

Maupassant et la réécriture : *En canot et Sur l'eau*

Il est arrivé à Maupassant de reprendre une nouvelle qu'il avait achevée pour la réécrire, soit qu'il n'ait pas été satisfait par le résultat obtenu, soit qu'il ait voulu donner au récit une allure différente. Le cas du *Horla* est sans doute, à cet égard, le plus célèbre. Je voudrais m'attarder aujourd'hui sur un autre aspect de la réécriture maupassantienne, en étudiant la genèse de *Sur l'eau*. Cette nouvelle a été publiée en 1881 dans *La Maison Tellier*, mais avait déjà paru en 1876, dans *Le Bulletin Français*, sous le titre de *En canot*. On a conservé le manuscrit de *En canot*, que nous allons considérer. Dans la version que je vous donne, j'ai intégré les corrections de Maupassant, puisque ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas l'ensemble des corrections mais plutôt celles qui sont absentes du manuscrit, et que l'on ne découvre qu'en comparant les deux versions. Pour simplifier, j'appellerai *En canot* la version manuscrite du premier récit (comme l'a fait Maupassant lui-même), et *Sur l'eau* la seconde version imprimée.

Je rappelle rapidement l'argument du récit: un narrateur dont on ne sait presque rien écoute l'aventure qui est survenue dix ans plus tôt à un canotier, passionné par la rivière. Ce dernier, nouveau narrateur, lui raconte l'épisode à la première personne: une nuit, sur la rivière, son ancre reste accrochée au fond de l'eau; après avoir subi plusieurs délires dus à sa peur et à l'étrangeté de l'atmosphère, il parvient à remonter à la surface, à l'aide d'un pêcheur venu l'aider, le cadavre d'une vieille femme avec une pierre au cou; on n'en saura pas plus.

Dans son édition des *Contes et Nouvelles* de Maupassant, pour La Pléiade, Louis Forestier a comparé ces deux versions. Selon lui, je cite,

"le détail du texte est corrigé dans le sens d'une rigueur plus grande dans l'expression, d'une personnalité plus affirmée dans le style. L'auteur pourchasse le cliché solitaire, la banalité, la platitude. Maupassant a modifié le plan en déplaçant les paragraphes pour les besoins de la circonstance."

Un généticien ne peut considérer de telles remarques qu'avec hésitation. On sait que l'orientation finaliste des transformations est un concept, ou plutôt une conception de la production textuelle que la génétique remet constamment en question. Quant aux "besoins de la circonstance", ils sont vagues. Je vais donc tâcher ici de me demander, non pas si *Sur l'eau* est meilleur que le manuscrit de *En canot*, mais plutôt quelle est la nature des processus de réécriture qui ont permis le passage d'un récit à l'autre. Je ne m'attarderai pas sur les transformations lexicales; elles sont, somme toute, assez décevantes (Maupassant n'est pas Flaubert !). Les modifications structurales, en revanche, sont plus importantes. Elles sont de deux ordres: un phénomène de *suppression*, et un phénomène de *réorganisation*.

1. *Suppression*

Dans *En canot*, ce que je nommerai la scène principale est précédée de trois petites scènes, ou saynettes, qui en sont la préparation, et dont l'enchaînement a valeur d'embrayeur:

1 - "un soir": apparition d'une peur inexplicable ("j'éprouvai tout à coup un étrange frisson") avec tentative d'explication, ou de rationalisation, de la part du narrateur: "Je trouvai que j'avais été saisi..."

2 - "Le lendemain": répétition de l'épreuve, avec une augmentation du trouble: "cette fois, j'eus peur, vraiment peur, d'autant plus que je ne savais pas de quoi", suivie d'un autre essai de rationalisation: "je me fis de la psychologie pendant une heure..."

3 - Répétition de l'épreuve, déplacée sur l'ami du narrateur, Hadji, qui nous a été présenté auparavant et qui trouve ainsi sa fonction narrative: "j'ai eu une peur effroyable en arrivant à la pointe des roseaux". Toute rationalisation devient impossible et le narrateur doit affronter l'épreuve: "Enfin je résolus de faire le soir même une expérience définitive." Cette disposition narrative n'est pas rare dans les nouvelles de Maupassant: associée à un lieu (aquatique en particulier), la peur naît de rien, mais ce rien est de l'ordre de l'étrange; la répétition de cet élément étrange vient perturber un narrateur sceptique ou incrédule; un autre personnage (ami, médecin, etc), tel un miroir, joue un rôle de confirmation avant l'épreuve

décisive du héros-narrateur, qui prend généralement la forme d'une scène centrale, plus longue. Schématisé de la sorte, l'enchaînement narratif ressemble à celui du *Horla*, par exemple.

Or, quand il corrige la nouvelle, Maupassant supprime tous ces préparatifs. On ne saurait établir sans risque la finalité de cette condensation. Il serait abusif de croire qu'il a jugé le récit trop répétitif; d'une part, l'enchaînement narratif, tel que je viens de le définir, est tout à fait logique; d'autre part, chez Maupassant, l'aspect répétitif du récit est fréquemment l'un des versants narratologiques du thème du fantastique. Quoi qu'il en soit, ce choix est déterminant; alors que le récit s'étalait sur quatre scènes, il ne s'étend plus, dans *Sur l'eau*, que sur une scène. La première conséquence de cette suppression est de modifier la vitesse du récit; une autre conséquence est de priver certains éléments de leur rôle fonctionnel. Ainsi par exemple, dans *Sur l'eau*, l'ami, même s'il a changé de nom, n'est plus qu'un élément insignifiant, comme dirait Roland Barthes, que la structure ne récupère pas; il ne sera d'ailleurs plus du tout mentionné dans la suite du récit.

2. Réorganisation narrative

L'arrivée dans un lieu est un topos stratégique de tout récit. Puisque la disposition scénique a changé, il va sans dire que l'arrivée près de la "pointe aux roseaux" doit être modifiée. Ce sont ces transformations que j'ai indiquées par le chiffre I dans la marge gauche de *En Canot*. Dans la 4ème scène de *En canot*, cette arrivée n'était que progressive: "j'approchai de l'endroit redouté"; "je m'arrêtai quelques secondes"; "j'approchais toujours", "j'arrivai", puis mention de l'arrêt du bateau. La lenteur du récit est associée à de multiples réflexions sur la peur, auxquelles sont mêlées des notations d'atmosphère, comme si Maupassant aménageait une sorte de suspense. Il n'en va plus du tout de même dans *Sur l'eau*. Le narrateur s'arrête par hasard, saisi par la tranquillité de l'atmosphère, pour fumer. A première vue, on a l'impression d'avoir affaire à un récit tout à fait différent. Pourtant les éléments qui le composent sont identiques: Maupassant a réutilisé les éléments du manuscrit,

supprimant ceux qui étaient relatifs au trajet du personnage et transformant la disposition narrato-descriptive; le nouveau récit a en effet été obtenu grâce à une curieuse fusion d'éléments hétérogènes dans le premier récit; on va donc tâcher de voir comment.

Dans *En canot*, la mention du bateau précède la 1ère scène **(Ia)**. Maupassant la conserve dans *Sur l'eau*, en début de scène, l'associant à l'arrêt du personnage, "je m'arrêtai quelques secondes pour reprendre haleine" **(Ib)**, qui, situé à l'origine plus tard dans le récit, n'était que temporaire, car il précédait l'arrivée dans le lieu stratégique, et suivait de près l'information concernant la vitesse du bateau, qui semblait le légitimer ("mon canot filait vite entre deux forêts de roseaux"). Décontextualisé, le syntagme est immédiatement recontextualisé, par une sorte de colle logico-sémantique, puisque c'est cette fois la taille du bateau ("traînant péniblement mon gros bateau, un océan de 12 pieds") qui en devient le prétexte. Maupassant appose ensuite les informations qui localisaient la première scène d'*En canot*: "près de la pointe des roseaux, 200 mètres environ avant le pont du chemin de fer" **(Ic)**. On peut le constater, le déplacement des syntagmes ne nécessite en rien leur reformulation interne.

Comme souvent, l'arrêt du récit justifie l'insertion descriptive. Là encore, Maupassant procède par déplacement. Il utilise la rotation qui indiquait l'atmosphère du départ, pour la 4ème scène d'*En canot*: "je m'embarquai par un temps magnifique" **(Id)**, qu'il extrait de la séquence et transforme, en toute logique descriptive, en "Il faisait un temps magnifique", que viennent redoubler deux syntagmes descriptifs. Ils étaient insérés plus loin dans le récit de *En canot*: "La lune resplendissait, le fleuve brillait" **(Ie)**. C'est une structure assez fréquente dans les brèves descriptions d'atmosphère: une première séquence définit globalement l'atmosphère, qui vient se préciser par l'apparition de détails réalistes (*lune / fleuve*) dont les prédicats en sont comme la déclinaison ou l'illustration. Emporté peut-être par un élan ternaire, Maupassant ajoute à la description d'atmosphère une séquence qui représente l'*air*, en toute redondance ("l'air était calme et doux"), absente d'*En canot*.

Dans *En canot*, enfin, une dernière séquence synthétisait l'ensemble du tableau: "tout était parfaitement tranquille". Elle est singulièrement dissociée. D'une part, le prédicat *tranquille* est maintenu, pour désigner l'atmosphère encore, mais dans le discours du narrateur: "Cette tranquillité me tenta"; d'autre part, Maupassant réintègre plus loin la proposition, en l'associant cette fois au *fleuve* (sans éviter d'ailleurs la répétition): "le fleuve était parfaitement tranquille" (**Ig**).

Avant ce redoublement cependant, Maupassant a effectué une autre transformation; à l'arrêt du personnage correspond l'arrêt du bateau. Là encore, Maupassant greffe des séquences qui étaient situées plus tard dans le récit de *En canot* (**If**): "Je saisis mon ancre et je la lançai dans la rivière. Le canot qui redescendait avec le courant fila sa chaîne jusqu'au bout, et s'arrêta. Je m'assis à l'arrière", sans recopier entièrement la phrase cependant. Il semble en fait que la seconde partie de la phrase, "et je voulus fumer", lui ait donné l'idée de la séquence psychologique qui légitime l'arrêt stratégique du récit: "Je me dis qu'il ferait bien bon fumer une pipe en cet endroit". La motivation est donc rétroactive; le *vouloir* du personnage n'est qu'un prétexte transitionnel.

Cet arrêt du récit est suivi d'un nouveau passage qui décrit l'atmosphère en se concentrant sur le silence. C'est un passage que Maupassant a rajouté; il fonctionne comme une sorte de pivot avant la description du silence des bêtes de la rivière, qui se trouvait, pour sa part, dans *En canot* (**Ih**). Après la mention du coassement de la grenouille Maupassant élimine de nombreux éléments du récit, passant à "et je voulus fumer", qui devient "et je résolus de fumer"; le récit de *En canot* est donc récupéré, d'ailleurs sans grande variation postérieure, à l'endroit où Maupassant l'avait coupé auparavant pour en extraire l'arrêt du personnage (**Ii**).

Essayons de définir les composantes de cette réécriture. Tout d'abord, la transformation procède par déplacement de syntagmes. Maupassant ne réécrit pas, il coupe les phrases et les accole l'une à l'autre, parfois sans transition, parfois en aménageant un petit lien stratégique; ce processus de collage ressemble bel et bien à du bricolage. Bricolage qui

est cependant orienté: rien ne se perd, mais tout se recrée. Car ces modifications préliminaires transforment tout à fait le sens de l'atmosphère, la fonction de la description, voire la nature du récit.

Dans *En canot*, atmosphère et personnage sont en disjonction; par un effet d'antithèse fréquent dans les descriptions, le calme du paysage s'oppose au trouble du héros narrateur, disjonction qui laisse d'ailleurs sous-entendre que ce trouble est bien créé par lui. Or dans *En canot* le trouble est antérieur à la scène, je le rappelle. Rien de tel dans *Sur l'eau*. Atmosphère et personnage sont en conjonction, et l'usage du désignateur, associé au syntagme psychologique, l'exprime bien: "*cette tranquillité me tenta*", tout comme l'ajout de cette proposition, qui connote le bien-être: "sur ma peau de mouton, aussi commodément qu'il me fut possible."

Par ailleurs, le dédoublement de l'atmosphère (rajouté par Maupassant) n'est pas seulement répétitif. On y voit apparaître le *faire interprétatif* du personnage-narrateur en conjonction avec le lieu: "je *croyais saisir* un petit clapotement presque insensible", "groupes de roseaux qui prenaient des figures surprenantes et *semblaient* par moment s'agiter". Permettant la transition de "on n'entendait rien" à un "silence extraordinaire", ce passage marque en fait l'apparition insidieuse, connotative, du trouble dans le récit ("figures surprenantes", "s'agiter"). Transition tout à fait fonctionnelle puisque, on le sait, dans les récits fantastiques de Maupassant, le trouble vient ordinairement de l'intérieur, c'est-à-dire d'un dérèglement du *faire interprétatif*. A la différence de *En canot*, il n'est pas nommé; on remarquera d'ailleurs que "*effrayé* par le silence extraordinaire" est devenu "*ému* par le silence extraordinaire", modification sur laquelle je reviendrai bientôt.

Si l'on considère les éléments textuels qui demeurent dans la première version, on constate qu'ils sont de deux ordres: les uns concernent le récit de l'arrivée progressive du personnage, les autres décrivent sa peur ou contiennent des réflexions sur sa peur.

Puisque l'arrivée à la pointe des roseaux a été réaménagée, il est logique que Maupassant ne se préoccupe pas des séquences qui à relacent. Comme il se doit, elles disparaissent. Les autres éléments, en revanche, sont tous maintenus dans *Sur l'eau*. Cette réintégration obéit à un double principe transformationnel: d'une part *fusion* en un bloc homogène, d'autre part *modification* de la situation narrative du bloc, puisqu'il est différé dans le récit. Bien entendu je dissocie ici, pour la commodité de l'exposé, des transformations dont le déroulement génétique a peut-être été simultané.

J'ai indiqué ces nouvelles transformations par le chiffre II, et je les ai placées dans la marge de droite de *En canot*. Il s'agit encore de processus de collage, et une fois encore ce bricolage ne respecte pas l'ordre des séquences du premier récit.

"Je me raisonnai" (**IIa**) devient "j'essayai de me raisonner", au début du passage, introduction qui précède la séquence concernant la volonté du personnage, que Maupassant avait tout d'abord utilisée pour annoncer la 4^{ème} scène de *En canot*: "ma volonté était bien ferme, inébranlable, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté et cette autre chose avait peur" (**IIb**); Maupassant ajoute une précision concernant la nature de cette volonté: "je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur". Ensuite, "je me demandai de quoi j'avais peur" (**IIc**), qui était juxtaposé, dans le récit de *En canot*, au raisonnement initial, devient "je me demandai ce que je pouvais redouter", pour éviter la répétition sans doute; le thème du double, si fréquent dans les nouvelles fantastiques de Maupassant, réapparaît alors tel quel (**IId**); seules disparaissent les quelques lignes qui, dans *En canot*, élaborent ce thème, somme toute de façon redondante. C'est aussi semble-t-il le souci d'éviter la répétition qui explique la transformation de "l'oreille attentive et béant de peur" (**dans IIe**) en "l'oreille tendue et attendant"; remarquons cependant que si l'adjectif "attentive" semble avoir donné à Maupassant l'idée de l'*attente*, par déplacement métonymique, en revanche la présence du participe *attendant* n'en impose pas moins une répétition fâcheuse, du point de vue de l'euphonie, avec *tendue*.

Notons enfin l'ajout de quelques séquences de transition; l'une exprimant l'augmentation du trouble ("cet effroi bête et inexplicable grandissait toujours et devenait de la terreur"), l'autre redoublant le caractère indéfini de la cause de la peur, nouvelle manifestation du *faire interprétatif* du personnage: "Quoi ? Je n'en savais rien, mais ce devait être terrible". Il n'est pas utile de s'attarder en détail sur toutes ces transformations, puisqu'elles relèvent du même principe.

J'ai dit de façon allusive que ces déplacements constituaient la juxtaposition et la fusion d'éléments auparavant hétérogènes. Hétérogènes sur un plan narratif certes, mais non thématique: l'isotopie de la peur, qui était dans *En canot* disséminée dans le récit, est brusquement concentrée en un seul passage.

Du point de vue de la logique du récit, Maupassant aurait très bien pu maintenir le passage au début de la scène; néanmoins il a choisi de le différer. Or différer l'isotopie de la peur revient à aménager la progression insidieuse de la peur dans l'esprit du personnage-narrateur (qui la crée), du narrataire (qui l'écoute) et du lecteur (qui la découvre), si bien que cette progression devient le véritable enjeu du conte: ce n'est plus le récit de la peur qui est progressif (voire répétitif) comme dans *En canot*, mais la peur elle-même, jusqu'à son paroxysme (qui est notre passage répétitif).

De fait, si l'on considère l'articulation narrative de *Sur l'eau* par rapport aux sensations du personnage-narrateur, telle qu'elle a été obtenue après ces transformations, la progression est claire, avec d'une part action de la rivière (actant essentiel), d'autre part réaction du personnage:

- silence: "je me sentis ému";
- mouvements de la barque: "m'inquiétèrent";
- balloté: "je compris que j'avais les nerfs un peu ébranlés";
- ancre bloquée: "je fus pris de colère", puis "ma mésaventure m'avait calmé", puis "ma situation me fit rire" (séquence ajoutée, notons-le);
- petit coup contre le bordage: "sueur froide me glaça des pieds à la tête", et "étrange agitation nerveuse";
- action du brouillard: "j'éprouvais un malaise horrible";

puis survient notre passage différé; il s'agit bien de dire la peur, pour la première fois dans le récit, et de l'accentuer, par l'intermédiaire d'une forte concentration sémémique.

Tel est l'*effet* des transformations; on ne saurait cependant présumer de leur *finalité* (car l'expérience génétique nous enseigne constamment que, dans la synchronie d'un texte achevé, effet et finalité se confondent).

Même si on ne peut trancher avec certitude, il faut cependant remarquer que d'autres modifications, ponctuelles cette fois, vont dans le même sens, nous autorisant à croire qu'il s'agit bien d'un processus orienté. En effet Maupassant a supprimé - ou corrigé - plusieurs séquences antérieures, dans le récit de *En canot*; or elles contiennent toutes le sémème *peur*.

Tout d'abord, nous l'avons déjà entrevu, modification de "je fus *effrayé* du silence" en "je fus *ému* par le silence"; ensuite, le silence des bêtes de la rivière n'est plus associé à la peur, puisque Maupassant supprime "avaient-ils peur aussi ?"; de même, la nervosité du narrateur ne s'énonce plus comme de la peur, puisque Maupassant ne reprend pas la fin de la séquence, "je compris alors que j'avais les nerfs trop ébranlés pour arriver ce soir-là à dompter cette terreur bête" devenant "je compris que j'avais les nerfs un peu ébranlés"; enfin, le coup contre la coque, dans *En canot*, était suivi de: "mais cela avait suffi et je recommençai à avoir peur", que Maupassant transforme en "mais cela avait suffi et je me sentis envahi de nouveau par une étrange agitation nerveuse"; il a simplement greffé une séquence utilisée quelques lignes auparavant dans le récit (*singulière* devenant *étrange*).

Concluons. Ces phénomènes spécifiques de réécriture, quoi qu'assez simples ici, nécessitent plusieurs remarques relatives à l'analyse du récit.

Tout d'abord, le fait de bouleverser les éléments d'un récit n'implique pas nécessairement l'amélioration du récit, mais sa transformation; le texte devient un texte autre. D'une part on est passé d'un récit répétitif à un récit progressif; d'autre part la scène ne fonctionne plus comme la confirmation des épreuves précédentes mais constitue l'épreuve elle-même, avec sa progression interne.

Réciproquement, il n'est pas nécessaire de refondre la totalité d'un récit pour le transformer; la réécriture peut procéder de simples déplacements de syntagmes. Les unités narratives et descriptives, ainsi modifiées, ne souffrent pas d'une perte de contexte, au contraire; insérées dans un nouveau contexte, elles subissent une transformation de sens. Il suffit de penser par exemple à la séquence qui concerne la motivation psychologique de l'arrêt du personnage; les deux versions sont quasiment antithétiques:

Sur l'eau: "Cette tranquillité me tenta; je me dis qu'il ferait bien bon fumer une pipe en cet endroit. L'action suivit la pensée; je saisis mon ancre et la jetai dans la rivière";

En canot: "Enfin, bien résolu à dompter cette involontaire frayeur, dussé-je passer deux heures au même endroit, je saisis mon ancre et la jetai dans la rivière".

L'action est la même, mais les fonctions actantielles du lieu s'opposent, et avec elles les motivations psychologiques.

Ce que les narratologues nomment la *logique du récit* est donc une illusion de lecture, voire un effet de contexte; c'est la structure narrative, telle qu'elle est produite par l'agencement sémantico-syntaxique des énoncés, qui détermine la logique du récit, et non l'inverse.