

***Le Horla* ou les frontières du réel**

STÉPHANIE LEBON

Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

La solitude de la vie m'a fait plus froid que la solitude qui habitait la maison. Je sens cette immense désorientation des êtres, le poids du vide et au milieu de la débandade du Tout, mon cerveau fonctionne avec lucidité, avec exactitude, m'éblouissant du néant extérieur.
(Lettre à sa mère, Laure de Maupassant, janvier 1881)

Résumé

Le Horla est souvent présenté en tant qu'œuvre littéraire où s'exprime toute la folie de son auteur Maupassant, victime de désordres psychiques. Cependant, ce texte n'est autre que le résultat d'un travail rigoureux d'écriture. L'auteur se joue bien de son lecteur car il s'agit en réalité d'une œuvre savamment et lucidement construite ; Maupassant a su mettre en place tous les ressorts du fantastique tant et si bien que le lecteur y croit et se met à douter. Cet article analysera les différents procédés utilisés par Maupassant selon la théorie de Tzvetan Todorov décrite dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Nous verrons en quoi le texte de Maupassant appartient pleinement au genre fantastique. Puis nous essaierons de rendre compte de la singularité de son écriture qui en a fait une œuvre unique de par sa modernité.

Mots clés: littérature, fantastique, théorie structuraliste, Todorov, peur, folie, inconscient, Maupassant

Resumen

Le Horla muchas veces se presenta como una obra literaria donde se expresa toda la locura de su autor Maupassant, víctima de desórdenes psíquicos. Sin embargo, este texto es sólo el resultado de un riguroso trabajo de escritura. El autor engaña a su lector porque se trata en realidad de una obra sabia y lúcidamente construida. Maupassant supo utilizar

a todos los recursos de lo fantástico tan bien que el lector lo cree y empieza a dudar. Este artículo analizará los diferentes procesos usados por Maupassant según la teoría de Tzvetan Todorov descrita en su *Introducción a la literatura fantástica*. Vamos a ver en qué aspectos el texto de Maupassant pertenece al género fantástico. Seguidamente, intentaremos mostrar la singularidad de su escritura que hace esta obra única por su modernidad.

Palabras claves: literatura, fantástico, teoría estructuralista, Todorov, locura, miedo, inconsciente, Maupassant

Introduction

Le *Horla*, œuvre majeure du récit fantastique, n'évoque cependant ni de châteaux hantés plongés dans le brouillard, ni de monstres horribles, ni le silence de nuits obscures déchiré par des grincements de porte ou le hululement d'un hibou solitaire. A la fin du XIX^{ème} siècle, en ce tournant de siècle, le fantastique prend une nouvelle voie : il s'agit d'un fantastique davantage psychologique. Dans un nouveau monde où la raison triomphe, où les croyances disparaissent, le genre fantastique va devenir l'expression d'un moi incertain, d'une réalité dont les contours peuvent- être flous. Le fantastique va jouer sur notre perception du réel et plonger le lecteur dans le doute. Si le protagoniste- et par le jeu d'écriture, le lecteur, ne trouvent pas une explication rationnelle à un événement surnaturel, cela signifie-t-il qu'ils sont fous ? Ou existe-t-il un monde inconnu qui n'obéit pas aux lois naturelles ? Cette polarité du texte qui vacille sans cesse entre le connu et l'inconnu, la folie et la raison installe le lecteur dans une position d'hésitation qui va devenir l'expression même du fantastique selon Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1976: 29) : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ».

Remarquons alors que *Le Horla* est lui-même un titre évocateur de fantastique, puisque le nom propre (comme l'indique la majuscule) précédé d'un article défini, l'inscrit en tant qu'identité connue de tous ; cependant, la dimension phonétique du mot « Horla »- sous-entend « hors là », lui attribuant une valeur d'invisible, d'inconnu.

Nous verrons à travers cet article que le genre fantastique selon Todorov se définit justement par l'inscription du texte dans cet infime creuset situé entre le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible, la folie et la raison, le réel et le surnaturel, le normal et l'anormal, en jouant sur l'hésitation du lecteur qui bascule sans cesse de l'un à l'autre dans un perpétuel mouvement d'hésitation générateur d'angoisse. Et c'est donc dans cet espace que Maupassant va installer son texte à travers un jeu d'écriture qui se joue du lecteur.

Un peu d'histoire...

Rappelons dans quel contexte littéraire et historique Maupassant est passé maître dans l'écriture fantastique qui est depuis plusieurs décennies un genre à la mode dans la littérature française. Ce mouvement littéraire moderne est apparu au début du XIX^{ème} siècle, correspondant à une réaction face à la fin des croyances et du merveilleux traditionnels, au profit des connaissances du monde instaurées par l'esprit scientifique. Les écrivains du fantastique veulent donc aller, en ce XIX^{ème} siècle, à l'encontre d'une société qui se moque du surnaturel au nom de la toute puissante raison. À cet esprit scientifique, rationaliste, va naître par opposition, un mouvement littéraire, essentiellement romantique, instaurant un retour à l'irrationnel et à l'art du conte. Les écrivains participant à ce mouvement veulent retrouver les croyances et les sensibilités anciennes. Le XIX^{ème} siècle connaîtra donc un engouement pour les sciences occultes, le magnétisme, les pendules mais aussi pour les drogues, permettant d'approcher l'inexplicable, un réel aux contours beaucoup plus nuancés. Cette sensibilité et cette recherche à l'égard d'autres dimensions de la réalité donneront naissance à une grande création littéraire dans le domaine fantastique en Europe, mais assez modérée en France dont l'esprit cartésien continue à dominer. C'est ce que nous explique Ileria Ciseri (2004: 63), dans son ouvrage sur le romantisme :

En Angleterre, roman noir et roman fantastique ont en commun bien des affinités et des thèmes. En Allemagne, romantisme et fantastique vont de pair. Opposé à la pensée rationnelle, fondé sur la redécouverte du folklore national, des contes et des légendes populaires, le romantisme allemand cultive tous les genres qui font une large place au rêve, à l'étrange, à l'inexplicable. De là le succès du « romantisme noir » et du fantastique dans ce pays. Tant en Allemagne qu'en Angleterre, le fantastique apparaît comme une contre-offensive irrationnelle, comme une réaction dirigée contre l'empire de la raison qui prétend tout expliquer, tout clarifier. Le fantastique essaie de réhabiliter une pensée magique, rappelle que le mystère rôde, que des forces irrationnelles, qui échappent à l'entendement humain, sont à l'œuvre dans le monde. Et c'est pourquoi, en France, nation « cartésienne », marquée par l'esthétique classique et la philosophie des Lumières, le fantastique – tout comme le romantisme - arrive en retard, et reste relativement marginal.(...) Le fantastique explore les souterrains du moi (les romantiques ont pressenti tout ce que « l'inconscient avait de fou », d'irréductible aux lois de la pensée consciente) et les mystères d'un monde qui refuse de livrer ses secrets, qui résiste aux investigations de la raison.

Le fantastique sera introduit en France vers 1820, sous l'influence d'auteurs étrangers comme Edgar Allan Poe, dont Baudelaire a traduit *Les Histoires Extraordinaires*, ou encore comme Hoffmann, auteur de *L'Homme au*

sable. Quant à Maupassant, il écrira *Le Horla* à la fin du XIX^{ème}. Une première version sera publiée dans *Gil Blas* en 1886 ; la deuxième version, qui sera notre sujet d'étude, sera publiée en 1887 dans un recueil regroupant des nouvelles fantastiques et portant le titre : *Le Horla et autres récits fantastiques*. Maupassant semble avoir écrit ces récits fantastiques avec un certain plaisir, ce fameux « plaisir d'écrire » dont parle Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. Car peut-être ce courant permet-il à Maupassant d'exprimer d'une manière détournée son intérêt pour la folie, la dissolution du moi et les premières recherches autour des pathologies mentales. Son intérêt est d'autant plus grand que son frère Hervé est lui-même malade, souffrant d'importants dérèglements psychiques. Il suivra d'ailleurs, tout comme Freud, les expériences pratiquées par le professeur Charcot à la Salpêtrière en 1885. Car n'oublions pas que si cette fin de siècle a prôné le rationalisme, elle verra naître aussi les débuts des recherches sur l'inconscient et la psychanalyse. Maupassant va nourrir son univers de ces expériences sur les dérèglements du cerveau humain. Cependant, il n'a jamais écrit sous l'effet de la folie : au contraire, lorsque lui aussi vivra de graves troubles mentaux et sera en proie au délire, il arrêtera d'écrire. Car son œuvre littéraire est une création savamment construite, répondant à des procédés bien déterminés. Il a lui-même décrit les principales mécaniques du fantastique dans *La Peur* de 1882 et de 1884 ainsi que dans trois chroniques : *Adieu, Mystères*, publiée le 8 novembre 1882 dans le *Gaulois* ; *Le Fantastique* publiée le 7 octobre dans le même journal, et *Par-delà*, dans le *Gil Blas* le 10 juin 1884 :

Le grand écrivain russe, qui vient de mourir, Ivan Tourgueneff, était à ses heures, un conteur fantastique de premier ordre.(...) Dans son œuvre pourtant, le surnaturel demeure toujours si vague, si enveloppé, qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre. Il raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas, et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde.

Le fantastique ne relate donc plus des histoires de fantômes, mais comme il a été dit précédemment, il s'agit d'un fantastique renouvelé qui joue sur le doute : Dans un cadre bien réel, des événements étranges vont apparaître. Le narrateur va-t-il donc s'interroger sur la réalité des événements et sur la réalité de sa conscience ? Est-ce réel ou suis-je fou ? Cette réalité inquiétante va provoquer cette peur inhérente au fantastique. Cependant cette peur vient aussi du personnage qui s'interroge sur sa propre folie. Pour Maupassant cette écriture de l'incompréhension, du doute générateur de peur, est le propre de l'écriture fantastique. Cet être qui lui échappe, ce « HORLA », est-il une identité méconnue et étrange, échappant à sa représentation du réel ou est-il une partie de lui-même qui lui échappe, cet inconscient qui pèse lourdement dans notre réalité et qui est à l'origine de notre folie ?

Conclusion

Tout au long de ce travail nous allons tenter de prouver, de la manière la plus rigoureuse, que Maupassant n'a pas écrit sous l'effet de la folie mais a suivi des règles propres à l'écriture fantastique. Et que sous l'aspect lisse du texte, les trames d'écriture sont filées avec une grande minutie : sous l'impression de folie et d'angoisse latente puis généralisées, se construit une œuvre dictée par un esprit conscient, lucide, maître de sa technique : celle du fantastique. Ce procédé littéraire qui organise l'écriture fantastique a été théorisé par Tzvetan Todorov dans sa célèbre *Introduction à la littérature fantastique*. Nous tenterons de démontrer comment ce texte qui évoque la folie d'un homme appartient bien au genre fantastique selon la théorie de Todorov. Puis nous tenterons de montrer en quoi la théorie de Todorov ne limite pas le genre fantastique par une hésitation entre le réel et le surnaturel mais parvient à mettre en relief la singularité de l'écriture de Maupassant : l'écriture de la folie par la folie.

Première partie : Le fantastique

Définition du fantastique

Avant de donner une définition de la poétique du fantastique selon nos théoriciens, penchons nous un instant sur le sens du mot fantastique et ses différentes acceptations qui vont évoluer au cours du temps et dont on peut retrouver les différentes valeurs dans notre ouvrage. Sachons tout d'abord que le mot fantastique vient de l'étymon grec « fantasein » qui signifie : « faire voir en apparence, donner l'illusion » ; « se montrer », « apparaître », lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires. Vers 1380, on voit naître en français le mot fantastique. Il vient du latin « fantasticus » (faculté d'imaginer, sens de l'irréel) et a donné également le mot « fantaisie ». Puis au Moyen-Âge son sens se réduit péjorativement, il signifie alors : « insensé, possédé ». Au XVII^{ème}, il aura deux acceptations : l'une neutre, en prenant le sens d'« imaginaire », « apparence » ; l'autre négative avec le sens de bizarre, extravagant, qui est hors de la réalité. En 1831, selon le dictionnaire de l'Académie, il signifie « chimérique », « Qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité ». En 1863, *Le Littré* mentionne Hoffman et le genre mis en vogue par « l'Allemand » ; qui n'existe que par l'imagination, « qui n'a que l'apparence d'un être corporel ». Finalement en 1990, *Le Petit Robert* donne les définitions suivantes. Tout d'abord : « Qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité » et « qui paraît imaginaire, surnaturel », insistant donc sur l'illusion, le faux semblant.

On peut immédiatement se rendre-compte que Maupassant a joué sur tous les sens du mot : d'abord le sens premier, grec, de « fantasein » : « qui donne

l'illusion, qui se montre », car n'oublions pas que le fantastique chez Maupassant se donne d'abord à voir ou plutôt, on voit ce qui ne se voit pas : l'eau de la bouteille vide par exemple. Il a aussi le sens qu'on lui donnait au Moyen-Âge : celui de possédé, de fou comme le dit notre protagoniste lors du passage de la bouteille vide, se qualifiant lui-même de « éperdu », ce qui signifie dans son sens propre en ancien français « perdu complètement ». De même, il déclare souvent, comme le 6 juillet : « Je deviens fou » ou plus loin « Décidément, je suis fou ! ». De plus, il prend aussi le sens qu'on lui confère au XVII^{ème} siècle puis en 1836, « qui est créé par l'imagination ». Ainsi Maupassant écrit : « -12 juillet. (...) J'ai dû être le sujet de mon imagination énermée ».

Mais comment Maupassant a-t-il pu disséminer dans son œuvre ces différentes valeurs sémantiques et arriver à structurer le texte de telle manière que le lecteur ressente peur et angoisse de l'inconnu, qu'il soit totalement pris dans ce monde fantastique, sans que jamais ce dernier ne soit nommé?

Approches théoriques du fantastique

De nombreuses approches théoriques ont été développées. On pourrait citer parmi les plus importantes une approche historique et philologique, née au XIX^{ème} siècle, selon laquelle le sens de l'œuvre est le résultat d'un processus historique. Le livre de Castex, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant (1830-1890)*, est un bon exemple de cette méthode. Il caractérise le fantastique par « l'intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ». On peut aussi avoir recours à une approche thématique ou sémantique comme l'a théorisée Roger Caillois dans l'article Fantastique in *Encyclopaedia Universalis*. Le thème central étant alors celui de l'apparition:

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait à tort estimé le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou soudain se déploie l'inadmissible.

Quant à nous, nous nous attacherons à la théorie de Todorov développée dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), qui propose de démontrer la structure de l'œuvre fantastique afin d'en comprendre les principaux procédés. Rappelons que Todorov appartient au courant structuraliste, qui est né du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure en 1916, et qui étudie la langue comme un système dont chacun des éléments ne peut être défini que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres. Cet ensemble de relations forme la structure selon l'article publié par l'établissement Monnet de Bordeaux. Anne Maurel nous confirme cette démarche dans son ouvrage *La Critique* (1994: 71):

La poétique et la sémiotique littéraire ont cherché à élaborer une science de la littérature sur la base des traits spécifiques du langage littéraire. La poétique cherche les lois de production des œuvres à l'intérieur de la littérature et non dans l'histoire de la société ou de la psyché : une description précise des procédés propres au discours littéraire la conduit à dresser « un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés » (Todorov).

Nous adopterons cette méthode tout au cours du travail puisqu'elle semble la mieux appropriée à démonter les rouages de la mécanique « fantastique ». En effet, elle vise à rendre compte d'un ensemble de phénomènes à partir d'un nombre défini d'unités et de règles de combinaisons de ces unités. Selon la méthode structurale de Todorov, le texte est donc pris comme objet, et l'œuvre fonctionne comme un système : « ce qui veut dire qu'il existe des relations nécessaires et non arbitraires entre les parties constitutives de ce texte » (1970: 80). Unités et relations constituent les structures de l'œuvre ; nous rappelle-t-il (p.25) : « Nous avons décidé de considérer tous les éléments immédiatement observables de l'univers littéraire comme la manifestation d'une structure abstraite et décalée, produit d'une élaboration, et de chercher l'organisation à ce seul niveau ». De plus, « les structures sont autant de systèmes de règles rigoureuses. La structure s'oppose directement à la classification, à la taxinomie » (p.22). Ce procédé d'analyse de critique littéraire semble donc le plus juste et rigoureux afin de déterminer si une œuvre appartient au genre fantastique, en démontant un à un les rouages, telle une machine de haute précision. C'est aussi ce qu'affirme Gérard Gengembre (1996: 83) dans *Les Grands Courants de la critique littéraire*:

le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un « objet », de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (« les fonctions ») de cet objet. La structure est donc en fait un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité a fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère inintelligible dans l'objet naturel.(...) Ce qui est nouveau, c'est une pensée (ou une poétique) qui cherche moins à assigner des sens pleins aux objets qu'elle découvre, qu'à savoir comment le sens est possible, à quel prix et selon quelles voies.

Deuxième Partie : Analyse du texte *Le Horla* selon la théorie développée par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*

Nous nous approcherons du texte du *Horla* en suivant les différentes unités de la théorie du fantastique définie par Todorov afin de déterminer en quoi le texte appartient au genre fantastique.

Introduction du surnaturel

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov nous indique qu'un texte est fantastique s'il se produit tout d'abord un événement surnaturel, c'est-à-dire un événement qui rompt les lois naturelles. Il va appuyer lui-même cette analyse en citant Castex dans *Le Conte Fantastique en France* (1951: 8): « Le fantastique...se caractérise...par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». Ou encore, Roger Caillois, *Au cœur du Fantastique* (1965: 161) : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. »

Ces définitions répondent parfaitement à la première intrusion du surnaturel dans *Le Horla*, passage souvent intitulé « le passage de la bouteille vide » où le narrateur-personnage se rend-compte que quelqu'un boit l'eau de sa carafe, alors qu'il est seul dans la pièce. Cet incident génère chez notre personnage une terrible angoisse puisque les lois naturelles sont rompues comme on peut l'observer:

« 5 juillet :- Ai-je perdu la raison ? Ce qui s'est passé, ce que j'ai vu la nuit dernière est tellement étrange, que ma tête s'égarait quand j'y songe !

Comme je le fais chaque soir, j'avais fermé ma porte à clef ; puis, ayant soif, je bus un demi-verre d'eau, et je remarquai par hasard que ma carafe était pleine jusqu'au bouchon de cristal.

Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, dont je fus tiré au bout de deux heures environ par une secousse plus affreuse encore.

Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille, avec un couteau dans le poumon, et qui râle, couvert de sang, et qui ne peut plus respirer, et qui va mourir, et qui ne comprend pas- et voilà.

Ayant enfin reconquis ma raison, j'eus soif de nouveau ; j'allumai une bougie et j'allai vers la table où était posée ma carafe. Je la soulevai en la penchant sur mon verre ; rien ne coula. Elle était vide ! Elle était vide complètement ! D'abord je n'y compris rien ; puis tout à coup, je ressentis une émotion si terrible, que je dus m'asseoir, ou plutôt, que je tombai sur une chaise ! Puis, je me redressai d'un saut pour regarder autour de moi ! Puis je me rassis, éperdu d'étonnement et de peur devant le cristal transparent ! Je le contemplais avec des yeux fixes, cherchant à deviner. Mes mains tremblaient ! On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? Moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? Alors j'étais somnambule, je vivais sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes.

Ah ! qui comprendra mon angoisse abominable ? Qui comprendra l'émotion d'un homme, sain d'esprit, bien éveillé, plein de raison et qui regarde épouvanté, à travers le verre d'une carafe, un peu d'eau disparue

pendant qu'il a dormi ! Et je restai là jusqu'au jour, sans oser regagner mon lit. (Maupassant, 2000: 267)

Ce premier événement anormal a lieu le 5 juillet alors que le journal intime commence le 5 mai. Et jusqu'ici tout se passait de manière compatible avec les lois de la nature. L'histoire se déroulait dans un réel baigné de quotidienneté. L'auteur a donc fait attendre le lecteur pendant deux mois avant que ne se manifeste *Le Horla*, cet autre, qui fait basculer le texte dans l'anormal et le surnaturel. Notre texte retient donc bien le premier critère du fantastique évoqué par Todorov.

Étrange et merveilleux

Cependant, l'irréel décrit par Maupassant semble bien loin des mondes enchantés, des fées ailées et les lutins joyeux des contes pour enfants. L'intrusion d'un phénomène surnaturel ne peut donc être le seul critère de fantastique. C'est pourquoi Todorov approfondit son analyse et ajoute d'autres procédés propres à la littérature fantastique. Tout d'abord, nous dit Todorov, avant de qualifier d'emblée un texte de fantastique, parce qu'un événement surnaturel vient de se produire, nous devons analyser s'il n'appartient pas à d'autres catégories qui lui sont proches : l'étrange et le merveilleux. Lorsque le texte, apparemment surnaturel, trouve une explication rationnelle, on peut alors l'attribuer au domaine de l'« étrange ». Or, comme nous l'avons évoqué précédemment, le narrateur du *Horla* ne trouve pas d'explication rationnelle à l'événement de la bouteille vide, ce qui provoque ce grand effroi chez notre protagoniste. Le texte n'appartient donc pas à la catégorie de l'étrange. Par ailleurs, Todorov définit le merveilleux comme la lecture d'un texte où les événements surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière, aucun sentiment d'« anormalité » chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Le texte du *Horla* n'appartient donc pas non plus au merveilleux puisque les événements surnaturels provoquent chez notre héros une terrible peur tout au long du récit et en particulier dans le passage précédemment cité de la bouteille vide.

Le texte étudié appartient donc bien au genre fantastique qui se définit, selon Todorov, comme la ligne de partage entre le merveilleux (le surnaturel, accepté par les personnages et le lecteur) et l'étrange (le surnaturel expliqué de façon rationnelle). Le fantastique serait donc un lieu d'hésitation et s'inscrirait en creux, entre le merveilleux et l'étrange, le réel et l'irréel, le normal et l'anormal, l'acceptable et l'inacceptable dans ce perpétuel mouvement d'hésitation.

Poésie et allégorie

Toutefois, si l'événement est perçu comme fantastique chez le narrateur, il doit être interprété de la même manière par le lecteur si on veut que l'effet

fantastique soit efficace. Ceci implique qu'il n'appartienne ni à la poésie ni à l'allégorie. Selon Todorov (p.63),

L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique » car « si le lecteur sort du monde des personnages et revient à sa pratique propre (celle d'un lecteur), un nouveau danger menace le fantastique. Danger qui se situe au niveau de l'Interprétation du texte. » « Le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros mais aussi une manière de lire, qu'on peut (...) définir négativement : elle ne doit être ni « poétique » ni « allégorique ».

L'évocation d'un événement surnaturel doit provoquer un doute tant chez le narrateur que chez le lecteur. Or la poésie, de par son genre, renvoie à la création et offre différentes visions du monde. Elle ne peut pas poser le problème de l'hésitation entre réel et irréel, puisque par essence elle ne doit pas renvoyer à la « réalité » mais suggérer des émotions, des réalités, par un jeu sur les mots. De même, l'allégorie exige au moins deux sens pour un même mot. Cependant, le sens littéral doit s'effacer au profit du sens allégorique (figuré). Il n'y a donc plus de place pour l'hésitation propre au fantastique.

On peut donc affirmer que notre texte n'appartient pas au genre poétique. Il se construit comme un récit bien ancré dans la « réalité », où le narrateur insiste sur la « quotidienneté » des événements. Citons, par exemple, le début de l'œuvre qui nous plonge immédiatement dans un cadre réaliste,

8 mai- Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière (...) De mes fenêtres , je vois la Seine couler , le long de mon jardin (...) A gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le pointu des clochers gothiques. (Maupassant, 2000 : 259)

Puis un peu plus loin:

18 mai- Je viens d'aller consulter mon médecin, car je ne pouvais plus dormir. Il m'a trouvé le pouls rapide, l'œil dilaté, les nerfs vibrants, mais aucun symptôme alarmant. Je dois me soumettre aux douches et boire du bromure de potassium. (p.262)

Et ainsi va tout le texte, offrant un cadre réaliste bien loin de la poésie. De même, les expressions au sens figuré ne sont pas retenues par le lecteur pour interpréter le texte de manière allégorique. Jusqu'ici, nous nous situons donc bien dans le fantastique.

Le discours fantastique

Une autre caractéristique du genre fantastique se situe dans le discours, à travers l'énonciation. Comme nous l'avons dit dès le début de notre article,

le fantastique existe à travers l'hésitation du narrateur quant à la réalité des événements. Le narrateur doit hésiter : ce qui se passe est-il normal ou anormal, réel ou irréel, suis-je lucide ou fou ? De plus, pour que le lecteur hésite, il faut qu'il s'identifie au narrateur-personnage principal. Sans cette condition, le fantastique perdrait toute son efficacité et tomberait dans le grotesque et le ridicule. Maupassant va donc utiliser plusieurs techniques décrites par Todorov, permettant au lecteur de s'identifier pleinement au personnage principal.

Tout d'abord, on trouve un narrateur-personnage qui dit « je » et raconte son histoire dans un journal intime. Ainsi, nous dit Todorov, le lecteur peut facilement s'identifier car le pronom « je » appartient à tous. De plus, nous ne savons pas grand-chose sur ce personnage (sa situation familiale, son âge, sa profession), ce qui facilite encore plus les possibilités d'identification lecteur/narrateur. L'histoire est donc racontée à travers une focalisation interne : le monde décrit est celui perçu par le narrateur / personnage principal, héros de l'histoire. (C'est aussi le procédé d'Edgard Poe et de beaucoup d'autres après lui). Or, selon Todorov, dans son chapitre sur le discours fantastique (1970: 89), lorsque le narrateur/personnage dit « je », « en tant que narrateur, son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité, mais en tant que personnage, il peut mentir ». C'est pourquoi, le narrateur représenté convient parfaitement au fantastique car le « fantastique exige le doute ».

L'autre procédé d'identification lecteur / narrateur utilisé par Maupassant est au niveau de l'énonciation : il s'agit du discours indirect libre qui permet de transposer de façon exacte la pensée du personnage au lecteur comme nous le montre une nouvelle fois le passage cité de la bouteille vide:

D'abord, je n'y compris rien ; puis tout à coup, je ressentis une émotion si terrible, que je dus m'asseoir, ou plutôt que je tombai sur une chaise ! Puis, je me redressai d'un saut pour regarder autour de moi ! Puis je me rassis, éperdu d'étonnement et de peur, devant le cristal transparent ! Je le contemplais avec des yeux fixes, cherchant à deviner. Mes mains tremblaient ! On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? (Maupassant, 2000 : 267)

Comme l'explique Sylvie Jacobée-Biriouk (1999) dans son étude sur *Le Horla*, le discours indirect libre permet de livrer la pensée du personnage mais aussi rend-compte de l'enchaînement des idées, et leur confère une certaine logique tout en conservant la modalité des phrases interrogatives au début, puis affirmatives à la fin. (Cette logique est nécessaire à la cohérence interne de toute création littéraire et rejette l'idée d'un texte dicté sous l'effet de la folie). Le lecteur entre dans l'intimité du héros et partage son intériorité. Le lecteur, tout comme le narrateur, s'interroge sur cet incident surnaturel : « D'abord je ne compris rien (...) Qui ? Qui moi sans doute ? Ça ne pouvait être que moi ? » (p.267). L'identification lecteur/personnage est d'autant plus intense que le narrateur semble adopter une démarche logique des événements (malgré la peur) tel que nous le montre l'utilisation des marqueurs logiques, reflétant à travers

le discours indirect libre une pensée apparemment rationnelle face à un événement surnaturel, rompant les lois du monde connu. Cependant, observons quelques remarques émises par notre narrateur/personnage juste avant ce premier événement fantastique. Nous sommes donc le 5 juillet. L'auteur commence ce passage par : « Ai-je perdu la raison ? Ce qui s'est passé, ce que j'ai vu la nuit dernière est tellement étrange, que ma tête s'égaré quand j'y songe ! » Encore quelques lignes plus loin, juste avant de découvrir que la carafe est vide, notre narrateur nous dit : « Ayant enfin reconquis ma raison », ce qui suppose qu'il l'avait donc perdue auparavant, comme nous l'indique l'adverbe « enfin » et le passé composé d'aspect accompli du verbe (ayant reconquis) qui indique par rapport au sujet de l'énonciation, le résultat d'une action faite antérieurement. Alors, comment faire confiance à un narrateur qui hésite s'il rêve ou non et qui perd la raison (et l'avoue)?

L'hésitation est donc à deux niveaux:

- Le héros qui hésite s'il rêve ou non
- Le lecteur qui ne peut faire confiance à un individu qui avoue perdre la raison.

Le fantastique est représenté par une hésitation du narrateur quant à sa raison : il doute de lui-même : rêve-t-il ? Est-il fou ? Aucune explication logique ne paraissant valable. Mais cette hésitation doit être également vécue par le lecteur qui doit douter du narrateur. Nous venons d'aborder deux aspects fondamentaux de l'écriture fantastique : celle du doute, de l'hésitation du protagoniste quant à la réalité des événements (réel / irréel) mais aussi du doute du lecteur qui s'interroge également sur la véracité des déclarations du narrateur-protagoniste. Cela implique que le lecteur participe activement à la construction du récit. C'est cette hésitation à deux niveaux : celle du narrateur mais aussi celle du lecteur qui permet de pénétrer dans le fantastique et d'introduire chez le lecteur le doute inhérent au fantastique. Le lecteur est donc implicitement inscrit dans l'histoire et le narrateur lui donne tout au long du texte un réseau d'indices qu'il va devoir interpréter tel que l'explique Todorov (1970: 80):

Le fantastique implique une intégration du lecteur au monde des personnages. Il se définit par la description ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que parlant ainsi nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une « fonction » de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages.

L'emploi du discours figuré – le double

Un réseau d'indices est disséminé dans toute l'œuvre et se fait écho. Dès le début de l'œuvre, notre narrateur évoque un « navire » (celui dont on saura à la

fin qu'il transportait le « *Horla* ») et suggère, subrepticement dans le texte, de manière anodine, une notion de souffrance, prémisse de sa souffrance mentale : « Vers onze heures, un long convoi de navires, trainés par un remorqueur(...) qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse (...) » (Maupassant, 2000: 260).

On peut observer une métaphore filée de la maladie, « râler », « vomir » qui annonce la maladie (psychique?) de notre héros. Souffrance causée par le Horla, cet être invisible, qui serait arrivé par ce même bateau, apprendrons nous à la fin de l'œuvre. On peut déjà ressentir une notion d'inexplicable quant aux événements qui se déroulent, comme malgré lui, introduisant un certain malaise chez le lecteur, comme l'indique ce passage : « Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir » (p.261). L'arrivée de ce navire ne serait-elle donc pas annonciatrice des souffrances (psychiques) et de l'inexplicable?

Ainsi va se construire toute l'œuvre : l'inconnu, l'inexplicable, l'incompréhensible vont filer une toile d'araignée qui va en prendre au piège le narrateur et le lecteur et se refermer sur eux. Pour cela, Maupassant a donc habilement tissé un jeu de répétitions et d'indices. L'un des procédés les plus redoutables étant l'écriture du double.

Le double

Dès les premières lignes de l'œuvre, on peut observer la répétition du pronom « je » et plus particulièrement du groupe syntaxique « j'aime », répété deux fois de manière consécutive dans la ligne 4 de la page 259. Là aussi, il s'agit d'indices textuelles afin d'inscrire dans le texte le thème du double, thème du fantastique par excellence selon Todorov : « J'ai passé toute la matinée (...).J'aime ce pays, j'aime y vivre, j'y ai, j'aime, je vois (...) » (p.260).

Le pronom « je » est répété, doublé, tel que la personnalité qui est multiple. L'œuvre entière va s'inscrire dans le thème du double. Car après le passage de la bouteille vide, lieu d'intrusion du surnaturel, l'histoire va se répéter, se doubler : l'écriture se double afin de mettre en évidence l'existence d'un être invisible qui n'est autre qu'un double de nous, qui agit malgré nous et qui est à l'origine de nos angoisses. Et notre héros déclare, après avoir constaté la disparition de l'eau dans la carafe:

Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes. (Maupassant, 2000: 267)

Sens figuré

Le double s'inscrit à deux niveaux dans le texte : par la multiplicité du « je » en tant que multiplicité du moi mais aussi par la reprise d'un même événement

exprimée une première fois de manière figurée puis reprise au sens propre dans le passage suivant . En voici un exemple : la veille du 5 juillet (date du premier événement surnaturel), notre narrateur/personnage nous dit que ses cauchemars anciens ont repris. Et il explique:

Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer. (p.267)

Quelqu'un est donc venu boire dans sa bouche, puiser dans sa gorge.

Or, dans le passage suivant, « Quelqu'un » vient boire non pas dans sa bouche, dans sa gorge mais dans la carafe. Or, « carafe », en 1880, est un substantif familier, utilisé au sens figuré pour désigner la bouche, la gorge, le gosier selon la définition du *Littré*¹.

On peut constater de manière évidente que cet événement est annoncé et inscrit en double dans le texte. Ce glissement du sens propre au sens figuré est un procédé spécifique au fantastique comme l'affirme Todorov : « Le fantastique réalise le sens propre d'une expression figurée » (p.120).

Le narrateur reprend sous sa forme figurée l'expression précédente, qui est au sens propre. On voit nettement à travers ces exemples l'importance du thème du double dans l'écriture fantastique de Maupassant. Ce double qui représente la multiplicité du moi, et cet autre double invisible qui nous aliène : l'inconscient, et toutes ces forces qui ne sont pas rationnelles, et qui pourtant gravitent autour de nous et déterminent nos vies. (La folie, les maladies psychiques, sont des thèmes de prédilection en cette fin de siècle et n'oublions pas l'intérêt qu'y a porté Maupassant, tout comme Freud.)

Les thèmes du je

Ce passage du sens propre au sens figuré est caractéristique de l'écriture fantastique et indique, selon Todorov, que « le passage de l'esprit à la matière est devenue possible ». Ce dernier appelle ce phénomène « la pan-signification », où « des relations existent à tous les niveaux. (...) et que « tout objet, tout être, veut dire quelque chose » (p.113). En effet, reprend-il : « Le surnaturel commence à partir du moment où l'on glisse des mots aux choses que ces mots sont censés désigner » (p.113).

Cette pan-signification est issue du concept de pan-déterminisme propre aux procédés de l'écriture fantastique, car continue Todorov:

Les relations que nous établissons entre les objets restent purement mentales et n'affectent en rien les objets eux-mêmes. Au niveau le plus abstrait, le pan-déterminisme signifie que la limite entre le physique et le

mental, entre la matière et l'esprit, entre la chose et le mot cesse d'être étanche. » (...) Les métamorphoses forment donc une transgression de la séparation entre matière et esprit. (chapitre 7)

L'analyse de cet extrait du *Horla* confirme donc les procédés théoriques propres au fantastique énoncés par Todorov. En effet, la carafe qui se vide, dont quelqu'un boit l'eau, est une reprise au sens propre d'une expression figurée que l'on trouvait dans le passage précédent. On assiste alors à un glissement de sens. On, l'invisible (sens propre)/ le Horla (sens figuré) boit dans la gorge (sens propre) / la carafe (sens figuré). On assiste bien à la réalisation du sens propre au sens figuré. Ce procédé de l'écriture fantastique est doublé ici par un autre procédé propre au fantastique et particulièrement à Maupassant, puisque cette expression transformée au sens propre s'inscrit en double : la même expression, cette fois directement au sens propre a été annoncée dans le passage juste précédent à cet extrait.

On peut donc observer deux procédés énoncés par Todorov et appliqués par Maupassant:

- Le thème du double
- Le pan-déterminisme qui nous montre que le passage de l'esprit à la matière est devenu possible.

Le thème du double, le glissement du sens figuré au sens propre, le pan-déterminisme sont autant d'éléments caractéristiques de l'écriture de Maupassant et de procédés théoriques annoncés par Todorov. Ils ont tous en commun d'exprimer la folie d'un esprit en dissolution.

Folie

En 1887, date de publication du *Horla*, « Cette rupture des limites entre matière et esprit était considérée (...) comme la première caractéristique de la folie » (Mariane Bury, *Introduction au Horla*, in Maupassant, 2000: 8). De plus, « la multiplication de la personnalité prise à la lettre est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement. » nous dit Todorov (p.120). Dans *Le Horla*, le double du narrateur, celui qui est « Hors de là » et qui se manifeste physiquement par la bouteille vide, n'est autre que le sens propre de la gorge, c'est-à-dire le sens propre de l'expression « la carafe » en cette fin de XIXème siècle selon le *Littré*. Mais il existe une autre conséquence du glissement de sens entre sens figuré et sens propre : l'effacement de la limite entre sujet et objet. Selon un schéma rationnel, un être humain entre en contact avec des choses qui lui sont extérieures, qui existent donc en tant qu'objets. Mais comme l'explique Todorov dans son chapitre Littérature et Fantastique (1970):

La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte. On regarde un objet mais il n'y a plus de frontière entre l'objet avec ses formes et ses couleurs et l'observateur.(...) Puisque le sujet n'est plus séparé de l'objet, la communication se fait directement et le monde entier se trouve pris dans un réseau de communication généralisée.

Or, cette désintégration des limites entre le monde physique et le monde spirituel est le propre de la folie et plus particulièrement des psychotiques. De plus, l'expression « rester en carafe »- tel le personnage qui ne parvient plus à échapper à cette vision de la carafe vide- signifiait à la fin du XIXème siècle, ne plus pouvoir parler, être abandonné, oublié selon la définition du *Littré* citée précédemment. Ces caractéristiques ne seraient-elles également celles du fou qui se trouve « enfermé » dans sa souffrance qu'il ne parvient à exprimer et qui est abandonné et oublié par la société. En effet, notre protagoniste est victime d'une absence totale de communication : il est seul dans sa peur et sa folie.

Comme le dit Todorov, « Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent ce qui est le propre du monde du drogué, du psychotique et du jeune enfant » (p.148). Ce thème du problème de structuration du rapport entre l'homme et le monde a d'ailleurs déjà été évoqué par Freud qui évoque le système de « perception-conscience » et explique que « la psychose est le résultat (...) d'une perturbation semblable de la relation entre le moi et le monde extérieur » (p.148).

Conclusion

A travers cette rigoureuse analyse des procédés rhétoriques appliqués au texte du *Horla* on peut sans aucun doute conclure que contrairement aux idées reçues, il n'a pas été dicté sous l'effet de la folie mais qu'il est solidement construit et que chaque élément de sa structure procède à son inscription au genre fantastique selon la théorie énoncée par Todorov. Cette analyse, selon la théorie de Todorov, démontre également que le fantastique chez Maupassant ne tient pas seulement à une hésitation entre réel et surnaturel, mais que le fantastique peut être l'écriture de l'inconscient et de la souffrance qu'il peut provoquer.

Troisième partie : La poétique du Fantastique propre à Maupassant

Si Todorov nous permet d'affirmer que le texte de Maupassant appartient bien au genre fantastique, ce procédé structural parvient cependant à rendre compte de la spécificité de son écriture, celle de la folie, raison pour laquelle son texte reste aussi moderne. Analysons maintenant certains traits littéraires propres à Maupassant et qui traduisent cette expression de la folie à travers le fantastique. Peut-être, tout d'abord, pourrions-nous évoquer le thème de la vision dans *Le Horla*, cette « vision » du monde extérieur, cette vision fantastique qui semble être un thème récurrent. Car chez lui, on voit ce qui ne peut pas se

voir. On voit l'invisible. Cette phrase si connue, de ce passage si connu de la bouteille vide, nous dit littéralement qu'il voit de l'eau disparue, c'est-à-dire quelque chose d'invisible : « Qui comprendra l'émotion d'un homme, sain d'esprit, bien éveillé, plein de raison et qui regarde épouvanté, à travers le verre d'une carafe, un peu d'eau disparue pendant qu'il a dormi ! » (Maupassant, 2000: 268).

Le fantastique, nous dit Laurent Dubreuil, dans son article « Maupassant et la vision fantastique », naît du phantaneĪsthaĪ (et pas du surnaturel) comme nous l'avons déjà évoqué dans les différentes définitions du fantastique:

Le fantastique est d'abord une affaire de vision, il s'élabore au plus près du processus de l'apparaître, il a trait à la sortie et l'entrée dans l'ombre, il suit ce visible qui à la fois se tapit dans sa cache d'invisibilité et va se rendre au plus haut point visible. Il remet en cause toute univocité régulière, il rend caduque la rationalité positive de la vue. Le fantastique transforme la perception.

Et dans *Le Horla*, il est en permanente question de l'invisible et de sa présence. Notre narrateur nous en parle dans le passage étudié:

Alors j'étais somnambule (...) je vivais, sans le savoir de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes. (Maupassant, 2000: 267)

Il s'agit donc d'un double invisible, tel que l'eau qu'il boit. Et en plus d'être invisible, il est inconnaissable.

C'est aussi ce que nous dit Laurent Dubreuil : « D'un bout à l'autre du récit, la paronomase voir/savoir paraît être tenue. On ne peut connaître sans voir et donc par réciprocité, il faut voir pour connaître » (2005).

Et c'est bien cet invisible qui terrifie, cette eau « disparue » que l'on voit. Et Laurent Dubreuil ajoute alors que le fantastique chez Maupassant « fait signe vers un fantastique, étayé par l'effroi du réel », et se situe bien loin d'un « genre littéraire fondé sur une crédulité ancestrale qui ne se sépare jamais de son cortège de monstres prêts à l'emploi, de ses trucs de conteur, de ses règles et lois » (2005).

Le fantastique se situe dans un réel que l'on ne voit pas et donc qu'on ne connaît pas. Et c'est cette invisibilité de ce double de nous même, de cet autre, cette partie cachée qui se joue de nous, qui terrifie le narrateur et le lecteur. Et c'est cette peur qui va dominer l'œuvre. Cette terreur de l'inconnu et de l'invisible, qui ne serait qu'une autre version de nous-mêmes, une facette qui nous échappe. Seule l'écriture lui permettrait d'exister, puisque nommer, c'est faire exister, mais par là-même le verbe tuerait l'effet de fantastique puisqu'il n'existe que dans ce mouvement d'hésitation du lecteur. C'est pourquoi Maupassant ne peut l'évoquer que dans le domaine de l'invisible afin de maintenir

le doute, l'hésitation. Le fantastique est donc avant tout suggéré et va se refléter dans la peur absolument terrible de notre narrateur. Le fantastique dans *Le Horla* se caractériserait donc par la peur, thème récurrent chez Maupassant, et dans de nombreux ouvrages du XIX^{ème} siècle, en particulier dans les ouvrages fantastiques (*La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, à *l'Elixir de longue vie* de Balzac ou aux divers contes d'Edgar Poe). La peur est consubstantielle du fantastique puisque ce dernier se définit selon Todorov (*Introduction à la littérature Fantastique*), comme l'intrusion du surnaturel dans le quotidien. Dès lors qu'il se produit des événements anormaux, le personnage se trouve dans une situation qui lui échappe, productrice de peur. Le personnage est effrayé par un objet ou par un phénomène, mais il est aussi angoissé à l'idée de devenir fou car il se demande sans cesse s'il est sujet à des hallucinations ou si le phénomène est bien externe et réel. Comme exemple, reprenons encore une fois le phénomène de la bouteille vide où on a pu analyser que cette peur se situe à deux niveaux : par rapport à l'inexplicable d'un tel phénomène (la bouteille se vide seule) et par rapport à l'inquiétude du personnage de sombrer dans la folie. Mais dans les deux cas, la peur est liée à l'inconnu : on ne sait pas comment la bouteille se vide, « qui » la vide, peur à laquelle se double cette autre inconnue : le personnage serait-il fou ? Or, comme nous le dit Maupassant en parlant de Tourgueniev : « On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas(...) Avec lui (Tourgueniev), on la sent bien, la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente » (2000).

La peur, dans *Le Horla*, domine l'œuvre. Et elle atteint certainement son paroxysme dans le passage de la bouteille vide, premier événement surnaturel. Nous avons déjà vu comment Maupassant parvient à introduire cette rupture de l'ordre reconnu et nous faire entrer dans le fantastique.

Mais est-ce au surnaturel qu'il ne veut pas croire ou à sa propre folie?

En effet, la folie provoque elle-même de tels décalages avec le réel qu'elle crée son propre surnaturel. Elle aussi crée une rupture. Notre héros narrateur s'inquiète-t-il sur l'ordre du monde ou sur son propre monde intérieur ? Ce fantastique issu de la peur de l'inconnu, ne serait-il donc peur de cet être nous-mêmes, notre double, cette partie invisible qui est en nous, cet « Hors- là », notre esprit dont on ne connaît pas les limites mais qui nous tourmente, C'est à dire cet inconscient dont on vient de découvrir l'existence, grâce à Freud, et dont on sait alors son étroite relation avec la folie. Maupassant nous fait pénétrer dans cet esprit en confusion comme si nous étions à l'intérieur du personnage, à l'intérieur même de sa conscience. Il joue avec nous. Il utilise le je comme un jeu. La seule manière de se rendre compte qu'il s'agit d'un leurre - (c'est-à-dire tel que se définit le fantastique à son origine) - est de prendre distance par rapport au récit et de voir que l'on se sent dans la peau du personnage grâce avant tout à des techniques d'écriture et notamment grâce au discours indirect libre, qui permet, entre ce qui a été vécu de l'intérieur et ce qu'on raconte de l'extérieur, entre deux nous-mêmes comme le souligne Sylvie Jacobée Biriouk dans son *Etude sur Maupassant*. Lorsqu'il retourne à la raison, le personnage déclare : « Alors, j'étais

somnambule, je vivais sans le savoir de cette double vie mystérieuse qui fait douter qu'il y a deux êtres en nous » (1999). *Le Horla* c'est donc une seconde partie de nous-mêmes : « ou si un étranger, inconnaissable et invisible, anime par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes » (1999).

Il y a donc peur, mais peur de soi, de l'autre soi-même. Cette peur est retranscrite dans le texte par l'adjectif qualificatif « éperdu » qui vient de l'ancien français « esperdre » qui signifiait au sens propre « perdre complètement et au sens figuré « se troubler violemment ». A la fin du XIX^{ème} siècle, cet adjectif signifie déjà « troublé par une violente émotion ». Ce sens est donc tautologique par rapport à ce que le texte nous a déjà appris. Il s'agit bien pour l'auteur de souligner l'émotion du héros. Et que ce sont bien ces émotions qui sont à l'origine de la peur et de la folie. Et qui certainement l'empêchent de s'exprimer et qui le laissent « en carafe », c'est-à-dire abandonné de tous selon la définition du *Littré* en cette fin de siècle. Cette peur d'un être, invisible, recourt toute l'œuvre du *Horla*. Et l'intensité de cette angoisse est d'autant plus forte que Maupassant utilise une technique construite à la perfection, ne laissant passer que les événements essentiels au récit : les détails sans importance seront effacés par le biais d'ellipses narratives. Mais les instants décrits seront minutieusement choisis pour souligner l'angoisse de notre héros : « 12 août, 10 heures du soir. – Tout le jour j'ai voulu m'en aller ; je n'ai pas pu. (...). Pourquoi ? » (Maupassant, 2000: 268).

Quelques lignes arrivent à nous transmettre l'angoisse de notre héros. Ou parfois simplement le trouble, tel le début du *Horla* qui s'ouvre pourtant selon notre narrateur sur un moment heureux mais où déjà l'étrange, l'inexplicable, l'inconnu s'inscrit dans le texte, lorsqu'il salue le bateau, mais ne sait pas pourquoi. Comme on peut le constater, cette notion d'inexplicable se transforme peu à peu en une angoisse abominable qui va jusqu'à l'empêcher d'agir. On observe une condensation des événements lorsque le personnage est particulièrement angoissé, notamment quand les boissons disparaissent dans sa chambre pendant qu'il dort comme nous le dit notre protagoniste : « Le 8 juillet, j'ai supprimé l'eau et le lait. On a touché à rien » (p.268). L'écrivain laisse entendre sans rien dire. La peur du héros est suggérée plus que décrite.

Cette peur domine peu à peu tout le texte. Ce n'est plus le fantastique le thème dominant, c'est-à-dire l'aller-retour entre le réel et l'irréel mais bien la peur, l'angoisse qu'il suscite. Cette angoisse est telle qu'elle atteint Le Horla lui-même : « 10 septembre : Tout à coup, je compris qu'il s'agissait autour de moi, qu'il avait peur à son tour, qu'il m'ordonnait de lui ouvrir » (Maupassant, 2000).

La peur ne cesse pas de croître et la présence du Horla semble devenir une obsession malgré quelques moments de lucidité. Le fantastique chez Maupassant est avant tout l'expression de la peur, mais pas seulement la peur d'un événement venant rompre les lois naturelles mais peur de la folie, de cet inconscient qu'il ne peut dominer, et qui peu à peu provoque chez notre héros un sentiment de dépossession de soi, propre à la folie. Notre héros nous dit le 14 août : « Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne » (Maupassant, 2000).

Car plus que la folie en soi, Maupassant a bien compris que c'est la peur de devenir fou et d'être dépossédé de soi qui est source de douleur et d'angoisse. Le personnage est « resté en carafe » comme nous l'annonçait le passage de la bouteille vide. Le fantastique chez Maupassant est donc l'expression de la peur qui naît avant tout de l'illusion et de l'isolement du protagoniste, seul et abandonné. C'est aussi ce que dit Brigitte LeGueun dans son article « Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida »:

La angustia y la soledad del ser humano constituyen el telón de fondo del conjunto de la obra. Maupassant insiste en la incomunicación que rodea la vida humana, en la alienación y en el aislamiento en el que quedan atrapados sus protagonistas. Es plenamente consciente de la ambigüedad de lo que llamamos "realidad" (...) La escritura maupassiana resulta extremadamente moderna en su forma de enfocar todo aquel mundo oscuro y desgarrador con una peculiar y sutil intuición de los fenómenos inconscientes, unos cuantos años antes de que el psicoanálisis los formule teóricamente. Se trata para el novelista de percibir "uno de esos misteriosos e inconscientes recuerdos de la memoria que nos representan a menudo cosas *desatendidas* por nuestra conciencia, y que nuestra inteligencia pasó por alto.

Maupassant crée un fantastique que Louis Vax va définir comme un « fantastique intérieur » qui va « se nourrir des pulsions les plus profondes qu'il ressent en s'appuyant sur les nouvelles sciences ou pseudosciences. (D'ailleurs le terme de psychiatre en tant que médecin qui soigne différents types d'aliénation mentale, commence à s'utiliser en France à partir de 1802). En effet, n'est-ce pas l'inconscient de notre protagoniste que l'on voit parcourir dans toute l'œuvre ? Maupassant lui-même affirme le caractère illusoire de la réalité et déclare dans son *Etude sur le roman*²: « Chacun de nous regarde simplement le monde comme une illusion et l'écrivain a comme unique mission de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés artistiques qu'il a appris et qui sont à disposition ».

Et c'est donc à notre propre image, à nos propres images qu'il nous renvoie. Le personnage principal du *Horla*, c'est sans doute le lecteur, le lecteur et son angoisse face à la folie, à sa propre folie. Et c'est cette modernité de Maupassant dans *Le Horla* qui le distingue des autres ouvrages fantastiques et qui certainement constitue l'originalité de sa poétique. Comme le définit si bien Brigitte LeGueun:

Maupassant sigue nuestro contemporáneo. Con él todavía nos podemos identificar y encontramos en sus historias parte de la nuestra. Nos ofrece la libertad de imaginar y nos devuelve a todas la pasiones que agitan la humanidad desde siempre. Asume la polisemia de esta realidad y la ambivalencia de las emociones a las que reserva un lugar privilegiado en el marco de una cultura dividida entre la pulsión y la razón.

Notes

- 1 On «reste en carafe» quand on perd le fil de son discours et qu'on ne sait plus quoi dire. On peut aussi utiliser l'expression dans toutes les situations où on se sent démuné.
- «Rester en carafe» date du XIXe siècle. Dans le vocabulaire argotique de l'époque, la «carafe» désignait la bouche. On employait l'expression quand une personne restait bouche bée suite à un trou de mémoire. L'image vient du fait que quand on reste bouche bée, notre bouche forme un rond qui ressemble à celui du goulot d'une carafe. Au XIXe siècle, il existait une version de l'expression qui a disparu de notre vocabulaire. On pouvait dire de quelqu'un qui restait sans voix au milieu de son discours: «C'est une vraie carafe d'orgeat».
- L'orgeat fait référence à une boisson à base d'orge que l'on aimait boire en été pour ses vertus rafraîchissantes. L'orgeat se présentait sous une apparence épaisse parce qu'on ajoutait souvent à l'orge des graines de melon ou de concombre. Plus tard, on y a ajouté des amandes, et la boisson est connue aujourd'hui sous le nom de «sirop d'orgeat», consommé principalement dans les pays méditerranéens.
- Dans l'expression «c'est une vraie carafe d'orgeat», la consistance épaisse de l'orgeat alourdit la carafe: l'effet recherché est d'accentuer le côté pesant qu'on peut ressentir quand on a un trou de mémoire et qu'on n'arrive plus à parler.
- Au fil des siècles, l'expression «rester en carafe» s'est étendue à toutes les situations où une personne reste en plan. Si on nous pose un lapin, par exemple, on «reste en carafe». L'expression est notamment très utilisée dans le vocabulaire des cyclistes.
- 2 Il s'agit du texte publié par Maupassant, en tête de son roman *Pierre et Jean*, en 1888.

Bibliographie

- Adachi, Kazuhiko. « Le trajet vers le Horla, La « Peur » dans les contes « fantastiques » de Maupassant ». *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, 2005.
- Bailbé, Joseph-Marc. « La peur collective de l'autre dans les récits fantastiques : Nodier, Barbey d'Aureville, Jules Verne ». *Travaux de Littérature*, 17, 2004, 185-194.
- Baronian, Jean-Baptiste. « L'Attrait du Fantastique ». *Magazine Littéraire*, 412, 2002, 61-62.
- Baudry, Robert. « D'où vient le fantastique ? ». *Iris : Les Cahiers du Gerf*, 24, 2002, 211-231.
- Bayard, Pierre. *Maupassant juste avant Freud*. Paris : Editions de Minuit, col. Paradoxe, 1994.
- Bonomo, Sara. « La mise en œuvre de la peur dans le roman d'aujourd'hui ». *Travaux de Littérature*, 17, 2004, 217-229.
- Ciseri, Ileria. *Le Romantisme : 1780-1860. La naissance d'une nouvelle sensibilité*. Paris : Editions Librairie Grund, 2004.
- Dubreuil, Laurent. « Maupassant et la vision fantastique ». Paris, revue *Labyrinthe*, 4, mis en ligne le 19 février 2005.
- Färnlöf, Hans. *De la motivation du fantastique, Guy de Maupassant*. Amsterdam : Editions Noëlle Benhamou, 2007.

- Gengembre, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris : Editions du Seuil, 1996.
- Granger, Mireille. *Maupassant et le réalisme fantastique*. Mémoire de maîtrise. Faculté des Etudes supérieures et de la Recherche de l'Université McGill (Montréal), 2001.
- Jacobée-Biriouk, Sylvie. *Etude sur Maupassant, Le Horla*. Paris : Collection Résonances, Editions Ellipses, 1999.
- LeGueun, Brigitte. « Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida ». *Revista de Filología*, 20/21 , 2004/2005, 161-170. Madrid: Bibliuned.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Edition Le Livre de poche, collection Classiques. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- _____. *Etude sur le Roman*. Paris: Édition HIBOUC, 2007.
- Maurel, Anne. *La Critique*. Paris : Editions Hachette, collection « Contours littéraires », 1994.
- Minh, tran Huy. « Stephen King : le fantastique horrifique ». *Magazine Littéraire*, 422, 2003.
- Neefs, Jacques. *La représentation du Fantastique dans « Le Horla » de Maupassant*. Communication au XXXIème Congrès de l'Association. Paris, le 26 juillet 1979.
- Site, Noosphere. « Aspect du récit dans le Horla : de la science-fiction au fantastique ». *Revue Icarus*, 2003.
- Suhamy, Henri. *La poétique*. Collection « Que sais-je ? ». Paris : Editions Presses Universitaires de France, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- Vax, Louis. *La Séduction de l'échange*. 2e édition. Paris: PUF, 1987.
- Zouaghi-keime, Marie-Anne. « Peur et sentiment d'aliénation dans quelques contes fantastiques de la fin du dix-neuvième siècle ». *Travaux de Littérature*, 16, 2003, 335-347.