=S3), S3=Le manipulateur-destinateur en l'occurrence l'inquiétude du protagoniste causée par la présence d'un être invisible. S1=Le sujet de /faire/ ou le protagoniste lui-même. S2=le sujet d'/état/ ou bénéficiaire des parcours narratifs du sujet de /faire/ en l'occurrence toujours le protagoniste du récit. O= l'objet de valeur du sujet de /faire/ ou sa quiétude perturbée. U=le signe de la *disjonction* de sujet d'/état/ à son objet de valeur. ∩=le signe de /conjonction/ du protagoniste à son objet de valeur. / =Le signe de l'incertitude de la réussite ou de l'échec du protagoniste du récit concernant sa /disjonction/ ou sa /conjonction/ finale à son objet de valeur, en l'occurrence à sa quiétude morale.

Dans le *Horla* de Maupassant, parmi les cinq composantes d'un récit suivant le (SNC) greimassien se sont seules exploitées celle de la manipulation, de l'action, de la compétence et de la performance tandis que la composante finale ou celle de la sanction n'est jamais exploitée. D'où notre ignorance quasi-totale au sujet de sanction du protagoniste du récit. C'est le phénomène dont nous trouvons sa confirmation chez Courtèse comme suit :

« [...]. Ceci dit, il convient de dire que toutes les composantes du schéma narratif ne sont pas toujours

nécessairement exploitées dans un discours donné».
(Courtèse, 1991, 55)

Conclusion

Ayant recours aux éléments réels et scientifiques de la vie, ainsi qu'aux perturbations itératives et à l'extension du champ de l'épidémie du malaise qui fait rage chez le protagoniste du *Horla*, Maupassant parvient en fin de compte à semer un doute tellement vraisemblable que l'énonciataire se trouve maintenu dans une ambiance d'une extrême perplexité. L'auteur réussit également à créer assez de doute pour que le possible et l'impossible puissent se côtoier. C'est au confluent de deux mondes réel et imaginaire que Maupassant arrive à plonger son énonciataire dans l'effarement. L'auteur du *Horla*, exploite l'effarement engendré via ses procédés précités afin de transmettre le sens d'une peur évolutive à l'esprit de son énonciataire. En empruntant des expressions qu'appartiennent au domaine de l'effarement et par l'effet qu'elles produisent, il crée une ambiance de peur voire de l'horreur. Une peur dont l'effet est ressenti par l'acteur principal du récit et transmise à l'esprit de l'énonciataire par un lien imaginaire de parenté et d'identification avec, le protagoniste du récit. Arrivée à son apogée, la peur grandissante s'empare de l'esprit du protagoniste et s'insinue finalement dans celui de l'énonciataire du *Horla*. Pourtant la sanction en tant que composante clôturante du récit ne peut avoir lieu, et ce, à défaut d'un jugement appréciatif provenant d'un *destinateur-juge*. D'où notre ignorance quasi-totale sur aucune rétribution ou punition attribuées au protagoniste du *Horla*. L'acteur principal du récit en tant que l'énonciateur de sa propre histoire vécue en dépit de ses passages itératifs à l'acte se trouve finalement dans une situation fort aléatoire. Eu égard aux explications clôturantes de l'énonciateur du récit et de Docteur Marrande ; le médecin aliéniste qui se prononce respectivement: «Je n'ai plus rien à ajouter, messieurs. » et, «*moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux.* », il nous semble peu probable que le héros de notre histoire parvienne en fin de compte à persuader l'ultime instance de son parcours narratif en position de la sanction. L'instance qui pourrait, le cas échéant lui attribuer une rétribution soit négative soit positive en mode épistémique ou pragmatique.

Bibliographie

- ABKEH Annette, «*oppositions lexicales et descriptives dans les contes fantastiques de Maupassant*». Plume, Numéro 10, Téhéran, 2009-2010.
- BAFARO Georges, «*Le roman réaliste et naturaliste*» édition Marketing, Paris, 1995.
- BARONIAN Jean Baptiste «*un nouveau fantastique esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*», L'Age d'homme, Lausanne, 1977, Cité par Annette ABKEH, Plume 10, 2010.
- BERTRAND Denis, «*Précis de sémiotique littéraire*» Nathan HER, Paris 2000.
- CAROLE Tisset, *analyse linguistique de la narration*, Sedes/Her 2000, <http://www.editions-sedes.com>.
- CASTEX pierre-Georges, «*Le conte fantastique en français de Nodier à Maupassant*», José Corti, Paris, 1962, cité par Annette Abkeh plume 10, 6)
- COURTESE Joseph, «*Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*», Paris, Hachette 1991.
- COURTESE Joseph, «Du Lisible Au Visible, de Boeck-Westmael s. a 1995.
- IBO Lydie, «*Approche comparative de la narratologie et de la sémiotique narrative*», dans Revue de CAMES, Nouvelle série, Vol. 00 N° 01-2007, Université de Bouaké –Côte d'Ivoire.
- MAUPASSANT Guy de, *Contes et Nouvelles*, Vol II, 1970, P. 937.)
- MAUPASSANT Guy de, «*les contes fantastiques*», Textes publiés dans Le Figaro du 5 janvier 1885, puis publié dans le recueil Monsieur Parent Numérisation : Rémi Charest_Mise en forme HTML (13 septembre 1998) : Thierry Selva
- TODOROV Tzevtan, «*introduction à la littérature française*», seuil, Paris, 1972, cité par Annette Abkeh plume 10, 6).

Sitographie

- <http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>, *Le schéma narratif canonique*, Par Louis Hébert, Université du Québec à Rimouski, louis_hebert@uqar.ca. 2006).
- <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest>. Online magazine of the visual narrative, *La sémiotique narrative d'A. J. Greimas*, traduction du néerlandais par Jean Baeten.