

Trabajo Fin de Grado

La peur face à des événements inexplicables ou fantastiques.
Étude d'une sélection de contes de Guy de Maupassant

Fear of inexplicable or fantastic events: study of a selection
of tales by Guy de Maupassant

Autora

Patricia Perálvarez Resano

Directora

Ana Alonso García

Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Filología Francesa

2017

TABLE DE MATIÈRES

1. Introduction.....	3
2. Maupassant et le contexte social dans la France de la fin du siècle	5
3. Quelques mots sur la définition de fantastique	8
4. Maupassant et le fantastique. Des sciences occultes aux sciences médicales.	10
5. La peur dans les contes de Maupassant.....	13
5.1. La banalité des décors	13
5.2. L'intrusion <i>in crescendo</i> du surnaturel dans le quotidien.....	15
5.3. L'atmosphère dans les contes : des éléments d'épouvante	18
5.4. Du folklore et de la psychologie	20
5.5. Une possible explication rationnelle ?	22
6. Conclusion	26
7. Table des illustrations	28
8. Références bibliographiques.....	32

Introduction

Notre travail se propose d'explorer la thématique de la peur dans huit contes fantastiques de Guy de Maupassant : *Apparition* (1883), *La main* (1883), *Lui ?* (1883), *Le loup* (1884), *La peur* (1882 et 1884), *L'auberge* (1886), *Le Horla* (1886 et 1887), et *La nuit* (1887). Je tiens à expliquer que ces contes ont été choisis très concrètement pour être les plus représentatifs en rapport avec notre sujet principal, la peur. Il s'agit sans doute d'un sujet très récurrent dans le genre fantastique et bien sûr dans la production fantastique de Maupassant, dont la production littéraire est «comme habitée par la terreur.» (Bayard, 1996: 215). En même temps, la peur en littérature est un thème qui m'intéresse d'une manière très particulière.

En ce qui concerne la structure de cette étude, elle est divisée dans plusieurs sections:

La première correspond à une brève analyse du contexte social dans la France de la fin du siècle. Nous verrons que dans cette période de crise générale la littérature subira aussi de profonds changements comme le déclin du Naturalisme, le retour à la subjectivité et les nouvelles approches de l'existence marquées par le pessimisme de la Décadence.

Nous passerons ensuite à la définition de fantastique dans la littérature en France et les débats suscités, surtout à partir la deuxième moitié du XXe siècle. Les différentes approches de la critique mettent en relief les difficultés d'une définition homogène de fantastique, si bien il est possible de cerner certains éléments communs.

La troisième partie est consacrée à Maupassant comme génie du fantastique, ses influences ainsi que la possible manifestation de ses troubles psychologiques dans son écriture.

Postérieurement nous plongerons dans l'analyse des contes choisis, partie essentielle qui constitue le centre de notre étude. Ceci sera suivi d'une conclusion récapitulative afin de souligner des idées principales.

Pour finir nous ajoutons en annexe des images qui contribuent à illustrer le tableau social de cette fin de siècle, et une bibliographie des textes analysés et des travaux de la critique.

Par ailleurs, afin de documenter notre travail critique, nous avons inclus des idées importantes trouvées grâce à la recherche soit dans des études littéraires sur le fantastique en France telles que celles de Castex, Baronian, Todorov ou Vax, parmi d'autres ; soit dans des articles plus spécifiques sur le fantastique de Maupassant et sur les contes de notre corpus: c'est le cas des études de Charlotte Schapira, Pierre Bayard, Mariane Bury, Laurent Dubreuil et d'autres déjà cités comme Castex ou Todorov. On a aussi considéré les idées exposées par l'auteur dans sa correspondance, ainsi que les réflexions recueillies dans ses chroniques.

La méthodologie que nous avons suivie dans cette analyse a été la suivante : tout d'abord nous avons fait une base de données afin de regrouper toutes les citations textuelles des huit contes en relation avec la thématique de la peur. Pour cela faire, nous avons pris en considération tous les éléments du surnaturel qui apparaissent dans les récits de Maupassant de manière réitérative : la nuit, les décors, les bruits mystérieux, les perceptions anormales, etc. Tout ceci sera analysé en profondeur dans le cinquième point de notre étude. Pour finir, nous nous servirons des réflexions tirées de cette analyse dans notre conclusion.

L'objectif de notre travail sera enfin de saisir toutes les formes sous lesquelles la peur se manifeste dans ces récits et d'analyser, dans un premier moment le cadre dans lequel ces événements de nature étrange se développent et les éléments descriptifs que nous trouvons de manière réitérative dans ces contes ; puis, les diverses explications finales apportées par l'auteur pour maintenir l'ambiguïté du surnaturel.

Maupassant et le contexte social dans la France de la fin du siècle

Guy de Maupassant (1850-1893) est sans doute un des écrivains français les plus célèbres de la deuxième moitié du XIXe siècle. En France comme à l'étranger ses romans et nouvelles sont étudiés et cités très souvent de nos jours. En outre, nous ne pourrions pas parler aujourd'hui du fantastique en France sans mentionner ses contes.

Dans cette période historique de la deuxième moitié de siècle où s'inscrit la vie de l'auteur, la France subit une profonde crise. C'est surtout une crise intellectuelle liée à deux éléments historiques :

1. La défaite de la France dans la Guerre Franco-allemande en septembre 1870. Après la bataille de Sedan le 4 septembre 1870 Napoléon III capitule. À cause de l'Armistice la France perd les territoires de l'Alsace et la Lorraine et Napoléon III finit par s'exiler, provoquant ainsi la chute du IIème empire. Il naîtra par la suite la IIIème République. Dans cette nouvelle atmosphère, les parisiens se sentent frustrés, humiliés et abandonnés par le gouvernement. Ces sentiments très intenses vont se maintenir jusqu'à la fin du siècle.
2. La Commune de Paris de 1871, période insurrectionnelle qui dura deux mois, de 18 mars au 28 mai. La révolte des citoyens de Paris contre le gouvernement provisoire de la République viendra comme conséquence des sentiments exposés. La Commune est proclamée le 28 mars comme Assemblée, et s'achève par une période très violente appelée la *Semaine Sanglante*.

Est-il vrai que Versailles ait fusillé dix-sept mille personnes au moins, la plupart étrangères à la lutte, parmi lesquelles des femmes et des enfants, arrêté quarante mille personnes au moins, pour venger des murs incendiés, la mort de soixante-quatre otages, la résistance à une Assemblée royaliste? (Lissagaray, 1896 : 488).

La littérature ne reste pas étrangère à ce qui se passe dans la société, subissant le même niveau de crise. Nous voyons alors le déclin du naturalisme surtout à partir d'À rebours d'Huysmans en 1884 ; puis lors de la publication collective « Le manifeste des Cinq » en 1887. *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891) ne fera que confirmer la fin de ce mouvement majeur en France qui avait commencé en 1867 avec la publication du premier roman naturaliste de Zola, *Thérèse Raquin*.

Maupassant était un fidèle disciple de la doctrine naturaliste de Zola, néanmoins il s'y oppose surtout à partir de 1882. Il considère que la littérature naturaliste est atteinte de « basfondomanie » (Bancquart, 1976 : 51), autrement dit, qu'elle est fondée sur la misère, la pauvreté et la laideur.

Le refus de la documentation naturaliste qui se nourrit de l'approche scientifique et de

l'observation se voit généralisé. Cette pratique serait enfin accusée d'être quelque chose d'extérieur qui ne représente pas les expériences vécues. En réponse, Maupassant s'éloignera de Zola et cherchera dans son écriture à pénétrer l'intérieur de l'esprit des hommes.

Une fois le Naturalisme est tombé en désuétude une nouvelle voie de désorientation s'ouvre dans l'art en général mais notablement dans la littérature. Cela se verra magnifié par l'atmosphère de pessimisme et de décadence de cette fin de siècle.

Les dernières années du XIXe siècle mettent aussi en question le positivisme d'Auguste Comte qui défendait la toute-puissance de la science et l'élimination presque totale du surnaturel. On n'y croit plus désormais: la science ne peut pas tout résoudre. Comme elle ne donne pas de solution à tous les problèmes de l'être humain, il y aura une tendance à l'évasion, à l'éloignement d'un réel qui fatigue ; d'où le recours à l'irrationnel. En somme, cette nouvelle génération de 1885 à 1895 mettra fin au culte de la science, à la poésie formelle et plastique, au réalisme, entre d'autres. (Thibaudet, 2008 : 436).

Des intellectuels et des philosophes, parmi lesquels Schopenhauer (Castex, 1951 : 378), ne contribuent pas à améliorer cette situation. Étant le représentant d'une philosophie qui tourne autour du pessimisme et du néant, Schopenhauer définira la vie comme le pendule qui oscille, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui. (Schopenhauer, 1912 : 326). Ce pessimisme marque profondément l'œuvre de Maupassant, qui lui rendra hommage dans sa nouvelle *Auprès d'un mort* (1883) : « Qu'on proteste ou qu'on se fâche, qu'on s'indigne ou qu'on s'exalte, Schopenhauer a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement » (Maupassant, 2008 : 422).

En effet, nous voyons des traits de ce pessimisme se manifester dans quelques nouvelles de Maupassant. Dans *Bel Ami* (1885) le personnage principal George Duroy représente cette philosophie : les espoirs renversés, l'amour tué, un désir toujours insatisfait malgré ses succès et l'impossibilité d'atteindre le bonheur. *Une vie* (1883) ne reste pas non plus insensible aux influences du pessimisme. Nous voyons dans le récit un personnage, Jeanne, qui ressent le même jour de son mariage des sentiments tout à fait opposés: d'un côté l'excitation née de sa nouvelle vie de mariée, « une porte ouverte devant elle; elle allait entrer dans l'Attendu » (Maupassant, 1883: 68) ; de l'autre côté le questionnement de l'amour, « Aimait-elle son mari? » (Maupassant, 1883: 75). Le bonheur devient une illusion et Jeanne est prise enfin d'une « sensation de froid, de solitude, de tristesse qui lui pesait sur l'âme depuis deux heures » (Maupassant, 1883: 75). La frustration et l'ennui une fois le désir satisfait.

La carrière littéraire de Maupassant commence en 1880 avec la publication de *Boule de suif*, roman qui aura un grand succès auprès du public. À partir de ce moment il se consacre entièrement à l'écriture. Il viendrait ensuite *Une vie* (1883), *Les contes de la Bécasse* (1883), ou *Le Horla* (1886) parmi beaucoup d'autres. Nous pouvons dire que sa carrière littéraire ne compte qu'une douzaine

d'années à peine, de 1880 jusqu'au début des années 90, sa maladie l'empêchant enfin d'écrire ; et c'est plus concrètement sur sa production fantastique que nous allons faire notre étude.

Quelques mots sur la définition de fantastique

Pour aborder avec rigueur notre étude sur Maupassant, nous devons nous demander qu'est-ce que le fantastique. En apparence il s'agit d'une question simple, or la définition théorique de fantastique dans la littérature est fréquemment source de confusion. Il y a tout un débat à propos de ce sujet qui se déploie surtout à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle dans les milieux intellectuels et littéraires.

D'après Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*, le fantastique serait « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 2015: 29) Cette hésitation à des moments précis du récit donne lieu à une ambiguïté dans l'interprétation des événements chez les personnages mais aussi chez le lecteur. On nous laisse les portes ouvertes à toute sorte d'explications possibles. Il n'y a pas de vérité mais non plus de fausseté, car si nous nous interrogeons sur la nature du surnaturel toute sorte d'interprétation s'avère possible.

Il existe des discordances entre les critiques littéraires. La définition de fantastique que nous venons d'exposer est considérée par Baronian, en désaccord avec Todorov, comme une limitation considérable du champ d'application du fantastique. Certes, Baronian lui accorde au moins le mérite de proposer cette approche (Baronian, 2007 : 26). S'interrogeant sur la possibilité de donner une possible définition du fantastique, il examine la question sous un angle différent, abordant donc le sujet en partant de l'idée que le quotidien peut être transgressé et devenir une illusion. Dans ce sens, le fantastique serait une démarche littéraire nous permettant de « parler logiquement de ce qui n'appartient pas à l'analyse objective. » (Baronian, 2007 : 27)

De son côté Louis Vax ne se hasarde pas à donner une définition exacte du fantastique, mais il met l'accent sur ses limites, ainsi que sur sa relation avec le féerique, la poésie, ou le macabre entre autres (Vax, 1970 : 6). Aussi Denis Mellier s'exprime très clairement à propos de ce problème critique, affirmant qu'aucune approche théorique n'est parvenue à réduire le fantastique à un ensemble précis et fini de thèmes, de décors ou de situations. (Mellier, 2000 : 4)

On a beau essayer de définir le fantastique et ses nuances, les efforts pour éclairer cette question n'ont pas forcément été fructueux. Tous comportent néanmoins des éléments pertinents de réponse qui dessinent dans l'ensemble un vaste tableau du genre.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons conclure, sans hésitation cette fois-ci, que dans la définition du genre le fantastique se caractérise toujours par une intrusion brutale du mystère dans un cadre

quotidien. (Castex, 1951 : 8)

Maupassant fit lui-même un travail de réflexion théorique sur ce sujet-ci dans sa chronique « Le fantastique » (1883), montrant que l'hésitation dont parlait Todorov ouvre, d'une manière très subtile, un chemin vers de nouvelles sensations encore plus terrifiantes :

Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, (...), se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.

Néanmoins, malgré tous les efforts des écrivains du fantastique pour le renouvellement de cet art, Maupassant préconisait déjà dans « Adieu mystères » (1881) la mort du genre dans un contexte social qui privilégie la science et la raison au détriment de l'inexplicable.

La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. (...). Je raisonne, j'approfondis, je me sens délivré des superstitions. Eh bien, malgré moi, (...), tous ces voiles levés m'attristent. Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné !

Maupassant et le fantastique. Des sciences occultes aux sciences médicales.

Tout en étant disciple de Zola, Maupassant était un grand écrivain de contes fantastiques. Il se consacre comme « un des rares génies du fantastique de langue française. » (Baronian, 2007 : 109)

Or la critique littéraire n'a pas été très accueillante en général avec Maupassant. Il fut durement attaqué pendant longtemps, accusé d'une écriture simple et triviale. Parmi ces critiques littéraires, Léon Daudet voyait dans « le pauvre Guy » trois personnages en même temps, « un bon écrivain, un imbécile et un grand malade.» (Daudet, 1914: 52). Il affirmait, en ce qui concerne la production littéraire de Maupassant, que « la postérité efface et oublie, en général, ce qui n'est pas un maillon indispensable. » (Baronian, 2007: 110).

Nous comptons environ une trentaine de contes qui appartiennent au genre fantastique, 34 plus concrètement selon Baronian (2007 : 109) : le premier, *La main coupée*, publié en 1875 et le dernier, *Qui sait ?* en 1890, dans une période de sa vie où son état mental commence à se détériorer vertigineusement, malade et victime de dépressions.

Quant aux sources d'inspiration chez Maupassant, il faudrait analyser trois aspects : premièrement, le rôle de l'allemand E. T. A. Hoffmann est vital dans la diffusion de la littérature fantastique en France et ses *Contes fantastiques*, traduits en français en 1828, marquent profondément l'écriture de Maupassant, dont *Le Horla* (1886 et 1887) est considéré son chef-d'œuvre. Nous ne devons pas oublier également cette « extraordinaire puissance terrifiante d'Edgar Allan Poe » mentionnée par Maupassant dans son texte *Le Fantastique* (1883). Ainsi fait-il l'éloge du génie de ces deux auteurs et de leur capacité très astucieuse de troubler le lecteur grâce à la création des situations à nature ambiguë. Avec de telles sources littéraires, d'après Lovecraft les contes de Maupassant constitueront par la suite un genre unique en présentant le cadre pathologique d'un individu emporté par la folie, et non pas la disposition d'un esprit naturellement sensible à l'imaginaire. C'est en somme un type de fantastique psychologique que nous trouvons déjà chez Poe et son *Chat noir* (1843), parmi d'autres.

Deuxièmement il y a, certes, une filiation entre le fantastique et la tradition occultiste, filiation que nous avons vue au XVIIIe siècle chez Cazotte dans son texte *Le Diable amoureux* (1772), aussi chez Maupassant au XIXe siècle et récupérée même par les surréalistes au XXe siècle. Or le recours aux sciences occultes en littérature s'avère significativement restreint car « ayant elles-mêmes une nature insolite, se limitent dans le conte fantastique à des fins esthétiques, perdant son caractère doctrinal. » (Vax, 1970 : 19)

En effet, nous trouvons dans la France du XIXe siècle un contexte tout à fait favorable pour le renouveau de l'occultisme :

Et voilà qu'on se met à lire les vastes *Essais de sciences maudites* de Stanislas de Guaita, ou *Les Grands Initiés* d'Édouard Schuré, qu'on s'initie au martinisme de Papus, qu'on parle de réincarnation, de divination, de démonisme, de mystique hindoue, de synarchie, de livres inconnus (et illisibles), d'illumination, de Table d'Émeraude, de Zohar, de Clavicule de Salomon, d'Idéal, de Matière, d'Esprit, d'Amour, de Sublime... (Baronian, 2007 : 120).

Un homme se distingue très nettement en ce domaine, Allan Kardec, père du spiritisme grâce à des ouvrages comme *Le livre des Esprits* (1857), texte fondamental de la doctrine, ou *Le livre des Médioms* (1861). Le spiritisme trouve d'autres moyens d'expression dans la presse avec *La Revue Spirite*, fondé aussi par Kardec en 1858. Dès sa parution, ce phénomène culturel en vogue trouve une foule d'adeptes et influence de nombreux écrivains, notamment Gautier avec sa nouvelle *Spirite* (1865), Hugo, Nodier, Nerval ou de l'Isle-Adam (voir photos dans Table des illustrations).

La production des récits d'inspiration spirite connaît donc une croissance considérable dans les années 70. C'est l'époque de la photographie spiritiste, de la fascination du diable, des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly (1874) et des célèbres occultistes comme Eliphas Lévi, G. Encausse, « Papus », ou Péladan, qui « redonne audience à l'occultisme et nourrit la littérature fantastique. » (Baronian, 2007 : 122)

Ce genre de sujets présents dans la tradition occultiste, par exemple ceux qui concernent l'apparition des fantômes et des esprits, sont des incontournables dans les contes de Maupassant, comme *Lui ?* (1883) ou *Le Horla* (1886, 1887) :

Au vrai, certains de ses thèmes sont classiques, la réincarnation, l'apparition fantomatique, l'objet-preuve qui témoigne de la rupture de l'ordre universel, (...) ou encore une des théories mi-scientifiques, mi-ésotériques à la mode, comme dans *Magnétisme* (1883) qui s'arc-boute autour du magnétisme animal de Mesmer. (Baronian, 2007 : 111).

Pour conclure, nous constatons aussi dans la littérature fantastique de Maupassant un rapprochement des sciences médicales, en ce qui touche spécialement la psychiatrie et la psychanalyse. Au XIXe siècle le mesmérisme ou « magnétisme animal », découvert par Franz Anton Mesmer au XVIIIe siècle, intéresse les français à un tel point que de nombreux médecins en France adoptent cette pratique. Dans les années 80 Jean-Martin Charcot, auteur de *Sur les divers états nerveux déterminés par l'hypnotisation chez les hystériques* (1882) donnera des leçons publiques dans la Salpêtrière permettant aux spectateurs, dont Maupassant, de regarder la reproduction des états d'hystérie par l'hypnose. Inéluctablement la littérature du XIXe siècle se fait l'écho du magnétisme, dont la fascination repose « sur la puissance inouïe que la maîtrise des forces magnétiques confère à un individu. » (Feuillebois, Pezard, 2015 : 3).

Par ailleurs, quelques nouvelles de Maupassant révèlent chez les personnages des cadres pathologiques et nous plongent dans un univers d'exploration de la folie. L'auteur s'exprime lui-même à propos de ceci dans *Madame Hermet* (1887):

Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres [...] Pour eux l'impossible n'existe plus, [...] Pour eux tout arrive et tout peut arriver. [...] Eux seuls peuvent être heureux sur la terre, car, pour eux, la Réalité n'existe plus. (Maupassant, 2008 : 1260).

Et encore dans *La peur* (1884) :

Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ? (Maupassant, 2008 : 1491).

Certains critiques littéraires ont cru voir reflété dans les derniers contes de Maupassant le germe de sa propre folie. Certes, il est fréquemment pris de crises nerveuses vers les dernières années de sa vie et de multiples attaques de folie le conduiront en 1892 à plusieurs tentatives de suicide au revolver, puis au couteau pour se trancher la carotide. Baronian mettra cette théorie en cause, affirmant que ce sont les choses « qui ne répondent plus à l'absurde logique d'un prétendu ordre universel. » (Baronian, 2007: 113). Les troubles mentaux de Maupassant ne conditionnent donc pas son écriture, bien que certains textes nous fassent penser autrement, par exemple, *La nuit* (1887) est le récit d'un suicide annoncé et *La peur* (1882 et 1884) décrit des perceptions anormales.

Toujours comme contestation à ceux qui conçoivent les contes fantastiques de Maupassant comme les écrits d'un fou, Charlotte Schapira saisit la folie comme un outil narratif nécessaire dans le récit, outil qui est d'ailleurs parfaitement maîtrisé par l'auteur. Autrement dit, il compose ses contes dans un état complètement lucide, et donc « la récurrence de la folie dans les contes ne peut plus être imputée à une obsession : elle constitue, le plus souvent, un calcul et une tactique. » (Schapira, 1990: 35).

Il nous aurait laissé en plus dans sa correspondance des traces perçantes de sa chute dans l'abîme :

Je suis absolument perdu. Je suis même à l'agonie, j'ai un ramollissement du cerveau, venu des lavages que j'ai faits avec de l'eau salée dans mes fosses nasales. Il s'est produit dans le cerveau une fermentation de sel et toutes les nuits mon cerveau me coule par le nez et la bouche en une pâte gluante et salée dont j'emplis une cuvette entière. Voilà vingt nuits que je passe comme ça. C'est la mort imminente et je suis fou. Ma tête bat la campagne. Adieu ami, vous ne me reverrez pas. (Suffel, 1973)¹.

Quoi qu'il en soit, un Maupassant agonisant et dément finira ses jours interné dans la clinique du docteur Blanche à Passy, où il meurt à 42 ans en 1893.

¹ Lettre 751 à Henry Cazalis, décembre 1891.

La peur dans les contes de Maupassant

Pour commencer avec notre étude de la peur face au surnaturel, nous avons divisé le contenu dans plusieurs sous-sections, chacune analysant un aspect très concret et pertinent des contes : la banalité des décors, l'intrusion *in crescendo* du surnaturel dans le quotidien, des éléments d'épouvante, la psychologie et le folklore et les possibles explications rationnelles.

La banalité des décors

Si nous regardons l'ensemble des contes fantastiques de Maupassant, le premier élément commun à tous est un cadre absolument quotidien, autrement dit, des endroits qui imitent la réalité et des lieux où le lecteur peut parfaitement se reconnaître. La description des paysages se caractérise en plus par la recherche de l'objectivité, créant donc des endroits naturels vraisemblables. Nous parlons en somme d'un effet de réel que l'auteur tâche de recréer dans ses contes. Il ne faut pas oublier que Maupassant fut irrigué de la tradition naturaliste. L'exemple peut-être le plus flagrant de cette technique, nous la trouvons dans *Le Horla* (1886).

Le récit nous place dans un lieu en apparence réel nommé Biessard. Dans cette recherche de vraisemblance, si nous examinons les cartes françaises nous pouvons effectivement rendre compte de l'existence de ce lieu. D'après le texte, il se trouve là-bas une maison habitée par de individus quelconques : un homme et des domestiques qui mènent une vie simple et crédible. Nous pouvons dire avec justesse que la description de ce mode de vie peut bien imiter la réalité de l'époque, ou du moins être tout à fait possible. En somme ce réalisme, ce jour à jour banal vise à être un reflet de la vie quotidienne.

Si *Le Horla* de 1886 est un récit rapporté par un narrateur objectif en troisième personne, la version de 1887 rend compte en plus des impressions plus intimes du personnage principal sous la forme d'un journal, sans laisser d'un côté la description exacte du décor:

J'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande Seine qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent. (Maupassant, 2008 : 1330).

Comme nous savons, la tradition réaliste et naturaliste, visant à reproduire la réalité banale en littérature, exigent de l'auteur une documentation exhaustive. La véracité des décors se révèle ainsi

une partie cruciale de cette documentation et Maupassant en fait la preuve dans les contes. Si nous analysons le contexte dans *La nuit* (1887), nous voyons tout de suite que le personnage principal fait une ballade par des endroits très concrets dans la ville de Paris. Il s'agit d'un parcours tracé surtout de manière logique : des Champs-Élysées à l'Arc de Triomphe, puis le bois de Boulogne ; dans la suite le personnage gagnera les Halles, puis la Bastille, etc. Maupassant est en train de faire dans *La nuit* une description ambulatoire fidèle de Paris, tel une topographie.

Pour *La main* (1883), Maupassant choisit comme décor de l'intrigue la ville d'Ajaccio en Corse :

J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio, une petite ville blanche, couchée au bord d'un admirable golfe qu'entourent partout de hautes montagnes. (Maupassant, 2008 : 659).

Il est juste d'affirmer que ce choix ne se doit pas au hasard. L'auteur, et nous le verrons à plusieurs reprises, s'inspire des propres expériences vécues, et donc, des endroits qu'il a visités pour ses contes. *La main* s'avère un récit tout à fait influencé par le séjour de Maupassant en Corse, entre la fin de l'été et le début de l'automne 1880 (Poli, 2007: 153). Cette technique se répand ainsi dans ses autres contes. Dans *L'Auberge* (1886) l'élément principal du conte est l'auberge de Schwarenbach, endroit réel construit au XVIIIe siècle et placé dans les Hautes-Alpes. Le conte s'inspirerait du premier voyage de l'auteur en Suisse l'été de 1877, et l'incipit dit ainsi :

Pareille à toutes les hôtelleries de bois plantées dans les Hautes-Alpes, au pied des glaciers, dans ces couloirs rocheux et nus qui coupent les sommets blancs des montagnes, l'auberge de Schwarenbach sert de refuge aux voyageurs qui suivent le passage de la Gemmi. (Maupassant, 2008 : 1207).

Il s'agit effectivement une description vérifiable qui correspond toujours aujourd'hui au lieu originel. Maupassant nommera en plus d'autres endroits réels faisant partie du paysage naturel, comme les sommets des Alpes : le Mischabel, le Wissehorn, le Brunnegghorn, le Cervin ou la Dent-Blanche, le col de la Gemmi, le lac de Daube, etc. C'est en somme un récit très riche en références du monde externe.

En changeant absolument de contexte, il arrive également que les personnages se retrouvent dans le wagon d'un train, plus concrètement un train PLM, Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée créée en 1857, afin d'ajouter une dose de véracité. C'est le conte *La peur* (1884) qui nous plonge entièrement dans cette atmosphère sentant le phénol comme le personnage principal fait remarquer. Ainsi le wagon devient un espace clé qui permet l'interaction entre deux inconnus, fait qui peut sans doute imiter la réalité.

Et partant d'un des sujets les plus communs en littérature de la tradition réaliste et naturaliste, le mariage, *Lui ?* (1883) nous met dès les premières lignes dans la peau d'un homme qui va se marier le lendemain. Maupassant choisit très soigneusement un contexte tout à fait crédible, voire assez

vulgaire, comme noyau du conte:

Oui. Je me marie. Voilà. Et pourtant mes idées et mes convictions n'ont pas changé. Je considère l'accouplement légal comme une bêtise. Je suis certain que huit maris sur dix sont cocus. Et ils ne méritent pas moins pour avoir eu l'imbécillité d'enchaîner leur vie, de renoncer à l'amour libre, la seule chose gaie et bonne au monde, (...). (Maupassant, 2008 : 506).

En revanche, il y a également des contes qui ne comportent guère une documentation rigoureuse. En ce qui concerne *Le loup* (1884), la description du décor reste sensiblement plus vague et nous savons juste que les personnages principaux habitent un château en pleine forêt quelque part en Lorraine. Quant à *Apparition* (1883), la seule référence exacte est la ville de Rouen, or les événements ont lieu dans une maison aux alentours :

Ce n'était d'ailleurs qu'une promenade pour moi, son domaine se trouvant situé à cinq lieues de Rouen environ. J'en avais pour une heure à cheval. (Maupassant, 2008 : 454).

La description d'un réel identique au notre est en somme l'outil indispensable au récit. De ce fait, nous pouvons voir très clairement l'influence du naturalisme en ce qui touche la documentation exhaustive et l'objectivité. Il ne faut pas oublier que Maupassant publiait en même temps des ouvrages inscrits dans la tradition littéraire réaliste et naturaliste comme *Boule de Suif* (1880) ou *Bel-Ami* (1885).

L'intrusion *in crescendo* du surnaturel dans le quotidien

Après l'analyse initiale de ces extraits, nous pouvons nous demander quelle est la fonction de la description des décors visant à refléter avec exactitude le monde extérieur. L'explication s'avère simple : le genre fantastique est entièrement dépendant « d'un monde identique à celui du lecteur. » (Couty, 1986 : 8). Ainsi, le surnaturel apparaît progressivement dans la vie quotidienne et sa présence s'intensifie au fur et à mesure que l'intrigue se développe, brisant la pensée logique des personnages. Chaque intrusion du surnaturel provoque une hésitation chez les personnages qui coupe le récit. Pensons que le conte fantastique se construit par l'ensemble de moments de suspense, et que cette technique aura, certes, un but très concret que nous analyserons plus tard: celui d'intégrer dans le conte l'ambiguïté.

Le surnaturel se manifeste sous de formes très différentes et les contes choisis nous en rendent compte, chacun à leur manière. Ainsi le surnaturel peut-il apparaître au tout début à partir d'éléments plus vagues sous la forme de sentiments ou de perceptions étranges sporadiques qui mettent mal à l'aise aux personnages. C'est le cas du *Horla*, où une sensation d'angoisse et

d'inquiétude inexplicable est née un jour quelconque chez le protagoniste, lui empêchant de se reposer la nuit. Nous verrons par la suite une multiplication d'éléments qui relèvent du surnaturel : une sensation lourde et écrasante sur la poitrine du protagoniste principal dont les causes restent inconnues, la disparition réitérative des objets, plus concrètement, de l'eau de la carafe pendant la nuit, une brume au fond du miroir, etc.

(...), un matin, comme je me promenais près de mon parterre de rosiers, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie ; puis la fleur suivit la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante, à trois pas de mes yeux. (Maupassant, 2008 : 1232).

De sa part, *Apparition* (1883) nous plonge subtilement dans le monde du surnaturel de la même façon, commençant tout d'abord par les sensations corporelles :

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. Mais, au bout d'une minute, un autre mouvement, presque indistinct, me fit passer sur la peau un singulier petit frisson désagréable. (Maupassant, 2008 : 455).

Le surnaturel arrivera par la suite à son paroxysme avec l'apparition inexplicable d'une femme aux longs cheveux noirs qui, en plus, supplie au héros de les brosser. Si dans *Le Horla* l'épouvante naît de la prise de conscience de l'existence d'un être invisible, dans *Apparition* la matérialisation d'un fantôme s'avère l'origine de la peur la plus profonde, du même que dans *La peur* (1882) nous assistons à l'apparition d'une tête blanche contre la vitre du judas d'une maison au milieu de la forêt.

Nous pouvons affirmer également qu'un autre élément vital dans certains contes est le bruit. Cela dit, la peur ne surgit plus des sensations irrationnelles ressenties par les personnages (voire des frôlements ou des frissons), ni des choses étranges aperçues par la vue, mais des sons venus des endroits inconnus. Ainsi, *La peur* (1882) récrée une ambiance terrifiante profondément marquée par le rythme d'un tambour battant sans cesse quelque part dans le désert :

Quelque part, près de nous, dans une direction indéterminée, un tambour battait, le mystérieux tambour des dunes ; il battait distinctement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique. (Maupassant, 2008 : 349).

De nouveau, on retrouve l'importance du bruit dans *L'auberge* (1886). Or ce conte nous rend compte d'un surnaturel tout à fait différent que celui vu dans *La peur*. Le personnage Ulrich Kungsi, incapable de retrouver son compagnon disparu dans la montagne, est victime d'hallucinations pour des causes diverses, dont l'angoisse, l'isolement ou la solitude, parmi d'autres. Ces sensations se transforment dans la peur la plus épouvantable, puis en folie quand il commence à entendre une voix criant son nom de manière répétitive, celle de son compagnon mort. La consommation d'alcool aggrave en plus les effets du délire:

En trois semaines, il absorba toute sa provision d'alcool. Mais cette soûlerie continue ne faisait qu'assoupir son épouvante qui se réveilla plus furieuse dès qu'il lui fut impossible de la calmer. L'idée fixe alors, exaspérée par un mois d'ivresse, et grandissant sans cesse dans l'absolue solitude, s'enfonçait en lui à la façon d'une vrille. (Maupassant, 2008 : 1212).

Ces manifestations auditives, et donc le trouble psychotique associé, vont *in crescendo* avec l'écoulement du temps. Maupassant serait en train de décrire une situation qui s'avère un exemple de cadre pathologique de déséquilibre mental, ce qui ferait de manière très semblable Stephen King dans *Shining, l'enfant lumière* (1977). *L'auberge* pourrait ainsi s'approcher du *Horla* en ce qui concerne le surnaturel par l'action *a priori* d'un être invisible et la terreur qui entraîne une telle situation.

Parfois le surnaturel tourne autour d'un seul objet, de quelque chose de très précis, comme une main coupée et enchaînée contre le mur. C'est le cas de *La main* (1883), conte qui peut nous faire penser en quelque sorte à la peau de chagrin décrite par Balzac dans son roman du même titre (1831), surtout en ce qui concerne le dévouement fatal dû à l'action d'un objet fantastique et maudit. Dans les deux cas, tout essai de salut de la part des personnages s'avère inutile.

Or il arrive que le noyau du conte soit la peur de la propre peur parce que sa compréhension échappe à la raison humaine, ou la peur d'être seul la nuit, motif pour lequel le héros dans *Lui ?* (1883) choisit le mariage comme seule échappatoire :

Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément, qu'il n'y serait plus ! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul ! (Maupassant, 2008 : 509).

La peur (1884) expose également un cas très représentatif de cette peur de l'inconnu, la peur de ce qu'on ne comprend pas. Pour cela faire, Maupassant se sert d'une des expériences de l'écrivain russe Ivan Tourgueniev, dont la peur folle avait comme origine la confusion d'une femme sauvage avec un monstre.

Le grand écrivain russe ajouta : Je n'ai jamais eu si peur de ma vie, parce que je n'ai pas compris ce que pouvait être ce monstre. (Maupassant, 2008 : 860).

Certes, le surnaturel dans ce cas-ci reste vague et le mystère se dévoile sans peine, or les détails subtils de ces expériences vécues et des sentiments d'effroi ressentis suffisent à troubler l'esprit. Cette même conception de la peur fut constaté par H. P. Lovecraft, qui affirmait que « l'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu. » (Lovecraft, 1969: 35).

D'une manière très différente de tout ce que nous avons analysé, *La nuit* (1887) se détache de ce surnaturel *in crescendo* propre des autres contes. Il n'y a pas d'objet maudit, il n'y a pas de perception sensorielle bizarre, il n'y a pas d'être inconnu harcelant le héros. La peur n'y est pas présente dans le sens propre du terme, mais il règne une atmosphère angoissante du début à la fin

qui annonce un destin tragique. Cette angoisse qui se transforme naturellement en agonie perçante suffit à troubler profondément l'esprit du lecteur, car là où les bruits disparaissent, et que les rues sont à jamais vides et froides, il prend conscience que la mort s'approche de manière inévitable, en silence.

(...) je trouvai l'escalier, je descendis... (...) ... Des marches encore... puis du sable... de la vase... puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte. Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim — de fatigue — et de froid. (Maupassant, 2008 : 1289).

Le fait d'envisager certains concepts abstraits, comme le suicide dans ce cas-là, a le pouvoir de déclencher une effroyable perturbation psychique.

Finalement, Maupassant crée une atmosphère fantastique où les monstres et des êtres étranges hantent les croyances d'une famille pendant de nombreuses générations et les légendes renaissent dans *Le loup* (1884). Ce loup colossal est l'élément crucial du conte et source d'une peur qui n'aurait en soi rien de surnaturel. Ici, il ne s'agit pas donc d'un phénomène dont la nature est difficile à expliquer mais de l'existence vérifiable d'un être à des traits extraordinaires qui inspire la terreur par sa dangerosité et agressivité. La peur est donc un sentiment instinctif pour la survie.

Et, brusquement, dans le sentier qu'envahissait la nuit, une grande forme passa. C'était la bête. Une secousse d'épouvante agita le chasseur ; quelque chose de froid, comme une goutte d'eau, lui glissa le long des reins, et il fit, ainsi qu'un moine hanté du diable, un grand signe de croix, éperdu à ce retour brusque de l'effrayant rôdeur. (Maupassant, 2008 : 364).

L'atmosphère dans les contes : des éléments d'épouvante

Le surnaturel, nous l'avons dit, se manifeste progressivement dans des conditions semblables d'un conte à l'autre. Cela dit, il y a des traits communs qui aident à composer une atmosphère propice à la peur.

Nous citons en premier lieu la nuit comme un de ces éléments les plus caractéristiques. Il y aurait chez Maupassant une fascination de la nuit et des ténèbres, et, par extension, du froid. Un exemple flagrant de ceci est le conte qui porte le même titre, *La nuit* (1887) en raison de la ballade nocturne qui mène le héros à sa fin inévitable. Cette admiration serait dévoilée dès les premières lignes :

J'aime la nuit avec passion. Je l'aime comme on aime son pays ou sa maîtresse, d'un amour instinctif, profond, invincible. Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent. (Maupassant, 2008 : 1287).

C'est également dans la nuit que dans *Le Horla* (1886, 1887) les événements inexplicables se

succèdent, avec une intensité croissante dans l'espace et dans le temps, lorsque le héros dort. *La peur* (1882) a aussi comme décor une nuit froide de décembre où règnent les profondes ténèbres, contexte tout à fait favorable pour l'inexplicable manifestation fantomatique qui aura lieu par la suite. Nous trouvons un cas très semblable dans la version de 1884, où le héros marche sur la route une nuit très noire. Dans cette obscurité qui lui empêche même de voir la route le surnaturel fera son apparition sous la forme d'une brouette qui court toute seule. C'est aussi pendant la nuit qu'une bête colossale attaque le héros du récit dans *Le loup* (1884) :

Les ténèbres s'épaississaient, le froid aigu faisait craquer les arbres. François se leva, frissonnant, incapable de rester là plus longtemps, se sentant presque défaillir. (Maupassant, 2008 : 364).

Dans *Lui ?* (1883) le héros du récit commence à sentir cette peur angoissante un jour quelconque à minuit, sentant toujours quelqu'un derrière son dos quant il était pourtant tout seul : « Je me retourne brusquement parce que j'ai peur de ce qui est derrière moi, bien qu'il n'y ait rien et que je le sache. » (Maupassant, 2008 : 507).

Comme dernier exemple, l'étrange mort de l'Anglais dans *La main* (188) arrive, bien sûr, la nuit.

Cette nuit-là, par hasard, il n'avait fait aucun bruit, et c'est seulement en venant ouvrir les fenêtres que le serviteur avait trouvé sir John assassiné. Il ne soupçonnait personne. (Maupassant, 2008 : 662).

En revanche, il arrive que dans certains contes la tendance soit à l'inverse, comme nous voyons également dans *La peur*. Le surnaturel se manifeste rarement dans des endroits bien éclairés, or le tambour battait dans le désert en plein jour sous l'accablante chaleur du soleil africain, et l'expérience terrifiante vécue par Tourgueniev a lieu dans la fin de l'après-midi. Dans *Apparition* (1883) les événements se passent pendant la journée, néanmoins le manoir où il y aura lieu la matérialisation fantomatique se caractérise bel et bien par l'obscurité intérieure :

L'appartement était tellement sombre que je n'y distinguai rien d'abord. Je m'arrêtai, saisi par cette odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des chambres mortes. (Maupassant, 2008 : 455).

Le héros essaiera par la suite d'ouvrir les fenêtres pour y faire entrer de la lumière, cependant il se verra incapable d'accomplir cette tâche à cause des ferrures rouillées qui ne cèdent point.

Un autre détail intéressant à remarquer, c'est que le surnaturel se manifeste également dans des endroits d'ordinaire répétés d'un conte à l'autre. Ce n'est pas rare d'être témoin d'un événement *a priori* inexplicable en pleine nature, le plus souvent au milieu d'une forêt, mais aussi dans le désert où dans les montagnes couvertes de neige. *L'auberge*, *Le loup* ou *La peur* sont des exemples clairs de cela comme nous avons vu. Cependant dans un contexte tout à fait opposé, il y a bien de fois aussi où le surnaturel apparaît très concrètement chez un particulier, soit chez le héros comme dans

Le Horla ou *Lui* ?, soit chez un autre personnage, comme dans *La main* ou *Apparition*.

Dans la plupart des contes ces histoires qui relèvent du surnaturel sont le fruit d'une conversation entre plusieurs personnes, dont le narrateur à la première personne, et donc le « je ». *Apparition* (1883) nous fournit un exemple d'incipit que nous trouverons par la suite à plusieurs reprises sous des formes assez semblables :

On parlait de séquestration à propos d'un procès récent. C'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, dans un ancien hôtel, et chacun avait son histoire, une histoire qu'il affirmait vraie. (Maupassant, 2008 : 453).

Cela dit, ces histoires s'avèrent en réalité le récit direct d'un personnage qui partage ses propres expériences avec le groupe. Parfois les contes nous offrent un contexte plus particulier et, comme exemple, en raison d'un voyage dans le même wagon un inconnu se met à causer avec le narrateur à la première personne qui ouvre le récit dans *La peur* (1884).

Dans tous le cas les récits ainsi construits atteignent leur objectif, c'est-à-dire, celui d'inclure le lecteur dans l'histoire afin qu'il puisse vivre également le surnaturel d'une manière plus touchante. Le lecteur se met donc à la place de ce narrateur à la première personne et fait partie de la conversation en groupe, tel un témoin en plus.

Il n'y a qu'un seul conte parmi ceux que nous étudions qui reste à l'écart de ces formules si utilisées par Maupassant. *L'auberge* (1886) est un conte entièrement rapporté par un narrateur à la troisième personne. Le lecteur, jamais inclus dans le récit, assimile cette histoire comme quelque chose qui n'a aucun lien avec lui.

Du folklore et de la psychologie

L'analyse de la peur dans les huit contes de notre corpus serait incomplet si on ne s'arrêtait pas sur l'exploitation d'éléments folkloriques et mythologiques.

Commençant par le premier aspect, le folklore, la plus belle représentation est *Le loup* (1884), conte qui nous place dans un contexte où les légendes sont transmises au sein d'un peuple au cours des années et des siècles, un peuple qui fait donc preuve d'un attachement culturel aux croyances superstitieuses face à la pensée rationnelle qui s'impose de plus en plus. Ce conte pourrait avoir un lien très intime avec le mythe de la *Bête du Gévaudan*, animal célèbre en France au XVIIIe siècle par ses attaques meurtrières contre l'homme (Bourret, 2016). Il est possible de penser que Maupassant aurait voulu par là rendre hommage aux légendes récupérées de l'histoire d'une France peut-être plus mystérieuse que nous ne le croyons certainement.

Par ailleurs, la figure du loup est assez récurrente dans la littérature populaire française de

tradition orale. Cela nous renvoie inévitablement à certains contes comme *Le Petit Chaperon rouge*, dont la version orale manifesterait des réminiscences de la période médiévale. Nous aurions par la suite les versions retranscrites de Perrault et des frères Grimm (Jamin, 2015 : 23).

Le passage du loup au loup-garou nous fait plonger dans le domaine de la littérature fantastique. *Le Loup* de Maupassant aurait des traits semblables à ceux que nous trouvons dans le roman noir anglais, ou roman gothique, déjà vers la fin du XVIIIe siècle avec des auteurs comme Horace Walpole, Ann Radcliffe ou Matthew Lewis. Bien sûr, il y aura dans ce contexte des récits consacrés au sujet des loups-garous et des bêtes monstrueuses semblables, comme *Le loup blanc du massif de Harz* (1839) de Frederick Marrya. Au XXe siècle les récits sur ce sujet-là se poursuivent avec Eugène Field et son ouvrage *Le Loup-garou* (1911), et nous ne pouvons pas oublier non plus les créatures abominables décrites par Lovecraft dans *Le modèle de Pickman* (1927) qui nous font penser vaguement aux canidés.

Dans *La peur* (1882) nous trouvons également quelques éléments qui appartiennent à ce domaine folklorique, comme le mystérieux tambour battant dans le désert. Cet événement a un effet immédiat : il déclenche une peur collective tellement profonde et irrationnelle parmi les cavaliers arabes qu'ils font instinctivement le lien entre le tambour et la mort : « Les Arabes, épouvantés, se regardaient ; et l'un dit, en sa langue : La mort est sur nous. » (Maupassant, 2008 : 349). Nous pouvons conclure donc que, comme on a vu dans *Le loup*, Maupassant se sert de la mythologie, soit-elle réelle ou fictive, pour un seul but : provoquer un sentiment d'épouvante.

Le premier aspect que nous soulignons au début, c'est-à-dire la terreur psychologique par l'exploration du monde de la folie, est présent dans la plupart des contes de Maupassant, s'intensifiant au fur et à mesure que sa folie à lui s'aggrave. Cela ne veut pas dire forcément que ces contes soient l'expression même des troubles psychologiques de l'auteur, or si nous vérifions la chronologie des contes que nous étudions c'est remarquable que le dernier de tous, *La nuit* (1887), soit le récit d'un suicide. Par ailleurs *Le Horla* (1887) nous laisse imaginer la mort du personnage principal à la fin : « Non... non... sans aucun doute, sans aucun ? doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... » (Maupassant, 2008 : 1344). Rappelons-nous que Maupassant essaiera de se suicider quelques années plus tard.

Dans tous les cas ce type de conte s'oppose à ceux qui explorent les légendes dans le folklore pour de multiples raisons. Si dans le premier cas Maupassant expose une peur primitive partagée par une communauté, une peur transmise pendant des siècles de manière orale, dans les contes psychologiques nous assistons à l'évolution d'un personnage qui perd son équilibre émotionnel progressivement. Le résultat de ce trouble est les hallucinations sporadiques, où dans le pire des cas des cadres pathologiques graves : des crises de nerfs constantes et une vision complètement déformée de la réalité par la folie. *Le Horla* (1886, 1887) est le clair exemple de fantastique

psychopathologique : le héros souffre d'une aliénation mentale, ayant des perceptions anormales de la réalité. Dans la première version ce personnage apparaît dès le début comme un malade à aspect cadavérique interné dans une maison de santé. En remontant dans la chronologie Maupassant présente dans *Lui ?* (1883) un cadre pathologique moins grave en comparaison aux contes que nous venons de citer. Certes, le personnage principal souffre des hallucinations ayant constamment l'impression d'avoir quelqu'un derrière lui, or il ne songe pas au suicide, mais à un mariage pour ne plus être seul face à ses peurs. Quant à *L'auberge* (1886) les crises de nerfs du personnage principal se voient extrêmement amplifiées par la consommation d'alcool, substance psychotrope qui aurait dû avoir en principe un effet sédatif. Maupassant décrit avec précision un cas de trouble dissociatif : l'horreur et l'anxiété chez ce personnage sont tellement intenses qu'il souffre à la fin d'une amnésie dissociative comme mécanisme de défense.

Un soir, Ulrich n'entendit plus rien ; et il s'assit tellement brisé de fatigue qu'il s'endormit aussitôt. Il se réveilla sans un souvenir, sans une pensée, comme si toute sa tête se fût vidée pendant ce sommeil accablé. Il avait faim, il mangea. (Maupassant, 2008 : 1213).

Ce trouble psychiatrique, dont l'origine est tout l'épisode traumatique vécu dans l'auberge, transformera le corps et l'esprit du personnage principal à jamais. Il sera déclaré fou par la suite.

Ces deux types de récit s'opposent aussi par les sources littéraires de Maupassant. Nous avons remarqué qu'il s'inspirait directement du roman noir anglais pour les récits fantastiques qui exploitent une mythologie ainsi que les croyances superstitieuses d'un peuple. Cependant l'exploration de la folie s'inscrit dans le domaine du fantastique psychologique maîtrisé notamment par E. T. A. Hoffmann ou E. A. Poe. *Le chat noir* (1843) de Poe plonge le lecteur dans un récit semblable à ceux de Maupassant quant au traitement de la folie, or il prend une tournure macabre : la folie du personnage principal lui mène à enfoncer une hache dans le crâne de sa femme. L'origine de cette folie était la présence terrifiante d'un chat noir à un seul œil.

Une possible explication rationnelle ?

Le fantastique du XIX^{ème} siècle laisse souvent sans explication unique les événements étranges qui rompent avec la vie quotidienne et l'ordre. *Le Horla*, *La Peur* ainsi que le reste des écrits fantastiques de Maupassant que nous étudions en sont l'exemple. On constate que très souvent au dénouement des récits les événements ne sont point éclairés de manière absolue, laissant émerger le doute chez le lecteur. Il y a donc dans ce type de conte une dynamique de recherche d'une explication rationnelle, donnant lieu à deux types de dénouement : soit il y a un retour à la norme avec une explication finale satisfaisante, soit nous restons toujours dans l'incertitude car aucune

explication n'est pertinente. Autrement dit, il se peut qu'un récit reste ouvert à plusieurs hypothèses à la fin.

Dans *Apparition* (1883) à la fin il n'y a aucun indice de la présence d'une femme cachée dans la maison, néanmoins quelques cheveux resteront sur les vêtements du personnage principal comme preuve empirique de cette matérialisation fantomatique. Pour conclure le récit ce même personnage s'exprimera en disant que plus d'une cinquantaine d'années plus tard il n'a toujours rien su de plus.

Aucun indice ne révéla qu'une femme y eût été cachée. L'enquête n'aboutissant à rien, les recherches furent interrompues. Et, depuis cinquante-six ans, je n'ai rien appris. Je ne sais rien de plus. (Maupassant, 2008 : 457).

La main (1883) expose un cas assez semblable au précédent, or cette fois l'élément appartenant au surnaturel n'est pas un fantôme mais une main cadavérique qui disparaît sans laisser de traces après le crime. Par conséquent, l'affaire de l'Anglais, qui conservait des traces de cette main autour du cou, reste irrésolue puisque les recherches ne conduisent à rien de raisonnable.

Je communiquai ce que je savais du mort aux magistrats et aux officiers de la force publique, et on fit dans toute l'île une enquête minutieuse. On ne découvrit rien. (Maupassant, 2008 : 662).

D'autres contes jettent quelque lumière sur l'origine du surnaturel en apportant des explications que, si bien elles ne demeurent pas entièrement prouvées, elles sont quand même des hypothèses possibles. *La peur* (1882, 1884) fournit quelques exemples d'un fantastique potentiellement déterminé par des lois naturelles. Ainsi, le phénomène du tambour étrange battant dans le désert ne serait point un tambour mais un écho multiplié par des raisons très particulières :

Les officiers, surpris souvent par ce bruit singulier, l'attribuent généralement à l'écho grossi, multiplié, démesurément enflé par les vallonements des dunes, d'une grêle de grains de sable emportés dans le vent et heurtant une touffe d'herbes sèches ; car on a toujours remarqué que le phénomène se produit dans le voisinage de petites plantes brûlées par le soleil, et dures comme du parchemin. Ce tambour ne serait donc qu'une sorte de mirage du son. (Maupassant, 2008 : 349).

Dans le cas de la brouette qui roulait toute seule dans la route la nuit, le protagoniste principal trouve une possible explication rationnelle en y réfléchissant: c'était un enfant nu-pieds qui la menait, et c'est plus concrètement à cause de sa hauteur qu'il reste invisible à ses yeux. Bien évidemment le lecteur peut penser qu'il s'agit ici d'un essai de compréhension particulièrement forcé, vu que le fait de croiser un enfant dans ce contexte est assez rare. Il se peut que cela fut ainsi, or il y a encore un marge pour le doute. Quoi qu'il en soit, le personnage choisit d'y croire pour apaiser la peur qui le ronge.

Le docteur Marrande dans *Le Horla* (1886), étant lui même témoin des événements étranges,

propose une explication scientifique sans nier la possibilité de l'existence d'un être nouveau et inconnu: l'œil humain ne posséderait donc que des capacités très primaires qui l'empêchent d'apercevoir d'autres choses plus subtiles existantes dans ce monde. Ce serait le cas du «Horla». En somme, à la fin du récit rien n'est point éclairé, laissant émerger le doute chez le lecteur. Il y a une idée qui demeure tout de même dans la pensée des personnages, « après l'homme, le Horla », s'agisse-t-il d'un « Être » supérieur à l'homme ou d'une race inconnue. Il se peut que cela soit également le triomphe du délire, un cas de folie collective.

Le docteur Marrande se leva et murmura : (...). Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé. (Maupassant, 2008 : 1234).

De la même manière, *Lui ?* pourrait être expliqué d'une manière assez semblable au récit *Le Horla* par l'effet d'une maladie psychiatrique, plus concrètement le délire paranoïaque. Le trait principal de cette psychose chez le protagoniste principal est la conviction d'être persécuté par quelque chose, *lui* ; néanmoins Maupassant laisse le récit ouvert à la fin. Nous ne pouvons pas savoir pas si le fait de vivre en couple mettra fin par la suite à ce harcèlement. Une autre explication possible, en dehors des cadres pathologiques graves, serait la solitude et le manque de communication avec d'autres personnes. L'envie de rencontrer quelqu'un avec qui pouvoir causer aurait forcé cette manifestation étrange comme simple reflet des carences au niveau social. Cela nous rapproche des amis imaginaires créés par l'imagination des enfants, avec une différence cruciale : les enfants ne questionnent pas l'incompréhensible et acceptent ces « amis » de façon naturelle dans leurs vies, tandis que notre protagoniste principal est incapable d'assimiler toute rupture de la norme, déclenchant un conflit entre sa propre imagination et les forces logiques que la poussent à son anéantissement. Ce choc brutal suffit à intensifier le phénomène avec une grande vitesse, l'effet inverse cherché à la base. Ces hypothèses sont probables, mais par l'ambiguïté caractéristique de ces contes, tout peut être saisi d'innombrables manières différentes.

Quant à *L'Auberge*, la pensée logique nous fournit une explication assez simple : le compagnon d'Ulrich est mort tout seul dans les montagnes, et Ulrich, incapable de savoir ce qu'il lui est arrivé, est soumis à une forte pression. L'accumulation d'angoisse due à sa perte aura comme résultat le trouble psychiatrique dissociatif. En suivant avec ce raisonnement, la voix qu'Ulrich entend n'est donc pas la voix d'un mort mais la manifestation de la propre conscience d'Ulrich et de la culpabilité que l'accable par le fait qu'il ne put rien faire pour le sauver. À tout cela il faut ajouter isolement dans lequel vit le personnage principal, bloqué par la neige pendant des mois dans l'auberge. Bien évidemment, ce ne sont que des conjectures, et il se peut que ces événements ne puissent pas être expliqués par les lois naturelles.

Pour conclure, la lecture du conte *Le loup* nous laisse supposer que l'existence de cette créature

colossale fur plutôt réelle à l'époque, or si nous analysons tout en profondeur il y a un petit détail qui peut changer toute l'interprétation du récit :

La veuve de mon aïeul inspira à son fils orphelin l'horreur de la chasse, qui s'est transmise de père en fils jusqu'à moi. (Maupassant, 2008 : 364).

Cette phrase que nous trouvons vers la fin du récit, loin d'être dépourvue d'importance, elle nous donne la clé pour une deuxième explication. Si ce loup avait existé quelques siècles auparavant comme le protagoniste principal jure, c'est logique de penser que la veuve ait voulu prévenir toute sa famille et les empêcher de prendre des risques. Mais au moment présent où le protagoniste principal parle il n'y pas de preuves pour vérifier cette histoire à part sa propre parole. Cette suite de pensées nous mène enfin à la nouvelle interprétation : que cela ne fût qu'une histoire comme celles que nous racontons aux enfants pour leur faire peur. Cette peur enfantine soufflé à l'oreille n'a qu'un seul but : éviter certains comportements et actions dans le futur. En somme, cette veuve aurait possiblement raconté un mensonge pour mettre fin à la chasse. Soit parce qu'elle en avait marre de la chasse, soit parce qu'elle passait des journées entières toute seule, soit pour d'autres raisons que nous ne connaissons pas, mais que nous pouvons imaginer en faisant un petit effort, le résultat fut d'une efficacité extrême. Loin d'être un conte d'horreur, paradoxalement il deviendrait ainsi un récit plutôt comique.

Conclusion

Nous avons vu avec cette étude les traits les plus caractéristiques des contes fantastiques de Guy de Maupassant, dont la description des décors du quotidien, l'intrusion du surnaturel comme rupture des lois naturelles et leur retour postérieur, ou le récit construit par coups d'hésitation. Ce sont les traits que nous trouverions chez d'autres auteurs, comme Poe ou Hoffmann, et les traits qui définissent de manière plus générale le fantastique :

Il n'y a pas de fantastique sans la conscience de cette rupture, (...). Il n'y a pas de surnaturel sans un retour au quotidien, au présent, après avoir été consterné par l'inadmissible. (Baronian, 2007 : 113).

Toute la production fantastique de Maupassant s'avère donc très soigneusement construite sur la base de l'impossibilité de donner une explication rationnelle complètement satisfaisante du surnaturel; d'où les dénouements ouverts laissant le lecteur toujours dans le doute. Le récit nous donne ainsi la possibilité de chercher nos propres hypothèses, telle une invitation. Peut-être qu'aucune explication n'est vraie, mais nul ne peut affirmer qu'elles soient fausses non plus.

Quant aux thèmes principaux, il faut souligner tout d'abord la peur par la transgression de la norme quand le surnaturel *a priori* inexplicable se manifeste. Nous constatons également que la peur vient par la suite accompagnée souvent d'angoisse, de malaises, de phobies, d'une folie sous diverses formes enfin qui tourmente le personnage principal jusqu'à briser à jamais son esprit. D'un coup le récit se transforme en la description exhaustive d'un cadre pathologique qui nous approche des sciences psychiatriques. À nouveau s'impose la question de la folie comme outil narratif utilisé à la perfection ou comme le moteur déclencheur des écrits d'un fou, d'un esprit qui se trouvait déjà profondément troublé par la migraine, l'insomnie et d'autres problèmes de santé vers les années 90. De cette sorte l'exercice de l'écriture aurait mit de façon brutale l'écrivain en face de son désordre psychique, comme une pratique d'introspection qui, loin de soulager son esprit, magnifie fatalement ses troubles.

(...), et vous verrez, hormis quelques belles heures, que Maupassant n'a réussi, en s'isolant, qu'à se mettre en face de lui-même, qu'à s'appliquer à lui-même ses qualités de psychologue impitoyable, qu'à examiner, décrire et caractériser le mal dont il souffrait, qu'à s'abîmer dans l'obsession de son analyse intérieure— obsession qui ne devait cesser qu'avec sa lucidité même. (Normandy, 1913 :79).

De retour à sa carrière comme écrivain, à coté de sa production fantastique Maupassant rédige des chroniques qui rendent compte de ses réflexions à propos le genre fantastique et son regret de voir la science et la philosophie s'imposer au quotidien. Le contexte social, dépourvu de superstition, délivré de la peur profonde et irrationnelle, était propice à la disparition du genre et

ainsi le témoigne Maupassant avec quelques touches d'ironie.

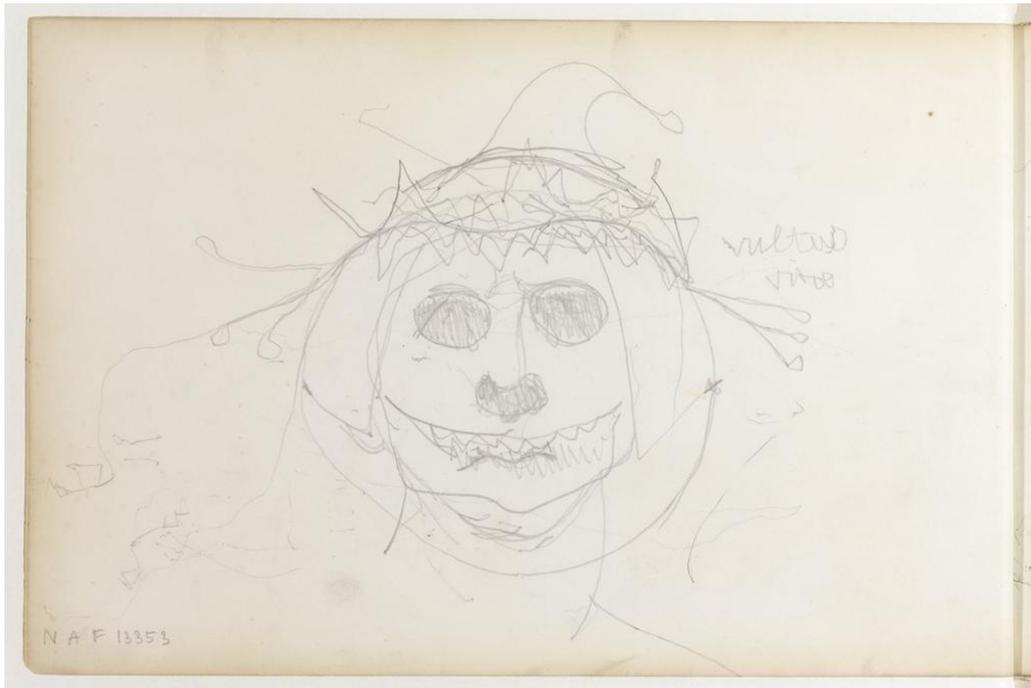
À mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. Vous ne trouvez pas, monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'elle n'a plus d'apparitions. On se dit : « Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux. » Eh bien, moi, monsieur, j'appartiens à la vieille race, qui aime à croire. J'appartiens à la vieille race naïve accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants et qui se refuse à la simple et nette vérité. (Maupassant, 2008 : 858-859).

Sous cet angle, l'écriture de ses contes fantastiques pourrait être vue comme une contestation du scientisme dominant en France à l'époque. Certes, en même temps l'influence du naturalisme est présente dans toute sa production. S'agisse-t-elle d'une réponse à la tournure d'esprit de l'homme, ou bien de la continuation d'une tradition littéraire étrangère qui exploite l'horreur et révèle d'un goût du macabre, ce qui est certain est que Maupassant devient par la suite l'un des auteurs le plus important du fantastique français.

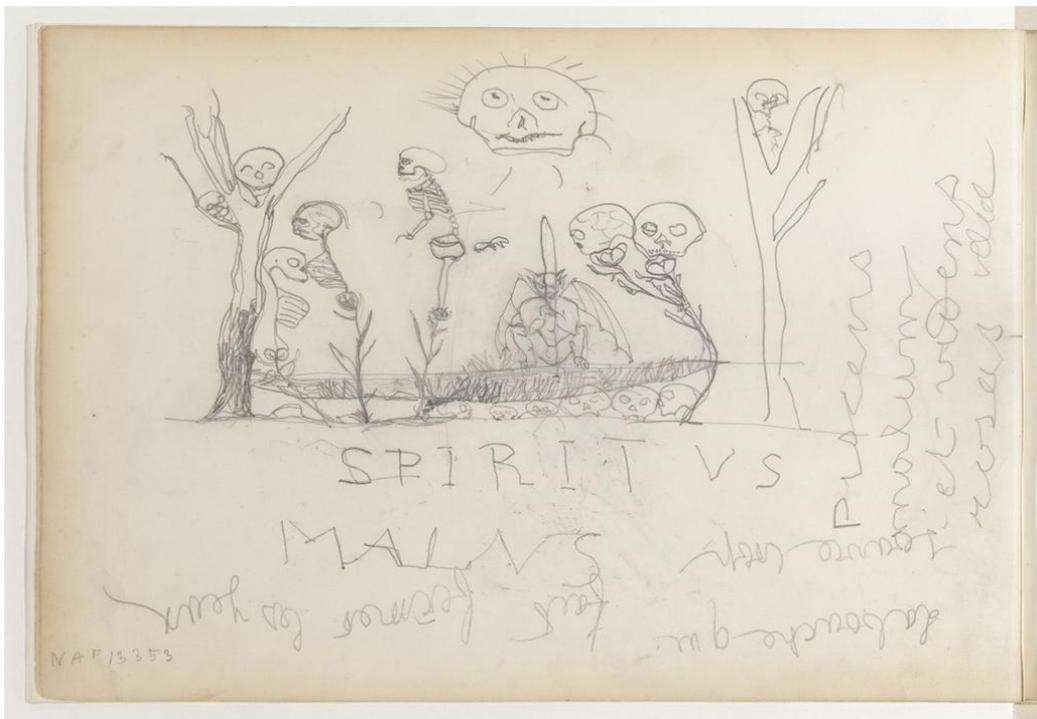
Pour conclure notre étude, il ne nous reste qu'envisager la peur dans les termes du propre Maupassant :

Permettez-moi de m'expliquer ! La peur, (...), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur. (Maupassant, 2008 : 348).

Table des illustrations



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Album spirite, *Dessins et photographies*. Victor Hugo, exposition BNF



D 072842

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Allan Kardec, fondateur du spiritisme



LA PHOTOGRAPHIE NOUVELLE. H. MAIRET
17, Boul. Haussmann, PARIS

Tous les Clicés sont faits et soigneusement administrés
à TOULOUSE DE JOUR ET DE NUIT
Par M. L. L.

Séance de spiritisme

LAUSANNE. — GRANDE SALLE DU CASINO.

MAGNÉTISME

MARDI 9 Juin 1857, à 8 heures et quart du soir.

E. ALLIX

PROFESSEUR DE MAGNÉTISME ET MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES

DONNERA UNE

SÉANCE DE MAGNÉTISME

dans laquelle il démontrera de la manière la plus concluante l'existence du principe MESMÉRIEN et son action sur l'organisme humain. — Outre l'attrait qu'offrent aux hommes de science les séances de M. ALLIX, elles font aussi une large part à la curiosité du public en général.

PROGRAMME

Sommeil instantané. Effets divers de paralysie, de catalepsie partielle ou complète, d'attraction partielle ou générale.

EFFETS PHRÉNO-MAGNÉTIQUES, ou confirmation du système de Gall, par la manifestation de quelques-unes des facultés cérébrales excitées magnétiquement.

EXTASE MUSICALE, phénomène pendant lequel la surexcitation du système nerveux et l'exaltation des facultés intellectuelles atteignent leur apogée. La pupille, considérablement dilatée, est sans vision et tout à fait insensible à l'action de la lumière.

INSENSIBILITÉ AUX DOULEURS PHYSIQUES et RÉVEIL INSTANTANÉ, en maintenant l'état de catalepsie partielle et l'insensibilité.

Afin de prouver que le sommeil magnétique n'est pas nécessaire à l'obtention des effets du magnétisme, M. ALLIX produira, pendant l'état de veille, un grand nombre de phénomènes physiologiques dus à l'action du fluide nerveux.

Transfusion de la puissance magnétique en autrui, ou effets qui tendent à prouver que le magnétiseur a le pouvoir de transmettre momentanément sa propre puissance à une autre personne.

PRIX DU BILLET, 2 FR. — PLACES RÉSERVÉES, 3 FR.

On se procure des billets d'avance à la Librairie anglaise; au magasin de musique de M. Hoffmann; à la Librairie Videl, place St-François, et chez M^{me} Delavau, rue St-Pierre.

COURS DE MAGNÉTISME EN 10 LEÇONS

On s'inscrit chez M. ALLIX, Hôtel du Bassin, Place de la Palud. — Les personnes qui désireraient être magnétisées ou avoir de M. ALLIX des renseignements sur le magnétisme, sont priées de lui en faire part tous les jours, de midi à 4 heures.

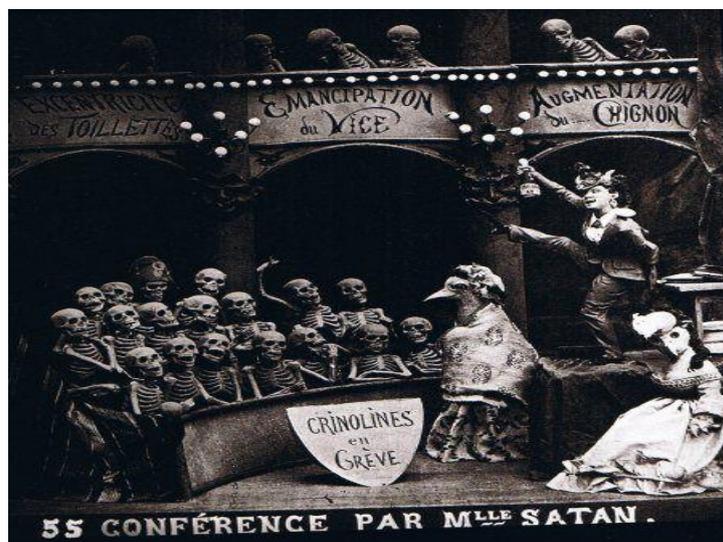
Séances particulières et à domicile pour les familles, sociétés, cercles, pensions, etc.

LAUSANNE. — IMPRIMERIE TYPOGRAPHIQUE WOHLSCHLÀGER ET BÉGIN.

Séance de Magnétisme par le professeur E. Allix, 1857



Café de l'Enfer, Paris



Les Diableries: aventures stéréoscopiques en enfer, Paris, 1860

Références bibliographiques

BAYARD, Pierre. (1996) : « Maupassant et l'éclipse ». Pierre Glaudes (dir.), *Terreur et représentation*. Grenoble, ELLUG.

BANCQUART, Marie-Claire. (1976) : *Maupassant conteur fantastique*. Paris : Minard, Archives des Lettres Modernes, 63-165.

BARONIAN, Jean-Baptiste. (2007) : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: La Table Ronde.

CASTEX, Pierre Georges. (1957) : *Le Conte Fantastique en France : de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti.

COUTY, Daniel. (1986) : *Le Fantastique*. Paris : Bordas.

DAUDET, Léon. (1914): *Fantômes et vivants. Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, [en ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690632s/f76.item.r#>>, p. 52, consultée le : 10 avril 2017.

DELALANDE, Marie-José: « Le mouvement théosophique en France 1876-1921 », [en ligne], <<http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2007/2007LEMA3002.pdf>>, consultée le : 16 mars 2017.

JAMIN, Mathilde. (2015): *Réception et reconfigurations du petit chaperon rouge en Espagne : du livre illustré à l'album moderne*, [en ligne], <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01129087/document>>, p. 23, consultée le : 23 août 2017.

LISSAGARAY, Prosper-Olivier. (1896) : *Histoire de la Commune de 1871*, [en ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36518g/f1.image>>, consultée le : 8 septembre 2017.

LOVECRAFT, Howard Phillips. (1969) : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris : Christian Bourgois.

MAUPASSANT, Guy de. (2008): *Les contes de Guy de Maupassant*, [en ligne], éd. de John Robin Allen, Maupassantiana <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>>, consultée le : 24 mars 2017.

MAUPASSANT, Guy de. (1883) : *Une vie*, [en ligne], <http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/une_vie.pdf>, p. 68-75, consultée le : 27 mars 2017.

NORMANDY, Georges. (1913) : *Guy de Maupassant*, [en ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5801596v/f7.image>>, p. 79, consultée le : 10 septembre 2017

POLI, Jean-Dominique. (2007): *La Corse de Guy de Maupassant : nouvelles et récits*, Albiana, [en ligne], <http://www.vers-les-iles.fr/livres/Medit/Maupassant_2.html>, consultée le: 15 août 2017.

SCHAPIRA, Charlotte. (1990) : “La folie – Thème et outil narratif dans les contes de Maupassant”, *Neophilologus*, n° 74.

SCHOPENHAUER, Arthur. (1912): « Le monde comme volonté, second point de vue, arrivant à se connaître elle-même, la volonté de vivre s'affirme, puis se nie », *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Livre IV, 57, trad. A. Burdeau, Felix Alcan, Paris, [en ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202749w/f348.item>>, p. 326, consultée le : 10 avril 2017.

THIBAUDET, Albert. (2008) : *Histoire de la littérature française*. Paris : CNRS Éditions.

TODOROV, Tzvetan. (2015) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

VAX, Louis. (1970) : *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.