



HAL
open science

**Du récit de voyage à la nouvelle : L'exemple de
Maupassant : Au Soleil, Marroca, Mohammed-Fripouille,
Un Soir.**

Véronique Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. Du récit de voyage à la nouvelle : L'exemple de Maupassant : Au Soleil, Marroca, Mohammed-Fripouille, Un Soir.. Ph. Antoine, M.-H. Gomez-Géraud. Roman et récit de voyage, PUPS, pp.155-166, 2001. hal-01226329

HAL Id: hal-01226329

<https://hal.science/hal-01226329>

Submitted on 10 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DU RÉCIT DE VOYAGE A LA NOUVELLE. L'EXEMPLE DE
MAUPASSANT : AU SOLEIL, MARROCA, MOHAMMED-FRIPOUILLE, UN
SOIR, ALLOUMA¹.**

Introduction

Maupassant, chroniqueur au journal *Le Gaulois* depuis 1880, part pour l'Algérie le 6 juillet 1881, en tant qu'envoyé spécial chargé de couvrir la révolte contre la colonisation française menée par un marabout du nom de Bou-Amama. Il envoie onze chroniques au journal qui les publie du 17 juillet au 19 octobre 1881. Certains articles sont remaniés et regroupés sous le titre *Au Soleil* publié en 1884, qui rejoint le genre du récit de voyage, tandis que les souvenirs de voyage s'égrènent dans des nouvelles comme *Marroca*, *Mohammed-Fripouille*, *Un Soir* et *Allouma*.

Entreprendre de comparer récit de voyage et nouvelle inspirés d'une même expérience de Maupassant, c'est parier que le traitement de la matière étrangère est explicitement différent dans les deux genres en dépassant les remarques de surface qui restent partiellement fausses et qui seraient tentées d'opposer simplement genre référentiel et genre fictionnel. En fait, les deux genres s'empruntent mutuellement et le lecteur ne peut qu'évoluer entre deux univers qui se frôlent, entre fiction et fiction. Cependant, les statistiques² séparent froidement le vocabulaire des nouvelles et celui du récit de voyage,

¹ *Au Soleil* : récit paru de novembre 1883 à janvier 1884 dans *La Revue Politique et Littéraire*. Les chroniques publiées dans *Le Gaulois* en 1881 ont été remaniées afin de constituer « un récit de voyage cohérent » (Michèle Salinas, *Lettres d'Afrique*, Paris, La Boîte à documents, p. 299). Les références renvoient à Guy de Maupassant, *Écrits sur le Maghreb*, Paris, Minerve, 1988. Des divergences apparaissent selon les éditions : cf par exemple, *Lettres d'Afrique*, Paris, La Boîte à documents, 1990, présentation de Michèle Salinas. En 1888, pour une nouvelle édition, Maupassant ajoute trois textes, *Aux eaux*, *En Bretagne*, *Le Creusot*.

Marroca : nouvelle publiée dans *Gil Blas* (2 mars 1882) sous le titre *Marauca* et signée Maufrigneuse. Cette version présente de notables différences avec le texte étudié (Voir édition de Louis Forestier, T. 1, p. 1398 sq.). *Marroca* paraît dans *La Semaine Populaire* (20 et 27 mai 1888). Reprise dans les deux versions de *Mademoiselle Fifi* (1882 et 1883).

Mohammed-Fripouille : nouvelle publiée dans *Le Gaulois* (20 septembre 1884) et dans *Annales Politiques et littéraires* (20 janvier 1889). Reprise dans *Yvette*.

Un Soir : nouvelle publiée dans *L'Illustration* (19 et 26 janvier 1889) et dans *La Vie populaire* (6 et 10 octobre 1889). Reprise dans *La Main gauche*.

Allouma : nouvelle publiée dans *L'Écho de Paris* (10 et 15 février 1889) et dans *La Vie populaire* (23 et 26 mai 1889). Reprise dans *La Main gauche*.

Les références pour les nouvelles renvoient au texte établi et annoté par Louis Forestier, *Maupassant, Contes et Nouvelles*, T. I et T. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974 et 1979.

² Les données textuelles ont été soumises au traitement statistique par le biais du logiciel Hyperbase, mis au point par Étienne Brunet (Université de Nice). Ainsi les calculs de la « connexion lexicale » ou « distance lexicale » entre les textes et l'analyse factorielle du dictionnaire du corpus rapprochent à chaque fois les nouvelles d'un côté du graphique et les chapitres du récit de voyage de l'autre. Les

laissant pressentir des divergences qui restent à préciser et qui pourraient justifier le partage générique. On pourra s'interroger sur les modalités du transfert de la matière exotique du récit de voyage à la nouvelle, au niveau formel d'abord qui étudie l'esthétique du fragment, commune aux deux genres, et qui révèle peut-être les manipulations sémantiques du genre fictionnel, et au niveau énonciatif, la nouvelle pouvant être interprétée comme une « mise en voix » du récit de voyage.

1. Entre fiction et fiction

La nouvelle, par définition genre fictionnel, se donne des allures réalistes tandis que le récit de voyage à visée référentielle emprunte les voies détournées de la fiction.

1.1. Allure réaliste de la nouvelle

Dans chacune des nouvelles, un itinéraire est esquissé ou retracé. *Marroca* se présente d'emblée comme un compte rendu de voyage épistolaire et présente la situation la plus proche de celle du récit de voyage ; c'est la seule nouvelle sans étagement énonciatif : un « je » voyageur raconte ses « impressions, [ses] aventures, et surtout [ses] histoires d'amour sur cette terre d'Afrique » (T. I, p. 367). *Allouma* se présente explicitement comme un épisode du voyage : « pendant ton voyage, en Algérie » (T. II, p. 1095). Le narrateur d'*Un Soir* est le passager du *Kléber*, navire que Maupassant a effectivement emprunté lors de son premier voyage en Algérie et dont le nom apparaît à la fin du récit d'*Au Soleil*. Son escale à Bougie est présentée comme la dernière excursion d'un voyage qui dure depuis trois mois.

Le réel laisse ses empreintes au travers des noms propres, noms de lieux et noms de personnages, fonctionnant comme facteur de vraisemblance. Les toponymes manifestent le souci de donner l'illusion du réel même s'ils sont inventés : Si Boghar ou Bougie sont des lieux véridiques, Louis Forestier dit ne pas avoir « trouvé de lieu [...] dénommé » (T. II, p. 1680) Bordj-Ebbaba cité dans *Allouma*. Les noms propres donnent une assise pseudo-réaliste à des nouvelles où domine justement l'étrangeté³ - étrangeté de comportements inédits pour l'Européen et dominés par la violence, qu'elle soit effective pour *Mohammed-Fripouille*, intentionnelle pour *Marroca* ou Trémoulin dans *Un Soir*, allusive pour *Allouma* et contenue dans cette image inaugurale des arbousiers :

statistiques mettent en évidence des affinités lexicales qui reconnaissent bien une frontière entre les genres.

³ « C'est précisément parce que le réel *ne va plus de soi* que se manifeste le souci - ou plutôt l'impératif du réalisme » (T. Oswald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 35).

Les arbousiers sur ma route se penchaient, étrangement chargés de leurs fruits de pourpre qu'ils répandaient dans le chemin. Ils avaient l'air d'arbres martyrs d'où coulait une sueur sanglante, car au bout de chaque branchette pendait une graine rouge comme une goutte de sang.

Le sol, autour d'eux, était couvert de cette pluie suppliciale, et le pied écrasant les arbouses laissait par terre des traces de meurtre. (T. II, p. 1096)

Comme si les touches réalistes associées au décor servaient de faire-valoir à l'insolite, mis en lumière par un effet de contraste.

Les noms des personnages présents dans les nouvelles sont cependant réduits aux prénoms, plus perméables aux connotations qui confinent au symbolique, que les noms de famille qui confèrent un statut social et renvoient à une individualité. Les sens connotés sont explicitement soulignés dans les textes mêmes : Mohammed est accompagné de ce qualificatif « fripouille » qui repose sur un euphémisme au regard de la violence du personnage. Une démarche onomasiologique préside à la création des deux prénoms féminins et éponymes : Allouma et Marroca. Les consonances labiales du premier sont à l'image du personnage qui glisse constamment entre les doigts du narrateur et finit par lui échapper tandis que les aspérités du second laissent augurer de la violence de la jeune femme. Des remarques récurrentes insistent sur la motivation du « surnom » Marroca :

Les *r*, dans sa bouche, roulaient comme des chariots (T. I, p. 370)

Et les *rrrai* et les *rrra* prenaient en sa voix des grondements de tonnerres familiaux. (T. I, p. 372)

La démarche qui consiste à accorder un sens aux noms propres qui en sont, par définition, dépourvus est sous-tendue par une volonté créatrice spécifique de l'univers imaginaire. Le décor n'est pas décrit pour lui-même comme dans le récit de voyage ; il sert d'arrière-plan aux scènes où se joue l'insolite.

Tandis que la nouvelle mime le réalisme⁴, le récit de voyage glisse vers la fiction. La dynamique narrative d'*Au Soleil* révèle une construction qui brise par différents procédés la linéarité du voyage et celle supposée du récit qui en rend compte.

1.2. La dynamique narrative

Au Soleil reconstitue un itinéraire qui répond aux lois du genre : les villes traversées sont autant d'étapes du voyage réel et servent de maillons à la chaîne linéaire du récit. Les chapitres portent pour titre des circonstants de lieux après l'ouverture par un premier

⁴ Au XXe siècle, c'est d'ailleurs ce critère du vraisemblable qui permet d'opposer conte et nouvelle. Voir Yves Baudelle, « Nouvelle et noms propres (1920-1959) » in *La Nouvelle, Définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 125-135.

segment qui reprend le titre d'ensemble et regroupe des considérations générales sur le voyage et un autre qui paraît reproduire un script obligé en inaugurant le voyage par un départ en mer, toujours susceptible d'être réinterprété symboliquement, comme espace de la rupture entre deux mondes. Le premier chapitre donne la date effective du départ de Maupassant pour l'Algérie (*Au Soleil*, p. 38) et, tout au long, des indications relatives charpentent le récit : « nous sommes partis deux jours plus tard » (*Au Soleil*, p. 77) tandis que le récit hésite ensuite entre le présent qui joue l'illusion de l'immédiateté et les temps du passé qui révèlent la reconstruction. Un seul chapitre fait exception, prenant pour titre un nom propre de personne, Bou-Amama. Mais le déroulement linéaire du voyage particulier est perturbé quelquefois par des échappées dans un futur prospectif :

Ce barrage s'est écroulé l'an suivant, noyant des centaines d'hommes, ruinant un pays entier. (*Au Soleil*, p. 49)

Ou dans l'intemporel qui confine au guide de voyage :

Pour aller d'Alger à Oran il faut un jour en chemin de fer. On traverse d'abord la plaine de la Mitidja, fertile, ombragée, peuplée. (*Au Soleil*, p. 47)

C'est pendant les soirs du ramadan qu'il faut visiter la Casbah. Sous cette dénomination de Casbah, qui signifie citadelle, on a fini par désigner la ville arabe tout entière. (*Ibid.*, p. 64)

Ces perturbations du déroulement chronologique sont encore manifestes avec l'insertion des anecdotes qui sont un autre principe d'hétérogénéité. Un travail de reconstruction effectué par le narrateur qui se distingue du voyageur permet de mettre en scène le voyage. Le processus de distanciation est à l'œuvre lorsque des relais narratifs sont invoqués et que le narrateur devient le porte-parole d'autres personnages.

Toutefois, l'hétérogénéité des deux énoncés est estompée par l'usage du discours indirect libre qui lisse les divergences d'expression éventuelles, par exemple pour l'histoire de la paysanne alsacienne (*Au Soleil*, p. 51 : « Puis elle me conta son histoire bien simple) et pour celle d'un prisonnier de Bou-Amama, Blas Rojo Pélisaire (*Au Soleil*, p. 58 : « J'ai pu causer, au moyen d'un interprète, avec un de ces hommes, et voici ce qu'il m'a raconté »).

Le récit de voyage emprunte encore aux procédés de la fiction en se dégageant du principe de transparence auquel paraît le réduire son statut référentiel : il se donne une dimension tragique lorsqu'il évoque la tyrannie exercée par le soleil contre la terre. « Soleil » et

« terre » sont deux mots spécifiques du vocabulaire du récit de voyage ; les métaphores qui personnifient le soleil font de lui le personnage principal du récit, déjà annoncé par le titre. Le soleil est un « incendiaire » (*Au Soleil*, p. 69), « le grand tyran meurtrier de l'Afrique » (*Ibid.*, p. 91), « le roi d'Afrique, [...] le grand et féroce ravageur » (*Ibid.*, p. 49).

L'énorme soleil s'élève au-dessus de cette terre qu'il a dévastée, et il semble déjà la regarder en maître, comme pour voir si rien de vivant n'existe plus. (*Ibid.*, p. 79)

C'est tous les jours, aux mêmes heures, le même spectacle : le feu mangeant un monde. (*Ibid.*, p. 81)

Face à un réel à reconstruire dans le récit de voyage, la nouvelle se laisse toute liberté de postuler une réalité et d'en décrire les conséquences. Dans les quatre nouvelles, l'histoire racontée est passée. Seule *Marroca*, par le choix de la stratégie épistolaire, fait coïncider le temps de la narration, où s'insère le récit passé, et le temps de la lecture. Dans les autres nouvelles, le passé est même dédoublé par l'étagement énonciatif : dans le récit au passé du narrateur est inclus le récit au passé d'un narrateur second. Ce recul de l'énonciation établit comme une fiction au second degré. Le narrateur second a tout loisir de construire son récit comme il l'entend et d'entretenir, en bon conteur, la progression dramatique de son histoire.

Les deux genres échangent des procédés formels : le récit de voyage vise le référent et emprunte les voies obliques de la fiction pour le restituer ; la nouvelle se sert d'éléments du réel et les manipule, les détourne de leur sens originel pour les mettre au service de sa propre finalité. Tous deux cultivent une esthétique du fragment qui organise la construction narrative.

2. L'esthétique du fragment

2.1. Le fragment à son paroxysme⁵

Les caractéristiques du vocabulaire sont révélatrices du resserrement opéré par la nouvelle : celui du récit de voyage est plus varié que celui de la nouvelle en général et il utilise le plus grand nombre de mots rares du corpus (dont la fréquence est inférieure ou égale à dix). Le récit de voyage, toujours sous-tendu par une visée encyclopédique, multiplie les mots étrangers ; en revanche, *Allouma* présente le vocabulaire le moins riche⁶ et fait le plus fort emploi des mots fréquents du corpus (mots qui comptent entre

⁵ Voir Florence Goyet, *La Nouvelle*, 1870-1925, Paris, PUF, 1993, *passim*.

⁶ Comme le démontre la courbe de la richesse lexicale confirmée par celle des hapax.

cinquante et cent occurrences). La nouvelle est une forme brève qui dissimule sous une apparence familière un récit insolite. L'étrangeté n'est pas dans les mots mais dans les comportements humains.

La nouvelle isole un instant unique : Le capitaine Marret, narrateur de *Mohammed-Fripouille*, se souvient d'« une drôle d'affaire qui date de [ses] premiers temps d'Algérie » (T. II, p. 334), celui de *Marroca* arrive très vite à son « histoire » après un bref préambule adressé à un ami, celui d'*Allouma* enfin annonce aussi « une histoire » à son auditeur, tandis que Trémoulin dans *Un Soir* raconte son « chagrin ». (T. II, p. 1077). *Un Soir* a cependant cette particularité qu'elle s'organise autour de deux anecdotes, la partie de pêche et l'épisode de la pieuvre puis l'histoire de Trémoulin, ancien camarade de pension du narrateur, devenu colon et retrouvé à Bougie. Mais le parallélisme inattendu des deux histoires réunies par la scène de cruauté, réalisée envers la pieuvre et seulement envisagée envers la femme qui a trompé Trémoulin⁷, et surtout la conclusion de la nouvelle qui évoque une « émotion unique », en font comme deux facettes d'une seule et même anecdote. Le narrateur-relais accomplit un travail de mémoire qui implique forcément une reconstruction. Son récit se caractérise par une mise en scène des faits qui convergent vers le dénouement qui est aussi le point culminant, le point le plus intense de l'histoire. Contrairement au récit de voyage où toutes les étapes sont placées sur le même plan, une hiérarchie s'instaure qui ordonne les événements d'une nouvelle. Dans *Marroca*, par exemple, les ellipses régulières sont un moyen d'éluder des instants insignifiants dans la relation de Marroca et du narrateur et de ralentir le rythme de la narration pour la scène essentielle rejetée à la fin de la nouvelle :

Huit jours après, nous étions amis. Huit jours de plus, et nous le devenions encore davantage. (T. I, p. 371)

Elle fut huit jours sans se montrer. (T. I, p. 373)

Dans *Mohammed-Fripouille*, des expressions récurrentes rythment dramatiquement, comme un compte à rebours, l'approche de l'événement central « vers une heure de l'après-midi, vers six heures du soir » (T. II, p. 337). La nouvelle *Un Soir*, dès son titre même – le seul qui ne reprenne pas le nom d'un personnage – se donne comme le choix d'un moment.

⁷ Les correspondances sont soulignées par Louis Forestier entre la pieuvre et la femme : « le rêve de Trémoulin (“je lui aurais brûlé les doigts sur le feu”) se réalise au cours de la partie de pêche (“il fit passer contre la flamme, en les frottant aux grilles de fer rougies du brasier, les fines pointes de chair des membres de la pieuvre”) ». (T. II, p. 1672)

La tension du récit est ménagée par la curiosité exprimée par le narrateur principal qui sollicite l'histoire dans *Mohammed-Fripouille* :

Vous devriez bien me raconter quelque chose de votre vie dans le Sud. (T. II, p. 334)

et réitérée parfois au cours du récit jusqu'au dénouement qui table sur un effet de surprise :

Et moi, ému, capté par un intérêt puissant [...]. (T. II, p. 1082)

L'attente est ménagée comme il est attendu, par exemple dans *Marroca* dont la tension est maintenue par la perspective du rendez-vous sous le toit conjugal exigé pour des raisons assez obscures par la jeune femme.

L'emploi de la conjonction « or » peut être relevé comme point de rencontre et de divergence des deux genres. Elle sert, dans la nouvelle, à introduire la surprise de l'événement puisqu'elle se trouve toujours associée à un complément de temps : « or, un soir / un matin » (*Allouma*, T. II, p. 1108, 1111, 1115) par exemple. Si cet emploi temporel se rencontre aussi dans le récit de voyage, « or » se charge volontiers aussi d'une valeur logique : « Or, le colon ne voit dans l'Arabe que l'ennemi à qui il faut disputer la terre » (*Au Soleil*, p. 119) qui fonctionne comme un indice de la volonté didactique ou argumentative du récit de voyage. Les fragments qui s'enchaînent alors sont choisis selon des critères particuliers.

2.1. Fragments et discontinuité

Le récit de voyage se présente comme une succession d'instantanés qui sont autant d'étapes d'un itinéraire reconstitué et d'une aventure particulière, celle du personnage – narrateur érigé en héros principal. Trois anecdotes se succèdent par exemple et fonctionnent comme illustration de remarques générales qui précèdent sur la *léfaa*, vipère dont la morsure est mortelle.

Voici en quelle occasion je vis cette vipère pour la première fois. (*Au Soleil*, p. 97)

Suivent alors deux méprises du voyageur qui craint la présence d'une *léfaa* et entrevoit une tarentule dit « scorpion du vent » (*Ibid.*, p. 98) puis un crapaud qu'il oblige à fumer une cigarette, de manière d'ailleurs assez cruelle (*Ibid.*, p. 98). Ces instantanés sont introduits par des circonstanciels de temps plus ou moins précis : « Le soir de ce même jour » (*Ibid.*, p. 98), « Une nuit encore » (*Ibid.*, p. 98). Les péripéties du voyage sont dramatisées ou

théâtralisées par l'emploi du passé simple – temps qui note l'émergence d'un événement – ou par des formules qui inaugurent le fait rapporté comme un épisode d'une fiction en plaçant en début de phrase le circonstanciel de temps :

Il était trois heures du matin quand un spahi vint m'éveiller en frappant fortement à la porte de la pauvre auberge de Boukhrari. (*Ibid.*, p. 77)

Un désir me tenait toujours, celui d'aller plus loin. Mais, tout le pays étant en guerre, je ne pouvais m'aventurer seul. Une occasion s'offrit, celle d'un train allant ravitailler les troupes campées le long des chotts.

C'était par un jour de sirocco. (*Ibid.*, p. 52)

Le narrateur choisit les fragments rapportés en fonction de leur exemplarité, comme une constante invite à une démarche inductive : celle-ci est propre au récit de voyage qui, au travers d'une expérience particulière, vise une vérité générale. Ce principe est explicite dans les phrases suivantes par exemple :

J'ai vu, le jour même de mon arrivée, un petit fait sans importance et qui pourtant résume à peu près l'histoire de l'Algérie et de la colonisation. (*Ibid.*, p. 44)

Oserai-je citer quelques exemples récents et bien caractéristiques de la puissance de cette passion chez l'Arabe. (*Ibid.*, p. 73)

Le récit de voyage se structure comme une chaîne d'instantanés reliés par le parcours du voyageur et surtout par le récit du narrateur. L'esthétique du fragment, principe de discontinuité, peut être considérée comme principe générique. Le voyageur maintient les anecdotes successives comme les fils d'un même écheveau. À cette pluralité apprivoisée, la nouvelle oppose la singularité du choix d'une seule anecdote. Le récit de voyage contient des embryons de nouvelles susceptibles d'être isolées et de constituer le pivot d'une fiction, qui repose sur le grossissement d'une anecdote. Il recèle tout un potentiel fictionnel : le titre d'un chapitre d'*Au Soleil* reprend le nom propre d'une personne réelle, Bou Amama, devenu le centre du chapitre tout entier. On peut se demander alors quelle est la frontière entre une personne réelle qui prend place dans un récit comme celui-ci et un personnage créé par l'écrivain et héros d'une œuvre de fiction. La frontière est d'autant plus mince ici que Bou Amama est décrit justement comme quelqu'un d'insaisissable - au propre comme au figuré - et dont l'existence même est remise en question.

Cet insaisissable farceur, après avoir affolé notre armée d'Afrique, a disparu si complètement qu'on commence à supposer qu'il n'a jamais existé. (*Au Soleil*, p. 55)

Dans *Au Soleil*, une formule rituelle consacrée aux motivations du voyage paraît annoncer la thématique commune à trois nouvelles, *Allouma*, *Marroca*, *Un Soir* :

Moi je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du désert ignoré, comme par le pressentiment d'une passion qui va naître. (*Ibid.*, p. 38)

La nouvelle serait comme la réalisation effective, sur le mode métaphorique, d'un fantasme du voyageur. Le support physique et trouble de la voix d'un personnage pour raconter l'histoire est choisi comme vecteur du rêve et du fantasme.

Le mot « voix » est spécifique du vocabulaire des nouvelles : et en effet, si on donne à ce terme à la fois son sens concret et le sens technique qu'il prend en narratologie, la nouvelle, par les jeux énonciatifs qu'elle met en œuvre, pourrait être envisagée comme une manière de « mise en voix » du récit de voyage.

3. Mise en voix du récit de voyage

3.1. Mise en scène de l'énonciation

Le récit de voyage mime un échange de conversation, instituant un dialogue à une voix entre le voyageur – narrateur, investi d'un savoir à faire passer et le lecteur potentiel. L'allure didactique du récit de voyage n'est plus à démontrer : on pourrait mentionner les précisions chiffrées récurrentes – des numéraux cardinaux comme « cent(s), cinq, cinquante, deux, dix, trois, quatre, vingt » sont spécifiques de son vocabulaire – les dépêches inaugurant une certaine technique du collage (*Au Soleil*, p. 124 sq), les recettes de cuisine (*Ibid.*, p. 83, 85), ou encore, sur le mode comique, le mode d'emploi pour faire fumer un crapaud (*Ibid.*, p. 98). Formellement, le présentatif « voici » caractérise le récit de voyage (sur trente-trois occurrences de l'adverbe, trente appartiennent à *Au Soleil*) et se charge d'une valeur essentiellement didactique :

Voici, en quelques lignes, l'origine apparente de l'insurrection. (*Ibid.*, p. 56)

Voici comment on procède. (*Ibid.*, p. 98)

Les déterminants définis d'une part et pluriel d'autre part caractérisent le récit de voyage comme formes les plus propices à l'extension généralisante des noms⁸. Corollairement, dans le « récit de voyage », le pronom « je » se dissimule ou se dilue dans l'indéfini « on »⁹, plus ouvert au processus de généralisation, tandis que les nouvelles présentent une répartition exactement inverse. Les marques de la première personne du singulier et, symétriquement, celles de la deuxième personne du singulier, sont spécifiques des récits fictionnels.

La statistique¹⁰ peut servir ici à étayer les analyses : Le récit de voyage présente le plus d'affinités lexicales ou le moins de divergences avec la nouvelle *Mohammed-Fripouille* : cela peut être expliqué par le fait que *Mohammed-Fripouille* est la seule nouvelle où le pronom « je » perde sa primauté au bénéfice du « il » et où le lexique de la hiérarchie militaire soit développé (« commandant, chef »), puisqu'il s'agit d'une nouvelle de guerre, ce qui est un point de convergence avec le récit de voyage caractérisé par des termes similaires (« caïd, agha, chefs, cavaliers, lieutenant, officier(s) »). Si on affine les commentaires, *Mohammed-Fripouille* se rapproche davantage du chapitre intitulé *Le Zar'ez* à l'incipit remarquable puisqu'il ne déparerait pas comme début de nouvelle :

Comme je déjeunais un matin au fort de Boghar chez le capitaine du bureau arabe, [...] on parla d'une mission qu'allaient remplir deux jeunes lieutenants. (*Au Soleil*, p. 77)

Cette formulation est une manière de rejeter le lieu évoqué comme simple décor d'une anecdote qui suit, incluant le toponyme dans un circonstant de temps, alors que les autres chapitres du récit de voyage placent d'emblée les étapes du voyage au premier plan sauf le troisième (*Bou-Amama*), reconstituant même quelquefois un itinéraire, comme le chapitre *La Province d'Oran*, « Pour aller d'Alger à Oran » (*Ibid.*, p. 47), ou le dernier chapitre « Du Chabet jusqu'à Sétif » (*Ibid.*, p. 127).

C'est la posture énonciative choisie qui explique la primauté des personnes locutives et allocutives dans la nouvelle, l'oralité devenant le principe constitutif du genre. L'énonciation, elle-même, est mise en scène. Une aura de mystère s'installe tandis que le conteur prend place et raconte son histoire. Le conteur est le double du narrateur principal, européen, masculin et investi d'un savoir qui autorise sa parole et la rend digne de foi à

⁸ Les calculs ont été effectués en comparant d'une part la fréquence relative des indéfinis (« un, une ») et des définis (« le, la, les ») et d'autre part celle des déterminants singulier (« le, la, un, une, mon, ma, ton, ta, son, sa, ce, cet, cette ») et pluriel (« les, des, mes, tes, ses, ces, leur, leurs »).

⁹ Le pronom « je » se trouve affecté d'un écart réduit positif égal à (+8) tandis que « je » est rejeté dans le vocabulaire déficitaire de même que les autres marques de première personne, comme les adjectifs possessifs.

¹⁰ Par les calculs de la connexion lexicale qui compare les textes deux à deux.

l'instar du narrateur d'un récit de voyage – le colon Auballe (*Allouma*), le capitaine Marret (*Mohammed-Fripouille*), Trémoulin (*Un Soir*) - et la narration se produit toujours à un moment propice à la rêverie et aux fantasmes : à la tombée de la nuit, pour les deux premières ou durant la nuit pour la troisième. L'attitude du conteur et le commentaire du narrateur contribuent à accentuer cet effet mystérieux : Trémoulin est « enveloppé de son burnous », et à la fin de la nouvelle :

Il vociférait comme un prophète antique, d'une voix furieuse, sous le ciel étoilé, criant, avec une rage de désespéré, la honte glorifiée de toutes les maîtresses des vieux monarques, la honte respectée de toutes les vierges qui acceptent de vieux époux, la honte tolérée de toutes les jeunes femmes qui cueillent, souriantes, de vieux baisers. (T. II, p. 1084)

La fonction narratrice attribuée à un personnage place l'énonciation au premier plan et permet un phénomène de concrétisation à divers niveaux.

Concrétisation

C'est d'abord la voix même du conteur, par les effets produits sur l'auditoire, qui se trouve avoir une dimension concrète. Contrairement à la voix du récit de voyage qui affecte la plus grande transparence, celle du conteur résonne de toutes ses vibrations et se manifeste par l'écoute qui lui est offerte.

Celle de Trémoulin a un effet sensible sur le narrateur – auditeur dans *Un Soir* :

Et sa voix me fit passer un frisson sur la peau, tant elle me sembla douloureuse. (T. II, p. 1077)

Seule *Marroca*, où le poste de la réception se trouve allusif comme dans le récit de voyage, se clôt sur une conclusion émise par le narrateur même :

Et voilà, mon cher, comment on comprend ici les devoirs conjugaux, l'amour et l'hospitalité !
(T. I, p. 376)

À l'interrogation du narrateur principal sur laquelle se referme *Allouma*, répond le commentaire développé dans *Un Soir* d'un narrateur qui retire de la « secrète quintessence de vie » du récit de Trémoulin :

Ce récit poignant, au milieu des fantômes blancs, sur les toits voisins, tout semblait concourir à une émotion unique. (T. II, p. 1085)

Ou au contraire le silence méditatif de l'auditeur dans *Mohammed-Fripouille* :

Je ne répondis rien. Je songeais à l'étrange pays où l'on pouvait voir de pareilles choses ; et je regardais dans le ciel noir le troupeau innombrable et luisant des étoiles. (T. II, p. 340)

Mais à l'instar du silence auroral du désert (*Au Soleil*, p. 78) qui est signe d'une nouvelle journée, le silence sur lequel se referme la nouvelle est invité à une lecture renouvelée du récit.

Les noms propres des personnages fonctionnent comme métonymies des personnages eux-mêmes qui ne bénéficient pas d'un portrait en forme mais sont seulement saisis par un trait de caractère, un comportement. Mais les personnages sont aussi métaphores du paysage, du pays où ils évoluent. Des échanges sont manifestes entre la caractérisation de l'un ou de l'autre. Allouma, par exemple, devient une émanation de la terre d'Afrique :

Je vous disais tout à l'heure que ce pays, cette Afrique nue, sans arts, vide de toutes les joies intelligentes, fait peu à peu la conquête de notre chair par un charme inconnaissable et sûr, par la caresse de l'air, par la douceur constante des aurores et des soirs, par sa lumière délicieuse, par le bien-être discret dont elle baigne tous nos organes ! Eh bien ! Allouma me prit de la même façon, par mille attraits cachés, captivants et physiques, par la séduction pénétrante non point de ses embrassements, car elle était d'une nonchalance tout orientale, mais de ses doux abandons. (T. II, p. 1107)

Des échanges sont manifestes entre le décor et la jeune femme : « les étoiles jaunes du ciel » répondent aux « étoiles bleues de sa face » comme autant de « grains de feu » (T. II, p. 1113). Des échos peuvent être repérés entre *Au Soleil* et *Allouma* : La terre est humanisée dans le récit de voyage par le biais de la métaphore de la peau calcinée et rouge (*Au Soleil*, p. 47, 49, 66, 67) :

La terre devient nue et rouge, la vraie terre d'Afrique. (*Au Soleil*, p. 47)

Puis nous passons par des défilés étroits entre deux montagnes qu'on dirait incendiées depuis peu, tant elles ont la peau rouge et nue. (*Ibid.*, p. 49)

Tout était blanc devant nous, d'un blanc d'argent neigeux, vaporeux et miroitant. (*Ibid.*, p. 95)

On peut aussi évoquer l'image de l'incendie et d'une vague de feu qui rongait la montagne « dont elle mettait à nu la peau roussie » (*Ibid.*, p. 123).

Les mêmes cooccurrences de couleurs et de la forme « nu (e) » se retrouvent dans la nouvelle pour décrire Allouma :

Sur un de ces grands tapis rouges en haute laine du Djebel-Amour, épais et doux comme des matelas, une femme, une fille, presque nue, dormait, les bras croisés sur ses yeux. Son corps blanc, d'une blancheur luisante sous le jet de lumière de la toile soulevée [...]. (T. II, p. 1099)

La scène est reprise un peu plus loin sous la forme du souvenir « de cette fille arabe étendue sur un tapis rouge » (T. II, p. 1100) et dans une description plus développée :

Les lèvres, fortes et colorées d'une sorte de floraison rouge qu'on retrouvait ailleurs sur son corps indiquaient un léger mélange de sang noir, bien que les mains et les bras fussent d'une blancheur irréprochable. (T. II, p. 1101)

Le désir brûlant de Maupassant pour cette terre d'Afrique se trouve ainsi métaphorisé par le désir pour la femme, qui s'exprime sur le plan lexical par l'isotopie du corps spécifique des nouvelles avec les mots « corps, bouche, bras, mains, sang, chair, yeux, lèvres, tête, vêtements, voix » ainsi qu'avec le mot « cœur » qui, par son emploi métaphorique usuel, assure le lien avec l'autre isotopie spécifique de l'amour (« amour, âme », « femme (s), fille »).

Réduit à un trait du comportement, le personnage est offert à une interprétation symbolique : Allouma est comme une allégorie de l'errance sur cette terre de feu, idéal de vie selon Maupassant exprimé dans *Au Soleil* :

Et l'on voudrait devenir nomade à la façon de ces hommes qui changent de pays sans jamais changer de patrie. (*Au Soleil*, p. 81-82)

Comme Maupassant s'interroge :

Le Ventre de Paris n'est-il pas le poème des nourritures ? *L'Assommoir* le poème du vin, de l'alcool et des soirées ? *Nana* n'est-il pas le poème du vice ?¹¹

on pourrait se demander si *Allouma* n'est pas le poème de l'errance. L'attitude rêveuse du narrateur après avoir écouté le récit oral paraît proche de « l'état poétique » selon Valéry¹². La tension qui donne sa densité au poème pourrait se retrouver dans cette tension du même à l'autre qui fascine par sa différence et dans cette tension de l'auditeur

¹¹ « Émile Zola » in *Études, chroniques et correspondance*, Paris, Librairie de France, 1938, p. 82.

¹² Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, T. 1, p. 1337. Cité par Yves Vadé, *Le Poème en prose*, Paris, Belin, 1996, p. 11.

suspendu à la voix du conteur, comme au verbe poétique, comme à « l'âme poétique et légendaire des peuples simples aux pensées fleuries » (*Un Soir*, T. II, p. 1076).

Conclusion

Du récit de voyage à la nouvelle, Maupassant joue toutes les variations du motif de l'altérité et module la transgression du même à l'autre.

Le narrateur d'un récit de voyage, investi d'un savoir, tente de maîtriser l'altérité et de restituer son objet de conquête au lecteur. Son trajet du référent à la mise en discours qu'il voudrait linéaire et direct est cependant grossi de bulles anecdotiques ou généralisantes qui font prendre au récit des détours temporels, énonciatifs ou littéraires, frôlant ainsi l'univers fictionnel.

Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve. (*Au Soleil*, p. 38)

Toutefois, la voix du narrateur domine continûment ces escapades et réduit la transgression d'un univers à l'autre.

Dans la nouvelle au contraire, le rapport à l'Autre et l'étrangeté qui naît de cette confrontation, sont démultipliés et amplifiés par des procédés qui font reculer l'histoire racontée dans des déplis énonciatifs où le lecteur ne retrouve ni certitude, ni stabilité. Le rapport à l'autre est aussi démultiplié en ce sens qu'il s'irise d'acceptions diverses : comme dans le récit de voyage, l'étranger surprend par des mœurs insolites ; cette relation est vécue comme un désir viscéral de la terre africaine qui habite Maupassant ; enfin, la relation à la femme cristallise et métaphorise les relations à l'Autre. Les jeux énonciatifs qui mettent en perspective les pôles de la production et de la réception seraient peut-être la mise en scène énonciative de la transgression impossible des frontières entre les peuples à l'époque de la colonisation. À un autre niveau, non contingent, l'errance même pourrait être interprétée comme métaphore du rapport entre écriture et lecture. La voix circule d'un auditeur représenté à un auditeur potentiel ; l'instabilité de la source énonciative dans la nouvelle opère un mouvement de décentrement par rapport au récit de voyage dominé par une voix unitaire et digne de foi. Le lecteur de la nouvelle se trouve entraîné lui-même dans un mouvement d'errance d'une voix l'autre, tendu vers un sens qui lui échappe sans fin, comme ces Arabes qui passent « comme s'ils allaient toujours quelque part où ils n'arriveront jamais » (*Au Soleil*, p. 84).

