

La recherche du sens caché dans *Apparition* de Guy de Maupassant

Zahra
ABANGAH 

Docteure en langue et littérature françaises
Département de français, Université Shahid Beheshti,
Téhéran, Iran.

Résumé

En prenant en compte le fantastique comme la présence de surnaturel dans un récit réaliste, et en remettant en question la réalité à travers le rêve et le surnaturel, Guy de Maupassant est reconnu comme l'un des écrivains les plus remarquables de la littérature fantastique. Ses histoires se déroulent dans la réalité quotidienne, mais la peur du surnaturel est l'un des sujets abordés dans ses œuvres. Dans *Apparition*, l'une de ses nouvelles, il est confronté à l'angoisse provoquée par l'illusion. À cette occasion, nous allons chercher des signes fantastiques dans *Apparition* pour trouver le sens. Donc, il est important de répondre à ces questions : Quel sens est caché derrière la structure du récit ? Comment peut-on saisir le sens contenu dans cette nouvelle ? Cette recherche se déroule en utilisant la sémiotique. Une approche qui permettra de trouver un sens dans le contraste entre la nature et le surnaturel. À la fin, nous comprendrons que la peur d'une apparition ambiguë est omniprésente dans l'histoire.

Mots clés : Sémiotique, Sens, peur, illusion, réalité.

Introduction

* Auteure correspondante : abangah.zahra@gmail.com

Comment citer : Abangah, Z., (2026). La recherche du sens caché dans *Apparition* de Guy de Maupassant, *Recherches en langue française*, 6(12), 5-28. DOI: 10.22054/RLF. 2026.89409.1224

La critique littéraire se concentre principalement sur l'étude et l'évaluation d'une œuvre littéraire. Son objectif est d'explorer les différents aspects d'une œuvre littéraire. Pour ce faire, elle a besoin d'une approche spécifique. De nombreuses méthodes de recherche ont existé jusqu'à aujourd'hui comme la critique structuraliste. L'une des orientations de la critique structuraliste est la sémiotique qui se définit comme l'analyse linguistique d'un texte en tant que système de signification. Les critiques littéraires, tels qu'Algirdas Julien Greimas¹, ont considéré une œuvre littéraire comme un langage qui comporte un système de signes. Selon eux, la linguistique dévoile les structures et la sémiologie énonce les sens. Ils ont mis en évidence la différence entre le signifiant (une réalité phonétique) et le signifié (une réalité de sens), Ce qui permet la production du message.

Dans le livre *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques* (1976), Greimas a choisi Maupassant comme exercice pratique et explique sa raison de la manière suivante:

« Choisir Maupassant, c'est donc s'inscrire, d'une certaine manière, dans la lignée de Propp², en continuant l'exploration sémiotique, celle d'un « genre » littéraire, le conte, et dont l'œuvre de Maupassant — située entre celles de Mérimée et de Tchekhov —, constitue, de l'avis général, un des jalons remarquables. » (Greimas. 1976 : 10)

¹ Algirdas Julien Greimas est né en Lituanie en 1917, mais cet éminent linguiste et sémioticien a pris la nationalité française. Greimas fut l'un des fondateurs et secrétaire général de l'Association internationale d'études sémiotiques. Il est devenu le plus important théoricien de la sémantique narrative. Il a consacré de nombreuses années de sa vie à l'élaboration d'un système d'analyse textuelle cohérent, solide, logique et planifié. Il est décédé à Paris en 1992.

² Vladimir Propp est un érudit formaliste d'origine russe qui, grâce à son analyse structuraliste des contes populaires russes et à l'identification de trente et une fonctions spécifiques à chacun d'eux, a finalement identifié sept personnages fondamentaux. Ses idées à cet égard ont eu une profonde influence sur la recherche folklorique dans les universités occidentales.

Dans cet article, nous nous pencherons sur la nouvelle fantastique *Apparition*³ (1884) de Guy de Maupassant⁴, pour découvrir le sens caché dans la structure du texte. C'est une histoire terrifiante qui se déroule autour d'un événement incroyable qui a eu lieu il y a 56 ans. En 1827, à Rouen, le marquis de la Tour-Samuel, un homme âgé de quatre-vingt-deux ans a une rencontre inattendue avec un ami après cinq ans. Cet ami lui demande d'aller à son château, où il évite lui-même d'aller, et de prendre des papiers importants dans son bureau pour les lui apporter. Cet ami n'y est jamais retourné depuis la mort de sa femme. Le marquis accepte la requête. Il se rend au château et, tandis qu'il cherche les papiers, il sent la présence d'une femme vêtue de blanc qui le regarde et lui demande de se peigner. Il est très effrayé à sa vue. Mais il tente d'exaucer la demande de la femme fantomatique. Puis la femme s'en va et disparaît. Le marquis s'enfuit rapidement. En quittant le château, il se dit qu'il a tout imaginé. Chez lui, il est effrayé à la vue d'un cheveu coincé dans le bouton de sa chemise. Quelque temps plus tard, il comprend que son ami a disparu. Finalement, ses efforts et ceux de la police pour retrouver l'homme et la femme au château restent vains.

Si l'on considère que l'écrivain cherche à susciter un sens particulier chez le lecteur en rédigeant cette nouvelle, les interrogations suivantes se posent : Quel est le sens caché derrière cette œuvre ? Comment et de quelle manière ce sens est présenté ? Quel effet l'auteur tente-t-il de provoquer chez le lecteur ?

En réponse à ces questions, nous allons passer en revue les structures du texte en nous référant aux méthodes de sémiotique. L'objectif de cet article est de saisir le processus de génération du sens. En examinant la

³ Paru initialement dans la revue *Le Gaulois* du 4 avril 1883, avant d'être reprise l'année suivante dans le recueil de nouvelles *Clair de lune*

⁴ Henri René Albert Guy de Maupassant (5 août 1850 – 6 juillet 1893) était un écrivain français. Influencé par Victor Hugo, il écrivit d'abord des poèmes d'amour. Plus tard, il rencontra Louis Boyer et Gustave Flaubert, avec qui il étudia l'œuvre de Balzac, avant de se consacrer sérieusement à l'écriture. Ses nouvelles sont à la fois réalistes et fantastiques. Ses écrits sont attrayants grâce à son style naturel.

structure narrative de ce récit, nous allons passer au-delà du texte et atteindre le sens dans les couches profondes du texte.

Perspective historique

Il a toujours été d'une grande importance pour l'homme de découvrir et de déchiffrer l'inconnu. Depuis toujours les chercheurs ont été motivés à explorer les œuvres d'art en quête de sens. C'est pourquoi, le fait de se consacrer au domaine de la sémiotique a toujours été une approche intéressante et utile. Il est possible de mentionner, par exemple, plusieurs cas à l'échelle mondiale et en Iran. « *Schémas et programmes narratifs : de Greimas à Fontanille : L'Homme gris de M. Laberge et La Répétition de D. Champagne* » (Cliche.2006) : C'est une analyse de l'action dans deux textes de la dramaturgie québécoise des années 1980, *L'Homme gris* (1986) de Marie Laberge et *Répétition* (1990) de Dominique Champagne. Cet article examine l'efficacité descriptive des schémas et des programmes narratifs des œuvres. Un autre exemple c'est : « *L'interaction de deux pratiques sémiotiques. Un deuil à deux dans Les Yeux bleus cheveux noirs de Marguerite Duras* » (Brodén. 2006) qui s'appuyant sur le livre *Du sens* d'A. J. Grimas, l'auteur tente de clarifier comment les deux pratiques sémiotiques de l'élaboration du contrat et la réponse à la privation s'influencent mutuellement dans le texte durassien et comment elles sont coordonnées.

De plus, l'article « *L'étude sémiotique du personnage chez Dowlatâbâdi, Le cas d'étude : Solouk* » (Alaei. Abbassi.2021) est un exemple en persan qui vise à examiner le silence dans les personnages de Solouk de Dowlatâbâdi, en se basant sur les principes de la sémiotique du personnage. En outre, Maupassant a également fait l'objet de critiques, telles que : « *Le Moyen Âge dans l'œuvre de Maupassant. Histoire, légende, poétique.* » (Benhamou.2006) Dans cet article, l'auteur examine la relation de l'auteur avec le Moyen Âge.

En persan, il y a l'article « *Guy de Maupassant et Techniques du récit* » (Kamali.2005) qui étudie les œuvres de Maupassant.

Cependant, les recherches sur les œuvres de Maupassant utilisant une approche sémiotique ne sont pas nombreuses. Le premier et le meilleur exemple est : *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques* (1976) de Greimas sur *Deux amis* (1883) de Maupassant. Son objectif dans ce livre est présenté comme suit :

« Eprouver et enrichir l'outillage méthodologique de l'analyse des discours narratifs - en passant du merveilleux oral (Propp) au conte écrit, institué comme genre littéraire -, tel est le premier objectif de cette lecture de Maupassant. Des procédures plus complexes de la production textuelle s'y reconnaissent : dont l'implication de séquences entières, et le dépérissement progressif du niveau " événementiel " du récit au profit de sa dimension cognitive. » (Greimas. 1976 : 31)

Ce qu'il faut souligner ensuite, c'est qu'il peut exister également une étude sémiotique des œuvres de Maupassant, mais une focalisation spécifique sur *Apparition* en utilisant une approche sémiotique demeure peu explorée. Dans cette recherche, nous tentons d'explorer l'œuvre de Maupassant à l'aide de cette méthode, non pas en examinant un seul concept sémiotique, mais plutôt en étudiant cette nouvelle dans une perspective globale, sous les différents angles sémiotiques (carré sémiotique, parcours narratif, dimension figurative et passionnelle).

I. Cadre théorique

La Sémantique structurale a été fondée par Algirdas Julien Greimas qui s'est inspiré de Ferdinand de Saussure et Louis Hjelmslev. De plus, il est le dirigeant de l'École sémiotique de Paris. Greimas aborde le sujet de « de la sémantique aux sémiotiques » dans son livre *Du Sens* (1970). Il affirme que le monde où l'homme vit c'est un monde signifiant et par conséquent « le sens » est plus important:

« On peut dire les progrès de la sémiotique, dans ces derniers temps, consistent pour l'essentiel dans l'élargissement de son champ de

manœuvre, dans l'exploration plus poussée des possibilités stratégiques de l'appréhension de la signification. Sans qu'on ne sache rien de plus sur la nature du sens, on a appris à mieux connaître où il se manifeste et comment il se transforme. » (Greimas, 1970 : 705)

Il parle de la « sémiotique des formes » comme un langage afin de parler du sens :

« Déterminer les formes multiples de la présence du sens et les modes de son existence, les interpréter comme des instances horizontales et des niveaux verticaux de la signification, décrire les parcours des transpositions et transformations de contenus, ce sont autant de tâches qui, aujourd'hui, ne paraissent plus utopiques. Seule une telle sémiotique des formes pourra apparaître, dans un avenir prévisible, comme le langage permettant de parler du sens. Car, justement, la forme sémiotique n'est autre chose que le sens du sens. » (Greimas, 1970 : 705)

Dans sa recherche du sens, Greimas met en évidence des structures d'un récit qui se forment à partir des rôles et des liens entre les composantes de l'histoire. L'un des concepts fondamentaux de cette structure est celui d'« actant ». C'est une unité sémantique qui a le pouvoir et le rôle pour réaliser le déroulement d'une histoire, les acteurs et les rôles d'une pièce de théâtre ou les personnages d'un récit peuvent occuper cette place. L'ensemble des actants dans la structure d'un récit, mis en relation les uns avec les autres, forment un contenu sémantique, ce qui est nommé le schéma narratif.

Selon la sémiotique de Jacques Fontanille⁵, l'énonciation est incluse. Cette sphère établit une distinction entre les trois formes de la discursivité, à savoir l'action, la passion et la cognition. Les

⁵ Jacques Fontanille, sémioticien, né le 28 septembre 1948 en France, est l'un des chercheurs qui a le plus contribué au développement de la sémiotique greimasienne: *Sémiotique du discours* (1998) et *Sémiotique et Littérature* (1999)

transformations narratives, affectives et cognitives mises en texte sont examinées à l'aide d'outils d'analyse. Alors que, elle met en avant les concepts fondamentaux de la sémiotique classique, tels que la structuration actantielle, la schématisation, la modalisation et la programmation. Cette étude vise à examiner la configuration des schémas narratifs et leur organisation d'après Greimas, fondées sur la perspective du discours en action développée par Fontanille. Elle se déroule en trois parties :

1. La dimension pragmatique (la structure narrative)
2. La dimension figurative et la dimension perceptive
3. La dimension passionnelle

II. Analyse textuelle

1. La dimension pragmatique (la structure narrative)

a) Le schéma narratif

Dans son livre, *Sémantique structurale*, en cherchant des modèles de transformation, Greimas trouve un schéma d'organisation narrative. Il élabore un modèle d'analyse qui, en se référant à ses modèles actantiels, classe trois actions : (Sujet-Objet ; Destinateur-Destinataire ; Adjuvant-Opposant).

D'abord, il établit la relation d'opposition « Sujet vs Objet » sur l'axe du désir ou de la quête :

« Les deux actants syntaxiques constitutifs de la catégorie « sujet » vs « objet » ; il est frappant, il faut le noter dès maintenant que la relation entre le sujet et l'objet, que nous avons eu tant de peine, sans y réussir complètement, à préciser, apparaisse ici avec un investissement sémantique identique dans les deux inventaires, celui de "désir". » (Greimas ,1966 : 176).

« Le désir sera manifesté sous sa forme à la fois pratique et mythique de "quête." » (Greimas.1966 : 177)

Ensuite, il élabore une autre relation d'opposition « Destinateur vs Destinataire » sur l'axe de la communication :

« Constituer un modèle simple, axé tout entier sur l'objet, qui est à la fois objet de désir et objet de communication. » (Greimas.1966 : 178).

Enfin, Greimas met au point la relation « Opposant vs Adjuvant » sur l'axe du pouvoir :

« Dans le spectacle projeté sur un écran axiologique, des actants représentant, de façon schématisée, les forces bienfaisantes et malfaisantes du monde, des incarnations de l'ange gardien et du diable du drame chrétien du Moyen Âge. » (Greimas.1966 :179).

Il utilise le modèle de Lucien Tesnière, et accumule le contenu axiologique et la structure syntaxique.

Dans *Apparition*, le vieux marquis de la Tour-Samuel, qui se charge de ramener les papiers, c'est-à-dire : *l'objet de valeur*, est l'actant transformationnel du sujet. Il est chargé de rapporter les papiers, en conséquence, il reçoit le rôle thématique (le sujet de faire ou pragmatique). Ainsi qu'en utilisant les verbes tels que devoir, vouloir, pouvoir et savoir ; il joue le rôle modal.

D'une part, l'actant destinateur et à la fois l'actant destinataire est un ami de jeunesse du vieux marquis de la Tour-Samuel (l'actant positionnel et sujet d'état). Ce qui demande au sujet d'aller chercher chez lui, dans le secrétaire de sa chambre, les papiers dont il a un urgent besoin.

D'autre part, l'actant d'opposant, c'est le fantôme qui empêche le sujet d'agir.

b) Le programme narratif (/PN/)

Le programme narratif est basé sur la transformation d'une situation initiale à une situation finale par faire une action. C'est la transformation qui génère le sens. Chaque discours débute par un « manque » et se termine par un état d'équilibre ou de liquidation de ce manque. En d'autres termes, les récits se développent de cette façon : passer d'un état initial chaotique à un état final équilibré. En résumé en ce qui concerne les sémiotiques dans le récit, il est important de mettre en évidence la distinction entre les deux états.

Alors, dans cette étude, nous allons examiner les deux récits séparément. Car l'apparition soudaine d'une femme dans la chambre fait surgir un autre récit au sein de l'histoire principale, ce qui devient en réalité le point tournant du récit. Donc, *Apparition* comprend deux histoires :

A. L'histoire d'apporter une lettre d'un château abandonné (le programme narratif de base)

B. L'histoire de l'apparition d'une femme dans une chambre abandonnée (le programme narratif d'usage)

▪ La situation initiale d'A

Dans la situation initiale, il y a un homme qui a besoin de papiers dans sa chambre chez lui. Cependant, après la mort de sa femme, il n'a toujours pas pu se rendre dans le château et récupérer les papiers dont il a eu besoin, malgré les années écoulées. En d'autres termes, il est détaché de **l'objet de valeur**. Sur le quai, il aperçoit le marquis de la Tour-Samuel après cinq ans, et lui demande de prendre en charge la mission :

« Je te demanderai de me rendre un grand service, c'est d'aller chercher chez moi, dans le secrétaire de ma chambre, de notre chambre, quelques papiers dont j'ai un urgent besoin. Je ne puis

charger de ce soin un subalterne ou un homme d'affaires, car il me faut une impénétrable discrétion et un silence absolu. Quant à moi, pour rien au monde je ne rentrerai dans cette maison. » (Maupassant, 1884 : 4)

Il est d'accord avec cette manipulation (ou le contrat entre le destinataire et le sujet) et se rend dans cette maison abandonnée pour rapporter l'objet de valeur : « Je lui promis de lui rendre ce léger service » (Maupassant, 1884 : 4).

L'utilisation du verbe modale « devoir » à côté du verbe « faire » dans la phrase : « il m'expliqua exactement ce que je devais faire » (Maupassant, 1884:5), suggère qu'il est nécessaire d'accomplir la mission pour le marquis.

▪ La situation finale d'A

Enfin, le sujet parvient à enlever les papiers et la mission est terminée en les livrant à son ami. Par conséquent, l'action a été exécutée. Bien que l'ami ait disparu : « Je lui fis porter ses lettres, dont il remit un reçu au soldat. » (Maupassant, 1884:12)

Dans le cadre d'une action, il y a 3 parties : un ami du marquis de la Tour-Samuel lui demande d'aller chercher les papiers. L'accomplissement de cette demande nécessite de posséder les moyens nécessaires qui sont représentés par les utilisations des verbes modaux *vouloir* par un ami et les verbes *devoir*, *pouvoir* et *vouloir* et aussi *savoir* par le marquis.

Ensuite, la deuxième partie qui comporte la *performance* en réalisant des actions (faire un acte). C'est aller au château pour accéder à la demande d'un ami.

Enfin, nous passons à la dernière partie de l'action : c'est celle de la sanction qui évalue l'action réalisée (qu'elle ait un résultat positif ou négatif).

Maintenant, nous passons à l'histoire du deuxième récit :

B. L'histoire de l'apparition d'une femme dans une chambre abandonnée.

▪ La situation initiale d'B

Dans la situation initiale, le marquis se rend dans le château abandonné pour apporter les papiers de son ami avec courage, semblant aller dans ce château abandonné pour faire quelque chose de très simple :

« Je lui promis de lui rendre ce léger service. Ce n'était d'ailleurs qu'une promenade pour moi. » (Maupassant, 1884 : 4).

« — Vous devez le savoir, puisque vous avez reçu là-dedans l'ordre de votre maître; je veux entrer dans ce château. » (Maupassant, 1884 : 6).

Par ailleurs, l'emploi du verbe « veux » dans la phrase ci-dessus, souligne sa volonté de mener à bien l'opération.

▪ La situation finale d'B

Dans l'état final, il est terrifié et s'enfuit de ce château :

« Je traversai l'appartement en courant, je sautai les marches de l'escalier quatre par quatre, je me trouvai dehors je ne sais pas où, et, apercevant mon cheval à dix pas de moi, je l'enfourchai d'un bond et partis au galop. » (Maupassant, 1884 : 11-12).

Pour cela, d'abord, il entre dans le stade des modaux en passant les verbes (vouloir, pouvoir, devoir et ne pas savoir). Après, il entre dans ce château. L'objet de la valeur ici est d'entrer dans ce château abandonné. La peur qui l'accompagne pendant des années est la sanction de cette action.

c) Le carré sémiotique

La contradiction entre deux choses ou deux concepts opposés est à l'origine d'une structure profonde et essentielle caractérisée par la contrariété. D'après Greimas, la signification est une relation qui se manifeste de deux sèmes *S* ou *non S*:

« La structure élémentaire, considérée et écrite en soi, c'est-à-dire en dehors de tout contexte signifiant, ne peut être que binaire, et cela non pas tellement pour des raisons théoriques non élucidées, qu'il faut renvoyer au niveau épistémologique du langage, mais du fait du consensus actuel des linguistes. Elle est articulée en deux sèmes *S* Vs *non S*. » (Greimas, 1966 :24)

En outre, une relation est conjonctive ou disjonctive :

« 1. Pour que deux termes-objets puissent être saisis ensemble, il faut qu'ils aient quelque chose en commun (c'est le problème de la ressemblance et, dans ses prolongements, celui de l'identité) ;

2. Pour que deux termes-objets puissent être distingués, il faut qu'ils soient différents, de quelque manière que ce soit (c'est le problème de la différence et de la non- identité) » (Greimas, 1966 : 19)

Cette théorie qui est héritée de Jacobson et de Lévi-Strauss est considérée comme la base de l'organisation des lexèmes en paires d'opposition. Si l'on considère un texte comme « un micro-univers sémantique fermé sur lui-même » (Greimas, 1966 : 93), un schéma semble être une structure qui rassemble deux termes contradictoires. (Greimas, 1970 :163)

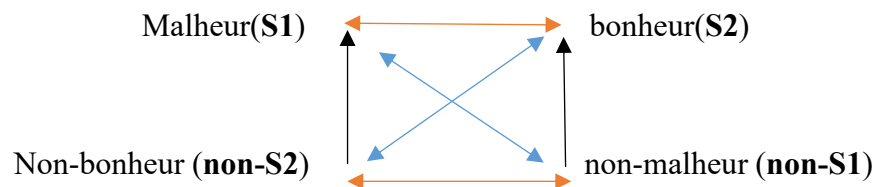
Maintenant, on peut concevoir cette structure pour les deux récits (A, B) de cette histoire :

▪ Le carré sémiotique d'A

L'état initial dans cette histoire est le malheur et la séparation d'un ami avec ses papiers (*S1*). L'état final est le bonheur et le fait de rejoindre

l'homme avec ses papiers (S2). Il existe une relation contradictoire entre (S1) et (S2).

Cependant, il y a une autre relation opposée entre deux axes (entre S1 et non-S1) et (entre S2 et non-S2). En réalité, la transformation ne se produit pas immédiatement de la situation initiale à la situation finale. Ce changement se déroule peu à peu. Autrement dit, le malheur (S1) est d'abord malheur. Avec les actions du vieux marquis, cela se transforme peu à peu en non-malheur (non-S1) et de la même façon pour le bonheur.



▪ Le carré sémiotique d'B

Dans la situation initiale de la deuxième histoire, le marquis, un ancien soldat de l'armée, trouve cette mission facile, tout comme d'autres. Il entre courageusement dans un château, malgré le fait que le gardien l'ait prévenu, mais il parvient à pénétrer dans la chambre abandonnée.

Pourtant, dans sa situation finale, il s'échappe avec la terreur, troublé par l'apparition d'un fantôme. En conséquence, on peut affirmer qu'il est conjonctif dans son état initial, au vrai.

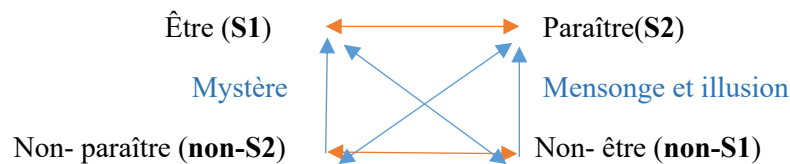
Vrai → être ← paraître

Toutefois, à la fin, il est disjonctif de vrai. Dans le sens où la vérité est dissimulée et qu'il vit avec le "mystère" et "l'illusion" depuis des années.

Faux $\longrightarrow$ Non- paraître $\longleftrightarrow$ Non- être

Il indique que le niveau de "mensonge et illusion" d'une part, et le niveau de "mystère" d'autre part, se croisent, et l'histoire se termine sans découvrir la vérité et la cognition.

En récapitulant, le carré sémiotique se transforme en relations polaires entre l'être et le paraître pour obtenir les quatre modalités véridictaires de base:



2. La dimension figurative et la dimension perceptive

L'art figuratif c'est « un art qui s'exprime au moyen de la représentation de la réalité extérieure. » (Larousse)⁶. Dans le monde de discours, la dimension figurative nous dévoile tout ce que nous percevons à travers nos cinq sens, qu'ils soient verbaux ou non verbaux : « Pour chaque forme dans le monde naturel, il existe un contenu dans la langue humaine qui nous est familier car nous avons déjà éprouvé cette expérience. » » (Athari Nikazm ; 2019 :73).

De plus, la dimension perceptive se combine avec la dimension figurative. Cette partie abordera la manière dont l'énonciateur représente l'histoire sous la forme d'une image. En d'autres termes, nous allons chercher des éléments du monde réel qui sont représentés de manière figurative :

⁶ Dictionnaire de langue française

« Ce n'est pas seulement les mots qui forment les figures mais l'ensemble du parcours narratif du sujet est figuratif.[...] Il confère aussi des contours figuratifs au sujet qui devient un actant et subit un ancrage spatio-temporel. » (Athari Nikazm, 2019 : 71).

Effectivement, pour cela, il est indispensable d'analyser les trois éléments cruciaux dans *Apparition* : La spatialité, la temporalité, l'actant

a) La spatialité

L'analyse de cette partie porte sur la description de l'espace dans cette nouvelle. L'histoire est racontée dans un ancien hôtel par un vieil homme : « C'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, dans un ancien hôtel, et chacun avait son histoire, » (Maupassant, 1884 :1).

Mais l'histoire narrative se déroule d'abord sur un quai de Rouen (l'espace infini et ouvert) : « Comme je me promenais sur le quai, je rencontraï un homme » (Maupassant, 1884 : 3).

Ensuite, elle se poursuit sur le chemin du palais, dans une atmosphère ouverte et plaisante :

« Je le quittai vers une heure pour accomplir ma mission .Il faisait un temps radieux, et j'allais au grand trot à travers les prairies, écoutant des chants d'alouettes et le bruit rythmé de mon sabre sur ma botte » (Maupassant, 1884 : 5)

Dans ce qui suit, l'histoire se déroule dans un château et une chambre abandonnée qui est à la fois infinie, fermée et obscure.

Dans la description de l'appartement, on peut trouver des isotopies : Premièrement, il existe une isotopie de la mort: « sombre » (p.8), « odeur moisie » (p.8), « inhabité » (p.8), « froid » (p.11), « mort » (p.8), « fantômes » (p.9). Deuxièmement, il y a celle de la confusion : « obscurité » (p.8), « noirs » (p.11), « désordre » (p.8), «je n'y distinguai » (p.8).

Il est important de noter que dans le discours figuratif, on utilise les cinq sensations. Donc, dans cette nouvelle, les utilisations des sens de la vue « je vis assez nettement », de l'odorat « odeur moisie » (p.8) et du toucher « me fit passer sur la peau un singulier petit frisson désagréable » (p.9), permettent au lecteur de communiquer avec son monde expérientiel à l'aide de ces descriptions et de saisir le sens de ce moment-là.

L'énonciateur a relaté l'histoire dans plusieurs espaces principaux et efficaces. Donc, il est possible de trouver différentes stratégies dans l'histoire. La stratégie consiste :

« Pour l'essentiel en un déploiement figuratif, spatial et temporel de la situation ...qui participent à l'ajustement à l'environnement. Elle rassemble des pratiques pour en faire de nouveaux ensembles signifiants, plus ou moins prévisibles » (Fontanille. 2004 : 10).

Pour le dire autrement, une stratégie est un style qui contrôle la relation entre la lecture d'un texte et les autres méthodes qui y sont incluses. Elle comporte des stratégies cumulative, élective, particularisante et englobante.

En réalité, dans cette nouvelle, d'abord, on observe la stratégie élective illustrée dans une image du quai où la première rencontre entre deux amis a eu lieu : « Un jour, comme je me promenais sur le quai, je rencontraï un homme que je crus reconnaître sans me rappeler au juste qui c'était. » (Maupassant, 1884 : 3). Cela offre un cadre électif pour débiter l'histoire.

Ensuite, le processus de recherche des papiers est narré de telle sorte qu'il commence du château à la chambre, puis de la chambre à l'armoire, et se termine enfin par la découverte des papiers.

La stratégie particularisante de l'énonciateur est illustrée par ces images des lieux emboîtées et précises, en utilisant les mots comme : (« appartement », « une grande pièce », « un lit sans draps, mais gardant

ses matelas et ses oreillers, dont l'un portait l'empreinte profonde d'un coude ou d'une tête comme si on venait de se poser dessus », « Les sièges », « Une porte, celle d'une armoire », « la fenêtre », « les ferrures du contrevent », « un fauteuil, j'abattis la tablette, j'ouvris le tiroir indiqué », « quelque étoffe »...)(Maupassant, 1884 :8).

En fait, en parcourant des éléments particuliers, même petits, nous sommes guidés vers le sens souhaité par l'auteur.

b) L'actant

Dans cette nouvelle il y a trois actants : le marquis est le premier actant qui suit l'objet de valeur. Au commencement, il est un sujet fonctionnel, mais après l'apparition du fantôme, il devient un sujet passionnel.

C'est le fantôme qui est le deuxième actant. C'est un actant passif.

Le troisième actant est l'ami de marquis, un actant passif, qui apparaît au début de l'histoire mais disparaît après avoir reçu la lettre. La confusion du sujet est également amplifiée par le contraste entre présence et absence.

c) La temporalité

Le temps est présenté par le verbe à l'imparfait pour démontrer la continuité du temps. En utilisant des signes temporels (d'abord, puis, enfin), on constate que dans l'espace de la chambre, d'abord tout lui semble flou et qu'il commence à voir progressivement l'espace. En d'autres termes, dans le processus, il y a un changement d'espace. L'espace se transforme de sombre, obscur à très clair.

Ensuite, à l'aide des indications temporelles (quand, au bout d'une minute, une seconde plus tôt), on comprend des changements fondamentaux dans le cours de l'histoire, où un actant s'ajoute à l'espace, un fantôme qui apparaît derrière lui, une femme en vêtement blanc. Il aperçoit la présence de cette femme en utilisant ses sens de l'ouïe et du toucher.

Ce qui est incompréhensible au début, peu à peu, au fil du temps, devient clair et même objectif, et on le voit de ses propres yeux. C'est-à-dire que ce qui était autrefois invisible se trouve maintenant clairement devant lui. C'est à ce moment que la transformation de **non-être** en **paraître** se manifeste.

L'actant devient passif dans cette situation. L'énonciateur change de « je » embrayage à « on » débrayage. Il n'est pas capable de faire un acte pendant quelques minutes. Il est immobilisé par la peur, comme un cadavre. « L'âme se fond ; on ne sent plus son cœur ; le corps entier devient mou comme une éponge » (Maupassant, 1884 : 9).

La contradiction, c'est que le cadavre qui ressuscite. Il a des actions et des sentiments réels, tandis que le vivant est terrifié comme les morts et les handicapés. Après s'être échappé de cette situation, il retrouve ses esprits. « Puis, je repris enfin mes sens » (Maupassant, 1884 : 11)

À la fin, lorsqu'il se retrouve seul chez lui, il voit quelques cheveux sur le bouton de ses vêtements. En effet, il est étonné par la contradiction entre la vraie et le faux. Pendant qu'il raconte l'histoire, il reste toujours effrayé.

En fait, l'histoire se poursuit par le parcours figuratif du sujet. Au cours de la deuxième phase, l'espace, le temps et l'actant subissent une transformation. Au commencement, l'actant était courageux et réaliste, mais à la fin de l'histoire, il obtient l'illusion, le secret et la peur.

3. La dimension passionnelle

Quand le sujet (actant) entre dans le château et puis le fantôme apparaît, c'est la passion qui nous donne sens. D'après Greimas et Fontanille ; la passion est en relation avec l'action. Elle est basée sur la jonction avec l'objet de valeur qui est important pour le sujet.

Dans notre deuxième récit, quand l'énonciateur (qui est le sujet en conflit) entre dans le château et puis aperçoit le fantôme, il est devenu disjonctif face à la vérité.

Ici, il y a un conflit de modalités : il est effrayé. Il est devenu tel un cadavre et ne fait aucune action. Selon Fontanille, on peut utiliser les schémas passionnels pour dépeindre le sentiment de peur et de souffrance face à de l'horreur.

a) L'éveil affectif

Dans cette histoire, lorsque le fantôme est présent, la phase de l'éveil affectif apparaît. Le sujet est mis en état d'éprouver quelque chose :

« Je m'écarquillais les yeux à déchiffrer les suscriptions quand je crus entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière moi. Je n'y pris point garde, pensant qu'un courant d'air avait fait remuer quelque étoffe. » (Maupassant, 1884 : 8)

b) L'étape de la disposition

C'est le moment où le sujet reçoit une identité modale nécessaire pour l'état passionné, comme ici qu'il ne veut pas se retourner par pudeur :

« Au bout d'une minute, un autre mouvement, presque indistinct, me fit, passer sur la peau un singulier petit frisson désagréable. C'était tellement bête d'être ému, même à peine, que je ne voulus pas me retourner, par pudeur pour moi-même. », « ...poussé contre mon épaule, me fit faire un bond de fou à deux mètres de là. » (Maupassant, 1884 : 8-9)

c) Le pivot passionnel

Dans cette étape, on passe à l'étape du pivot passionnel. Le sujet comprend le sens des troubles qui l'ont affecté :

« Dans mon élan je m'étais retourné, sabre, et certes, si je ne l'avais pas senti à mon côté, mon sabre, je me serais enfui comme un lâche. Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j'étais assis une seconde plus tôt. » (Maupassant, 1884 : 9), « Une telle secousse me courut dans les membres que je faillis m'abattre à la renverse ! » (Maupassant, 1884 : 9)

d) L'émotion

L'émotion est immédiatement révélée après l'étape précédente. Tous manifestent une réaction somatique. Tout le corps est impliqué ici, et ces signes de terreur sont assez évidents de l'extérieur. À ce stade, nous sommes confrontés à un changement de perspective et de narration : "je" devient "on" : « on ne sent plus son cœur » (Maupassant, 1884 : 9).

e) La moralisation

Enfin, lorsqu'il rentre chez lui, il est en train de passer à l'étape de la moralisation, où l'émotion est un état observable et surtout évaluable : « Alors, pendant une heure, je me demandai anxieusement si je n'avais pas été le jouet d'une hallucination » (Maupassant, 1884 :12).

Il éprouve une grande peur (un sentiment dysphorique) : « Alors une fièvre de fuite m'envahit, une panique, la vraie panique des batailles » (Maupassant, 1884 : 11). De plus, il ressent de la confusion. Cela est indiqué par le verbe modal « savoir » dans les phrases : « J'étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais » (p.10), et « Je la peignai. Je maniai je ne sais comment cette chevelure de glace. » (Maupassant, 1884 : 11).

De plus, la présence de « vouloir » dans la phrase : « Je voulus répondre, mais il me fut impossible de prononcer un mot. » (Maupassant, 1884 :10), met en évidence qu'il est incapable de faire quelque chose.

En réalité, il est perplexe quant à la vérité et à l'illusion :

« Certes, j'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance. » (Maupassant, 1884 :12)

« Et j'allais croire à une vision, à une erreur de mes sens, quand je m'approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman était plein de cheveux, de longs cheveux de femme qui s'étaient enroulés aux boutons ! Je les saisis un à un, et je les jetai dehors avec des tremblements dans les doigts. » (Maupassant, 1884 : 12)

Conclusion

En considérant les concepts liés à l'humain comme l'axe principal des études sémiotiques, l'exploration des cultures nous amène à des signes qui ont pour but de créer du sens. En fait, ce sens concerne les émotions et les pensées des humains concernant l'expérience de vivre. Le partage des émotions peut être rendu possible par l'utilisation de moyens de communication spécifiques entre le créateur du signe et le public, que ce soit de manière explicite ou implicite.

Dans cet article, nous avons expérimenté la méthode sémiotique pour identifier et décoder les signes du texte donné. En d'autres termes, en analysant le texte en trois dimensions : pragmatique (la structure narrative), figurative et perceptive, et passionnelle, selon Greimas, nous avons cherché à dévoiler le sens caché. Il a été conclu que Maupassant, l'auteur de nouvelle fantastique *Apparition*, cherchait à susciter une terreur en perturbant frontières entre réalité et illusion. Il a employé les mots et les images pour générer le sens. Maupassant a su communiquer au lecteur la peur et la terreur à travers une structure narrative cohérente et organisée. Il utilise la dimension figurative pour détourner l'histoire de la vérité vers l'illusion et le mystère. Ces structures lui ont permis de provoquer une contradiction et une transformation dans l'actant du sujet, du temps et de l'espace. Ces différences elles-mêmes créaient du

sens. La peur et l'anxiété persistent même après l'apparition du fantôme, même s'il le raconte aux autres après des années.

Conflit d'intérêt

L'auteure affirme qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à déclarer.

ORCID

Zahra Abangah



<https://orcid.org/0009-0004-3085-6018>

Références :

Alaei, M. & Abbassi, A. (2021). *Une étude sémiotique de la personnalité selon Dolatabadi, étude de cas : comportement*. Revue des études de la langue française, 12(2), 67-84.

Athari Nikazm, M. (2006). *Le Narcisse de Paul Valéry: Une quête narcissique ou narcisséenne?* Plume, 2(3), 25-49

Athari Nikazm, M. (2019). *La culture et les points de vue dans les proverbes français et persans*. De la sémiotique à la sémantique. Linguistique. Université d'Orléans. <https://theses.hal.science/tel-03115510v1>

Benhamou, N. (2006). *Le Moyen Âge dans l'œuvre de Maupassant. Histoire, légende, poétique*. Érudit/Revue /Études littéraires/ Les

bibliothèques médiévales du XIX^e siècle. Volume 37, numéro 2, printemps, p. 133–149

Broden, T. F. (2006). *L'interaction de deux pratiques sémiotiques. Un deuil à deux dans Les Yeux bleus cheveux noirs de Marguerite Duras*. Érudit/Revue/ Protée/ Fortune et actualité de Du sens. Volume 34, numéro 1, printemps, p. 89–105

Cliche, D. (2006). *Schémas et programmes narratifs : de Greimas à Fontanille : L'Homme gris de M. Laberge et La Répétition de D. Champagne*. Érudit/Revue/ Protée/ Fortune et actualité de Du sens. Volume 34, numéro 1, printemps, p. 77–88

De Maupassant, G. (1884). *Apparition*. Clair de lune (1^{re} édition), E. Monnier, (p. 109-117)

Fontanille, J. (2004). *Pratiques sémiotiques*. Institut universitaire de France. Université de Limoges.

Greimas, A.J. (1983). *Du sens*. 2, Éditions du Seuil,

Greimas, A.J. (1976) *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Éditions du Seuil.

Greimas, A.J. (1970). *Du sens, essais sémiotiques*, Éditions du Seuil.

Greimas, A.J. (1966). *Sémantique Structurale: recherche de méthode*, Éditions de Larousse

Kamali. M. J. (2005). *Guy de Maupassant et Techniques du récit*.
Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dr Ali
Shariati. Université Ferdowsi de Machhad. Numéro 148, p .65-83.

Comment citer : Abangah, Z. (2026). La recherche du sens caché dans Apparition de
Guy de Maupassant, *Recherches en langue française*, 6(12), 5-28. DOI:
10.22054/RLF. 2026.89409.1224.



Recherches en langue française © 2020 par Université Allameh
Tabataba'i sous la licence Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International