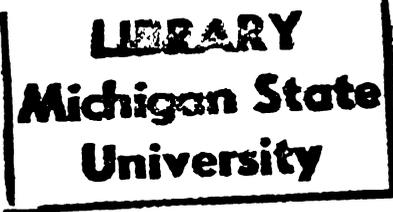




3 1293 00599 5364



256010026

This is to certify that the
dissertation entitled

TYPLOGIE DES CONTES FANTASTIQUE DE MAUPASSANT

ETUDES CONCRETES POUR UNE THEORIE

presented by

Daniel Francois Ferreras

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in French

Lawrence M. Porter
Major professor

Date 7 November 1990

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
FEB 11 1993 WS 1419047	_____	_____
MAY 25 1994 2113994	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

MSU Is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

**TYPLOGIE DES CONTES FANTASTIQUE DE MAUPASSANT
ETUDES CONCRETES POUR UNE THEORIE**

By

Daniel François Ferreras

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1980

645-7162

ABSTRACT

TYPOLOGIE DES CONTES FANTASTIQUES DE MAUPASSANT
ETUDES CONCRETES POUR UNE THEORIE

By

Daniel François Ferreras

The Fantastic is a very much alive literary genre today, and its importance is widely studied and discussed. However, a functional and convenient definition of this specific literary genre has not yet been found; it remains difficult to distinguish a fantastic tale from a marvellous narration or from an uncanny type of fiction. The word "fantastic" has been quite overused, and it has become an equivalent of "fantasy", which tends to prove the urgent need for a more precise definition. In order to contribute toward a clearer conception of what can be considered a fantastic narration, this dissertation studies the characteristics and peculiarities of Maupassant's fantastic tales.

When analysed according to basic parameters - such as characters, situation, narrative points of view and narrative structures - the fantastic tales of Guy de Maupassant present a set of characteristics that seem to be highly relevant as far as the mechanism of a fantastic text is concerned; the reality represented in the narrative universe is always extremely common, and does not escape in

any way from the perception of reality that the reader may have, until the appearance of a supernatural element that will pervert reality and provoke the fantastic "effect". This super-natural element is not susceptible to be understood within the physical laws of our universe and it clashes with the extreme realism of the rest of the narration. It can be therefore deduced that the Fantastic tends to appear as a result of the confrontation between two theoretically opposed semiotic codes, the one of reality and the one of supernatural.

By establishing the typology of Maupassant's fantastic tales and applying it to a contemporary tale at the end of the analysis, this study attempts to define the importance of this semiotic opposition, that seems to be a characteristic of fantastic literature, and that will constitute a useful tool in order to conceptualize fantastic literature as an independant literary genre.

Copyright by
Daniel François Ferreras
1990

To John Henry Hagen,
"parce que c'est lui et parce que c'est moi".

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to acknowledge the members of my dissertation committee for their help as well as for their patience and dedication which have allowed me to complete this work. I am particularly grateful to my dissertation director, Professor Laurence M. Porter, whose guidance has been precious as well as indispensable, not only with this specific project, but for the inspiration he has given me throughout my studies at Michigan State University. I specially thank too Professor Eugene F. Gray, whose vast knowledge of the field has been very helpful, and who was the first one to initiate me to Maupassant's fantastic tales as a subject of study. I also would like to express my gratitude to Professor Malcolm Compitello for his unconditional support and advising all along my studies at Michigan State, to the Department of Romance and Classical Languages for giving me the opportunity of pursuing my degree at Michigan State University, and to Pilar Bellver and to John H. Hagen for everything.

TABLE OF CONTENT

Préface	p. 1
Chapitre I: Maupassant anti-réaliste et la critique	P. 10
Chapitre II: Le Fantastique selon l'auteur	P. 31
Chapitre III: L'oeuvre fantastique de Maupassant	P. 50
Chapitre IV: Les modalités narratives	P. 71
Chapitre V: Les acteurs du Fantastique	P. 90
Chapitre VI: Les décors du Fantastique	P.108
Chapitre VII: L'intrigue fantastique	P.124
Chapitre VIII: Les structures narratives	P.144
Chapitre IX : Une nouvelle fantastique	P.163
Conclusion	P.175
Bibliographie	P.183

PREFACE

Le Fantastique est un sujet d'actualité, du moins en paroles; les colloques et les études se multiplient et l'"effet fantastique" est présent dans différents domaines de l'expression artistique, tels que la littérature ou le cinéma. Pourtant il semblerait que, comme tout mot dont on a trop abusé, le signe "fantastique", adjectif et substantif, a perdu son signifié: tout est devenu "fantastique", depuis Superman jusqu'au Hobbit; dans la langue courante, on emploie cet adjectif dès qu'on veut exprimer notre total enthousiasme envers quelque chose ou quelqu'un, et à mon avis plus fréquemment qu'il ne faudrait, puisqu'à force d'en élargir la signification, nous avons fait perdre à ce mot beaucoup, sinon l'ensemble, de sa valeur intrinsèque. On retrouve cet abus dans le domaine de la critique littéraire, miroir de l'évolution linguistique: ainsi, la collection d'articles The Scope of the Fantastic¹ aurait tendance à prouver que les

distinctions entre le Fantastique, le Merveilleux et l'Etrange, jadis établies par Todorov², ont été effacées. Ce recueil présente bien quelques études sur des oeuvres fantastiques, comme le sont celles de Cersowsky et de Butler, mais on y trouve également bon nombre d'articles mentionnant des oeuvres appartenant plutôt à la "Fantasy" qu'au "Fantastic", ainsi que des études trop panoramiques pour arriver à donner une idée précise du fantastique en littérature, hors des domaines philosophiques ou mystiques. Nous sommes bien loin d'une définition fonctionnelle lorsque Plank déclare que la seule définition absolue du fantastique se trouverait dans les déclarations de l'auteur: si ce dernier affirme avoir écrit une oeuvre fantastique, alors nous devons la tenir pour telle.³ Il suffit de se rappeler la vogue du fantastique en France au XIX^{ème} siècle pour comprendre que cette définition "absolue" n'en est pas une. On peut citer à ce propos le cas de Jules Janin, qui ne craint pas d'avouer dans la préface de ses Contes fantastiques qu'il n'y a de fantastique dans ses contes que "le hasard avec lequel ils ont été faits, sans plan, sans choix, sans but." Il se plaint par la suite des exigences de la mode contraignant les auteurs à créer du fantastique "comme s'il était donné au premier venu de s'appeler Hoffmann."⁴ La définition de Plank est plutôt le contraire d'une définition et elle ne prouve que l'inexistence d'un système permettant de classer et d'expliquer cette forme de narration particulière.

Ainsi, le genre fantastique est devenu un creuset dans lequel se fondent la plupart des tendances narratives qui, pour une raison ou pour une autre, s'écartent de la représentation fidèle ou soi-disant telle, de la réalité: qu'il s'agisse d'un conte de fées, d'un récit de science-fiction ou d'un texte d'aspect réaliste admettant un élément surnaturel. Baronian, en tête de son anthologie La France fantastique de Balzac à Louÿs, reconnaît que certaines des nouvelles qu'il a choisies pour figurer dans son volume n'appartiennent pas "vraiment" au genre fantastique; selon lui, la distinction entre les genres fantastique, étrange et merveilleux est si récente qu'il n'y a pas grand mal à l'oublier². Cependant, cette distinction ne paraît primordiale: il faut distinguer les types de narrations afin d'en faire une étude perspicace, car tous ne fonctionnent pas de la même façon. La première démarche à suivre si l'on veut établir les caractéristiques du conte fantastique, et en comprendre la signification et la motivation, est bien sûr de dissocier ce genre des autres genres voisins, avec lesquels il pourrait être confondu: la définition du genre fantastique ne se fera qu'à cette condition. Il ne semble évident qu'un conte de fées diffère radicalement d'un conte fantastique, d'un récit étrange ou d'une nouvelle de science-fiction; l'auteur n'emploie pas les mêmes procédés et le texte provoque chez le lecteur une réaction spécifique, établissant avec lui une relation particulière: dans le cas du récit fantastique, le lecteur reconnaît sa

réalité dans l'univers narré, ce qui rapproche ce type de texte de la catégorie de l'Étrange, mais le dissocie radicalement du Merveilleux ou de la Science-Fiction. De plus, le texte fantastique tend à introduire un événement inexplicable au sein de l'action, alors qu'en principe le récit étrange se contente de présenter l'inexpliqué plutôt que l'irrationnel. De plus les destinataires de chaque genre s'opposent presque dans leur diversité: les contes de fées peuvent être appréciés par un enfant, et, sans contester la valeur de l'explication psychanalytique de ces textes, force nous est de reconnaître qu'ils intéressent plus le jeune âge que l'âge adulte. Par contre, le conte fantastique tendrait à s'adresser à un lecteur plus âgé: je suis persuadé qu'il sera plus facile à un adulte de lire "Véra" qu'à un enfant, et un adulte choisira de lire "Le petit chaperon rouge" à sa progéniture plutôt que "La Vénus d'Ille". Ce qui précède établit déjà une distinction fondamentale entre le Fantastique et le Merveilleux, mais elle relève du sens commun: elle ne nous apporte que la preuve de l'existence de ces différences entre les genres, que Castex et Todorov avaient déjà perçues. Nous savons tous que le rôle du Merveilleux n'est pas le même que celui du Fantastique, et donc, que les éléments entrant dans la composition respective de chacun de ces genres narratifs doivent différer entre eux; en déduire que d'autres différences, à la fois plus subtiles et plus significatives, existent entre le Fantastique et les genres similaires est

la conclusion logique du simple exemple qui précède. Nous sentons "l'effet fantastique", tout comme nous sentons "l'effet étrange" et "l'effet merveilleux"; pourtant, la définition du Fantastique est encore en gestation. Qu'est-ce qu'une oeuvre fantastique ? Quels sont les éléments constitutifs de ce genre narratif particulier ? Pourquoi la critique nous laisse-t-elle perplexe quant à la définition pure et simple du Fantastique ? L'un des plus récents ouvrages de critique sur la question, le numéro spécial de L'Esprit Créateur consacré aux théories sur le Fantastique⁶ contient maints articles qui contrastent entre eux et aucun ne nous donne l'impression de reposer sur une description précise de l'"effet fantastique". Ainsi lorsque Harter⁷ prend pour exemple "Le chef-d'oeuvre inconnu" de Balzac afin d'illustrer sa théorie de la "fragmentation" de la narration typiquement fantastique, nous sommes en droit de demander pourquoi cette nouvelle est considérée comme fantastique; à nos yeux, elle appartiendrait plutôt à la catégorie de l'Etrange, car elle ne présente aucun phénomène échappant aux lois naturelles; elle met en scène un génie d'artiste touchant à la folie, préfiguration perspicace de la peinture moderne en général et abstraite en particulier, mais non un personnage se trouvant confronté à un élément surnaturel. Ce n'est pas parce que l'idéal esthétique de Frenhofer dépasse de beaucoup celui de ses contemporains, et que l'élaboration de sa "Belle-Noiseuse" l'a tenu écarté du public et des goûts de ce dernier pendant dix ans, que sa peinture est

"fantastique", non plus que son personnage; de même, le fameux "secret" de Mabuse ne pourrait-il pas consister en un procédé purement technique plutôt que surnaturel ? "Donner la vie" à une peinture est plutôt un secret de maître qu'une révélation divine, comme tenderait à le prouver la démonstration du maître dans l'atelier de Porbus au début de la nouvelle. Je ne fais pas ici le procès de Harter, ni ne conteste la validité de sa théorie; simplement, cette dernière repose sur l'analyse pénétrante d'une nouvelle qui précisément ne me semble pas appartenir au genre fantastique. On pourra m'objecter que la nouvelle parut en 1831, avec le sous-titre de "Conte fantastique"; mais nous savons que Balzac était assujetti aux caprices de la mode et de son éditeur, et que dans les années trentes du siècle dernier, le fantastique était pour ainsi dire au goût du jour.

Un reproche analogue pourrait être fait à Bonifazi qui, dès le début de son ouvrage², présente "The Purloined Letter" comme un exemple typique et classique du conte fantastique. Pour ma part, je ne crois pas que ce conte de Poe soit fantastique, je le rangerais plutôt dans le genre de l'Etrange. En effet, nous ne doutons à nul moment au cours de la lecture de cette nouvelle de la possibilité d'une explication rationnelle, à la portée de l'intelligence humaine, dont Dupin est ici la personnification; le ministre a caché la lettre, et le fait qu'elle ait échappé aux fouilles minutieuses du préfet de police ne prouve rien: ce

personnage est bien incapable d'une subtilité aussi profonde que celle du ministre. Dupin éclaircit l'énigme d'une façon logique, sinon réaliste, et bien que le cas soit pour le moins hors du commun, l'aventure n'est pas fantastique, car elle ne présente pas de détail inexplicé capable de plonger le héros et le lecteur dans le doute; bien au contraire, on observera à quel point Dupin paraît sûr de lui et ne doute à aucun moment de pouvoir résoudre le mystère.

La présente étude est motivée par la situation actuelle de la recherche et a pour but de tenter d'établir une définition fonctionnelle du genre Fantastique, un système qui permette de classer ou du moins de reconnaître les oeuvres appartenant à ce genre, dans l'espoir d'en faciliter l'étude. J'ai choisi de fonder mon étude sur l'analyse des contes et nouvelles fantastiques de Guy de Maupassant et ce choix ne devrait causer aucune surprise, malgré la réputation de conteur réaliste sinon naturaliste que possède cet écrivain; plusieurs anthologies de ses contes fantastiques sont déjà parues, et nous savons que cette partie de son oeuvre est importante, sinon en quantité, du moins en qualité. Comment Maupassant définit-il le fantastique, dans ses contes comme dans ses chroniques? Quels sont les procédés qu'il applique et leurs implications? Ou, plus directement, quels sont les facteurs qui font du "Horla" et de "Qui sait?" des textes d'une troublante actualité? Cette étude s'efforcera de répondre à ces questions, et d'établir une typologie de la nouvelle

fantastique selon Maupassant, laquelle sera par ailleurs utile à l'élaboration future d'une théorie de la narration fantastique.

NOTES

- 1)- The Scope of the Fantastic, New York: Greenwood Press, 1985.
- 2)- Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique.
- 3)- Plank, The Scope of the Fantastic, p.81.
- 4)- Castex, Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Paris: Corti, 1951. p.68-69.
- 5)- Jean-Baptiste Baronian, La France fantastique de Balzac à Louÿs. Paris: Marabout, 1973. On constate dans ce volume la présence de textes de genres très divers: un conte d'anticipation tel que "La ville musicale" de Berlioz y voisine avec un conte merveilleux, "Rêves d'enfer" de Flaubert et un récit étrange, "La fausse Esther" de Louÿs. Baronian justifie cette diversité de textes dans son introduction en expliquant:
" [...] (mais la distinction des genres est si récente que je n'ai pas cru nécessaire de les écarter de ce recueil). (préface, p.14). Il est vrai que Baronian publia son anthologie en 1973, c'est-à-dire seulement trois ans après l'étude de Todorov, mais on remarquera toutefois que Castex avait déjà fait ces distinctions primordiales dès 1963, du moins entre le Fantastique et le Merveilleux, et l'unité de cette anthologie aurait sans doute moins souffert si Baronian avait tenu compte des recherches effectuées dans ce domaine.
- 6)- L'Esprit Créateur, 1988.
- 7)- Deborah Harter. "From Represented to Literal Space: Fantastic Narrative and the Body in Pieces", L'Esprit Créateur (Fall 88), p.24.
- 8)- Neuro Bonifazi, Teoria del Fantastico. Longo: 1982, p.9.

Chapitre I: Maupassant anti-réaliste et la critique.

Depuis le livre magistral de Castex sur le conte fantastique, le nom de Maupassant est incontestablement associé à ce genre et l'oeuvre fantastique de Maupassant a inspiré bon nombre d'études, de tendances très différentes, allant du commentaire historico-biographique, telle que l'étude de Cogny¹, à l'analyse textuelle structuraliste, comme l'article de Delabroy.² On ne saurait nier les apports de ces différentes études, certaines étant toutefois plus réussies que d'autres lorsqu'on les observe sous l'angle d'une typologie du conte fantastique de Maupassant, servant à établir une description fonctionnelle du Fantastique.

Maintenant assez ancienne, l'étude de Pierre-Georges Castex sur les textes fantastiques de Maupassant, constituant le dernier chapitre de son histoire du conte fantastique en France³, demeure pourtant l'une des plus utiles: Castex possède une définition du Fantastique⁴ et l'établissement de son corpus en vue de retracer l'histoire

littéraire fantastique de la France au XIX^e-siècle est parfaitement justifiable. Il présuppose la différence fondamentale entre le Fantastique et "l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques", c'est-à-dire la narration typiquement merveilleuse, et ceci représente un grand pas vers une distinction générale entre les genres. Malgré tout, son étude de Maupassant, basée principalement sur des critères biographiques et psychologiques ne peut éviter la "tentation historique"; ainsi, l'on s'intéresse à "Maupassant et son mal" (titre du chapitre), à grand renfort d'informations cliniques tirées de l'examen attentif du courrier personnel de l'écrivain, et l'on considère comme fondement de son oeuvre fantastique sa tare héréditaire, doublée d'une syphilis contractée entre "la vingtième et la vingt-sixième année" comme le précise Castex². (Il ne mentionne pas toutefois qu'il existe la possibilité que cette maladie ait été transmise à Maupassant par celui que certains croient être son vrai père, Gustave Flaubert). Quoiqu'il en soit, ce point de vue est à mon avis un peu limité, mais va de pair avec la conception propre à Castex du Fantastique:

"[le Fantastique] est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans des phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs."³

Cette définition du Fantastique ne tient pas vraiment compte de l'effet esthétique calculé de ce genre

littéraire: le lecteur de "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" n'éprouve pas les mêmes sensations que dans un mauvais rêve et la cohérence de la narration situe sans aucun doute cette dernière hors de l'espace onirique. Je n'ai pas choisi cet exemple au hasard: le bon docteur Jekyll projette probablement la cause de ses "angoisses et de ses terreurs" (et encore faudrait-il s'entendre quant à la signification de ces deux mots) sur le monstrueux Mr. Hyde, mais ce n'est pas la thématique qui produit le Fantastique: dans ce cas, Jack the Ripper serait un roman fantastique, au même titre que Juliette ou les prospérités du vice du marquis de Sade. La définition de Castex, et je crois que c'est là son défaut principal, limite le Fantastique à un délire pathologique, c'est-à-dire involontaire et indomptable, prenant ses racines dans l'inconscient: si le Fantastique n'est qu'une hallucination, produite par un cerveau malade ou surmené, parfaitement explicable d'après des critères scientifiques voire médicaux, dont le lecteur tiendra compte, alors le Fantastique cesse d'être fantastique car l'élément irrationnel, pierre de touche du Fantastique, en théorie introduit "dans le cadre de la vie réelle", et donc contrastant avec cette dernière, cesse d'être irrationnel: il s'inscrit dans un code culturel répertorié, celui de la maladie mentale. Castex insiste sur l'aspect autobiographique de "Sur l'eau" et de "La main d'écorché" entre autres, commettant d'ailleurs une petite erreur quant à la date et aux circonstances de la rencontre entre Maupassant

et le poète Swinburne, durant laquelle Maupassant vit pour la première fois cette fameuse "main" momifiée qui l'inspira dans deux de ses nouvelles⁷. Ce ne fut pas en 1864 que Maupassant rencontra Swinburne, mais en "1867 ou 1868", selon Maupassant lui-même⁸ et il ne devint propriétaire de cette main momifiée que deux ans plus tard, lors d'une vente du mobilier de la villa "Chaumière Dolmancé", où habitaient les deux Anglais, et non pas "grâce à la bienveillante intervention de Swinburne" comme l'écrit si joliment Castex.⁷ Les lignes qui précèdent posent évidemment la question désormais banale du lien entre la maladie de Maupassant et sa production littéraire fantastique: était-il fou ? Ses écrits sont-ils le résultat d'un délire mental autoscopique? Quelles sont les conséquences de l'usage continu de l'éther sur un cerveau déjà atteint de mal héréditaire et souffrant des effets d'une maladie vénérienne incurable ? Bien évidemment, il serait vain de ne pas considérer l'importance de ces divers éléments dans la gestation des contes fantastiques; il s'agit d'une source d'inspiration incontestable et il faut en tenir compte: Maupassant a certainement mis des sensations et des visions personnelles dans sa prose, mais cette simple constatation ne nous apprend rien de plus sur les contes fantastiques, et elle a pour objet d'étude l'homme plutôt que l'oeuvre. De plus, si l'explication des contes fantastiques se trouve dans la maladie individuelle, nous nous trouvons alors dans l'impossibilité d'en tirer une conclusion quelconque du

point de vue théorique général. On observera d'ailleurs qu'on peut aisément situer Maupassant dans une tradition littéraire du fantastique en France: il ne s'agit pas d'un cas isolé dont l'étude ne peut être que strictement individuelle, et je suis donc sur ce point en total désaccord avec l'étude de Nahissa Schasch, et sa recherche psychanalytique du "Fantastique ténébreux" chez Maupassant. A mon avis, Schasch abuse de citations qui de par leur diversité (de Baudelaire à Bachelard) ne facilitent pas toujours la cohérence de son texte. L'auteur explique l'oeuvre fantastique de Maupassant par des concepts psychanalytiques fondés sur les manifestations psychiques et physiques de son mal. Non seulement Schasch ne nous donne aucune définition spécifique de ce qu'elle qualifie de "fantastique", mais cela la conduit également à admettre dans son corpus d'étude des oeuvres de Maupassant aussi éloignées du "Fantastique" que peut l'être par exemple le roman Bel-Ami. On retire de la lecture de Maupassant et le Fantastique Ténébreux des impressions très vagues, et pour ainsi dire "poétiques", mais la démarche qui l'inspire me semble être à la fois trop limitée et trop générale; limitée en ce qui concerne l'explication et la motivation de l'oeuvre fantastique, et trop générale quant à la définition du corpus d'étude, qui à force d'admettre des textes finit par brouiller les limites du genre, de façon radicale et définitive. On pourrait de même reprocher à M.C. Bancquart d'employer trop souvent l'adjectif "fantastique", à travers

ses différents écrits sur l'oeuvre de Maupassant, sans vraiment en donner une définition assez précise pour qu'elle soit utilisable à un niveau supérieur que l'étude spécifique de cet auteur; de plus, pour elle, les frontières entre textes "fantastiques" et textes "cruels", "étranges" ou "réalistes" sont bien difficiles à délimiter¹¹, dans le cas précis de Maupassant, ce qui explique l'inclusion dans son corpus de contes et de nouvelles n'appartenant nullement au genre fantastique ("Le père", "Garçon! Un bock!".) Pour elle, le Fantastique chez Maupassant a toujours comme origine l'observation d'un phénomène naturel et c'est le regard de l'écrivain qui par son insistance le transforme en phénomène fantastique. On objectera que "Le Horla" ne devient fantastique qu'à partir du moment où le protagoniste observe précisément des phénomènes non-naturels (dans les deux versions) et il en est de même pour la dernière nouvelle de Maupassant, "Qui sait?", récit indéniablement fantastique, dans lequel le héros, rentrant du théâtre une nuit vers une heure du matin, voit tous ses meubles quitter sa maison l'un après l'autre, depuis le piano jusqu'au presse-papier le plus modeste. Effrayé, le narrateur s'en va dormir à l'hôtel et reçoit le lendemain une dépêche de son valet de chambre qui l'informe que sa villa a été cambriolée de haut-en-bas. Cette nouvelle est fantastique parce qu'elle nous plonge dans l'inexplicable, et il faut souligner le fait que le narrateur n'est pas le seul témoin de l'aventure fantastique: il est sans doute le seul à avoir

vu les meubles quitter la maison d'eux-mêmes, mais autant son serviteur que la police observent un cambriolage si total qu'il n'en demeure pas moins "fantastique". Le phénomène dont le récit est à l'origine de la narration est donc inexplicable, et franchement non-naturel, contrairement aux affirmations de Bancquart. Contrairement au merveilleux, si bien ce récit est basé sur une hypothèse initiale, cette dernière une fois posée continue à se présenter comme une énigme: le mystère non seulement demeure insoluble, mais la vaine recherche d'une explication constitue le moteur principal de la narration. Dans son article, " Un réalisme fantastique, Maupassant"¹², on trouvera donc plus de références à des textes de tendances réalistes, sinon naturalistes, qu'à des textes proprement fantastiques. Bancquart se garde bien de donner une quelconque précision quant à ce qu'elle nomme le fantastique avec tant de fréquence, ce qui lui permet d'étendre son étude à des considérations apparemment hors du sujet. Sans doute, le thème du recueil dans lequel son article fut inséré, "Paris fin-de-siècle", en influence le contenu; on y trouve si peu de référence à une oeuvre définie comme fantastique, que le titre lui-même en pourrait paraître trompeur.

Si d'une part on observe cette tendance assimilative qui fait des contes et nouvelles fantastiques de Maupassant un corpus indéfinissable parce que sans limites précises, on constate également la tendance opposée, qui consiste à ne

s'intéresser qu'à un nombre extrêmement réduit de textes fantastiques dans l'oeuvre de cet écrivain, et en particulier à "Le Horla", dont la dernière version surtout a suscité de nombreuses études, telles que celles de Delabroy¹³ et de Ropars-Wuillemier¹⁴, toutes deux structuralistes. La minutieuse analyse de Delabroy est particulièrement bien réussie pour ce qui est d'une explication de texte purement formaliste, et souligne l'importance de certains éléments formels récurrents et pouvant aider à une lecture du "Horla". Delabroy toutefois ne mentionne pas certains faits intéressants qu'une étude comparée des deux versions du récit fait surgir, autant du point de vue des employés par l'écrivain que de celui de la signification maximale du texte. Il n'en demeure pas moins qu'en tant que commentaire textuel, l'article de Delabroy ne paraît plus réussi que celui de Ropars-Wuillemier. En effet, cette dernière choisit de considérer "Le Horla" comme "écriture de la folie" et ce parti-pris de départ appelle une réserve; on peut sans doute qualifier le narrateur du "Horla" de fou et en faire le diagnostic psychiatrique: Il souffrirait d'une névrose, en termes psychanalytiques, et de schizophrénie en termes psychiatriques¹⁵. Pourtant, il s'analyse constamment et fait preuve d'un esprit rationnel, se trouvant confronté au fantastique et donc pour ainsi dire désarçonné, mais néanmoins capable de tenter l'explication rationnel d'un phénomène incompréhensible: il multiplie les expériences afin de se convaincre lui-même de la présence du

Horla, et chacune de ses réactions est justifiée, relevant d'un fonctionnement "normal" de la raison. Ainsi l'examen du texte est d'après moi quelque peu faussé par ce point de vue d'un naturalisme forcé: si le personnage est fou, la narration devient réaliste et pour ainsi dire naturaliste, car les actes du personnage sont alors déterminés par sa maladie mentale, elle-même responsable de ses hallucinations et ainsi de suite. Je n'affirme pas que le narrateur soit totalement innocent et digne de confiance; cependant, son discours doit être suffisamment crédible pour que s'instaure l'"effet fantastique", et le délire d'un schizophrène ne peut l'être en aucun cas. Par contre, le héros du Horla est accepté par le lecteur, car nous comprenons son discours, basé sur une connaissance du monde et de ses lois physiques que nous partageons, et sa logique est la nôtre; nous sommes bien éloignés de la logique "personnelle" qui après tout pourrait être l'un des traits caractéristiques de la maladie mentale. Il ne semble par ailleurs que Ropars-Wuillemier abuse un peu trop de "figures de style", métonymies et antithèses, qu'elle voudrait explicatives, mais qui en fait nuisent à la clarté de sa prose¹⁶.

L'étude de certains textes fantastiques de Maupassant a également inspiré une critique de type historique, et même théorique, dans laquelle nous pouvons ranger les articles d'André Vial, de Sima Godfrey et de Ross Chambers¹⁷. Le grand exégète de Maupassant, André Vial, établit des

relations fort judicieuses entre quelques textes fantastiques de Maupassant et leurs sources possibles d'inspiration, directes ou indirectes, tels que le petit roman de Lepelletier La-f-tou et Les mystères de Paris d'Eugène Sue. Il retrace en même temps l'itinéraire des thèmes principaux, en particulier, de celui de la présence du double indésirable et dominateur, que l'on peut retrouver à travers une grande partie de l'oeuvre fantastique de Maupassant, et autour duquel est centrée le commentaire qui précède l'édition de P.Cogny du "Horla". Dans une même optique mais centrée sur un objet d'étude différent, l'étude de Chambers examine l'autorité textuelle dans "Spirite" et dans "Le Horla", et conclut que ce dernier montre un refus de l'autorité textuelle, contrairement à "Spirite", apologie de cette dernière. Il voit dans "Le Horla" l'instauration d'une relation démocratique entre le texte et le lecteur, car le narrateur s'y trouve jugé par son propre texte. Sans vouloir contester la valeur de l'étude de Chambers, je me demande néanmoins jusqu'à quel point son interprétation du personnage central de la narration est justifiée: "(...) le narrateur du Horla semble capable, par nature, d'une crédulité sans bornes" (p. 112). Bien au contraire, nous participons tout au long de la nouvelle à une recherche de la vérité, dont les motivations sont précisément l'incapacité du narrateur à accepter le phénomène irréductible en tant que tel, et sa volonté de trouver une explication qui puisse lui permettre de

comprendre, plutôt que de croire. De la même façon, le professeur Chambers prétend que le protagoniste du "Horla" ne fait pas preuve de logique lorsqu'il conclut, après la lecture du journal qui relate l'existence au Brésil du mal dont il est atteint, que le Horla se trouvait sur le beau trois-mâts brésilien, qu'il a d'ailleurs salué de la main tout au début de la narration, juste avant d'éprouver le malaise causé par la présence de "l'autre". Chambers affirme en effet qu' "(un vaisseau battant pavillon brésilien n'arrive pas forcément du Brésil)"²⁰. Cette dernière observation est parfaitement logique, mais on pourrait dire que ce vaisseau battant pavillon brésilien arrive peut-être effectivement du Brésil d'une part, et de l'autre, que la série de coïncidences à laquelle assiste le narrateur n'en demeure pas moins troublante; son mal commence lorsqu'il salue le bateau, et la présence supposée au Brésil d'une créature en tous points similaire au Horla justifie bien sa déduction. Bien sûr, nous ne connaissons que le point de vue du narrateur, et chacune de ses observations peut parfaitement tomber dans la catégorie des "ideas of reference" qui dans la psychiatrie moderne désignent la tendance d'un esprit malade à organiser ses perceptions du monde extérieur selon les exigences de son mal. Mais le narrateur du "Horla" ne nous donne pas l'impression d'être dérangé mentalement: les faits qu'il nous rapporte sont "fous", mais la manière dont il les présente ne l'est pas. Ce qui renforce cette impression, produite en premier lieu

par la cohérence de son discours, c'est son étonnement et son incrédulité continuel face à la présence irrationnelle du Horla: il sait qu'il ne sera pas cru, et qu'il sera tenu pour fou s'il fait part de son aventure à quelqu'un. C'est donc qu'il est toujours conscient des normes de la santé mentale et qu'il comprend la démarche logique d'un esprit rationnel, à tel point qu'il peut en prévoir les réactions avec justesse. Je ne crois pas que le narrateur du "Horla" soit d'une "crédulité" malade, car il n'est convaincu de l'existence du Horla que lorsque les événements ne lui laissent pas d'autres possibilités. De plus, il fait participer le lecteur à ses doutes, présentant tout d'abord un point de vue crédible: le phénomène fantastique ne sera pas interprété par le lecteur comme un produit de l'imagination dérangée du narrateur, mais bien comme l'apparition dans la réalité d'un élément irrationnel. Il semblerait donc que l'interprétation de Chambers, bien que justifiable, ne limite la lecture du texte qu'à une dimension méta-fictive, et ne tienne pas en compte ses caractéristiques de conte fantastique, qui précisément échappent aux bornes d'une telle analyse.

L'étude de Godfrey est, elle, fondamentalement historique. L'auteur recherche la présence du motif de la main coupée et autonome dans la littérature française du XIX^{ème} siècle, et mentionne les oeuvres de Nerval, Gautier et Maupassant. Son étude de la persistance d'un motif chez des auteurs aussi différents est très réussie du point de

vue historique, mais elle ne s'intéresse pas aux facteurs du Fantastique, non plus qu'à une définition du genre, mentionnant d'ailleurs dans son étude certains textes situés dans des genres voisins.

Les études de Rachmühl et de Castella¹⁰, apparaissent par contre très utiles quant à une typologie générale de l'oeuvre fantastique de Maupassant, car elles font preuve de plus de rigueur dans le choix de leurs exemples, ainsi que dans leur description du fantastique. Pour Castella, les contes fantastiques de Maupassant sont l'illustration d'une condition sociologique du monde de Maupassant. Son analyse, s'appuyant sur un nombre réduit de textes à juste raison considérés comme fantastiques, est à la fois cohérente et convaincante. Les thèmes communs observés dans les contes l'aident à démontrer une hypothèse proprement sociologique: l'oeuvre fantastique de Maupassant est l'expression d'une vision du monde dans lequel le système industriel a objectivisé l'homme, et son angoisse devant un univers où les objets sont devenus plus importants que lui, arrivant par là-même à nier son existence. Puisque la littérature fantastique ne se borne pas au XIX^{ème} siècle, un tel principe de gestation ne devrait pas seulement concerner les auteurs de cette période-là; mais il ne s'agit ici que d'une observation de forme: Castella trace dans cet article de très importantes lignes en ce qui concerne une explication sociologique de la narration fantastique, suivant une hypothèse particulièrement perspicace et

intéressante. Le dense petit livre de Rachmühl, de son côté, ne prétend pas proposer une explication aussi complexe que celle de Castella aux contes et nouvelles fantastiques de Maupassant, mais plutôt une identification de chacun de ces textes, en repérant leurs thèmes ainsi que leurs formes; Rachmühl ne néglige pas les sources d'explication historique, mais se concentre avec bonheur sur les textes mêmes, et son choix est, sinon le meilleur possible, du moins celui qui semble le plus justifié et le plus complet; on peut pourtant remettre en question la présence dans son corpus d'une nouvelle de science-fiction, "l'homme de Mars", ainsi que celle d'une nouvelle plutôt apparentée au genre de l'étrange, "A vendre", et je reviendrai sur ces réserves lorsque je justifierai mon corpus: je crois que "La petite Roque" aurait par contre sa place dans ce corpus, ne serait-ce que pour son aspect binaire de narration à la fois fantastique et étrange. Mais Rachmühl insiste fort justement sur les opinions de Maupassant quant à la définition du Fantastique; je suis également convaincu que l'écrivain lui-même, dans ses chroniques comme dans ses contes, nous donnera la possibilité d'établir un corpus à la fois justifié et exhaustif des textes fantastiques apparaissant dans son oeuvre.

Comme on a pu le constater, la définition d'un corpus satisfaisant a représenté un obstacle sérieux, que la critique n'a pas toujours réussi à surmonter. En effet, pour opérer un tel choix de textes, encore faut-il donner un

sens au mot "fantastique", et il faut croire qu'il s'agit là encore d'une tâche bien ardue puisque les anthologies des contes et nouvelles fantastiques de Maupassant ne reposent pas sur une description fonctionnelle de l'"effet fantastique". Ainsi, l'ensemble de textes sélectionné par Richter¹⁷ ne me semble répondre à aucun critère rigoureux de sélection; dans sa préface comme dans ses notes, Richter évite d'établir une définition du Fantastique et, bien évidemment, cette lacune nuit grandement à l'établissement de son corpus. Nous y trouvons aussi bien un conte apparenté au légendaire ("La légende du Mont S^c Michel") qu'un conte purement naturaliste comme "Menuet", qui n'a rien de fantastique. Bancquart²⁰ de son côté, contourne l'obstacle et intitule son anthologie Contes cruels et fantastiques; elle peut de cette manière justifier l'inclusion de trente-quatre nouvelles parmi lesquelles bon nombre, cruelles je suppose, échappent au Fantastique, comme "Fou" et "La confession", ne présentant que les crimes de fous pathologiques. L'oeuvre fantastique de Maupassant a donc semblé assez importante pour justifier la publication de deux anthologies, mais l'une autant que l'autre contribue à rendre plus incertaine encore la notion de Fantastique chez Maupassant.

En résumé, d'une part, la critique a situé Maupassant dans la tradition de la littérature fantastique, (Castex, Vial, Cogny, Bancquart), considérant parfois des textes arbitrairement assimilés au Fantastique et faisant souvent

référence à la maladie de l'écrivain pour tirer ses conclusions; de l'autre, elle s'est intéressée à un nombre réduit de textes pour en faire une analyse de type structural (Delabroy, Ropars-Wuillemer). Parmi ces dernières, l'étude de Castella ne paraît la plus réussie d'un point de vue généraliste, car elle ne se borne pas à deux ou trois textes, et fournit de plus une explication particulièrement intéressante des narrations fantastiques de Maupassant. On a pu le constater, à l'exception de Castex et Rachmül, la plupart des critiques n'ont pas préalablement établi une définition satisfaisante du fantastique leur permettant de dissocier les textes fantastiques de Maupassant de ceux qui ne le sont pas, et dans ce domaine, la critique de Maupassant a rejoint la critique tout court, pour qui le Fantastique reste une notion vague et imprécise. Une chose n'en demeure pas moins certaine: Maupassant est accepté comme conteur fantastique par la critique littéraire, qui le classe parmi les figures les plus importantes de ce genre particulier, même si les limites de ce dernier restent encore indécises. Malheureusement, la majorité des études consacrées à cet aspect particulier de l'oeuvre de Maupassant ne sont guère utilisables pour l'élaboration d'une théorie générale du Fantastique et c'est dans cette optique que tente de s'inscrire ma démarche. Il me semble que dans l'état actuel de la recherche, après avoir démontré l'intérêt, l'importance et la réussite des contes et nouvelles fantastiques de Maupassant, la direction

à suivre serait d'utiliser cette matière brute pour une théorie générale du Fantastique, applicable aussi bien à des textes contemporains de Maupassant qu'à des récits plus modernes tels que ceux de Tournier en France, Buzatti en Italie ou Cortazar en Argentine²¹. Cette théorie serait également utilisable dans des domaines artistiques différents, tels que le cinéma, où l'oeuvre d'un Stephen King par exemple touche un public aussi divers qu'étendu. Il est vrai que se sont en général ses romans et nouvelles qui servent de base aux films, mais il faut souligner sa participation active au processus d'adaptation cinématographique: si le roman est signé Stephen King, le scénario du film l'est également, et c'est bien à travers ce moyen de diffusion que son oeuvre est devenu aussi célèbre. Je crois, comme Castella, que la narration fantastique a une signification sociologique, dans le sens où elle reflète une vision particulière du monde; mais cette vision ne pourra être étudiée tant que nous ne pourrons pas isoler les oeuvres proprement fantastiques. Lorsque les critiques anglo-saxons utilisent indistinctement les mots "fantastic" et "fantasy", ils ne font que reculer le moment de définir le genre fantastique et remettre en question leur propre conception de la littérature. Les fonctions de chaque genre littéraire diffèrent entre elles et le cas du genre fantastique n'est pas une exception: si l'on réussissait à définir le genre fantastique, nous serions en mesure de le comprendre plus aisément et d'en étudier les implications,

autant d'un point de vue sociologique que d'un point de vue esthétique. Le choix de Maupassant, comme pierre de touche et domaine d'étude concrète n'est pas original, mais reflète la nécessité de ne s'appuyer que sur une oeuvre à la fois classique et délimitable: la critique a démontré l'importance de cet écrivain au sein du genre fantastique d'une part et de l'autre, Maupassant est un auteur d'une surprenante actualité; ses nouvelles sont toujours autant lues et la bibliothèque de la Pléiade continue son édition définitive, bien que laborieuse, de l'oeuvre narrative complète de ce grand écrivain. Bien que les textes fantastiques représentent une partie relativement modeste de la production de Maupassant, ils ne semblent en qualité aussi importants que les autres et on peut observer que plusieurs films en ont été tirés²²: la prose de Maupassant se prête bien à l'adaptation cinématographique, mais lorsqu'on considère le nombre restreint des textes fantastiques par rapport aux autres textes du même auteur, ce choix aurait tendance à prouver que Maupassant, conteur fantastique, continue à exister pour le lecteur comme pour le spectateur modernes.

NOTES

- 1)- Pierre Cogny, Le Maupassant du Horla. Paris: Minard, 1970. P.Cogny fait précéder d'une étude son édition de quelques contes fantastiques de Maupassant, parmi lesquels nous trouvons les deux versions du "Horla", "Fou?", "Lui?" et "Qui sait?". Il choisit, cela va de soi, les récits qui tendent à prouver son point de vue: la persistance du thème du double horrible, qu'il lie intimement à la vie de Maupassant, et à sa création littéraire dans le domaine du fantastique. Ses remarques finales présentant Maupassant comme précurseur du Surréalisme et du "nouveau roman" méritent d'être mentionnées.
- 2)- Jean Delabroy. "Corps inconnaissable".
- 3)- P.G. Castex. Le conte Fantastique en France. Chapitre VIII, p. 365.
- 4)- "Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans des phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs."
P.G. Castex, Le conte fantastique, Introduction, p. 8.
- 5)- On peut mentionner à ce sujet une lettre que Maupassant écrivit à Robert Pinchon en 1877, à l'âge de vingt-sept ans:
"J'ai (...) la grande vérole, celle dont est mort François I^{er}". (op.cit. par A. Lanoux. Maupassant le bel-ami. (Paris:Fayard, 1967),p. 141.
- 6)- P.G. Castex. Le conte fantastique en France. Introduction, 8.
- 7)- "La main d'écorché", première nouvelle publiée par Maupassant, en 1875, dans L'Almanach Lorrain de Pont-à-Mousson et "La main", publiée en 1883, dans Le Gaulois.

- 8)- Guy de Maupassant. "L'anglais d'Étretat", chronique publiée dans Le Gaulois, le 29 novembre 1882.
- 9)- P.G. Castex. Le conte fantastique en France. p. 368. Cette série de confusions paraît d'autant plus surprenante que Castex lui-même cite la chronique de Maupassant, "L'anglais d'Étretat", sur la même page, reproduisant fidèlement quelques lignes plus bas la description que fit Maupassant de cette main "desséchée". J'en profite pour signaler que cette erreur de date et de circonstances est très répandue, et apparaît aussi bien chez Cogny, Forestier, Schasch et même dans la préface qu'Hubert Juin écrit pour l'édition des "Chroniques" de Maupassant; on se demande comment est née la légende romantique de Swinburne sauvé des eaux par Maupassant âgé de quatorze ans.
- 10)- Nahissa Schasch. Maupassant et le Fantastique ténébreux.
- 11)- M.C. Bancquart. "Le Horla" et autres contes cruels et fantastiques, p. iv et v.
- 12)- M.C. Bancquart. "Paris 'fin de siècle'. Un réalisme fantastique, Maupassant."
- 13)- Jean Delabroy. "Corps inconnaissable".
- 14)- M.C. Ropars-Wuillemier. "La lettre brûlée (écriture et folie dans 'Le Horla'".
- 15)- Voir Vocabulaire de la psychanalyse de J. Laplanche et J.B. Pontalis. Paris: P.U.F., 1987, 267 (névrose) et Diagnostic and Statistical Manual of Mental Illness, Third edition, Revised, 1987, 187. (*Schizophrenia*)
Le profil psychologique schizophrène est stigmatisé par l'acceptation d'un élément inacceptable selon les normes de notre culture (involving a phenomenon that in the person's culture would be regarded as totally implausible, e.g., being controlled by a dead person)
- 16)- " Que 'Le Horla' puisse être ce texte qui ne dit que soi-même dont l'opacité recouvre la transparence des images, c'est ce que confirmerait la cristallisation des pistes précédentes dans l'épisode suivant, celui du reflet absent." (p. 354).

"C'est ce flottement du sens que les voyages du narrateur - ses déplacements dans l'espace, son espacement du temps - vont inscrire finalement dans la glace comme signifiant en blanc, comme blanc du signifiant où explose la dérive du 'je'." (p. 355).

- 17)- André Vial. "Le lignage clandestin de Maupassant conteur 'fantastique'. Revue d'histoire littéraire de la France. Vol. 73 (novembre 1973.) 894
Sima Godfrey. "Lending a Hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the 'Fantastic'."
Ross Chambers. "La lecture comme hantise. 'Spirite' et 'Le Horla'".
- 18)- Françoise Rachmühl. Le Horla. Maupassant.
Charles Castella. "Une 'divination sociologique'. Les contes fantastiques de Maupassant".
- 19)- Guy de Maupassant. Contes fantastiques complets.
Edition établie, annotée et présentée par A. Richter.
- 20)- Guy de Maupassant. "Le Horla" et autres contes cruels et fantastiques. Edition de M.C. Bancquart.
- 21)- Qualifier Cortazar d'écrivain argentin est malgré tout un peu risqué; on se souvient que le grand conteur, qui vécut d'ailleurs longtemps à Paris, avait coutume de dire: " Nosotros, los escritores franceses d'expresión latino-americana".
- 22)- La chevelure. France, 1961. Réalisé par Ado Kyrrou;
Diary of a Madman. U.S.A, 1962. Réalisé par R. Le Borg. (d'après "Le Horla"); Le Horla. France, 1966. Réalisé par J.-D. Pollet.

Chapitre II: Le Fantastique selon l'auteur.

Tout d'abord, ainsi que le mentionne Rachmühl¹, on trouve chez Maupassant des éléments pouvant contribuer à une théorie du Fantastique en littérature, ou du moins à la description d'un "système" permettant l'apparition de l'"effet fantastique". Par "système", j'entends l'ensemble des procédés employés par un écrivain dans le but d'instaurer entre son texte et le lecteur une relation particulière, produite par la narration typiquement fantastique. En quelque sorte, Maupassant nous donne "sa" définition du Fantastique, non seulement dans ses contes, en employant les procédés du genre, mais également dans des écrits non-narratifs, tels que ses chroniques, dans lesquels l'auteur nous livre ses réflexions sur le Fantastique. Il ne semble logique de commencer par celle que Maupassant publia le sept octobre 1883 dans Le Gaulois, précisément intitulée "Le Fantastique", car elle nous livre explicitement la conception du conte fantastique propre à Maupassant. La plus grande partie de cet article est

consacrée à commémorer le grand écrivain russe, Tourgueneff, dont la mort était récente, et qui, selon Maupassant, avait été un "conteur fantastique de premier ordre" : il a semé "de place en place, en ses livres, quelques-uns de ces récits mystérieux et saisissant qui font passer des frissons dans les veines"². Maupassant cite à continuation un certain nombre de nouvelles du conteur russe, parmi lesquels "Toc Toc Toc" et "Trois rencontres". Il n'est pas surprenant de rencontrer le nom de Tourgueneff associé au Fantastique chez Maupassant, pas plus qu'à Maupassant lui-même: l'écrivain russe était un ami de Flaubert et Maupassant le connaissait de longue date. On pourrait de plus mentionner ici que l'une des nouvelles de Maupassant intitulée "La peur" présente une anecdote proprement fantastique dont Tourgueneff fut le protagoniste.³ Dans la première partie de sa chronique, avant de mentionner Tourgueneff, Maupassant décrit la situation actuelle du "surnaturel", selon lui élément de base du récit Fantastique, dans les consciences contemporaines. Pour Maupassant, les vingt années qui précèdent ont fait disparaître les dispositions de l'homme à croire à l'inconnu: l'incrédulité générale règne et va croissante, due aux nouvelles découvertes de l'homme de l'ère industrielle; bientôt, l'univers excluera toute possibilité de mystère car l'intelligence humaine l'aura compris et assimilé dans sa totalité. Maupassant prédit donc la fin du Mystérieux, qui ne deviendrait que de "l'inexploré": "Dans

vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus". Une des conséquences de cette affirmation est une deuxième affirmation, tout aussi radicale: "De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique."⁴ Comme pour préciser immédiatement le sens qu'il accorde à la proposition "littérature fantastique", Maupassant trace un itinéraire schématique de son histoire, allant du roman de chevalerie à Hoffmann; Les Mille et une nuits, les poèmes héroïques, les contes de fées et ceux de Poe ne sont que le produit de certaines "des périodes et des allures bien diverses" que la littérature fantastique a traversées. On constate tout de suite que ces textes n'ont en commun que leur capacité, pour ne pas dire leur obligation, d'accepter des événements anti-naturels dans la narration; Maupassant n'était bien évidemment pas en mesure de tracer les frontières entre le Fantastique et le Merveilleux, à supposer qu'il ait voulu le faire, mais l'évolution qu'il retrace et les conclusions qu'il en tire sont de première importance, même s'il s'arrête à mi-chemin, puisqu'il assimile différents types de narration à divers états du seul genre fantastique. Pour Maupassant, le Fantastique a toujours pour but de faire croire l'incroyable; la "crise" du Fantastique, à la suite de laquelle il prédit la mort du genre, est donc le produit d'une société où les superstitions et les croyances populaires ont été étouffées par une connaissance plus vaste du monde, laissant entrevoir une connaissance totale de ce qui nous entoure. Il était

facile pour les anciens d' "enfanter l'épouvante" lorsque la connaissance du monde que pouvait avoir l'homme était limitée et incertaine. Mais lorsque "le doute eut pénétré enfin dans les esprits" , il a fallu trouver autre chose, et l'artiste a dû avoir recours à des artifices plus discrets, plus subtils et plus inattendus afin de préserver "l'effet fantastique": il a fallu ménager la crédulité du lecteur et l'écrivain a "rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer", "trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans "l'effarement." "Pénétrer" dans le surnaturel serait ici entrer dans le Merveilleux: se confronter directement à un univers différent, sujet à des lois différentes et impliquant un univers de convention dissocié de la réalité du lecteur. La dernière phrase de cette partie de la chronique strictement consacrée au Fantastique forme une conclusion à ces réflexions d'aspect théorique et ne semble particulièrement significative:

"L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette Habilité savante, de cette façon particulière de coudoyer le Fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste cependant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible."²

A la lumière des lignes qui précèdent, cette conclusion résume la position de Maupassant par rapport au Fantastique de son époque. "Coudoyer" le Fantastique, c'est introduire des qualités réalistes dans une narration fantastique

générale, ou pour ainsi dire merveilleuse. Maupassant est conscient de la différence entre les légendes du type des Mille et une nuits et les récits d'Hoffmann ou de Poe. Il en résulte donc que la terreur ou le doute produits par une littérature fantastique moderne doit trouver sa source dans la réalité, mais une réalité dans laquelle s'est glissé sans être admis "quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible."

Nous pouvons retirer de cette chronique l'essence de la narration que Maupassant qualifiait de fantastique au moment où il écrivait. D'abord, le texte doit être "vraisemblable": "rester sur la limite du possible", cela veut dire rester crédible; le lecteur n'est plus la dupe des ruses traditionnelles et refusera d'accepter un texte narratif sérieux sans une bonne dose de vraisemblance, ou de pseudo-vraisemblance. Mais, toujours selon Maupassant, l'écrivain doit présenter des faits ambivalents: naturels et impossibles à la fois, et nous sommes ici très proches de la fameuse théorie de l'hésitation de Todorov. Cette vraisemblance a pour double tâche auprès du lecteur de le convaincre d'une part de la crédibilité du texte, en lui offrant un reflet plus ou moins fidèle de sa réalité familière, et de l'autre de provoquer une sensation de doute, voire de peur: grâce à la vraisemblance de son contexte, l'élément irrationnel, "presque impossible" devient à son tour vraisemblable et surprendra le lecteur d'autant plus qu'il reste à la fois impossible et présent

sur fond de réalité familière. La surprise que doit éprouver le lecteur, le doute et même la peur que la narration fantastique doit provoquer semble être pour Maupassant une des caractéristiques du genre fantastique, et nous retrouvons cette idée dans maintes de ses nouvelles fantastiques. Les deux récits intitulés "La peur"⁶ sont de ce point de vue fondamentaux, car ils présentent des anecdotes "fantastiques" dans un contexte explicatif qui cherche à définir cette sensation provoquée par le phénomène irréductible aux lois physiques de notre univers. Le narrateur de "La peur" de 1882 a traversé de nombreux périls physiques, s'affrontant à l'homme et à la nature; pourtant il nie avoir eu vraiment peur dans ces moments-là:

"Un homme énergique n'a jamais peur en face du danger pressant. Il est ému, agité, anxieux; mais la peur, c'est autre chose."⁷

Et cette "autre chose", le narrateur l'a éprouvé à deux reprises, pendant lesquelles son intégrité physique ne courait aucun danger: lors d'une traversée à cheval des grandes dunes au Sud de Ouargla, dix ans plus tôt, en Afrique et lors d'une marche dans une forêt du nord-est de la France l'hiver précédent. Dans la première anecdote, le narrateur a vu s'écrouler soudain son ami et compagnon de voyage, victime d'une insolation foudroyante, au moment même où commençait à résonner le mystérieux "tambour des dunes". Ce son de tam-tam, que les habitants du pays interprètent comme un signe de mort, est attribué à l'écho amplifié par

les dunes d'une volée de grains de sable emportés par le vent et heurtant une touffe d'herbe sèche. Le narrateur souligne le fait qu'il ne connaissait point l'explication rationnelle, qui de plus n'a jamais été démontrée, de ce phénomène lors de son aventure, et la coïncidence entre l'irruption de ce tam-tam et l'agonie de son ami, aussi tragique qu'inattendue, le plonge dans la terreur de l'inconnu: il est en proie à une frayeur superstitieuse. Ainsi, le fantastique naît d'une simple synchronie d'événements indépendants, mais qui fait perdre à l'homme le contrôle de la réalité: c'est lorsqu'elle lui échappe sans cesser d'être réelle que le fantastique apparaît. La deuxième anecdote raconte comment, par une nuit d'hiver le narrateur et son guide, se rendant à un lieu de chasse, passent la nuit dans la maison isolée d'un garde forestier. Lorsqu'ils rentrent dans la cabane, le narrateur voit le garde-forestier et ses fils armés jusqu'aux dents, pressentant une menace inconnue. Le père explique la situation, que le guide avait déjà résumée au narrateur d'un ton tranquille, avec une simplicité terrifiante:

"Voyez-vous, monsieur, j'ai tué un homme voilà deux ans cette nuit. L'autre année, il est revenu m'appeler. Je l'attends encore ce soir."²

Les deux voyageurs rejoignent le groupe et l'attente recommence. Soudain, le chien se met à hurler à la mort, détail contribuant d'autant plus à faire monter la tension

que, comme s'empresse de le rappeler le garde forestier, l'animal était présent lorsqu'il a tué le braconnier. Après une heure, le garde forestier, exaspéré jette son chien dehors, dans la cour, et soudain, alors que chacun est à bout de nerfs, une figure grimaçante apparaît à la vitre du judas; le garde tire immédiatement et l'un de ses fils s'empresse de boucher le trou causé par la balle. Le reste de la nuit se passe dans une peur intense et enfin, à l'aube, on ouvre la porte et le cadavre du chien gît devant l'entrée: il s'était glissé sous la palissade et essayait d'attirer l'attention de ses maîtres, en collant son museau à la vitre. Le narrateur conclut qu'il aimerait mieux affronter de nouveau tous les dangers réels qu'il a courus plutôt que ce bref instant où le fusil tira sur la gueule tordue du chien collé au judas. Cette deuxième anecdote est d'une intensité plus dramatique que la première, et c'est sans doute la raison pour laquelle elle clôt la nouvelle. A mon avis, c'est une des meilleures illustrations de cette épouvante née de l'irrationnel que nous retrouvons dans la plupart des récits fantastiques de Maupassant: bien que les deux récits que je viens de mentionner ne soient pas à proprement parler fantastiques, mais étranges, car ils admettent une explication rationnelle au phénomène hors du commun qui y est relaté, ils sont une parfaite illustration de ce type particulier de peur. Le protagoniste de l'aventure fantastique, la "victime" du phénomène "presque impossible" éprouve pratiquement toujours une intense

frayeur, qu'il soit narrateur indépendant, ou instance narrative dépendante d'une première voix, ou même personnage présenté à la troisième personne, comme dans "La main". En effet, le narrateur de ce récit, juge d'instruction rationnel et posé, ne fut que le témoin indirect d'une aventure fantastique survenue à un Anglais propriétaire des environs, qui mourut dans des circonstances particulièrement obscures. Le narrateur raconte les seuls éléments qu'il connaît au sujet de cette affaire mystérieuse lors d'une discussion de salon; lui-même n'a pas vraiment éprouvé la "vraie" peur, si l'on excepte un cauchemar qui vint le hanter trois mois après la nuit où l'Anglais fut assassiné et dans lequel il a cru voir ramper une main coupée, qu'il avait vue enchaînée dans la maison de l'Anglais et dont on n'a pu retrouver la trace après la mort de ce dernier. Ce cauchemar coïncide étrangement avec la réapparition de cette main, le lendemain, sur la tombe de l'Anglais. Ainsi, même le narrateur a éprouvé la peur, mais sa frayeur est née d'un cauchemar, et elle n'intervient pas directement dans l'élaboration du Fantastique; en effet, seul le fait de retrouver la main momifiée le lendemain matin donne aux mauvais rêves du narrateur une signification fantastique, car ils représentent alors un indice troublant, inexplicable de plus. La frayeur provoquée par ce cauchemar est donc négligeable du point de vue de l'effet fantastique, mais par contre, il n'en va pas de même pour le pauvre insulaire, qui est mort avec une expression de terreur intense sur le

visage: "Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable."¹⁹ Cette frayeur est donc en générale présente dans l'univers du personnage, et elle doit l'être également dans celui du lecteur; pour ce faire, ce dernier doit reconnaître le monde que lui présente le narrateur, afin de comprendre les sensations éprouvées par le personnage, et d'une certaine façon de les éprouver à son tour. Pour cela, la vraisemblance du texte doit favoriser la "communication" entre lecteur et personnage, sinon l'identification: il ne s'agit sans doute pas d'une peur intense en ce qui concerne le lecteur, mais plutôt d'un frisson d'incertitude produit par le texte. Pourtant, cette peur, même si elle est d'une indéniable utilité pour étudier les caractéristiques de la narration fantastique, n'est pas une constante absolue dans l'oeuvre fantastique de Maupassant d'une part, et de l'autre, apparaît très souvent dans des récits de type étrange, admettant une explication rationnelle depuis le moment même où l'élément "hors du commun" est introduit dans la narration; ainsi, Jack the Ripper ou L'assassin habite au 21 présentent bien une psychose qui peu-à-peu s'empare de la collectivité, sans pour cela rentrer dans le domaine du fantastique. Au contraire, le héros de "La chevelure" n'éprouve aucune peur tout au long de la narration; il est tombé amoureux de cette relique capillaire, et ne montre pas même une grande surprise lorsque "la belle dame du temps passé" revient, seulement un ravissement intense. Pourtant, le narrateur

qui nous a présenté le journal sent, lui, de l'"horreur" au contact de cette chevelure, et le lecteur referme le conte avec la même impression que le narrateur. A la rigueur, ce conte pourrait ne pas sembler fantastique, car il ne présente après tout que ce qui pourrait être considéré comme le délire d'un malade mental. Pourtant, la fin du récit nous laisse indécis, parce que le narrateur officiel, non seulement sain d'esprit mais également ami du médecin aliéniste, en quelque sorte doublement rationnel, a lu le manuscrit du fou en même temps que nous et finit par éprouver une tentation inexplicable à la fin du conte, lorsqu'il demande à voir la chevelure:

"Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et restai le coeur battant de dégoût et de dégoût comme au contact des objets trainés dans les crimes, d'envie devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse."¹¹

Bien évidemment, le narrateur sent ici le même désir que le pauvre anant enfermé, et ce glissement de la personnalité du narrateur mérite qu'on le souligne: c'est d'après moi ce qui fait basculer soudain la narration du genre étrange dans le genre fantastique. Tant que l'auteur du journal que nous lisons en même temps que le narrateur demeure isolé, coupé du monde parce qu'enfermé dans son obsession et dans un asile psychiatrique, la narration ne fait que rapporter un délire sans bases réelles autre que la folie de son héros, énoncée implicitement dès le début du texte, puisqu'il se

trouve à l'asile. Thème proprement fascinant que celui de la folie, qui avec le rêve et la mort forme le domaine le plus impensable de la connaissance humaine, mais qui, après tout, est inclus dans les limites de la réalité. Par contre, dès que le narrateur officiel, en qui le lecteur ne peut s'empêcher d'avoir une certaine confiance puisqu'il s'oppose directement au fou, rejoint ce dernier dans ses sensations et ses désirs, c'est-à-dire rejoint celui en qui précisément on ne peut avoir confiance, alors l'inacceptable rentre brusquement dans la réalité acceptée; si le fou n'a pas eu peur, le narrateur officiel lui, éprouve de l'"horreur" lorsqu'il touche la chevelure, et il doute, laissant entendre qu'il comprend le fétichiste, et qu'il s'en faudrait de peu pour que lui-même ne se laisse prendre au même piège.

Ainsi, la peur, apparaissant sous des formes diverses, mais toujours causée par un élément irrationnel, est pour Maupassant une caractéristique de la narration fantastique, et on peut en déduire que l'effet fantastique est proportionné à la connaissance humaine de l'univers: l'ignorance en favorise la présence et le savoir le détruit. Dans ce cas, le Fantastique serait dans la relation entre ce que le lecteur sait et accepte comme la réalité et le texte, construit sur cette même connaissance mais introduisant malgré tout, contrasté sur un univers normal, un élément qui, lui, est au-delà de la normalité. Il en résulte une sensation de peur chez le protagoniste et de

doute, sinon également de frayeur, chez le lecteur; la réalité qui lui est présentée est la sienne, augmentée d'un élément échappant aux règles régissant cette même réalité. On ne saurait pourtant conclure que cette réalité augmentée d'une inconnue est une nouvelle réalité, un univers différent de celui du lecteur¹²: le récit fantastique est composé pour sa plus grande partie d'éléments appartenant à la "vraie" réalité, et c'est de cette représentation "fidèle" d'un univers familier au sein duquel est introduit un élément inexplicable que naît l'effet fantastique.

Les remarques qui précèdent ne sont que les conclusions logiques de l'examen de la chronique de Maupassant consacrée au Fantastique¹³ et de certains contes paraissant en suivre les lignes principales. Elles formeront la base de la définition temporaire du Fantastique qui servira de critère sélectif pour la délimitation de mon corpus d'étude. Comme on l'a vu, Maupassant distingua le genre fantastique du Merveilleux, mais on ne saurait toutefois le qualifier de "Todorov avant la lettre"; en effet, Maupassant ne fit pas la différence entre le Fantastique et l'Étrange, et selon sa conception du genre, l'issue de la narration importe peu: que l'inconnu soit expliqué ou non, les sensations que son apparition a produites restent semblables, et le texte a "codoyé" le "Fantastique total", c'est-à-dire le Merveilleux, tout en restant dans la réalité. A mon avis, et c'est sur cette lecture critique de la chronique de Maupassant que j'élaborerai mon corpus: acceptant la

distinction que fait Maupassant entre le Fantastique et le Merveilleux, j'ajouterai aux critères sélectifs la présence du surnaturel, afin de différencier le Fantastique de l'Etrange.

Ainsi, sera considéré fantastique tout récit réunissant les quatre éléments suivants:

I- La crédibilité: La narration doit être vraisemblable, et pour cela se situer dans un univers familier. Le lecteur doit pouvoir y retrouver un code culturel qui fasse partie de la réalité qu'il accepte pour telle. Il faut "rôder autour du surnaturel": ménager le lecteur pour souligner la "normalité" de l'univers présenté dans la narration.

II- La peur: Le protagoniste de l'aventure fantastique, toujours selon Maupassant, éprouve de la frayeur quand il est confronté à l'évènement fantastique; le lecteur lui, éprouve un doute. "La puissance terrifiante" propre au texte fantastique correspond à la création de cette terreur et de ce doute, dans l'esprit du personnage comme dans celui du lecteur. On peut noter que cette caractéristique découle immédiatement de la première: sans vraisemblance, cette sensation n'existera pas.

III- Connaissance implicite et partagée d'un même ensemble de lois naturelles: le texte fantastique suppose d'emblée que le lecteur partage une même vision de la réalité avec l'auteur implicite; c'est uniquement dans cette mesure que la narration fantastique remplira les deux conditions

précitées, crédibilité et doute. Le lecteur ne doit à aucun moment supposer l'existence d'une quelconque différence entre son univers et celui que la narration lui présente; il doit au contraire pouvoir accepter les faits qui lui sont présentés comme faisant partie d'une réalité familière, augmentée d'une inconnue, mais qui demeure cependant la sienne et celle du narrateur.

IV- La mutation irréversible: Lorsque l'aventure fantastique s'est achevée, un changement irrémédiable s'est produit dans la vie du personnage et dans la représentation de la réalité sur laquelle est fondée la narration. Bien souvent, si ce n'est toujours, le récit fantastique est l'histoire de cette transformation, la combinaison arbitraire d'une série de causes et d'effets contribuant à métamorphoser un aspect de la réalité, ou du moins la perception que peut en avoir le personnage, et à un degré moindre, celle que peut en avoir le lecteur. On constate que ce changement modifie le statut du personnage, ou plutôt de la victime de l'aventure fantastique, qui souffre une dévalorisation de sa personnalité et de son identité sociale; tel narrateur nous raconte son histoire depuis l'asile psychiatrique où il se trouve enfermé ("Le Horla", première version, "La chevelure", "Qui sait?") et donc condamné par le reste de la société, tel autre nous apprend qu'il se marie parce qu'il a peur d'être seul, et bien qu'il n'accorde aucun crédit à l'institution du mariage, se

garantissant ainsi un avenir pour le moins compliqué ("Lui?"), tel autre personnage enfin ne trouvera de répit que dans une mort, certaine ou suggérée ("Le Horla", deuxième version", "La petite Roque"). La nouvelle "Un fou?" réunit même ces trois aspects de changement radical introduit par l'élément fantastique¹⁴. Lorsqu'on examine de près les récits fantastiques de Maupassant, on s'aperçoit bien vite que le dénouement est en général négatif, et qu'il aboutit donc à une destruction du personnage. Mais si effectivement le protagoniste de l'aventure fantastique est pour ainsi dire presque toujours perdant, il n'est pas toujours anéanti, et c'est d'ailleurs une particularité que le Fantastique semble partager avec l'Etrange. ("Sur l'eau", "Le tic").¹⁵ Il n'en demeure pas moins que l'élément fantastique cause une évolution dans l'état du personnage, tant qu'il reste fantastique; lorsque le récit ne se situe pas dans un genre-limite mais bien dans le "Fantastique pur", la réalité de l'univers narré a été définitivement altérée, et il n'y aura pas de "réveil" pseudo-réaliste, venant réinstaurer une réalité "normale".

Des quatre remarques qui précèdent, les deux premières seulement nous sont fournies par Maupassant explicitement; les deux dernières en découlent logiquement et donc participent également à l'élaboration de l'"effet fantastique." Ainsi, d'après l'auteur que je me propose d'étudier, un récit fantastique est un texte représentant une réalité familière au sein de laquelle se glisse un

élément inexplicable, "presqu'impossible." Le personnage éprouvera une frayeur indicible, causée par la présence de cet élément dans son univers de tous les jours et sa vie s'en retrouvera pour toujours modifiée. Muni de ces paramètres, je peux à présent opérer mon choix de récits que j'appellerais "fantastiques" et qui formeront le corpus de mon analyse. A ce stade, ma définition n'est encore applicable qu'à cet auteur particulier, mais elle ne permettra de justifier mon corpus, et l'analyse approfondie de ce dernier devrait mettre à jour les caractéristiques essentielles de la narration fantastique, non plus celles que Maupassant avaient suggérées mais d'autres plus complexes, et pouvant tout aussi bien s'appliquer à Villiers de l'Île-Adam qu'à Cortazar.

NOTES

- 1)- Françoise Rachmühl, Le Horla. Maupassant. Paris: Hatier, 1983, 31.
- 2)- Guy de Maupassant, "Le Fantastique".
- 3)- Guy de Maupassant, " La Peur". (Editions La Pléiade, II, 198).
- 4)- Guy de Maupassant, "Le Fantastique".
- 5)- Ibid
- 6)- "La Peur", publiée en 1882 et "La Peur", publiée en 1884.
- 7)- "La Peur", La Pléiade, I, 600.
- 8)- Ibid, 604.
- 9)- "La main", La Pléiade, I, 116.
- 10)- Ibid, 1120.
- 11)- "La chevelure", La Pléiade, II, 113.
- 12)- "(...) Finally, widespread in narrative but particularly characteristic of the fantastic is a change from one world to another with different physical laws." Laurence M. Porter, "Redefining the Fantastic", p. 9.
Je crois qu'il s'agirait là plutôt d'une caractéristique du genre merveilleux, ou du récit de science-fiction. L'univers de la narration fantastique est différent dans la mesure où il admet un élément inédit et hors des lois physiques de l'univers que nous connaissons. Si l'événement hors-nature est le moteur de la narration, c'est par la surprise qu'il cause et les conséquences de sa présence sur fond de réalité familière; sa durée absolue - autant dans le texte que dans la chaîne narrée - n'est jamais supérieure à

celle des éléments "naturels" du texte. D'après moi, le texte fantastique n'introduit pas le lecteur au sein d'un univers soumis à des lois physiques différentes; bien au contraire, le phénomène fantastique prend appui sur une connaissance de la réalité que le lecteur partage avec le protagoniste.

- 13)- On consultera également "Adieu mystères" (Le Gaulois, 8 Novembre 1881). Maupassant fait état de la disparition des croyances; le progrès a fait disparaître la poésie de l'inconnu. Maupassant se montre particulièrement convaincant ainsi que pessimiste. On remarquera son expression de profond regret en manière de conclusion à sa chronique.
- 14)- "Un Fou", La Pléiade, II, 308. Le narrateur nous raconte l'histoire de Jacques Parent, possédé d'un pouvoir magnétique extraordinaire, mort dans un asile de fous, détruit par son terrible pouvoir qui lui a gâté la vie.
- 15) Notons que ces deux explications sont macabres et peu vraisemblables, restant dans le domaine de l'insolite. La mort, motif privilégié du genre, y est présente, sous la forme d'une fausse résurrection dans "La morte" et du cadavre qui a immobilisé le narrateur sur la rivière dans "Sur l'eau". D'ailleurs, ce corps de suicidée est en lui-même une énigme. On soulignera la présence matérielle de la mort qui prive la personnage de sa liberté en lui faisant passer une nuit d'angoisse.

Chapitre III: L'oeuvre fantastique de Maupassant.

La production fantastique de Maupassant s'étend tout au long de son oeuvre et j'en opèrerai le recensement en classant les récits qui la composent par motifs plutôt que par ordre chronologique; néanmoins, j'ai décidé de commencer par l'examen du premier conte de Maupassant qui paraît obéir aux principes du genre, car il semble illustrer parfaitement sa propre conception du Fantastique, et ce d'une façon claire et explicite. En 1875, Maupassant, alors âgé de vingt-cinq ans, publie "La Main d'écorché" dans L'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson ; il s'agit sans aucun doute d'un récit fantastique, puisque ce dernier correspond fidèlement à la description que Maupassant suggère du genre fantastique, et réunit les paramètres que j'ai choisi pour sélectionner mon corpus d'étude. L'intrigue en est simple: un jeune homme entre en possession d'une main momifiée, "affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée"¹, et la présente à ses amis comme ayant appartenu à un grand criminel, mort supplicié en 1736.

D'esprit farceur, il pend ce débris humain au cordon de sa sonnette; vers minuit, on carillonne à sa porte. Attribuant le vacarme à quelqu'"imbécile", le jeune homme se rendort. Plus tard, obligé par son propriétaire à retirer cette "charogne" de l'entrée, il la pend au cordon de sonnette de son alcôve. Le lendemain, on le retrouve sans connaissance, les yeux dilatés, semblant "regarder fixement avec une indicible épouvante une chose horrible et inconnue"²; il porte au cou la marque de cinq doigts et la main desséchée a disparu. Plus tard, par le truchement d'un article de journal, le narrateur, ami d'enfance de la victime, apprend que l'aventure s'est renouvelée. Il va visiter son malheureux ami, devenu fou, à l'hospice, avant d'assister à son agonie. Lors de l'enterrement, un cercueil apparaît à l'endroit même où les fossoyeurs creusent sa tombe, contenant les restes d'un homme qui eût le poignet tranché³. On constate immédiatement que ce récit possède bien tous les ingrédients nécessaires pour être fantastique: la peur y est explicitement décrite, et la crédibilité y est soigneusement conservée, de par l'utilisation d'un narrateur-témoin, assez près de l'action pour l'observer minutieusement, assez distant de cette dernière cependant, pour que son point de vue soit vraisemblable: en effet, le narrateur n'aurait aucune raison de mentir et sa situation dans le monde de la "normalité", du côté des médecins, vient renforcer la crédibilité des faits qu'il nous rapporte. L'on se trouve confronté à un événement surnaturel, qui pourtant demeure

dans l'équivoque, puisqu'enfin personne n'a vu la main se mouvoir d'elle-même et encore moins accomplir son forfait. Les deux dernières caractéristiques du genre, toujours selon Maupassant, la connaissance implicite des lois physiques de l'univers et le sens du définitif, sont également représentés: nous savons que cette main ne "peut pas" agir de façon autonome, car nous acceptons implicitement l'univers de la narration comme une reproduction du nôtre; nous partageons la surprise du narrateur et ses doutes car il possède la même connaissance du monde. D'autre part, le phénomène fantastique a provoqué un changement radical dans la vie du protagoniste: le farceur insouciant et buveur qui nous est présenté au début de l'histoire est devenu fou, avant de mourir, reclus dans un asile, victime d'un phénomène inexplicable dont les suites se répercutent au delà de la mort. Ce récit mérite que l'on s'y attarde car il contient beaucoup d'éléments significatifs, autant du point de vue structurel que narratif, que nous retrouvons dans maints autres récits. Ainsi, on pourra sans aucun doute faire le rapprochement entre l'article de journal dans lequel le narrateur apprend l'agression de son ami et celui où le protagoniste du "Horla" apprend l'existence au Brésil d'un mal en tous points similaire à celui dont il est atteint; il semblerait que le journal en tant que colporteur du fait présumé fantastique a son importance, non seulement du point de vue de l'histoire, mais également comme représentation de l'autorité textuelle: le journal est une écriture supposée

plus ou moins fidèle à la réalité puisque son but premier est d'informer, et sa signification principale est référencielle. Il pourrait s'agir de "l'indice", du détail tangible, caractéristique du conte fantastique (comme du roman policier), charnière entre l'autre monde et le nôtre, la trace d'un contact, d'une rupture quelconque entre ces deux univers parallèles. Une nouvelle comme "Le Horla" est parsemée d'"indices" qui se multiplient jusqu'à semer la confusion dans la réalité familière du narrateur, depuis la rose suspendue en l'air jusqu'aux pages qui tournent toutes seules: la rose et les pages sont bien réelle, mais non le fait qu'elle puissent se mouvoir toutes seules. Dans certains cas, cet indice peut même se transformer en fétiche, au sens freudien du terme, comme dans "La Chevelure".

Le motif du revenant est fréquemment utilisé dans le conte fantastique: une force se manifeste depuis l'au-delà et l'univers des morts devient présent au coeur de la vie familière. C'est le cas de "La Main d'écorché" ainsi que de "La Main", et également celui de "Le Noyé", récit dans lequel un marin disparu en mer revient hanter sa femme sous la forme d'un perroquet. A mon avis, ce qui distingue ces "fantômes" de la tradition merveilleuse, c'est leur apparence singulière: nous sommes loin de la figure conventionnelle de l'âme errante, enveloppée dans son suaire et accompagnée de pesantes chaînes; le revenant dans le fantastique se manifeste d'une façon inattendue, n'offrant

au protagoniste aucune possibilité d'interprétation, que ce soit sous l'angle de la raison ou sous celui de la superstition. On peut retrouver le motif du revenant dans d'autres contes de Maupassant, mais il s'agit souvent de contes merveilleux plutôt que fantastiques; ainsi dans "La morte", Maupassant raconte l'aventure d'un homme qui se perd dans le cimetière où sa maîtresse vient d'être enterrée et assiste à une résurrection générale: chaque cadavre, sous forme de squelette, sort de son cercueil et grave sur sa pierre tombale une épitaphe rétablissant la vérité sur ce qu'il fut de son vivant, l'un avard et cruel, l'autre buveur et trompeur, et ainsi de suite. Bien entendu, on retrouve le narrateur évanoui le lendemain matin au bord d'une tombe, et c'est au lecteur de faire la part entre une illusion macabre pouvant être produite par le chagrin et celle de la possibilité d'une communication avec l'au-delà. Mais si cette dernière s'est effectivement produite, c'est selon les critères pré-établis de la croyance populaire; le contenu moralisateur de ce conte est d'ailleurs particulièrement explicite et le rapproche d'un conte de fées traditionnel. A noter qu'un récit peut être macabre sans être merveilleux ni fantastique, comme c'est le cas de "La Tombe", dont le motif du fiancé voulant désenterrer sa bien-aimée est similaire à celui du conte précédent; pourtant dans celui-ci, l'amant désespéré ne trouvera qu'un cadavre pourrissant et pour le moins répugnant: "Sa figure était bleue, bouffie, épouvantable! Un liquide noir avait coulé de sa bouche."↵

Comme on peut le constater, et contrairement à la situation présentée dans "La Morte", le protagoniste de "La Tombe" ne trouve dans le cimetière que ce qu'il doit trouver selon les lois de la réalité: un corps en décomposition et non pas une armée de squelettes en mouvement.

Le deuxième motif principal du Fantastique semble être celui de la possession, motif d'ailleurs dérivé du premier: une "présence" est sentie, un être d'une nature différente de la nôtre apparaît dans la vie familière. La nouvelle la plus exemplaire traitant de ce motif est bien sûr "Le Horla", dans ses deux états, mais on le retrouve également dans une nouvelle antérieure, "Lettre d'un fou"; sous une forme épistolaire, un homme relate le célèbre épisode du miroir, qui sera repris et traité plus tard de façon presque identique dans les deux versions du "Horla": cet homme devant son miroir n'a pu apercevoir son reflet, absorbée d'une certaine manière par la créature qui s'est introduite dans sa demeure. La lettre, adressée à un médecin et demandant conseil, se situe bien dans une réalité que nous connaissons et l'effet fantastique est d'autant plus réussi que le destinataire implicite de ces lettres, d'esprit scientifique comme l'implique sa profession, en partage avec nous la lecture: il apporte en quelque sorte du poids aux révélations surprenantes du narrateur, qui prouve sa "sincérité" en adressant un discours aussi peu crédible à un représentant de l'esprit scientifique.

Bien qu'également centrée sur le motif de la

possession, la nouvelle ayant pour titre "Conte de Noël" ne semble pas être fantastique : un paysan trouve un oeuf sur la route, le rapporte chez lui et le donne à manger à sa femme, qui entre aussitôt dans des convulsions effroyables, hurlant: "j'l'ai dans le corps ! J'l'ai dans le corps"^o La crise se résoud finalement de façon très chrétienne, dans l'église du village, à grand renfort de prières et d'ostensoir. Ce qui sépare cette nouvelle d'un conte merveilleux classique tel que "La légende du Mont S^c Michel", c'est la forme sous laquelle les faits nous sont présentés: un médecin de campagne, faisant savoir à l'auditoire avant même le début de son histoire qu'il "ne croit guère à rien"^e, nous narre le "Conte de Noël" et son impuissance à donner une explication quelconque aux phénomènes auxquels il a assisté rend ces derniers encore plus crédibles; il ne s'agit bien évidemment pas de la rhétorique exaltée d'un prêcheur mais au contraire du discours posé d'un esprit rationnel; pourtant, force nous est d'interpréter l'aventure dans le code religieux, et il ne s'agit dans ce cas que d'une "possession" traditionnelle, probablement ourdie par le Diable, dont la solution est un exorcisme typique; c'est la raison pour laquelle, ce "Conte de Noël" n'est pas fantastique, bien qu'il ne soit pas en apparence purement merveilleux: certains éléments, tels que l'esprit sceptique du docteur Bonnenfant, le narrateur, qui affirme ne croire en rien, introduisent une note insolite dans la dimension merveilleuse. Ce n'est plus une légende,

se présentant comme telle, mais une histoire merveilleuse racontée par un esprit scientifique comme étant réellement arrivée; ce n'est pas encore une narration fantastique, car elle offre une explication conventionnelle dans un code surnaturel répertorié, celui de la religion. Pourtant ce n'est pas la transcription pure et simple d'une légende, telle que celle de Saint-Michel et du Diable qui, se plaçant dès le titre dans un code culturel exclusivement religieux, admet d'entrée l'existence de Dieu et du Diable; d'ailleurs, "La légende du Mont S^t Michel" échappe à pratiquement tous les paramètres du Fantastique selon Maupassant: la vraisemblance n'y est point recherchée, et l'on y trouve aucune trace de peur ni de doute; et si l'on se base sur une connaissance commune de l'univers, c'est sur celle que peut nous apporter le catéchisme plutôt que l'observation de la réalité de tous les jours. Par contre, le "Conte de Noël" est un conte merveilleux plus subtile, plus réaliste, qui sans être fantastique, inclut déjà des éléments du texte fantastique.

L'un des contes les plus importants qui semble traiter le motif de la possession d'une façon indirecte est "Qui sait", récit relatant l'apparition d'une force inconnue qui possède tout d'abord l'avoir du protagoniste et va ensuite jusqu'à troubler son existence entière: on pourrait dire que le protagoniste est en effet possédé par la force qui l'a dépouillé de ses biens dans la mesure où cette dernière non seulement se joue de lui avec une facilité déconcertante

mais finit également par menacer son bien être physique et sa santé morale. Bien sûr, on peut également dire que ce sont ses meubles plutôt que lui-même qui sont possédés, mais d'autre part, il faut considérer la présence de ce petit individu insolite, propriétaire semble-t-il de la boutique de Rouen dans laquelle réapparaissent mystérieusement les meubles du narrateur: il semblerait bien qu'il s'agisse là du responsable du cambriolage fantôme, ou du moins de quelqu'un qui en sait plus long que les autres quant à ce phénomène inexplicable. De plus, c'est bien de ce personnage qu'a peur le narrateur, et, encore plus effrayé par la réapparition chez lui de ses meubles volés, c'est pour le fuir qu'il demande son propre internement dans un asile psychiatrique. De là à interpréter ce petit bonhomme chauve comme le représentant d'un pouvoir inconnu qui a d'une certaine façon possédé le narrateur, il n'y a qu'un pas et bien entendu, c'est au lecteur de le faire, car le texte ne nous donnera d'autres pistes: nous sommes de ce point de vue là dans la même situation que le protagoniste et nous n'avons d'autres indices que ceux qu'il possède. Il va de soi que nous devons relier l'antiquaire énigmatique au phénomène inexplicable, mais cette relation demeure problématique; le texte est équivoque et présente bien les caractéristiques d'un récit fantastique.

Il paraît tout à fait justifié de ranger "La Chevelure" aux côtés du récit que je viens d'évoquer, bien que le motif en diffère quelque peu: il s'agit là d'une présence

inexplicable, que l'on pourrait qualifier de fantôme du temps passé et qui fait son apparition dans la vie bien ordonnée du narrateur. Il pourrait même s'agir d'une possession, qui diffère cependant de celle représentée par exemple dans "Le Horla", car le protagoniste de "La Chevelure" est consentant: il a même désiré cette présence qui peu à peu détruira sa vie jusqu'à le confiner dans un asile psychiatrique. Ce récit peut être interprété comme le simple délire d'un monomane, mais à travers la personnalité du narrateur, une partie de ce délire se glisse dans la réalité "normale": je l'ai mentionné plus haut, il s'en faut de peu pour que le narrateur, au contact de la chevelure, n'éprouve les mêmes sensations qui ont condamné le personnage principal à la réclusion. Cette réaction corrobore pour ainsi dire le bien fondé de la perception du "fou", sans pour cela l'inclure dans une vision "normale" de la réalité. L'indice d'un monde inconnu, non compris dans les limites de la rationalité, peut donc être perçu par chacun d'entre nous, si l'on en juge par la sensation à la fois d'attrait et de répulsion qu'éprouve le narrateur: lui aussi pourrait, sans doute, s'il le voulait, se laisser posséder par le "spectre" de cette belle femme du temps passé. Ainsi, cette présence fantastique, la fascination que dégage le contact de la chevelure, s'introduit dans la réalité et parvient à sauvegarder son aspect fantastique: elle n'est pas le produit de l'imagination d'un malade mental mais une véritable force, susceptible d'être éprouvé

par un individu sain d'esprit, qui compte un médecin parmi ses relations. Il est vrai qu'à cet égard, on pourrait dire que les aliénés n'ont rien à lui envier; mais il est évident que la relation entre le médecin et le patient, surtout dans le domaine de la maladie mentale, diffère radicalement de celle que le docteur pourrait avoir avec un ami, qu'il traite d'égal à égal, et à qui il montre un "cas curieux", le situant donc d'emblée à ses côtés dans la normalité.

Un motif particulier des contes fantastiques de Maupassant est celui que je qualifierai de scientifique, celui sur lequel repose par exemple la séance d'hypnotisme à laquelle se soumet la cousine du narrateur du "Horla" dans la deuxième version. Au dix-neuvième siècle, de nombreuses expériences sont tentées dans des domaines peu connus, à la limite des sciences occultes, qui passionnaient le public d'alors.⁷ Ainsi, sous le nom de "magnétisme" se regroupent différentes propriétés, pouvoirs ou forces encore ignorés des livres de médecine, tels que l'hypnotisme, la télékinésie, ou la télépathie. C'est sans aucun doute un motif privilégié du Fantastique, qui, tout en présentant des faits dont l'explication nous échappe, nous force à les accepter dans le cadre de la réalité, d'une réalité encore incertaine, incluant une certaine dose d'inconnu. Le conte "Un fou?" illustre au mieux l'utilisation de ce motif: Jacques Parent, ami du narrateur, et venant de décéder dans une maison de santé au moment où l'histoire commence, s'est

livré un soir d'orage à des expériences terrifiantes, en présence du narrateur; après avoir fait bouger des objets à distance, il a hypnotisé la chienne du narrateur et l'a soumise à sa volonté. Tous les paramètres du Fantastique selon Maupassant sont présents dans ce texte: la réalité de tous les jours et la terreur de l'inconnu sont représentées par le narrateur, qui éprouve à la vue de ce spectacle les mêmes sensations que nous éprouverions dans une situation analogue, ainsi que la notion du définitif: Jacques Parent ne se défera jamais de ce pouvoir effrayant qui lui coûtera la raison et la vie. Afin de bien saisir les qualités fantastiques de cette nouvelle, on pourrait la mettre en parallèle avec le récit "Magnétisme", dans lequel quelques amis, après un dîner de garçon, se mettent à raconter des incidents ayant à voir avec le magnétisme. L'un d'eux se refuse à prendre de telles histoires au sérieux, et conte deux anecdotes, qui semblent être nées de forces magnétiques, mais qui en réalité ont une explication rationnelle; la première relate la mort d'un marin, prévue à l'avance par son fils qui se réveille en pleine nuit, criant que son père s'est perdu en mer. L'incident, qui à première vue pourrait paraître inexplicable, devient parfaitement logique lorsqu'on apprend qu'il ne se passe pas une semaine que l'un des gamins de ce village de pêcheurs ne fasse un rêve semblable. Le deuxième incident pourrait sembler plus problématique: le narrateur compte une jeune mondaine parmi ses relations, à laquelle il n'a jamais vraiment fait

attention; pourtant, une nuit il rêve qu'il la séduit, et ce rêve se renouvellera jusqu'à ce que le narrateur séduise cette personne dans la réalité. Ce dernier récit de prémonition pourrait sembler fantastique, si l'on accepte d'entrée de jeu d'oublier toutes les notions que nous pourrions avoir de l'inconscient, en tant que lecteurs du vingtième siècle. Mais lorsqu'on tente d'y retrouver les éléments de définition du Fantastique que nous avons acceptés jusqu'ici, on s'aperçoit bien vite de leur absence: a aucun moment les personnage du récit n'éprouvent la frayeur de l'inconnu: la seule peur qui nous est présentée est celle des familles de marins vivant sur la côte, peur malheureusement naturelle et qui ne repose pas, bien au contraire, sur un phénomène inexplicable, hors des lois de notre univers, mais plutôt sur l'expérience commune d'une structure économique et sociale bien spécifique. Cette nouvelle n'est donc pas fantastique et s'oppose d'une certaine manière à l'antérieure: alors que "Un Fou?" présente une série d'évènements inexplicables d'une façon volontairement inquiétante, "Magnétisme" s'évertue en quelque sorte à démystifier l'effet fantastique, à en nier l'existence, en le réduisant à une simple apparence, basée sur une connaissance insuffisante de la réalité. C'est donc procéder de façon conforme à mon interprétation de la conception du Fantastique de Maupassant que d'accepter la première nouvelle dans mon corpus et de rejeter la deuxième.

Les deux nouvelles appelées "La Peur", datant

respectivement de 1882 et de 1884, si utiles à l'établissement de mon corpus, ne peuvent pourtant pas s'inclure au sein de ce dernier; je les ai citées dans le but d'établir une définition fonctionnelle du Fantastique, car elles ne semblent présenter des éléments typiques de la narration fantastique: indéniablement, toutes deux présentent la peur de l'inconnu sur fond de réalité familière, ce qui peut les faire paraître réalistes, et elles servent d'exemple pour définir la vraie peur. Pourtant, on y trouve l'explication de chaque phénomène insolite qui s'y trouve raconté, ce qui nous situe dans le domaine de l'Etrange, puisqu'il n'y a pas de surnaturel. Si le mécanisme de la terreur de l'inconnu est bien exposé, la solution finale nous ramène cependant à la réalité de tous les jours: en fait, rien ne s'est passé de bien extraordinaire, et si le texte nous fournit de bons exemples de cette terreur produite par l'inconnu, qui est semble-t-il un des traits distinctifs du Fantastique, il n'en demeure pas moins dans les limites de la réalité et ne produit pas le doute dans l'esprit du lecteur. Ces deux nouvelles, paradoxalement utiles à la définition de l'"effet fantastique" selon Maupassant, ne peuvent donc pas figurer dans le corpus de contes fantastiques de Maupassant. Enfin, le dernier conte qui ne semble appartenir à ce corpus se situe à mi-chemin entre le Fantastique et un genre voisin, celui de l'Etrange: il s'agit de "La Petite Roque". Le motif de cette nouvelle est encore une fois celui du

revenant: le maire d'une petite commune viole et assassine la fille d'une pauvre paysanne du village; respectable propriétaire, il trompe la police et son crime demeure impuni, jusqu'à la nuit où il aperçoit pour la première fois par la fenêtre le fantôme de la fillette qu'il a assassinée:

Alors il approcha son visage du carreau, se disant qu'un pêcheur d'écrevisses braconnait sans doute dans La Brindille, car il était minuit passée et cette lueur rampait sur l'eau, sous la futaie.(..) et brusquement, cette lueur devint clarté, et il aperçut la petite Roque nue et sanglante sur la mousse.²

Cette vision persistera jusqu'à ce que Renardet, le meurtrier, décide de se suicider, afin d'y échapper. D'après moi, cette nouvelle est avant tout étrange: elle relate l'histoire d'un crime et ses conséquences, et l'on pourrait de ce point de vue là la mettre en parallèle avec un roman tel que Thérèse Raquin; la culpabilité d'un meurtre pervertit les sens et la raison des coupables, et devient le véritable fantôme de la victime. Pourtant, d'autre part, "La Petite Roque" obéit parfaitement au schéma type de la nouvelle fantastique: la peur du personnage est le moteur de l'action, et cette peur est motivée par un phénomène échappant à la réalité. Tout au long de la narration, Renardet, le meurtrier, est convaincu qu'il ne souffre que d'une hallucination, mais d'un autre côté, cette "simple" et unique hallucination aura le pouvoir de le tuer, après lui avoir fait perdre son autorité face à l'un des plus modestes des fonctionnaires de sa commune⁷.

On constate donc dans cette nouvelle bon nombre d'éléments typiques de la narration fantastique selon Maupassant; sans oublier toutefois son aspect binaire de narration qui d'un côté porte en soi son explication psychiatrique et de l'autre reproduit notre réalité augmentée d'un élément irrationnel, je l'admettrai dans mon corpus, à titre de texte limite, se situant à la frontière du genre fantastique et de l'Étrange. On pourrait opposer "La Petite Roque" à la nouvelle intitulée "La Nuit", dont le sous-titre est "Cauchemar", et qui est le récit fidèle d'une vision étrange, parfaitement acceptable cependant comme faisant partie de notre réalité dans le code onirique. Dans les deux cas, la vision s'instaure dans l'univers familier, et ce qui paraissait "normal" devient peu à peu inconnu, particulièrement dans le cas de "La nuit": un homme se promène dans Paris le soir, et finit par se sentir exceptionnellement isolé; de l'avenue des Champs-Élysées aux Halles, le narrateur assiste à une désertification de Paris, en ne rencontrant que des individus de moins en moins définis: d'abord une file de marchands de primeurs se rendant aux Halles, dont la présence n'est révélée que par des voitures chargées de légumes et deux sergents de ville, dont l'uniforme contribue déjà à effacer l'identité; ensuite, après s'être heurté à un ivrogne qui disparaît aussitôt, le narrateur hèle un fiacre qui ne daigne pas s'arrêter. Ses deux dernières rencontres sont celles d'une prostituée¹⁰ et d'un chiffonnier à qui il demande l'heure et

qui, ne possédant pas de montre, ne peut la lui donner.
Lorsque le marcheur arrive enfin aux halles, celles-ci sont:

-vides, immobiles, abandonnées, mortes !
Une épouvante ne saisit, - horrible.
Que se passait-il, oh! mon Dieu! que
se passait-il ? ¹¹

Le temps lui-même s'est désintégré, car aucun clocher ne sonne l'heure et la montre du narrateur finit par s'arrêter. Il finit par échouer sur les quais de la Seine, où s'achève son périple sur une note particulièrement insolite:

"[la Seine] elle coulait...elle coulait...
froide...froide...froide...presque gelée...
presque tarie...presque morte.
Et je sentais bien que je n'aurais
plus la force de remonter... et que
j'allais mourir là... moi aussi, de faim
- de fatigue - et de froid."¹²

La peur du narrateur est causée par une perversion progressive de la réalité, de toute la réalité, et non pas d'une partie seulement, comme dans le cas de "La petite Roque", et chacun sait que l'univers des rêves n'obéit pas aux lois de la vie familière; de plus, les dernières phrases du texte, citées plus haut pourraient bien être interprétées comme la conclusion d'un rêve: le narrateur a eu l'impression qu'il allait mourir, qu'il "n'aurait plus la force de remonter"; il ne s'agit bien entendu que d'une impression, sinon, qui pourrait narrer l'aventure ? Il est vrai que le domaine onirique est l'un des aspects les plus irrationnels de la réalité, mais il y est inclus, et "La

nuit. Cauchemar" se situe ainsi dans le genre de l'Etrange, puisqu'il ne présente aucun élément surnaturel. On peut observer par contre à quel point l'élément irrationnel et ses conséquences sont mêlés à la réalité dans "La Petite Roque", et nous sommes bien là en présence d'un phénomène surnaturel, et non pas d'un rêve. Que l'explication de la vision de Renardet soit psychiatrique ? cela est possible, mais cela reste à démontrer: le texte laisse quand même une petite part au doute et c'est pour cette raison que je l'admets dans mon corpus.

Voici donc d'après moi l'ensemble de l'oeuvre fantastique de Maupassant; les quelques motifs évoqués n'ayant aidé à diriger ma classification ne sont que les principaux car il ne s'agissait ici que de justifier mon corpus, et la progression par motifs m'a semblé à la fois la plus claire et la plus apte à exprimer une première réflexion sur le fantastique. Afin d'approfondir cette réflexion, il me faut à présent examiner les diverses catégories de modalités narratives employées dans les contes et nouvelles que j'ai acceptées dans mon corpus: leur rôle est en effet primordial dans l'apparition de l'effet fantastique. Je procéderai toutefois auparavant, et en guise de conclusion, à une rapide révision des titres que j'ai retenus afin de poursuivre ma recherche.

Contes fantastiques de Maupassant:

"La Main d'écorché"; "Lettre d'un fou"; "La Main"; "Le Noyé"; "Un Fou?"; Les deux versions de "Le Horla"; "Qui

sait?"; "La Chevelure" et "La Petite Roque"; Ces deux dernier titres sont des cas incertains: le premier ne relève peut-être que de la psychopathologie, et seuls les derniers paragraphes du manuscrit du fou introduisent un élément surnaturel, qui, se répercutant dans la réalité à travers la personne du narrateur fait mériter à ce conte le qualificatif de fantastique. Le second présente une situation irrationnelle que les obsessions hallucinatoires et conventionnelles de la culpabilité pourraient expliquer. Cependant, ces deux textes demeurent équivoques et je les admetts dans mon corpus à titre de textes-limites: nous n'avons finalement aucune preuve définitive, ni de surnaturel ni de maladie mentale, et c'est cette ambigüité qui ne pernets de les qualifier de fantastiques.

NOTES

- 1)- Guy de Maupassant. "La main d'écorché", La pléiade, Vol 1, p. 3.
- 2)- Ibid, p. 5.
- 3)- Ibid, p. 7.
- 4)- Guy de Maupassant. "La tombe". La Pléiade, Vol 11, p. 216.
- 5)- Guy de Maupassant. "Conte de Noël". La Pléiade, Vol 1, p. 692.
- 6)- Ibid, p. 689.
- 7)- Maupassant lui-même, s'étant moqué tout d'abord de ces pratiques para-scientifiques, alla par la suite assister aux expériences du docteur Charcot, à la Salepêtrière.
- 8)- "La petite Roque". Vol 11, p. 642.
- 9)- Ibid, p. 648-647. La scène finale, précédant le suicide de Renardet, dans lequel on voit ce dernier se trainer aux pieds du facteur dans le but de récupérer la confession écrite qu'il vient de poster est d'ailleurs hautement symbolique: lui, le maire, se voit obligé de supplier l'un des plus simples fonctionnaires de la commune.
- 10)- Rien ne nous livre explicitement la condition sociale de cette femme, si ce n'est l'heure indue, ainsi que la phrase avec laquelle elle aborde le narrateur: "Monsieur, écoutez donc." On se souvient de L'Assommoir, lorsque Gervaise, en dernier recours, se trouve réduite à la prostitution; ces mots seront un leitmotiv tout au long de sa quête douloureuse, jusqu'à sa rencontre avec le forgeron, Goujet. (cf: Emile Zola. L'Assommoir, Paris: Le Livre de Poche, 1963, p. 471 et suivantes).

11)- "La nuit". Vol 11, p. 948.

12)- Iden, p.949.

Chapitre 1V: Les modalités narratives

L'une des premières constatations que l'on puisse faire, dès que l'on se penche sur les modalités narratives des contes fantastiques de Maupassant, c'est que les récits à la première personne abondent; je n'ai relevé que deux cas de narration hétéro-diégétique pure, dans lequel la première personne n'apparaît à aucun moment, et encore s'agit-il dans l'un des deux de "La petite Roque", nouvelle qui, comme nous l'avons vu, n'est pas typiquement fantastique. Il faut donc en déduire que la présence d'un "je" narrateur est particulièrement importante dans ce type de narration, et que son étude nous apportera des éléments non négligeables, préparant la voie pour l'analyse des personnages et des intrigues: le "je" narrateur se révélera souvent comme le personnage principal de la narration, et il faut donc commencer par examiner les différentes formes sous lesquelles il se manifeste; il n'y a pas qu'un seul genre de narration à la première personne, fonctionnant toujours de la même façon, mais plusieurs, et il faut avant tout les

distinguer entre eux avant d'analyser leurs implications.

Le premier type de narration est celui que j'appellerai "le témoignage": le narrateur, ami ou connaissance du protagoniste de l'aventure fantastique rapporte une histoire de laquelle il a été l'observateur extérieur. En général, il n'a pas assisté au phénomène inexplicable; il n'est donc qu'un témoin des conséquences de l'aventure fantastique, et n'y participe pas directement: c'est le cas de textes tels que "La Main" ou "Un Fou?". Le deuxième type est celui de "la confession", c'est à dire de l'exposition de l'aventure fantastique par son protagoniste; dans ce cas, le narrateur initial disparaît, après avoir présenté la situation ainsi que les personnages principaux, pour laisser la place à une narration axée sur le point de vue de celui qui a vécu le Fantastique ("Le Horla, première version, "La Chevelure"). Cette modalité est une narration encadrée puisque le discours narratif se trouve situé à l'intérieur d'un autre cadre narratif, plus large, et assumé par un narrateur différent de celui qui ouvrira et fermera la nouvelle. Enfin, nous trouvons la narration directe: ici l'action est narrée par le personnage vivant le Fantastique, sans médiations (deuxième version du "Horla", "Lettre d'un fou".) Le premier et le troisième type de narration sont reliés entre eux par le deuxième, qui constitue un genre intermédiaire entre le point de vue le plus distant, celui du témoignage, et le plus rapproché, celui de la narration direct du "Je".

Je ne peux me résoudre à hiérarchiser ces trois types de narration; peut-être le troisième serait-il le plus caractéristique du Fantastique, puisqu'on le retrouve dans deuxième version du "Horla", qui est bien, après tout, la nouvelle fantastique la plus connue de Maupassant, et pour ainsi dire la plus classique. On pourrait même croire, en comparant les deux versions, que Maupassant introduisit la narration directe dans la seconde, sous forme de journal, pour mieux réussir à instaurer un effet fantastique, et que sa nouvelle n'en fut que plus réussie puisqu'elle est demeurée la plus célèbre. Mais cela serait oublier que les éléments de base du "Horla" se trouvent déjà dans "Lettre d'un fou", et que cette narration est faite à la première personne, tout comme celle de la deuxième version du "Horla", sans autre narrateur que celui qui vécut l'action; donc, un même sujet fut traité trois fois, la première sous forme de narration directe, la deuxième sous forme de narration encadrée, et la troisième de nouveau à la première personne. On constate l'"hésitation" du choix formel de la part de l'écrivain, et cela m'incite à accorder une importance égale à chacun de ces différents types de narration; il me serait difficile de dire lequel est le plus caractéristique du Fantastique, ou lequel contribue le plus à produire l'effet fantastique. C'est bien entendu le dernier choix de l'auteur qui fait autorité, mais il n'y a dans le cas des contes fantastiques de Maupassant que peu de variations: ces types de narration partagent toutes la

présence d'un "je" narrateur. Tous trois fonctionnent pourtant de façons quelque peu différentes et c'est par leur analyse successive plutôt que par une comparaison hiérarchisante que j'arriverai à saisir pleinement les implications de leur utilisation. L'ordre dans lequel je les étudierai est celui dans lequel je les ai présentés, allant du point de vue le plus éloigné du phénomène fantastique jusqu'au plus proche de ce dernier.

Le "témoignage" est donc la forme de narration où la voix narrative se trouve la plus distancée de l'aventure fantastique; dans "La main d'écorché", le narrateur n'assiste qu'à quelques épisodes éparpillés des démêlés de son ami avec la main possédée: il est présent lorsque ce dernier l'exhibe pour la première fois, ainsi que le lendemain de sa première agression. Ensuite, il se trouve séparé du protagoniste de l'aventure fantastique, n'apprenant la suite de l'histoire qu'incidemment, à travers un article de journal. Lorsqu'il se remet en contact avec son ami, l'aventure proprement fantastique est terminée, et il ne fait qu'en observer les conséquences. Ainsi, le narrateur se borne à constater les faits qu'il ne peut expliquer, et ne se trouve jamais confronté directement au Fantastique, à l'exception de la scène de l'enterrement dans laquelle il voit le squelette au poignet tranché, et qui présente un aspect fantastique uniquement parce qu'autant le lecteur que le narrateur l'interprètent d'après les faits inexplicables qui ont déjà eu lieu. Le narrateur

n'est jamais menacé par le phénomène inexplicable, et n'éprouve pas lui-même la terreur de l'inconnu, se contentant de la transcrire. La nouvelle "La Main" est centrée sur le même motif et son narrateur est comparable à celui de "La Main d'écorché", bien qu'il s'agisse d'un récit mettant en scène des personnes plus âgées, dans un contexte différent. Le juge d'instruction qui raconte l'histoire ne fait que constater le résultat d'un phénomène dont l'explication lui échappe, et tout comme le narrateur de la nouvelle précédente, il n'est jamais directement concerné par ce phénomène: l'anglais Rowell est le seul à subir le pouvoir maléfique de la main.

Je crois que ce type de narration aide à accentuer la vraisemblance du récit, condition d'existence du fantastique. D'une part, il permet de suggérer l'évènement surnaturel, plutôt que de le présenter explicitement, et donc de le laisser sans réponse définitive. A mon avis, cela contribue à créer le doute chez le lecteur: on aura plus de facilités à rejeter ouvertement un phénomène anti-naturel s'il nous est décrit directement, que si ce même phénomène nous est suggéré dans le doute que le narrateur partage avec le lecteur, laissant ainsi plus de place à l'incertitude. D'autre part, le narrateur témoin se présente souvent comme incrédule, et donc la vérité de l'histoire qu'il raconte devient d'autant plus crédible que lui-même refuse d'abord de croire à une quelconque explication relevant du surnaturel; dans "La Main", le

narrateur se montre persuadé de la possibilité d'une explication rationnelle à son histoire, ou du moins déplore le fait qu'il ne peut en trouver aucune:

" N'allez pas croire, au moins, que j'ai pu même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surnaturel. Je ne crois qu'aux causes normales."¹

Et à la fin de la nouvelle, comme une invitée lui demande son avis sur la solution du mystère, le juge répond:

"Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, et qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait."²

Bien sûr, cela n'explique pas pourquoi l'Anglais gardait cette main enchaînée au mur, ni comment le crime s'est perpétré, puisqu'aucune porte, aucune fenêtre n'a été forcée et que les deux chiens ne se sont pas réveillés. De même la conclusion du juge n'apporte aucune explication à la conduite de Rowell, qui, selon les domestiques, depuis un mois parlait tout seul, cravachait avec violence la main accrochée au mur et gardait toujours des armes à la portée de la sienne. Une des convives semble d'ailleurs bien exprimer la réaction du lecteur lorsque le juge a fini son histoire: " Non, ça ne doit pas être ainsi."

A mon avis, ce type particulier de personnage narrateur souligne la prétendue véracité de l'aventure surnaturelle, et contribue à la métamorphoser en aventure fantastique; si

le narrateur, 'incrédule de nature et sceptique par profession, se trouve réduit à considérer le fait non-naturel comme étant réellement arrivé, et ne peut trouver d'explication entièrement satisfaisante, alors le lecteur, aussi méfiant qu'il puisse être, se verra dans l'obligation de douter, plutôt que de rejeter d'emblée le récit fantastique. D'une certaine manière, l'utilisation d'un tel narrateur permet à l'auteur de placer son récit dans la réalité de tous les jours, en utilisant un représentant digne de foi d'après les canons de la société. Même si le jeune homme, ami du protagoniste de l'aventure fantastique dans "La Main d'écorché", n'est ni juriste ni médecin, et s'il ne prétend pas dès le début de la narration ne croire à autre chose que la réalité, il fait preuve par ailleurs d'un sens des responsabilités assez commun en s'occupant de l'enterrement de son ami, et ce souci nous plonge aux sein des activités les plus matérialistes de la vie quotidienne, comme peuvent l'être les formalités sociales et administratives qu'entraîne la mort d'un individu, et qui n'ont rien à voir avec le chagrin ou le regret de ses proches. En glissant un narrateur éloigné du phénomène fantastique et non directement concerné par ses conséquences, l'auteur implicite, ou scripteur, accentue le réalisme de sa narration; le narrateur est en effet sain d'esprit, sa raison et son intelligence se trouvent au niveau de celles des médecins, quand il ne fait pas partie lui-même du corps médical, et donc le lecteur subit son

autorité plus aisément, d'autant plus qu'il peut à tout moment contraster la situation anormale de la victime du phénomène irrationnel et celle normale, et même prosaïque de celui qui nous rapporte les faits. Cela équivaut à renforcer l'autorité textuelle par le biais d'une modalité narrative particulière, et il faut voir là l'une des principales conséquences du "témoignage", sinon la plus significative: l'équilibre entre l'impossibilité de l'élément fantastique et la vraisemblance de son intrusion dans la réalité se trouve remarquablement servi par l'emploi d'une voix narrative soi-disant crédible et acceptée comme telle d'après les critères sociaux.

On peut tracer de nombreuses analogies entre la modalité narrative que je viens de décrire et la narration encadrée; toutes deux introduisent une voix narrative étrangère à l'action fantastique, et cette dernière présente les mêmes particularités dans les deux cas: elle introduit l'action et les acteurs, et se range parmi les personnes réputées "normales". Cependant la narration encadrée a pour caractéristique d'introduire une deuxième voix narrative, celle du protagoniste de l'aventure fantastique, qui nous offre sa vision du phénomène irrationnel, et qui nous décrit ses sensations. Ainsi, les deux nouvelles "La Chevelure" et la première version du "Horla" nous sont contées directement par les victimes du fait inexplicable, du fond de l'hôpital psychiatrique dans lequel leur rencontre avec le Fantastique les a précipités. Le médecin qui, dans "La Chevelure"

montre le malade au narrateur, n'hésite pas à lui confier un cahier dans lequel est racontée, de la main même de l'interné, l'aventure fantastique. On peut souligner au passage que le degré de familiarité dans les relations entre le docteur et le narrateur initial joue le même rôle que dans la forme de narration précédente: par opposition, on insiste sur le fait que ce narrateur est tout à fait sain d'esprit, plus sain d'esprit même que la moyenne, si j'ose dire, étant donné qu'il est sur un pied d'égalité avec celui qui soigne la raison, le médecin, et qu'il a donc la force d'affronter le spectacle et l'étude de la déraison. Dans la première version du "Horla", la voix narratrice qui débute la nouvelle est celle de l'auteur omniscient, et donc n'apparaît pas parmi les personnages; mais l'action commence par la réunion de quelques savants et médecins, qui, à la demande du docteur Marrande, sont venus examiner un "cas curieux". On a donc soin, avant de céder la parole à un fou, d'insister sur le fait que ceux qui s'apprêtent à l'écouter ne le sont pas, bien au contraire. Avec cette modalité narrative, le point de vue par rapport à l'aventure fantastique change radicalement: loin d'être irrémédiablement dissociée de l'action, la voix narrative qui nous raconte le motif fantastique est au centre même de l'intrigue.

Autant dans "La Chevelure" que dans "Le Horla" de 1886, le protagoniste de l'aventure fantastique s'exprime d'une façon claire et cohérente. Il s'agit là bien entendu d'une

nécessité esthétique, mais enfin cela révèle bien d'autre part un certain degré d'instruction chez le narrateur, considéré "dément". Celui de "La Chevelure" relate par écrit sa rencontre avec le vestige humain duquel il est tombé amoureux, et nous lisons son histoire en même temps que la voix narrative initiale, qui s'efface alors totalement pour laisser la place à la seconde; celui du "Horla" narre son aventure oralement au groupe de scientifiques convoqué par Marrande, et le lecteur occupe alors sa place au milieu d'eux, car, tout comme le lecteur de "La Chevelure" participe à la même lecture que fait le narrateur initial, celui du "Horla" apprend l'histoire du malheureux bourgeois de Biessard en même temps que ces savants, hautement qualifiés et dignes de confiance. Dans les deux cas, le discours de la victime du phénomène fantastique s'avère assez convaincant pour créer le doute, et ce doute est d'autant plus présent que d'autres lecteurs ou auditeurs directs de l'aventure fantastique le partagent avec nous. Dans ces deux nouvelles, l'autorité textuelle est maintenue, malgré que la voix narrative principale soit celle d'un aliéné, car il suffit que des savants acceptent d'écouter ou de lire ce discours, et d'avouer leur incertitude, pour le justifier. On remarque d'ailleurs que la conclusion de ces deux contes représente l'intrusion du doute chez le narrateur, pour ce qui est de "La chevelure", et chez Marrande pour ce qui est du "Horla". Le narrateur de "La Chevelure" sent une émotion inexplicable lorsqu'il

touche la relique capillaire, et semble comprendre soudain la tentation à laquelle a succombé le fou: il sent l'indicible et doute de l'existence d' "autre chose". D'une semblable manière, Marranté, à la fin du récit de son client, conclut, de concert avec la voix narrative omnisciente qui réapparaît en même temps que lui:

Le docteur Marranté se leva et murmura: "(...) Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé."³

Une telle réaction justifie le doute dans l'esprit du lecteur; tout comme le fait de confondre la position du lecteur avec celle d'une entité fictive représentant la raison et la santé mentale incite ce dernier à accepter de suivre le récit d'un fou, les derniers mots du texte, précisément placés dans la bouche d'un savant, semblent autoriser le lecteur à accepter le phénomène irrationnel, et donc à le rendre fantastique: si un scientifique, aussi habitué aux manifestations du dérangement cérébral que peut l'être un médecin aliéniste⁴, accepte d'envisager la possibilité d'un phénomène impossible, alors le lecteur à son tour devra éprouver un doute similaire, car toutes les objections que sa logique pourrait apporter sont balayées par la présence, au sein de la narration, d'un sceptique par définition qui n'ose pas réfuter l'ensemble du récit qui lui est soumis. La narration encadrée introduit donc deux points de vue narratifs différents, qui pourraient sembler

opposés, se situant, l'un dans la normalité, l'autre dans l'anormalité, mais qui en fait se rejoignent dans l'élaboration de l'effet fantastique. A noter que toutes les voix narratives relatant l'événement fantastique présentées de cette manière n'appartiennent pas toujours à des malades mentaux. La présence d'une voix narrative encadrant le récit fantastique permet d'instaurer une distance utile à la crédibilité de la narration; si l'une des caractéristiques du Fantastique est le sentiment du définitif, alors il fut en déduire que le protagoniste de l'aventure a changé, et qu'il s'est écarté un tant soit peu de la réalité "normale". L'insertion d'une autre voix narrative permet de contre-balancer cet éloignement de la normalité, en nous offrant un point de repère, une présence fictive dans laquelle nous pouvons nous reconnaître et qui pour ainsi dire nous accompagne tout au long de notre lecture; en effet, la première voix narrative, englobant la deuxième, apprend en même temps les faits composant l'aventure fantastique, et parler d'une identification probable du lecteur au premier narrateur ne semble pas déplacé.

Enfin, le troisième type d'instance narrative est le "je", unique narrateur et protagoniste de l'aventure fantastique; à ce type appartiennent quelques uns des contes fantastiques les plus connus de Maupassant comme la deuxième version du "Horla", et "Qui sait ?". Cette modalité pose évidemment la question de la crédibilité du

point de vue narratif; car enfin, si, comme nous l'avons vu, la vraisemblance de la narration, ou du moins la ressemblance de la réalité représentée avec notre réalité, est essentielle d'après Maupassant à la création de l'effet fantastique, comment dans ce cas accepter comme étant vrai l'incroyable récit qu'un individu isolé nous fait à la première personne ? D'autant plus que dans certains cas, le narrateur nous raconte son histoire depuis une clinique psychiatrique ("Qui sait ?") ou aux frontières de la mort ("Le Horla"), et donc dans une situation qui, quand arrive la fin du texte, ne devrait pas laisser le lecteur dans le doute, bien au contraire: on peut d'ailleurs ici citer à l'appui l'article de Ropars-Wuillemier et celui de Ross Chambers². Ainsi, cela équivaudrait à dire que la plupart de ces textes appartiennent en réalité au genre de l'étrange car ils ne font que décrire un phénomène répertorié sous le nom de "folie", et d'une façon tellement claire et cohérente qu'on pourrait même voir là une étude physio-psychologique de type naturaliste. A mon avis, autant le personnage narrateur de "Qui sait?" que celui du "Horla" échappent à une catégorisation définitive dans le domaine de la maladie mentale: leur point de vue demeure crédible malgré tout, et les faits qu'ils rapportent réussissent à nous faire douter. Dans les deux cas, la présentation du texte mérite que l'on s'y arrête, car elle contribue grandement à rapprocher la voix narratrice du lecteur et à lui faire considérer la réalité dans laquelle se situe la narration comme

vraisemblable, et donc son protagoniste comme une personne dont la perception de la réalité est acceptable.

"Le Horla" nous est conté sous forme de journal, et la présence des dates renforce l'aspect réaliste du texte: ce dernier porte sa propre justification dans sa forme. De plus, le lecteur participe à l'action au fur et à mesure qu'elle se déroule, et donc accepte depuis le début le point de vue de la narration en acceptant de suivre l'histoire. Et si le lecteur assiste à l'effarement du narrateur, ainsi qu'à son déséquilibre progressif, son premier contact avec le texte ne l'incite pas moins à faire confiance à ce dernier, qui fait preuve au début d'une parfaite santé mentale. Ce qui précède soulève une fois de plus la question de la folie du narrateur dans "Le Horla"; sans prétendre trancher sur la question, je rappellerai toutefois que le propriétaire paranoïaque de Biessard n'est pas le seul affecté par la présence de la créature invisible d'une part, car son cocher en souffrira également dans la deuxième version, ainsi que ses voisins dans la première, et de l'autre, que le narrateur, parfaitement normal lorsque débute le texte, analyse son propre état avec la même lucidité et la même précision qu'un médecin pourrait le faire, prévenant ainsi la méfiance du lecteur; le protagoniste de l'aventure fantastique se juge lui-même et considère la possibilité de sa folie:

Je ne demande si je suis fou.
 (...) J'en ai vu des fous; j'en

ai connu qui restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point. ^e

Le narrateur conclut cet examen personnel en envisageant la possibilité d'être atteint d'un mal mental qui le transforme en un "halluciné" raisonnant. Il fait donc preuve de sincérité, et ses constantes réflexions essayant de rationaliser le phénomène fantastique et allant jusqu'à questionner sa santé cérébrale le rendent comparable au lecteur: il donne l'impression de chercher honnêtement l'explication d'un élément défiant les lois de l'univers, et ne semble avoir aucune raison de mentir. Il se pose en fait les mêmes questions que le lecteur, et semble donc partager une même perception de l'univers: la présence d'une créature invisible est pour lui aussi inacceptable que pour le lecteur. D'une façon semblable, le narrateur de "Qui sait" commence par insister sur le fait qu'il va écrire son aventure: "Mon Dieu! Mon Dieu! Je vais donc écrire enfin ce qui m'est arrivé !" ⁷ et l'on peut souligner le souci d'auto-référentialité de ses deux textes: ils justifient tous deux d'entrée leur existence, "Le Horla" de par l'utilisation du journal, "Qui sait ?", de par la déclaration initiale du narrateur. Immédiatement, ce dernier s'interroge, tout comme le narrateur du "Horla", sur sa santé mentale, et, toujours de façon similaire au narrateur du "Horla", il n'ose pas conclure: "Qui sait?". Il reconnaît la possibilité d'une hallucination, malgré que

d'autres personnes, parmi lesquelles des représentants de la police, soient les témoins de l'existence d'un cambriolage fantastique, et ce faisant rejoint le lecteur lorsque celui-ci éprouve une défiance bien naturelle. Dans les autres nouvelles narrées de cette manière, le point de vue qui nous est proposé s'avère vraisemblable, car le narrateur se trouve dans un état comparable au nôtre, et non pas dans un asile de fous. La narration à la première personne a l'avantage de nous rapprocher du narrateur et de nous faire suivre le récit fantastique d'aussi près que le personnage principal lui-même; les émotions qu'il éprouve sont décrites au fur et à mesure qu'elles se manifestent, et le lecteur n'a donc pas de possibilité de recul: il est donc d'autant plus susceptible de sentir l'effet fantastique, qui lui est rapporté par celui qui l'a vécu, et sans autre intermédiaire que l'écriture. On peut d'ailleurs parler ici de l'"intimité" qu'une narration à la première personne instaure entre le texte et le lecteur, et qui donc semble plus apte à faire éprouver l'effet fantastique: l'absence de toute "sur-entité" narrative, tel que l'auteur omniscient ou le narrateur initial, favorise l'apparition du doute, en rendant plus direct le contact du lecteur et de l'élément irrationnel.

Les trois modalités des contes fantastiques de Maupassant présentent donc des caractéristiques similaires, qu'il convient ici de récapituler brièvement: tout d'abord la narration s'effectue à la première personne dans

pratiquement tous les cas, comme si le texte fantastique tendait à se situer plus près du lecteur, à le faire entrer immédiatement dans son univers, avec le moins de médiations possible; le narrateur omniscient, quand il existe ne fait que présenter les circonstances, en général une conversation plus ou moins mondaine ("La Main"), et ces circonstances prouvent par leur nombre limité et leur caractère répétitif qu'elles n'ont pas de valeur individuelle; elles formeraient plutôt un prétexte, permettant d'introduire la narration d'un évènement fantastique dans un contexte aussi commun et quotidien que celui de la conversation. Ensuite, toutes les instances narratives préservent d'une façon ou d'une autre leur crédibilité, soit en refusant ouvertement de croire à la possibilité d'un phénomène surnaturel ("La Main"), soit en se maintenant dans l'incertitude par rapport au Fantastique ("Le Horla", "La Chevelure"), soit encore en situant le phénomène irrationnel dans un état à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Enfin, on constate que chacune de ces modalités narratives accentue la vraisemblance de la narration, à travers l'emploi de certains paramètres, tel que la respectabilité sociale ou la puissance du savoir, et tend à maintenir l'autorité textuelle. Ces différents types de narration mettent donc l'accent sur certaines qualités du narrateur de l'histoire fantastique, et révèle l'importance du point de vue dans l'apparition du fantastique: leur description, si elle s'avère pertinente, représente donc déjà un pas vers une

typologie général des éléments propres au genre fantastique. Etant donné que les instances narratives sont dans la plupart des cas des personnages romanesques, en contact plus ou moins direct avec le fantastique, il faut à présent les étudier, pour tenter de tracer le portrait du héros typique du conte fantastique selon Maupassant.

NOTES

- 1)- Maupassant, Guy de. "La main". La Pléiade, Vol I, p.117.
- 2)- Ibid, p. 1122.
- 3)- Maupassant. "Le Horla". Vol I, p. 830.
- 4)- Marrante, "le plus renommé et le plus audacieux" des médecins de son temps fait bien évidemment penser à Charcot, dont les expériences à la Salpêtrière passionnaient le public de son temps. Charcot est précisément celui qui prend au sérieux la possibilité de phénomènes encore inexplicables. A noter qu'il s'agit ici d'expériences, et que nous demeurons dans le domaine de l'incertain: ces phénomènes ne sont pas explicables, leur existence même est mise en doute par certains, et ce motif présente bien tous les aspects du fantastique. Tant que la recherche durera, l'effet fantastique se maintiendra; lorsque le phénomène irrationnel possèdera son explication scientifique, aussi insolite soit-elle, il cessera d'être fantastique. Marrante autant que Charcot semblent se mouvoir, non pas dans l'inexploré, mais plutôt dans l'inexplorable.
- 5)- Marie-Claire Ropars-Wuillemier. "La lettre brulée (écriture et folie dans 'Le Horla') ds: Le Naturalisme: Colloque du centre culturel de Cerisy-la-Salle, [30 juin - 10 juillet]. Paris: Union générale d'édition, 1978.
Ross Chambers. "La lecture comme hantise: 'Spirite' et 'Le Horla'". Revue des sciences humaines 177, 1980, 105-117.
- 6)-Maupassant, Guy de. "Le Horla". Vol II, p. 927.
- 7)-Maupassant, Guy de. "Qui sait ?". Vol II, p. 1225.

Chapitre V: Les acteurs du Fantastique

Lorsqu'on observe de près les personnages des récits fantastiques de Maupassant, on peut distinguer plusieurs points communs: la plupart sont mâles, à l'image de leur auteur, seuls, riches, ou du moins aisés, de caractère tranquille et d'esprit rationnel. Ces conditions sociales et personnelles ne semblent servir l'effet fantastique; non seulement la vraisemblance de ces vies tranquilles et bourgeoises saute aux yeux, mais on observe également que le contraste s'opérant entre ces qualités réalistes du personnage ainsi que de son environnement et l'élément irrationnel favorise le doute et le désarroi dans l'esprit du lecteur, supposé, lui, totalement rationnel.

Il faut donc examiner les personnages des trois modalités narratives dénombrées et tenter de tracer un schéma du protagoniste fantastique-type, non seulement comme participant à l'action, mais également comme partie intégrante du Fantastique.

J'ai choisi trois façons d'analyser les personnages,

trois paramètres ne semblant particulièrement significatifs quant à la narration fantastique, ou même quant à la narration tout court: j'examinerai successivement les personnages sous l'angle social, psychologique et culturel, après quelques réflexions préliminaires qui m'aideront à dégager les généralités.

Tout d'abord, l'acteur principal est généralement mâle; je n'ai relevé qu'un personnage féminin au centre d'une narration fantastique, il s'agit de la femme du marin-pêcheur, protagoniste de "Le Noyé", et encore son aventure est-elle racontée objectivement, sous l'angle d'une narration à la troisième personne. Dans l'univers quelque peu phallocrate de Maupassant, les femmes auraient tendance à être associées avec la superstition, la convention, c'est à dire avec le Merveilleux plutôt que le Fantastique.

On remarque également souvent une grande différence entre le personnage principal de l'aventure fantastique et les personnages secondaires; alors que le premier est étudié en profondeur, les seconds apparaissent à peine. C'est donc le plus souvent l'histoire d'un individu seulement et son isolement permet de concentrer l'attention du lecteur sur son histoire. Les contes fantastiques de Maupassant offrent un nombre relativement réduit de personnages; ces derniers se limitent généralement aux témoins nécessaires à l'action.

On observe aussi qu'un certain nombre des acteurs principaux du fantastique n'ont pas de nom (cf: "Lui ?", "La Chevelure", "Le Horla", "Qui sait?" parmi d'autres). On ne

pourrait aller jusqu'à dire qu'ils n'ont pas d'identité, mais plutôt que ce souci d'anonymat reflète un besoin de laisser cette dernière dans le vague; il s'agit d'un hypothétique "Monsieur tout le monde", qualité nous suggérant que l'aventure fantastique est susceptible d'arriver à tout un chacun. Le nom du protagoniste n'a pas d'importance car ce n'est pas un être d'exception, en dehors de la normalité, au-dessus de la moyenne, bien au contraire. Afin d'aller plus loin, il faut à présent appliquer les paramètres précités.

Socialement, tous les acteurs du fantastiques se ressemblent un tant soit peu; économiquement, la plupart jouissent d'une relative aisance: autant le protagoniste de "La Chevelure" que celui de "Qui sait ?" sont des collectionneurs d'art, grands amateurs d'objets rares et de bibelots¹, et donc vivent dans un certain luxe, non pas un faste de grand seigneur, plutôt un solide luxe bourgeois, raffiné sans être exagéré; encore une fois, appartenant à une bonne moyenne, mais une moyenne seulement. On peut voir de même que l'Anglais Rowell ("la Main") est propriétaire d'une villa, lui aussi ayant un domestique à son service. Le seul exemple de protagoniste d'une aventure fantastique appartenant à une classe sociale modeste est celui de la femme du marin-pêcheur, dans "Le Noyé" malgré que l'aventure nous soit rapportée à la troisième personne et qu'elle suppose donc la présence d'un scripteur invisible.

Quand les personnages principaux ne sont pas des

propriétaires bourgeois et rentiers, ils font partie des classes sociales supérieures, qu'ils soient étudiants ou jeunes hommes de bonne familles ("La Main d'écorché"), ou membres des professions libérales ("La Main"). En règle générale, le protagoniste du récit fantastique n'est pas des plus faibles au sein de la société, et l'effet fantastique se manifeste d'autant plus que le protagoniste est sujet à la terreur, bien que disposant des forces que lui donne sa place et son importance au sein de la collectivité; le Fantastique paraît tout-puissant pour balayer de la sorte un individu privilégié et protégé par la société: le fait que le personnage ait l'argent et la reconnaissance sociale pour lui ne le fera pas échapper au Fantastique. Un tel personnage permet donc à la fois de renforcer le caractère inéluctable du phénomène fantastique, ainsi que son pouvoir illimité de perversion de la réalité.

On retrouve l'isolement du personnage principal du conte fantastique au niveau familial; le plus souvent, l'acteur du Fantastique n'a pas de famille, il vit seul ("La Chevelure", "La Main d'écorché", "la Main", Qui sait").

La solitude est une des caractéristiques du personnage fantastique, non seulement au niveau familial, mais également au niveau amical; le protagoniste de la deuxième version du "Horla" se rend bien en visite chez sa cousine, à Paris, mais, de la même façon que le narrateur de "Qui sait?" voyage pour oublier son spectre cambrioleur, celui du "Horla" ne le fait que pour fuir la présence de la créature

fantastique; ce n'est qu'une solution provisoire, et qui d'ailleurs ne fait qu'éloigner le texte de la description fantastique pendant un court instant, sans toutefois l'oublier, mais plutôt la mettant entre parenthèses. Il semblerait que le Fantastique ne peut exister que dans la perception d'une ou deux personnes à la fois, rarement plus. On a bien dans "Le Horla" de 1887 une séance d'hypnotisme se déroulant chez la cousine du narrateur, à Paris, et à laquelle assistent plusieurs personnes, mais elle ne sert qu'à renforcer la distorsion de la réalité, qui de familière devient inconnue, sans perdre pour autant les qualités qui la rendent familière à nos yeux; en effet, l'hypnotiseur est un médecin, le docteur Parent², et l'on pourrait après tout mettre la série de phénomènes étonnants auxquels assistent les convives sur le compte de réactions psychologiques explicables bien qu'encore mal connues. Cet épisode est bref, et à mon avis, il sert surtout à renforcer le désarroi du narrateur et de plus souligner l'ignorance de l'homme quant à ce qui l'entoure, comme pour apporter une parcelle de vraisemblance à la créature fantastique: si l'hypnotisme est troublant mais bien réel, alors, pourquoi le Horla ne le serait-il pas? Il faut noter que cette solitude du narrateur, inhérente à sa condition de personnage fantastique, ne fera qu'augmenter au fur et à mesure que se développe le récit: de par l'incrédulité des autres, la différence entre celui qui a vécu le Fantastique et ceux qui l'entourent va croître jusqu'à dissocier

totalément ce dernier de la société. Dans certains cas, cette différence fondamentale est annoncée d'entrée lorsque la narration se situe depuis un asile psychiatrique.

La solitude de l'acteur fantastique n'est pas seulement sociale, elle semble être une constante dans le caractère de ce dernier: il n'aime pas la foule, il la méprise presque, et ne croit pas à la valeur des relations humaines; cela est prouvé implicitement par son comportement, et parfois explicitement, dans son discours même; ainsi, se trouvant à Paris un 14 juillet, le narrateur de la deuxième version du "Horla" juge ses contemporains sans indulgence:

Le peuple est un troupeau imbécile, tantôt stupidement patient et tantôt féroce-ment révolté. On lui dit: 'amuse-toi.' Il s'amuse. On lui dit: 'Va te battre avec le voisin.' Il va se battre. On lui dit: 'vote pour l'empereur.' Il vote pour l'empereur. Puis, on lui dit: 'Vote pour la république.' Et il vote pour la république.³

Le narrateur de "Qui sait ?" a le même mépris envers les hommes, bien qu'il l'exprime de façon plus mesurée:

J'ai toujours été un solitaire, un rêveur, une sorte de philosophe isolé et bienveillant, (...) Je ne refuse pas de voir le monde, de causer avec des amis, mais lorsque je les sens depuis longtemps près de moi, même les plus familiers, ils me lassent, me fatiguent, m'énervent, et j'éprouve une envie grandissante, harcelante, de les voir partir ou de m'en aller, d'être seul.⁴

Lorsque le goût pour la solitude du personnage participant

au fantastique n'est pas dans ses paroles, il est dans ses actes et ses préférences: le narrateur de "La Chevelure", passionné d'objets d'art, est bien plus intéressé par les vieilleries que par les personnes vivantes; son regard est tourné vers le passé^o, et donc il ne vit pas totalement en accord avec son milieu. Loin d'être pourtant présentée comme propice au Fantastique, cette solitude s'avère bien souvent être une tranquillité bien bourgeoise, et le deuxième trait psychologique majeur du héros de l'aventure fantastique est son tempérament paisible, peu sujet à l'exaltation passionnée ou même hystérique^o. Les premières lignes du "Horla" de 1887 nous présente le narrateur goûtant le charme paisible des bords de la seine, entre Paris et Rouen, en bon propriétaire profitant de ses rentes. C'est un homme attaché à sa terre et à ses racines, et le contraire d'un esprit aventureux. On retrouve ce trait de caractère dans le personnage de "Qui sait ?" et de "La Chevelure", et bien qu'il soit à mon avis fondamental, il ne s'applique pas à tous les personnages; en effet, cette tranquillité d'esprit va de paire avec un certain âge, une certaine maturité, et l'on ne s'attendra pas à la retrouver chez les personnages plus jeunes, tel que celui de "La Main d'écorché". Malgré tout, si cette tranquillité implique que l'on ne doute pas de la vie, qu'on lui fait pour ainsi dire confiance, alors l'esprit espiègle et risque-tout dont font preuve les personnages plus jeunes en serait l'équivalent à une génération de différence: on se permet de pendre une main

desséchée au cordon de sa sonnette lorsqu'on n'a point peur des revenants. Que ce soit par une tranquillité bourgeoise ou par des tours d'étudiants, le caractère du personnage impliqué dans l'aventure fantastique se révèle solidement ancré dans la réalité, et une réalité qui, par ses excès ou par sa mesure, n'admet à priori aucun élément pouvant échapper aux lois physiques de l'univers.

Enfin la dernière particularité importante du caractère propre au protagoniste de l'aventure fantastique est l'esprit rationnel dont il prétend faire preuve lorsque s'il se trouve confronté au phénomène inexplicable; que cette rationalité ne soit que la preuve du fonctionnement malsain de son esprit dérangé, cela reste encore à démontrer. A mon avis, les expériences précises auxquelles se livre le narrateur des deux versions du Horla⁷, ainsi que la remise en question constante qu'il fait de sa raison, ont tendance à prouver qu'il n'accepte pas cette présence fantastique parce qu'elle ne fait pas partie de la réalité qu'il partage avec le lecteur, et qu'il est incapable de considérer l'inexplicable comme pouvant exister dans le cadre de cette réalité. Les héros de l'aventure fantastique formulent très souvent des hypothèses plausibles pour tenter de rationaliser le phénomène fantastique; la folie est sans doute la plus répandue des explications avancées par le narrateur, autant dans une narration condensée telle que "Lettre d'un fou" que dans des récits plus développés tels que "Le Horla" ou "Qui sait?". Le héros se croit

généralement la victimes passagère d'un état mental anormal et non-évolutif, provoquant l'hallucination: il est donc convaincu de l'inexistence matériel du phénomène fantastique.

Cette attitude rationnelle change au fur et à mesure que l'élément fantastique devient partie intégrante de l'univers du narrateur, pour laisser la place à des sentiments incontrôlables, en général la peur ou la colère; ainsi, le propriétaire paisible et bourgeois du début de la deuxième version du "Horla" devient une brute incendiaire, allant jusqu'à oublier la présence de ses domestiques et les brûlant vivants, lors d'une ultime tentative pour se défaire de la créature qui l'obsède. Malgré tout, cette rationalité qui se pervertira au fil de la narration n'en demeure pas moins l'une des qualités principales du protagoniste initialement présenté au lecteur, et ce premier contact détermine la lecture, dans le sens où nous reconnaissons la réalité dans un discours que nous acceptons, étant tenu par un "je" a priori digne de confiance.

Enfin, du point de vue culturel, le héros-type du conte fantastique présente deux niveaux de connaissance différents, selon les cas: l'un bourgeois, l'autre professionnel; autant le narrateur du "Horla" que celui de "Qui sait ?" ou de "La Chevelure" ne sont en effet que des rentiers, tandis que "La Main" nous est relaté par un juriste. Dans les deux cas, cette connaissance est incluse

dans la réalité: les divers médecins apparaissant à travers les récits fantastiques peuvent sembler plus instruits que le bourgeois de "La Chevelure", mais leur science est fondée sur l'expérimentation, et en aucun cas n'échappe à une solide perception des lois les plus élémentaires. L'épistémologie du protagoniste de l'aventure fantastique est définie d'entrée: il fait partie de la réalité et c'est avec les paramètres de la réalité qu'il considère le phénomène inexplicable. On constate pourtant dans certains cas une certaine ambiguïté dans le savoir du narrateur, une opposition entre ce qu'il sait et ce qu'il a conscience d'ignorer; ainsi, le narrateur de "La Chevelure" est bien un bourgeois, menant une vie confortable et presque luxueuse⁶ mais en même temps sa fascination pour le passé, qui en partie motive sa passion de collectionneur, a tendance à l'écarter de la norme. Malgré le fait que son personnage soit parfaitement vraisemblable, son discours nous indique dès le début qu'il se dissocie de son époque, avant même que n'apparaisse le phénomène fantastique, et qu'il sent l'attraction quelque peu malsaine des belles dames du temps passé:

Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! - L'histoire des tendresses passées n'emplit le coeur de regrets.⁷

D'un point de vue formel, cette "métonymie débris" ou anticipation sert à établir la cohérence de la trame narrée, et sert donc une nécessité esthétique. En effet, le mot

"possédé", de par sa force, semble anticiper l'apparition de la chevelure qui "possèdera" effectivement le narrateur. De même, après avoir déclaré qu'il n'a jamais connu l'amour, le protagoniste avoue pourtant avoir pleuré des nuits entières en songeant aux belles mortes qu'il ne rencontrera jamais. On en conclut donc que ses réflexions s'éloignent de la vie quotidienne, et on peut souligner la recherche historique qui semble occuper le personnage, et qu'il faut accepter en tant que préoccupation culturelle: il s'interroge en effet sur le passé et, d'une certaine manière, cherche à le connaître à travers les objets qui ont traversé les siècles. Les narrateur de "Lettre d'un fou" et des deux versions du "Horla" présentent également quelques particularités du point de vue épistémologique: tous s'interrogent sur le mystère de l'inconnu et analysent la relation entre les sens et l'univers; chacun d'eux sait que nos sens sont limités, qu'il ne peuvent percevoir qu'un nombre réduit de phénomènes, et que donc la plus grande partie de l'univers nous est inconnue. En définitif, ces protagonistes ont conscience des mystères de l'univers, mais il ne s'agit pas d'une perception présentée comme acceptant d'emblée l'intrusion de l'irrationnel dans la réalité, c'est plutôt une vision totalisante de la connaissance humaine, avec ses limites et ses inconnues. Le mystère de la nature humaine, ainsi que de ses origines n'est pas une manifestation du Fantastique mais une interrogation philosophique naturelle de l'homme face à l'existence. La connaissance humaine

telle qu'elle transparait dans ces trois récits s'avère à la fois humaine et pertinente: elle comprend le connu en même temps que l'inconnu "traditionnel". On admet généralement que certains éléments ne sont et ne seront jamais expliqués. Mais le phénomène fantastique n'appartient pas à ce domaine de la connaissance: il est inédit et inacceptable selon les normes de l'inconnu traditionnel, selon les termes de l'énigme inhérente à la condition humaine. Lorsque le protagoniste se trouve confronté au phénomène fantastique, quel que soit son niveau de connaissance, ses sensations les plus irraisonnées font surface et sa conduite s'en trouve altérée: le narrateur de "La chevelure" cesse de faire preuve de bon sens lorsqu'il emmène sa relique capillaire au spectacle. La connaissance des protagonistes du Fantastique ne leur sert plus à rien et une nouvelle épistémologie s'instaure, car la connaissance humaine n'admet pas d'éléments fantastiques en dehors du code religieux, totalement absent de ces récits fantastiques: aucun des personnages ne se sert de savoir théologique afin de résoudre la "crise" provoquée par l'apparition du Fantastique.

En résumé, le niveau culturel des personnages est "normal", sans doute légèrement au-dessus de la moyenne dans la plupart des cas, et on peut à ce propos tracer un parallèle entre leur condition sociale et l'instruction qui y correspond, qui nous rassure tout en rendant la voix narrative convaincante, car nous aurions tendance à associer

le manque de préparation culturelle avec l'ignorance favorisant la superstition.

Examiné sous les angles social, psychologique et culturel, le protagoniste du Fantastique ne présente aucune spécificité autre que de se situer dans la bonne moyenne; rien ne le prédispose vraiment au Fantastique, si l'on accepte que la passion des antiquités et les interrogations philosophiques ne sont pas a priori des tares pathologiques. Le protagoniste du Fantastique est un être dont ni la vie, ni le caractère, ni l'environnement ne sont exceptionnels. La seule particularité observable serait sans doute la présence de la folie, à des degrés divers, soit dans le cadre de narration, soit évoquée par le narrateur; on la constate dans les deux versions du "Horla", dans "Qui sait ?", ainsi que dans "Lettre d'un fou" et "Fou ?". Ces deux derniers titres parlent bien évidemment d'eux-mêmes, mais il ne faut toutefois pas en conclure pour autant que la folie est toujours synonyme de fantastique; ainsi le conte "Fou ?", qui raconte l'histoire d'un homme tirant une balle dans le ventre de sa maîtresse après avoir par jalousie abattu le cheval de cette dernière, ne fait que mettre en scènes des événements appartenant à la réalité, et ne relate en fait qu'une tragédie d'un homme jaloux et éperdument amoureux. De même la nouvelle "Un Fou", qui présente sous forme de journal posthume les différents assassinats que commit le chef d'un haut tribunal, respecté de tous, ne saurait en aucun cas être fantastique: ce juge exemplaire

était tout simplement taré, et sa maladie mentale l'a conduit au meurtre, dans des circonstances sinon "normales", du moins réalistes.

De plus, la folie dans les contes fantastiques de Maupassant doit être maniée avec précaution: la signification de cette notion étant relative à une époque donnée, nous devons garder à l'esprit les nouvelles expériences auxquelles se livrait Charcot à la Salpêtrière et qui ne laissaient pas d'impressionner l'opinion publique, rendant la folie très à la mode¹⁰. Si d'une part le narrateur de la deuxième version du "Horla" nous donne presque sa définition de la folie, on peut observer parfois l'emploi équivoque du terme dans le titre même de "Un fou?": en effet, le narrateur sait que son ami est mort dans une maison de santé lorsqu'il relate les faits: il a vu son ami exercer un pouvoir magnétique extraordinaire, hypnotisant une chienne et déplaçant des objets à distance. Ces phénomènes irrationnels introduisent le fantastique dans la narration, mais il n'est ici à mon avis nulle question de dérangement cérébral; Jacques Parent au contraire se conduit de la même façon que Charcot ou que son homonyme docteur du "Horla"¹¹ lorsqu'il hypnotise le chien du narrateur. Il a sans doute des difficultés à vivre avec ce terrible pouvoir, mais il ne semble à aucun moment s'écarter de la vérité, même si celle-ci est irrationnelle: sa perception ne déforme pas la réalité, et après tout, ses réactions semblent tout aussi humaines que justifiées. Pourtant, il a été jugé ou

bien se juge lui-même à la longue comme fou, puisqu'il a fini ses jours dans un asile. Le titre même du conte pose fort à propos la question; il faut croire que Jacques Parent est devenu fou et qu'il a commis quelque acte extravagant, ou qu'il n'a pu supporter son pouvoir. Et la nouvelle ne relate point ce passage à la folie, qui a du s'effectuer après ce qu'on est sur le point de lire. La folie chez Maupassant ne serait-elle pas le symbole de l'incompréhension de l'homme face à l'élément irrationnel, de l'abdication de sa raison face à la menace surnaturelle? En tous cas, elle n'intervient pas ici en tant qu'explication possible de l'élément irrationnel, comme dans "Qui sait?", explication qui n'est d'ailleurs à mon avis jamais concluante¹². Quand il s'agit de "Un Fou?", on pourrait même en arriver à se demander si le fou n'est pas le narrateur lui-même qui nous raconte cette histoire incroyable.

Les protagonistes des aventures fantastiques se présentent donc sous un aspect réaliste, et se situent dans la moyenne à divers niveaux; rien ne semble les destiner à vivre une aventure fantastique¹³ et il n'ont d'autres ressources qu'une rationalité de base pour affronter le phénomène surnaturel. Que certains d'entre eux (et non la plupart) se posent des questions d'ordre épistémologique avant même l'intrusion de l'élément inexplicable dans leur univers ne semble pas indiquer qu'il s'écartent de la réalité; on pourrait même dire que ces questions

philosophiques rendent plus croyable encore le phénomène inexplicable, car elles repoussent les frontières de la connaissance, tout en restant dans un domaine répertorié des interrogations humaines. A présent, après avoir tracé les caractéristiques du protagoniste de l'aventure fantastique, il faut étudier ses actes et le situer dans son environnement: l'analyse des intrigues et de leurs décors servira ce propos, et nous révélera si d'autres points communs, au niveau de l'action, peuvent être mentionnés, car il y a tout lieu de se demander si un personnage-type se trouve toujours dans une situation-type, et si cette dernière est identifiable en tant que situation particulière au genre fantastique.

NOTES

- 1)- On pense au personnage principal et narrateur du "Pied de la Momie", habitué des antiquaires, mais également au début de La Peau de chagrin, lorsque Raphaël entre en possession du vieux morceau de chagrin. Il semble que l'antiquaire, colporteur des objets du passé, et donc mystérieux puisqu'il échappe d'une certaine façon à la réalité que nous connaissons, est un personnage secondaire de première importance dans le genre fantastique. Il est plus ou moins impliqué dans le phénomène inexplicable puisque c'est celui qui vend le meuble contenant la nêche de cheveux au protagoniste de "La chevelure", et celui qui semble être l'instigateur du cambriolage fantôme dans "Qui sait ?". (Bien sûr, on ne saura jamais rien de précis sur ce dernier, ce qui ne fait que renforcer son aspect fantastique.)

- 2)- Le docteur Parent du "Horla" a le même nom que le personnage de "Un fou ?". Je crois qu'il ne s'agit ici que d'une coïncidence; on observera que le nom "Parent" apparaît même dans le titre d'une nouvelle n'ayant rien à voir avec le Fantastique. (cf: le recueil de nouvelles précisément intitulé d'après le récit qui s'y trouve situé en tête, Monsieur Parent, 1885) Il pourrait être question d'autres "moi" "parents" du scripteur

- 3)- Guy de Maupassant. "Le Horla". Vol 11, p. 821

- 4)- Guy de Maupassant. "Qui Sait ?". Vol 11, p. 1225

- 5)- Guy de Maupassant. "La Chevelure". Vol 11, p. 109: "Le passé m'attire. Le présent m'effraie, car l'avenir c'est la mort." On pourrait objecter que le passé est en fait ce qui est vraiment mort, tandis qu'autant l'avenir que le présent sembleraient plutôt représenter la vie. Une telle déclaration ne fait que souligner la fascination que le passé exerce sur le protagoniste.

- 6)- A ce sujet, la paysanne possédée de "Conte de Noël" présenterait plutôt des caractéristiques contraires: elle pourrait parfaitement passer pour une hystérique,

donnant accès au Merveilleux dans l'univers du conte.

- 7)- Le narrateur du Horla, pour se convaincre qu'il ne souffre pas de somnambulisme, ce qui expliquerait d'une façon rationnelle la disparition nocturne des liquides qu'il laisse sur sa table de nuit, se livre à toutes sortes d'expérience; un soir par exemple, il se frotte les mains, les lèvres et la barbe avec de la mine de plomb et enveloppe les carafes dans de la mousseline blanche. Bien entendu, les liquides disparaissent et le linge demeure "innaculé".
- 8)- Guy de Maupassant. "La chevelure". Vol 11, p. 108: "Etant riche, je recherchais les meubles anciens et les vieux objets."
- 9)- Ibid
- 10)- Maupassant lui-même cite plusieurs fois le docteur Charcot. (cf: "Un fou ?", "Magnétisme").
- 11)- Comme je l'ai déjà mentionné, le médecin qui hypnotise la cousine du narrateur dans le "Horla" s'appelle également Parent; il faut croire que ce dernier parvient à administrer son pouvoir.
- 12)- On constate que le docteur Marranté semble croire à l'existence du Horla aussi fermement que son patient; Il confirme ses dires lorsque ce dernier remarque que plusieurs de ses voisins souffrent du même mal et sa dernière phrase, conclusion du texte, exprime bien son incertitude; il n'ose pas trancher pour conclure au déséquilibre mental. A mon avis, la réaction du lecteur est comparable à la sienne, et ses objections possibles sont prévenues par le fait qu'un médecin lui-même est contraint à considérer la possibilité d'un élément irrationnel.
- 13)- Dans "Un fou ?", celui qui vit l'aventure fantastique est le narrateur; Jacques Parent, celui qui possède le pouvoir magnétique, est l'élément fantastique à lui tout seul.

Chapitre VI: Les décors du fantastique

D'une manière générale, on pourrait dire que le décor dans lequel se déroule l'intrigue fantastique est à l'image du protagoniste: paisible, relativement solitaire, bourgeois, aisé, sans rien d'exceptionnel. Qu'il s'agisse d'une maison à la campagne, en bord de Seine, comme dans les deux versions du "Horla", ou d'une confortable demeure parisienne, comme dans "La Chevelure", ou encore de l'appartement d'un étudiant, jeune homme à première vue de bonne famille, comme il est question dans "La Main d'écorché"¹, le milieu dans lequel l'évènement irrationnel fait son apparition ne brille, si l'on peut s'exprimer ainsi, que par sa médiocrité, dans le sens où il est loin d'être particulier et propice à l'aventure. On peut remarquer par exemple, tout au début de la deuxième version du "Horla", à quel point l'atmosphère est calme et sereine: le narrateur passe sa matinée à paresser dans l'herbe en face du fleuve, sans soucis, ni tracas, et son décor est pour lui source de joie calme et contemplative: "Comme il

faisait bon ce matin!"^z. On peut retrouver, sinon ce bien-être physique, du moins cette tranquillité d'esprit que procure l'environnement dans "Qui sait":

J'avais fait construire cette maison dans un beau jardin qui l'isolait des routes et à la porte d'une ville où je pouvais trouver, à l'occasion, les ressources de société dont je sentais, par moments, le désir.^z

On ne pourrait par contre pas qualifier de "bourgeois" le décor dans lequel se meuvent les protagonistes de "La Petite Roque" et de "Le Noyé"; bien que Renardet soit un propriétaire terrien, c'est-à-dire un homme vraiment riche selon la tradition paysanne et que Patin soit "riche, propriétaire de son embarcation, de ses filets et d'une maison au pied de la côte sur la retenue;"[^], il est cependant évident que les protagonistes respectifs de ces deux nouvelles se situent dans un décor bien différent de celui évoqué plus haut: nous sommes loin de ces désœuvrés aisés, passionnés de bibelots ("La Chevelure", "Qui sait?") et de ces petits propriétaires, totalement coupés de tout travail manuel (les deux versions du "Horla", "La Main"). Malgré tout, autant l'environnement de la mère Patin que celui de Renardet ont en commun avec les autres décors qu'ils ne se distinguent en aucune façon d'une normalité attendue et sans surprise: ils ne sont pas propices au surnaturel. Certes, on pourrait supposer que les superstitions sont plus en vigueur à la campagne qu'en ville. L'univers des marins-pêcheurs, métier aussi tragique

que précaire, ou celui d'un petit village, finalement assez isolé et par conséquent éloigné du progrès, sont en principe des lieux plus aptes à la manifestation du surnaturel que ne le seraient des maisons bourgeoises et citadines. Pourtant, l'élément fantastique, résurrection d'un homme sous la forme d'un perroquet dans le cas de "Le Noyé" et hallucination récurrente dans celui de "La Petite Roque", ne se placent pas dans un code superstitieux traditionnel. Bien sûr, la métempsychose n'est pas une idée originale, mais qu'une telle aventure arrive dans la petite ville de Fécamp, où se déroule l'action de "Le Noyé", n'en reste pas moins inattendu: Fécamp pourrait être l'archétype de la petite bourgade de province française sans le moindre intérêt. De la même façon, lorsque le crime commis par Renardet est découvert par le facteur, le village de Carvelin est présenté comme précisément l'endroit où il ne se passe rien, où un crime, même rationnel, est déjà un phénomène tout à fait hors série.

Alors elle était morte et il se trouvait en présence d'un crime. A cette idée, un frisson froid lui courut dans les reins, bien qu'il fût un ancien soldat. Et puis c'était chose si rare dans le pays, un meurtre et le meurtre d'une enfant encore, qu'il n'en pouvait croire ses yeux. »

Il semblerait en fait que cette campagne n'évoque pas la superstition mais plutôt la tranquillité, bien typique finalement de la vie aux champs selon les critères de la

ville, et rejoint sur ce point les décors bourgeois déjà mentionnés. D'ailleurs, il faut remarquer que la plus grande partie des lieux dans lesquels va se dérouler l'intrigue fantastique sont géographiquement bien définis: que ce soit Paris ("La Main d'écorché", "La Chevelure"), les environs de Rouen (les deux versions du "Horla")⁶ ou même Fécamp ou la Corse, comme dans "Le Noyé" et "La Main". De la même façon, nous savons que c'est dans une ruelle "invraisemblable"⁷ de Rouen que le narrateur de "Qui sait ?" découvre ses meubles disparus, et il va même jusqu'à nous donner des précisions topographiques bien spécifiques, tel le nom de la rivière sombre qui coule dans la rue des antiquaires⁸. L'univers transcrit prétend non seulement être réaliste, mais également reproduire la réalité: chacun peut trouver ces endroits sur une carte, et pour la plupart, le lecteur les connaissait déjà; il importe peu que le lecteur soit ou ne soit jamais allé à Fécamp même: il a de toutes façons lu ou entendu le nom dans le contexte de la réalité, ne serait-ce qu'en consultant un horaire ferroviaire.

On peut d'ores et déjà tirer quelques conclusions d'un premier examen des décors propres au conte fantastique; tout d'abord, ces décors tendent à se caractériser par leur réalisme, et voire leur naturalisme, comme dans le cas de "Le Noyé". Ce type de décor ne pose aucun problème à notre entendement: nous nous situons, au départ, dans la "réalité". De plus, l'aspect de la réalité où évolue

l'action fantastique est commun, pour ainsi dire vulgaire, presque indigne d'être raconté, donc d'autant plus vraisemblable. Ce cadre se fait accepter non seulement directement dans notre perception du monde, mais ne présente non plus aucune particularité, et rien n'y attire l'attention sur des détails "spéciaux" de la réalité. Au fond, cela revient à dire que le décor du conte fantastique est généralement prosaïque, et tendrait à montrer les aspects les plus contraires à l'apparition du surnaturel, tout comme ses protagonistes. On peut signaler que le héros aime toujours beaucoup sa demeure, comme étant le lieu le plus familier de son existence, et qui au lecteur paraît déjà familière. Il arrive que le héros projette tout son bonheur sur sa maison, sur son chez soi, comme dans "Le Horla", "La chevelure" ou "Qui sait ?", et on remarque tout de suite que c'est précisément dans cette partie du décor que va se dérouler l'action, où va se manifester le surnaturel. Si la "présence" irrationnel d'une force inexplicquée est un motif commun aux contes fantastiques, celle-ci s'introduit toujours au coeur de la maison, de l'espace par principe réservé au narrateur, là où il se sent le mieux, et ironiquement, le plus à l'abri de toute menace. La force irrationnel menace en général la maison, et à travers elle, le protagoniste: on peut penser aux verres cassés pendant la nuit et à la rose coupée dans l'allée du jardin dans "Le Horla", et bien sûr aux meubles dans "Qui sait?"; mais également à "La Main d'écorché" et à "La

Chevelure", récits où l'élément surnaturel est introduit dans le décor sous une forme anodine: fragment de momie ou mèche de cheveux, objets quelque peu impressionnants sans doute, mais qui n'inspirent rien d'autre que le dégoût ou les mauvaises plaisanteries dans le cas du premier, et une tendre fascination dans le cas du second. On peut noter que cette masse de cheveux d'un autre temps fut introduite dans le décor à travers un joli meuble, récente acquisition du protagoniste, et que ce dernier ne le considérait en aucune façon différent des autres objets de sa collection. On pourrait dire que ce meuble précis n'était pas censé contenir un objet mystérieux, qui lui-même ouvrirait les portes d'un univers différent. Il arrive dans certains cas de nouvelles fantastiques un tant soit peu développées que le protagoniste se décide à changer d'endroit: sa maison, au départ si rassurante, devient presque une cause de sa frayeur. Le voyage du narrateur du "Horla" au Mont-S^t - Michel et à Paris est de ce point de vue aussi significatif que la première réaction de celui de "Qui Sait?" en constatant l'incroyable départ de ses meubles, et qui n'ose rentrer chez lui, préférant aller dormir à l'hôtel. Le décor subit souvent une évolution comparable à celle du personnage principal: de calme et paisible, il est devenu menaçant, tout comme le caractère du protagoniste, égal au début, devient celui d'un maniaque au fur et à mesure que progresse la narration. On voit d'ailleurs que la première réaction du narrateur de "Qui sait ?" sera suivi d'une

fuite: il ira en Italie, en Afrique, puis reviendra à Paris avant d'aller visiter la Normandie. Depuis le début, sa décision est prise de ne plus revenir dans sa maison:

Oh! je sus me taire. Mais je ne remeublait pas ma maison. C'était bien inutile. Cela aurait recommencé toujours. Je n'y voulais plus rentrer. Je n'y rentrai pas. Je ne la revis point."

Cette nouvelle présente une fragmentation du décor comme marque de l'apparition de l'élément irrationnel, et c'est bien un exemple extrême de la déformation de l'environnement sous l'effet d'un phénomène surnaturel. Même si c'est d'une façon plus détournée, on assiste à un changement radical de décor dans la plupart des contes fantastiques: on passe de la demeure confortable et bourgeoise, ou de la propriété du fermier prospère, à l'asile de fous, comme dans "Qui sait?", "La chevelure", ou la première version du "Horla". Il est vrai que dans les deux derniers cas, la narration est censé se situer depuis le début dans un hôpital psychiatrique, puisque c'est là que le premier narrateur introduit la voix du second, le véritable protagoniste de l'aventure fantastique, mais l'"intrigue" fantastique proprement dite commence toujours par la description du décor paisible où vit le narrateur: l'histoire n'est pas fantastique parce que le docteur Marrande a réuni quelques savants dans sa clinique, afin d'examiner un cas curieux, mais bien parce que la victime du Horla raconte son histoire à la première personne; comme

dans le cas de "Un fou?", nouvelle où nous apprenons dès les premiers mots qu'un personnage est "mort fou dans une maison de santé"¹⁰, l'asile d'aliénés n'est pas le décor principal, mais évoque plutôt de façon périphérique les aspects inexplicables de la réalité, ceux qui paraissent insolites et à la limite de la rationalité, sans pour autant échapper au cadre du possible; l'action par contre, celle qui met en scène un événement surnaturel, se déroule dans un milieu opposé. En fait, le décor final, celui de la maison de santé dans une grande partie des contes fantastiques, contribue d'une certaine façon à semer le doute dans l'esprit du lecteur: en acceptant un aspect de la réalité finalement inexplicable selon tout critère rationnel, on accentue la possibilité d'occurrence de l'élément surnaturel; car nous ne sommes jamais totalement convaincu de la folie du protagoniste, ni d'ailleurs de sa santé mentale. D'après le décor, on est passé d'une perception relativement simple du monde à une perception problématique, qui n'exclut pas la possibilité de ne point comprendre ce qui nous entoure.

Lorsqu'on examine les décors dans leur détail, on s'aperçoit de la présence d'éléments récurrents; certains endroits précis semblent être tout particulièrement choisis pour que se déroule tel ou tel épisode décisif de l'action. En premier lieu, il faut mentionner la chambre: dans "Lettre d'un fou" ainsi que dans les deux versions du "Horla", c'est là où la créature se manifeste le plus intensément, tournant les pages d'un livre tout d'abord, puis se laissant "voir",

sinon deviner, dans une forme presque matérielle dans la glace de l'armoire du narrateur. Et puis, c'est aussi l'endroit où elle se manifeste dès le départ, troublant le sommeil du protagoniste de cauchemars abominables, ce qui l'incite à s'absenter de sa maison une première fois. Dans "La chevelure", le narrateur installe tout de suite le meuble contenant la relique capillaire dans sa chambre, et c'est bien sûr dans celle-ci qu'il découvrira l'objet de son amour. On peut également remarquer que c'est depuis sa chambre que la mère Patin, l'héroïne de "Le noyé", entend son mari l'insulter à travers le perroquet, et depuis la fenêtre de la sienne que Renardet souffre de l'hallucination qui le conduira à la mort dans "La petite Roque". Dans "La main d'écorché", le pouvoir terrifiant du débris humain se révélera dans la chambre de sa victime; Pierre est attaqué par la force mystérieuse après qu'il ait pendu la main desséchée au bouton de sonnette de son alcôve, dans sa chambre, précisément la nuit suivante. La chambre est le lieu le plus intime de la maison, et le choix de cette pièce spécifique a deux conséquences principales: il tend d'une part à isoler le protagoniste, car la chambre d'un célibataire ou d'une veuve exclut en théorie toute possibilité de témoins éventuels; et de l'autre, il sert à souligner la puissance de l'élément surnaturel, qui s'introduit sans difficultés au centre du décor habituel le plus personnel du protagoniste et bouleverse son entière existence à partir de ce point vital.

Mais il arrive aussi que ce soit une autre pièce de la maison, tout aussi typique, qui serve de décor à l'apparition de l'élément surnaturel, comme dans "Un fou ?" ou "La main"; dans la première de ces deux nouvelles, nous sommes en droit de supposer que les exploits hypnotiques et télékinésiques de Jacques Parent, se déroulent sans doute dans le salon de la maison de campagne du narrateur. Dans la seconde, nous savons que l'Anglais a rivé la main momifiée au mur de son salon, à l'aide d'un grosse chaîne, sur un carré de velours rouge, et qu'il y sera retrouvé assassiné, la main desséchée ayant bien entendu disparu. Sans avoir le caractère personnel de la chambre, le salon n'en demeure pas moins une pièce typique et courante, que chacun peut identifier immédiatement. Il est vrai que la décoration du salon de l'Anglais est quelque peu bizarre; mais elle est finalement plus fastueuse qu'insolite, et n'a vraiment rien de surnaturel.

Le décor intérieur et singulier correspond en général assez bien au décor extérieur et général: il est plus que réaliste, vraisemblable à force d'être commun, et donc sans intérêt ni surprise. On peut noter que parfois le protagoniste à recours à la destruction de son environnement, comme dans la deuxième version du "Horla", lorsque le narrateur fait brûler sa maison, ou dans "La petite Roque", quand Renardet fait abattre sa futaie; dans les deux cas cette destruction est motivée par la lutte contre la perversion du décor que provoque l'élément

surnaturel; en fait, la vision des rideaux bougeant et du corps de la fillette étendue sur la mousse sont des altérations subies par le décor, dans le cas de "La petite Roque". Si on accepte que les objets d'utilisation courante font partie du décor, alors la réaction du narrateur du "Horla" paraît en tous points comparable à celle de Renardet: la carafe d'eau se vidant pendant la nuit ou les pages d'un livre tournant toutes seules sont autant de modifications inexplicables du décor, dues à la présence d'une force surnaturel, et ce sont elles qui poussent le narrateur à brûler sa maison.

Donc, si le décor est tout d'abord normal, l'apparition de l'élément surnaturel le pervertit et le rend menaçant pour le protagoniste, mais pour lui seul; il convient ici de parler de la solitude du protagoniste de l'aventure fantastique dans son décor: il est en général le seul à en percevoir les modifications. En incluant un élément étranger, le décor du narrateur, au départ sans aucune particularité, dissocie ce dernier du reste de la société. "Qui sait ?" est dans ce sens exemplaire: le narrateur se garde bien de raconter ce qu'il a vu, c'est-à-dire la perversion totale des lois physiques régissant le décor le plus familier et le plus aimé, sa maison.

Plus généralement, le décor révèle par contraste les qualités surnaturelles de l'évènement fantastique; il souligne l'impossibilité de l'occurrence irrationnel et paradoxalement, la véracité de la narration, puisqu'il nous

place dans un code aussi vraisemblable que possible. Ce type de décor, propre à mon avis au conte fantastique de Maupassant, est diffère sensiblement de celui du Merveilleux ou de la Science Fiction; si nous assistons dans la narration fantastique à une sorte de mutation du décor, qui de rassurant et commun devient hostile et étranger, nous ne nous situons pas d'emblée dans un univers différent du notre, que ce soit celui de "il était une fois" ou celui d'une "lointaine galaxie". Par contre, de nombreuses analogies peuvent être tracés entre le décor du conte Fantastique et celui du récit étrange: tous deux sont réalistes et le texte représente le monde qui lui est contemporain. Pourtant, il semblerait que le récit étrange tente d'instaurer une réalité insolite depuis le départ, plutôt que de développer les aspects simples et paisible de cette dernière. Dans "Sur l'eau" ou dans les deux contes appelés "La peur", le décor, dès de début, est mystérieux, sans pour autant échapper à la crédibilité. Le narrateur de "Sur l'eau", en canot, bloqué au milieu de la rivière, est bien dans un décor particulièrement propice aux rêveries bizarres et aux visions étranges. Les paysages solitaires et nocturnes, ou même inquiétants à force d'être exotiques dont nous parlent les narrateurs des nouvelles intitulées "La peur" sont bien réels, mais non pas communs, ni directement identifiables: nous n'avons pas tous vu le désert, ni la cabane d'un garde forestier par une nuit d'hiver. Le décor de l'Etrange paraît donc jusqu'à un

certain point mystérieux tout en restant crédible , tandis que celui du Fantastique tend à être plutôt prosaïque et sans surprises. Par contre, les altérations subies par le décor trouveront finalement une explication rationnelle dans un récit étrange mais resteront dans l'équivoque dans une narration fantastique.

Dans cette dernière, le décor du protagoniste est unique mais il se confond pour ainsi dire avec le paysage; l'apparition du surnaturel ne le fera évoluer qu'aux yeux seuls du protagoniste, alors que l'événement inexplicable caractérisant l'Etrange peut avoir de nombreux témoins: son occurrence est acceptée, sans doute parce qu'il est destiné à avoir une explication. Par contre, le décor du protagoniste de l'aventure fantastique est censé passer inaperçu, et c'est peut-être la raison pour laquelle l'apparition du surnaturel ne sera connue que de lui seul, et dans certains cas, du témoin-narrateur.

A mon avis, les décors "communs" et vraisemblables des contes fantastiques sont plus importants pour l'instauration de l'effet fantastique que ceux qui se situent dans une réalité plus insolites, tels que l'asile de fous, qui ne fait d'ailleurs souvent autre chose qu'encadrer le décor familier dans lequel se déroulera l'action fantastique proprement dite. C'est au sein de ce décor sans particularités que se glisse le surnaturel et où se déroule la plupart de l'action. Les décors du fantastique ainsi considérés, dans leur refus des extrêmes et du particulier,

viennent soutenir le premier axiome nécessaire à l'effet fantastique, autant pour Maupassant que pour Castex: la nécessité absolue d'un monde réaliste, si par réaliste nous entendons faisant partie de notre vie en général et de celle de tous les jours en particulier. L'élément surnaturel, qui précisément échappe aux limites de la réalité, pervertit le décor et modifie la perception que le protagoniste a de la réalité, qu'il soit pur narrateur (deuxième version du "Horla"), narrateur encadré ("La chevelure") ou simple personnage ("La petite Roque"). Toutefois, le décor, en principe, dans la première phase de l'intrigue fantastique, est on ne peut plus normal. Nous verrons à présent que les motifs du fantastiques échappent bien entendu radicalement à cette tendance réaliste; comme si le premier élément de la théorie du Fantastique selon ma lecture de Maupassant, la vraisemblance, était suggéré par le décor, et le deuxième, le détail irréductible, par le motif. Ainsi, l'importance du décor vraisemblable devrait en quelque sorte compenser l'irrationnalité du surnaturel et sauvegarder l'équivoque, afin de provoquer le doute chez le lecteur. Il fallait bien que les personnages ainsi que les décors soient à ce point vraisemblables et courants, et même médiocres, pour que l'effet fantastique puisse s'instaurer, car il dépend de la réalité et rien ne s'en échappe plus que l'intrigue, comme on pourra le constater à présent.

NOTES

- 1)- Guy de Maupassant, "La Main d'écorché". Oeuvres complètes, tome I Paris: La Pléiade, Gallimard, 1979. Tout d'abord, la réunion de ces jeunes gens qui parlent littérature et peinture suggère bien un milieu instruit, d'une classe sociale relativement élevée: de jeunes étudiants de bonne famille se livrant à un passe-temps de "luxe". De plus, nous apprendrons par la suite que Pierre possède un domestique, qui viendra chercher le narrateur après l'accident de son maître.
- 2)- "Le Horla". La Pléiade, II, 913.
- 3)- "Qui sait ?". La Pléiade, II, 1226-1227.
- 4)- "Le Noyé". La Pléiade, II, 1039.
- 5)- "La Petite Roque", II, 619.
- 6)- La première version du "Horla" mentionne le nom de "Biessard", là où, d'ailleurs, Flaubert avait habité. Même si ce nom n'apparaît pas dans la deuxième version, la description du paysage évoque un endroit extrêmement similaire: le narrateur commence par décrire les clochers de Rouen qu'il peut apercevoir de chez lui.
- 7) - "Qui sait ?". La Pléiade, II, 1232. Un peu plus loin, le narrateur va qualifier cette ruelle de "fantastique". On peut en effet observer à quel point le décor dans lequel le protagoniste va retrouver ses meubles est différent de celui dans lequel ils sont "partis". Je crois que nous sommes ici en présence d'une caractéristique que le Fantastique peut à l'occasion partager avec l'Étrange: un décor bizarre, baroque, inquiétant. On observera pourtant que l'évènement qui est sur le point de se produire n'a en soi rien de surnaturel: cette scène n'entre dans l'intrigue fantastique que parce qu'elle forme un contrepoint à celle par laquelle débute la narration. Donc, nous retrouvons ici, en sens inverse, le contraste entre l'évènement et le décor: à décor réaliste, phénomène surnaturel, et à décor étrange, phénomène réaliste qui prend ainsi une valeur nouvelle.

- 8)- "Qui sait ?". La Pléiade, II, 1232. " Eau de Robec".
- 9)- Idem, II, 1231.
- 10) "Un Fou ?" . La Pléiade, II, 308.
- 11) "La Main". La Pléiade, I, 1118.
- 12) Dans "La Main d'écorché", "La Main" et "Un Fou ?", la voix narrative est celle d'un témoin extérieur, qui n'a qu' indirectement souffert des conséquences du phénomène fantastique; le narrateur n'assiste à ce dernier que dans le cas de "Un Fou ?", et encore ne connaît-il pas les détails de la vie et de la mort de Jacques Parent, son ami doué de ce pouvoir magnétique redoutable.

Chapitre VII: L'intrigue fantastique.

Nous avons vu lors de l'établissement du corpus que l'un des motifs principaux du conte fantastique en général est l'apparition d'une force inconnue, se manifestant de façons différentes, soit par la présence d'un "autre", inconnu et menaçant, soit par la possession du protagoniste; il est bien sûr des cas exemplaires, comme "Le Horla", dans lesquels nous trouvons les deux: la présence d'un "double" insolite et la domination qu'il exerce sur le narrateur. Ce motif forme à peu près l'ensemble de l'"histoire" proprement dite, c'est-à-dire le récit du phénomène surnaturel et ses conséquences dans l'univers fictif représenté. Les intrigues des deux versions du "Horla", de "La Petite Roque" et de "Le Noyé" se fondent bien sur ce motif; dans les deux derniers contes, nous assistons à une "résurrection" d'un personnage, sous ses traits originels dans "La Petite Roque" et sous la forme d'un perroquet dans "Le Noyé". Au motif de la force mystérieuse s'ajoute ici celui d'un hypothétique contact avec l'au-delà, ce qui serait en fait susceptible

d'une explication de type conventionnel, dans la tradition des histoires de revenants, si ces deux "fantômes" n'étaient pas présentés d'une façon aussi peu conventionnelle, qui les place d'emblée hors de la tradition. Quand les meubles se mettent à bouger dans "Qui sait ?", ils révèlent l'apparition d'une force inconnue, et cette apparition marque le commencement de l'action fantastique. De par leur caractère particulièrement utilitaire et encombrant, les meubles pourraient être l'archétype de l'objet quotidien, que tout le monde possède, mais qu'un seul homme ne suffirait pas à porter. En se mettant à marcher tous seuls, les meubles changent leur façon d'être présents: doués de vie, ils sont pour ainsi dire doublement présents et c'est cette nouvelle présence qui crée l'effet fantastique, et symbolise ici cette force surnaturelle qui fit irruption dans un univers familier. Il faut noter que "l'autre" peut également se retrouver, tout comme dans le "Horla", mais d'une façon plus détournée, sous les traits de l'antiquaire que le narrateur rencontre à Rouen. Ce dernier sait indéniablement quelque chose, et même possède-t-il peut-être la clé de l'énigme, car les meubles du narrateur réapparaîtront dans sa maison aussi inexplicablement qu'ils avaient disparus, et ce, peu de temps après l'entrevue entre le protagoniste et le petit homme à "crâne de lune". Les informations de l'antiquaire concernant l'incroyable vol dont le narrateur a été la victime ne seront jamais révélées, au lecteur pas plus qu'au protagoniste, et il

demeurera un personnage franchement énigmatique, indéfinissable, contribuant à maintenir l'équivoque.

On pourrait de la sorte tracer un schéma simple mais représentatif de ce qui semble être à première vue l'essence de l'intrigue fantastique: une force inconnue se manifeste soudain dans le "train-train" quotidien bien ordonné d'un personnage vivant dans un univers parfaitement vraisemblable et représente une menace pour ce dernier. Dans la plus grande partie des cas, cette force triomphera des résistances du protagoniste et provoquera sa déchéance: le héros de l'aventure fantastique finira dans un asile de fous ("Un Fou ?", "Le Horla", "Qui sait") ou plus simplement mort. ("La Petite Roque", deuxième version du "Horla"¹). On observera nonobstant le cas un peu différent de "La chevelure", conte dans lequel cette force surnaturelle ne semble pas constituer une menace aux yeux du narrateur, bien au contraire, la chevelure représente pour lui un bonheur sublime:

Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher, J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles !²

La présence sentie à travers la chevelure, loin d'effrayer le narrateur, lui ouvre les portes du monde inexplorable du passé et il se complait dans l'état mental anormal où son "fétiche" l'a jeté; il ne fait rien pour en sortir, bien au

contraire. Lorsqu'il sera attaqué, condamné et reclus dans un hôpital psychiatrique, ce sera parce qu'il refuse de suivre les règles élémentaires de la vie en société, qui se basent sur un ensemble de lois autant physiques que sociales, excluant la possibilité d'un amour de ce genre; il ne sera d'ailleurs inquiété qu'au moment où il apparaîtra en public avec la chevelure. On pourrait même dire qu'il fait outrage au "Bon goût", au "savoir-vivre", car le docteur, concluant de la manière suivante la présentation de ce malade, le traite de "fou obscène", et nous fait un résumé succinct du traitement qu'il inflige au malheureux, consistant à le doucher à l'eau froide cinq fois par jour. Il est bien évident que l'esprit scientifique du directeur de la maison de santé ne peut accepter la possibilité d'un tel phénomène, et nous le sentons de plus dans le ton qu'il emploie à l'égard de son malade. Pourtant, la chevelure, clé du monde des anciens a été bénéfique dans le sens où le protagoniste a appris à aimer⁴. Bien que cela lui soit socialement fatal, on ne pourrait dire que cette prise de conscience émotive soit totalement négative. Malgré tout, son amour pour cette chevelure sera sa perte, donc, une fois de plus, cette force surnaturelle, à l'origine de l'aventure fantastique, se sera révélée destructrice, comme dans le cas de "Qui sait ?".

L'intrigue fantastique est parfois une intrigue classique, dans le sens où elle narre une intervention de l'"au-delà"; mais cet au-delà est non-conventionnel: la

façon dont les fantômes se manifestent, et même leurs caractéristiques, échappent à la tradition. D'après Sima Godfrey, les deux nouvelles "La main d'écorché" et "La main" se situent dans une forte tradition littéraire, représentée par entre autres Nerval et Gautier². A mon avis pourtant, les personnages, les situations que Maupassant met en scène dans ces deux nouvelles ne paraissent différer un tant soit peu de celles que Godfrey étudie; en effet, ce dernier place le motif de la main dans un contexte très ample, comprenant l'ancienne tradition de la chiromancie et de la prédiction de l'avenir; nous nous retrouvons donc une fois de plus dans l'univers conventionnel de la magie plus ou moins noire. Par contre, ni Maupassant ni ses personnages ne font à aucun moment référence à cet univers, si ce n'est précisément pour s'en moquer³. Il ne semble important de souligner le fait que la situation autant que les personnages, dans les deux cas, se situent tout à fait en dehors du monde de la magie: juriste de son état, le narrateur de "La main" refuse de croire qu'un événement surnaturel soit survenu dans l'histoire qu'il raconte, et va jusqu'à proposer une explication rationnelle qui ne satisfait ni son auditoire, ni le lecteur. On ne pourrait bien sûr pas affirmer que Rowel, l'Anglais propriétaire de la villa, soit un personnage ordinaire et courant, de ceux qu'on rencontre chaque jour; mais enfin, ce n'est pas parce qu'un homme a voyagé, se livrant à toute sorte de chasses qu'il évoque

forcément le monde de la magie; ne serait-il pas plutôt l'archétype de l'explorateur anglais, voyageur infatigable, que l'on pourrait imaginer sans peine aux cotés des membres du Club auquel appartient le héros du Tour du monde en 80 jours ? Il est indéniable que ce personnage est exotique et particulièrement haut en couleurs, et qu'il donne un ton unique à la narration, mais de là à le situer dans un univers magique, il y a une marge. D'autre part, c'est bien évidemment en refusant les conventions du genre Merveilleux "noir", que le conte fantastique s'installe dans l'équivoque, et c'est en partie parce que le juge d'instruction qui raconte l'histoire refuse de voir quoi que ce soit d'irrationnel dans un évènement surnaturel que cette nouvelle est fantastique.

Le détail fantastique pourrait toutefois être une liaison inédite entre ce monde et un autre, que ce soit celui de la mort ou celui du Horla. Il n'est jamais perçu que par un seul personnage, ce qui le distingue du genre Merveilleux ou Etrange, dans lesquels se déploient un nombre élevé de personnages évoluant confortablement au sein d'un univers chargé d'éléments irrationnels, et il n'est généralement accepté que par un groupe extrêmement restreint: j'ai pu relever que le cas du narrateur de "Un fou ?", celui du docteur Marrant dans la première version du "Horla" et celui du domestique du narrateur de ce dernier conte, qui semblerait-il, souffre du même mal que lui. Et il faut observer que nous ne connaissons jamais

directement le point de vue du domestique; quant au docteur Marrande, il doute certainement de la folie de son patient, mais n'ose pas trancher. A mon avis, il n'est pas totalement justifié de dire que le protagoniste du "Horla" est fou, et d'autre part, on ne peut pas assurer qu'il ne l'est pas; il a bien des témoins dans la première version, et il raconte son histoire à des savants, qui, en acceptant de l'écouter, ajoute du poids à son récit. Mais dans la deuxième version, nous en sommes réduit à accepter le point de vue unique du narrateur, quand il interprète la réalité qui l'entoure, que ce soit les détails surnaturels, tels que les disparitions d'eau et de lait sur sa table de nuit ou les pages d'un livre tournant toutes seules, ou les détails naturels. Nous devons admettre sa lecture de l'article de journal faisant état de cette "invasion de Horlas" qui se déroule au Brésil, ce qui nous renvoie au début de l'action, lorsque précisément il ne s'était encore rien passé, et lorsque le monde représenté par la narration paraissait alors normal, ne posant aucun problème de compréhension, ni au héros ni au lecteur.

Donc la manifestation d'une présence d'essence différente et menaçante se retrouve dans la plupart des contes fantastiques de Maupassant. L'autre type d'intrigue que j'ai pu discerner est similaire au premier, bien que présentant quelques caractéristiques spécifiques: il s'agit là encore de l'apparition d'une force inconnue, mais faisant cette fois partie de la réalité, révélant un aspect caché de

cette dernière, totalement inédit, aussi insolite que crédible. Le dix-neuvième siècle est un siècle scientifique malgré tout, dans lequel de nouvelles expériences sont tentées, à la limite de la para-psychologie; l'épisode d'hypnotisme dans la deuxième version du "Horla" est de ce point de vue très significatif: il se situe à la limite du possible, préfiguration des lois de l'inconscient, et n'effraye pas le narrateur. Quand ce dernier fera l'analogie entre sa situation et celle de sa cousine, ce sera justement pour faire ressortir la distinction entre la force hypnotique d'origine scientifique qu'exerce le médecin et celle illimitée et inconnue de la créature qui le possède. On observera de plus que le pouvoir du médecin est sous le contrôle total de ce dernier, tandis que celui du "Horla" semble échapper complètement à tout contrôle humainement envisageable. Il arrive néanmoins que cette force magnétique, dont on soupçonne l'existence dans l'univers, sort des limites de la réalité de par son ampleur, et c'est le cas de "Un fou ?". Le pouvoir télékinésique et hypnotique de Jacques Parent est par trop puissant et incontrôlable pour pouvoir nous permettre de le ranger parmi les événements naturels bien qu'inconnus. En effet, cette force qui possède Parent et qui causera sa perte demeure entre le possible et l'impossible: elle cause d'ailleurs une frayeur intense aussi bien au narrateur qu'à Parent lui-même, et nous retrouvons ici la sensation caractéristique que cause l'événement fantastique. Ainsi,

cette force, en théorie faisant partie de la réalité, paraît ici incroyable et surnaturel, et c'est cette double apparence qui conserve l'équivoque. Nous pouvons envisager la possibilité du pouvoir magnétique, mais nous ne pouvons pas cependant admettre l'étendue de celui de Parent, et nous demeurons dans le doute, tout comme à la fin du "Horla".

Il faut maintenant examiner comment se manifeste cette force surnaturelle, à quel moment dans la narration, pour déterminer ainsi les motifs secondaires du fantastique.

Tout d'abord, ce que je nomme la "rébellion des objets" mérite une attention particulière. Dans le conte fantastique, la force surnaturelle, à l'origine de la narration, se révèle à travers les objets de la vie courante, les soustrayant aux lois physiques qui régissent notre univers. La nouvelle "Qui sait ?" est bien sûr le parfait exemple de cette rébellion des objets, mais nous la retrouvons également dans plusieurs autres textes, parmi lesquels "Le Horla", "La Chevelure" ou même "La Petite Roque", lorsque Renardet voit bouger les rideaux de sa chambre. C'est par la disparition des liquides laissés sur sa table de nuit que le protagoniste du "Horla" se rend compte de la présence d'une créature inconnue, et cette disparition a tout à voir avec la montée de l'angoisse provoquée par l'élément irrationnel, autant dans la première version que dans la deuxième :

Je sens, messieurs, que je vous raconte cela trop vite. Vous souriez, votre

opinion est déjà faite: "C'est un fou."
 J'aurais dû vous décrire longuement
 cette émotion d'un homme qui, enfermé
 chez lui, l'esprit sain, regarde, à
 travers le verre d'une carafe, un peu
 d'eau disparu pendant qu'il a dormi.
 J'aurais dû vous faire comprendre cette
 torture renouvelée chaque soir et chaque
 matin (...).

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 !

Ces deux citations, bien que longues, méritent d'être reproduites ici, car c'est bien à partir de ce moment que la narration devient fantastique; tant que le narrateur n'était que la victime de mauvais rêves, l'explication scientifique, voire médicale était possible, lui-même mettait d'ailleurs cette agitation nocturne sur le compte d'une influence pernicieuse causée par le fleuve. Mais à partir du moment où le Horla laisse une trace matérielle, son existence est pour ainsi dire "prouvée", en tout cas, c'est bien l'opinion du narrateur, et c'est la raison pour laquelle il insiste tant sur ce détail. Les altérations que souffrent les objets les plus quotidiens doivent donc être interprétées comme les révélateurs de la force surnaturelle, que cette dernière sorte des limites de notre conception de l'univers, comme c'est le cas du "Horla" ou de "La chevelure", ou qu'elle y soit en théorie incluse, comme dans le cas de "Un fou ?"; dans cette dernière nouvelle, la télékinésie s'exerce bien entendu sur des objets inanimés, et c'est en

les déplaçant à distance que Jacques Parent montre son terrible pouvoir au narrateur. »

Comparé à celle des objets, la fonction des animaux dans l'instauration de l'effet fantastique est mineure, mais mérite d'être mentionnée: dans "Un fou ?", Parent commence par hypnotiser la chienne du narrateur, et à la faire agir de façon contraire à sa nature, en la forçant à se retourner contre son maître:

Il cria: 'Mords-le, mords ton maître.'
[la chienne] eut deux ou trois soubresauts terribles. On eût juré qu'elle résistait, qu'elle luttait. Il répéta: 'Mords-le.' Alors, se levant, ma chienne s'en vint vers moi, et moi, je reculai vers la muraille, frémissant d'épouvante (...)

Mais le rôle du perroquet dans "Le noyé" est bien entendu nettement plus important; il semblerait que dans ce dernier conte, l'oiseau est à la fois le révélateur de l'évènement fantastique et l'élément surnaturel à lui tout seul: il est la cause de l'équivoque et le récit n'entre dans le fantastique qu'au moment où le perroquet manifeste sa présence d'une façon insolite. A la fin de la narration, la question demeure de savoir si le perroquet était en effet une réincarnation de Patin, ou un animal lui ayant appartenu, et encore dans ce dernier cas, comment expliquer que le capitaine ait prononcé sur son bateau, en pleine mer, les mêmes phrases qu'il avait coutume d'adresser à sa femme? Si un message se détermine autant par son émetteur que par son récepteur, il reste difficile de trouver une explication

rationnelle aux mots du perroquet, car sur son bateau, le capitaine n'aurait jamais eu l'occasion de prononcer les mots que l'oiseau adresse à sa femme, et donc celui-ci n'aurait pu les apprendre. Le perroquet ne se contente d'ailleurs pas de répéter quelques insultes, mais plutôt organise ses interjection d'une manière invraisemblablement logique. Encore une fois, l'explication rationnelle ne peut être écartée, de même que l'irrationnel, et c'est donc le perroquet qui contribue à laisser subsister le doute, une fois la narration achevée.

La nécessité de ce doute tend à déterminer certains motifs propres à l'intrigue fantastique comme par exemple celui du sommeil: c'est quand il dort que le protagoniste du "Horla" sent au début la présence de la créature irrationnelle; c'est en se réveillant que la mère Patin entend la voix de son brutal mari, alors que celui-ci a été porté disparu; c'est pendant la nuit que Renardet aperçoit le fantôme de la petite Roque et c'est également pendant la nuit que les protagonistes de "La Main d'écorché" et de "La Main" seront attaqués par la force maléfique de ce vestige humain: nous savons que Pierre, le héros de "La Main d'écorché" était dans sa chambre, et dormait probablement. On peut rapeller ici qu'après qu'il ait accroché la main au bouton de sonnette de sa porte d'entrée, une main invisible a carillonné, le réveillant ainsi en pleine nuit. Le rôle du sommeil dans la nouvelle "La chevelure" est encore plus exemplaire, car c'est bien pendant la nuit qu'apparaît la

figure de cette femme du temps passé:

"Une nuit, je me réveillai brusquement la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre. J'étais seul pourtant. Mais je ne pus me rendormir; et comme je m'agitait dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée.¹⁰

Et un peu plus loin:

Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.¹¹

On peut voir que le sommeil (ou le manque de sommeil) a beaucoup à voir avec l'apparition de l'élément fantastique. A mon avis cet état de l'esprit humain est particulièrement propice à l'équivoque, car il est une partie de la réalité, sans pour cela être rationnel: il est à la fois courant et inexplicable, si l'on fait bien sûr abstraction des systèmes psychanalytiques. Il permet donc d'élargir en quelque sorte les frontières de la réalité, puisqu'il est connu et en même temps inattendu. Dans un récit étrange comme "L'auberge", le sommeil est l'explication rationnelle au phénomène insolite qui nous est exposé: deux montagnards restent isolés dans une hôtellerie des Hautes-Alpes, coupée du monde durant l'hiver. L'un d'eux, Gaspard, vieux guide expérimenté, part un matin, après que les premières neiges soient tombées, afin d'aller chasser le chamois, et ne revient pas. Son compagnon, un jeune guide nommé Ulrich

part à sa recherche, et bien évidemment ne peut le retrouver. Rentré à l'auberge, il s'endort d'un sommeil profond duquel le tire un cri mystérieux prononçant son nom. Il réagit de façon superstitieuse, attribuant ce cri à l'âme de son ami, venant de quitter le corps. Alors, Ulrich se persuade que le fantôme de son ami rôde autour de la cabane et n'ose plus sortir; à chaque fois qu'il s'endormira, le cri le réveillera et Ulrich sombrera peu à peu dans la folie. Ici, le sommeil et l'isolement complet du personnage provoquent l'hallucination auditive qui lui fera perdre la raison. Le sommeil peut donc expliquer jusqu'à un certain point un évènement apparemment irrationnel, et nous propose dans le cas du conte fantastique un semblant d'explication, qui pourtant ne suffit pas à élucider le problème épistémologique que pose l'élément surnaturel; c'est une piste de plus qu'offre la narration fantastique, afin de demeurer dans la réalité tout en y échappant et c'est encore un fois au lecteur de décider si l'évènement est effectivement irrationnel ou s'il est susceptible d'être expliqué de façon naturelle.

Le motif du sommeil partage plusieurs caractéristiques avec ceux de la folie et de la mort, omniprésents dans l'ensemble des nouvelles fantastiques de Maupassant. En effet, on se pose presque dans chaque cas la question de la santé mentale du personnage, et la folie demeure une partie de la réalité, tout comme le sommeil, aussi irréfutable qu'incontrôlable et insolite. De la même façon, la force

surnaturelle, moteur de l'intrigue fantastique, nous rapproche de la mort: les résurrections de "La Petite Roque" et de "Le Noyé" sont de ce point de vue particulièrement explicites, mais la force surnaturelle comme projection symbolique de la mort se retrouve dans "Un Fou ?", car Jacques Parent est déjà mort dans un asile psychiatrique lorsque le narrateur débute son récit, ainsi que dans "Le Horla", non seulement à la fin de la deuxième version, mais également au début de la première comme de la deuxième, lorsque le narrateur ressent pour la première fois la présence de la créature:

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

Je sens bien que je suis couché et que je dors... (...) Je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre...serre...de toute sa force pour m'étrangler.¹²

D'ailleurs, les protagonistes des deux versions perdent du poids et la santé lorsque la créature mystérieuse rentre dans leurs vies, et on pourrait donc interpréter la présence du Horla comme une représentation symbolique de la mort. Il convient ici d'insister sur la non-conventionnalité de ces différentes représentations de la mort: le Horla n'est pas un fantôme classique, loin de là, non plus que le perroquet, ni la chevelure; si l'élément fantastique pourrait fournir la

liaison entre notre monde et un au-delà hypothétique, ce n'est en aucune façon une liaison répertoriée, telle une boule de cristal, mais bien un contact de type inédit, réfractaire à toute interprétation répertoriée, même de type magique. De plus, ce contact n'est jamais ni prouvé, ni en fait démontrable, et il contribue donc à établir l'effet fantastique.

On peut certainement trouver plusieurs propriétés communes aux motifs que je viens de relever (le sommeil, la folie, la mort) et elles opposent ces motifs au premier que j'ai mentionné, celui de la rébellion des objets; en réalité, ces deux types de motifs se complètent dans la mesure où les uns sont inclus dans la réalité, et donc nous situent dans un univers relativement crédible, tandis que l'autre est totalement irréductible à une interprétation rationnelle. Le sommeil, la folie et la mort, étant des phénomènes réels, nous donnent une possibilité d'interprétation rationnelle à l'intrigue fantastique, et pour que celle-ci demeure fantastique, c'est-à-dire continue à ce situer dans l'incertitude, il faut qu'un autre phénomène soit lui, au contraire, totalement inexplicable, et la rébellion des objets semble remplir cette fonction. Le Fantastique, tout comme l'Etrange, évoque les domaines les plus impensables de la réalité humaine, tels que le sommeil ou la folie, et introduit dans la narration des éléments intimement liés à la réalité de tous les jours. Mais le Fantastique, se distingue de l'Etrange lorsqu'il

présente également des éléments tout à fait inexplicables. Si nous reprenons comme motif commun aux contes fantastiques la présence d'une force soit totalement inconnue ("Le Horla", "Qui sait ?"), soit d'un pouvoir encore ignoré de la science, mais dont nous ne pouvons rejeter la possibilité d'emblée, sans pour autant l'accepter ("Un fou ?"), nous sommes dans l'inconnu et dans l'équivoque, et il faut souligner l'importance du point de vue de la narration: terrorisé, doutant de la réalité, le protagoniste l'expose pourtant dans la plupart des cas¹³ car lui-même ne peut nier ce qu'il a vu. Bien sûr, le lecteur n'est jamais entièrement convaincu de la bonne foi du narrateur, ni d'ailleurs de sa mauvaise foi; ici, l'ambivalence du narrateur équivaut à celle de la narration: on ne saurait trancher.

L'intrigue fantastique se fonde sur la présence d'une force surnaturelle; il importe peu que cette présence se manifeste à travers un "autre", d'origine inconnu, comme dans "Le Horla", ou à travers une perversion des lois physiques les plus élémentaires de notre univers, comme dans "Qui sait ?": il s'agit toujours d'exposer la perception d'une réalité inédite. Sans doute, cette perception peut inclure des "fantômes", mais toujours de façon inattendue: il ne s'agit ni de vampires, ni des revenants d'un château hanté, bien au contraire: le rôle des objets situe bien la narration dans la vie de tous les jours, hic et nunc.

On voit ainsi comment le détail surnaturel, au coeur de

l'action, pervertit le décor et détruit en quelque sorte la certitude de la connaissance humaine; cette destruction provoque l'incertitude du protagoniste autant que du lecteur. Il faut à maintenant voir comment la structure narrative des contes fantastiques vient servir cette incertitude, mêlant aux recours classiques de l'écriture réaliste certaines caractéristiques inédites, et reproduisant au niveau structurel l'ambivalence typique de la narration fantastique.

NOTES

- 1)- "Il va donc falloir que ne me tue, moi..." (Maupassant, Oeuvres complètes Vol.II,938). La toute dernière phrase de la deuxième version du "Horla" est donc avant tout incertaine. Le lecteur ne saura jamais si le protagoniste a eu recours à cette dernière extrémité. Pourtant, le fait qu'il s'agisse de la fin du texte semble abonder dans ce sens: si l'écriture s'arrête là, c'est peut-être parce que le narrateur est mort. On peut observer ici la "survie" du texte fantastique une fois sa lecture achevée; sa conclusion n'en est pas une et ne résoud en rien l'énigme posée.
- 2)- "La Chevelure". II, 113
- 3)- Idem
- 4)- Idem, p.118: "C'est bon de vivre ainsi. C'est meilleur d'aimer, mais terrible."
- 5)- Godfrey, Sima. "Lending a hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the 'Fantastic'."
- 6)- On peut mentionner à ce propos la façon dont la main momifiée est accueillie à grand renfort de quolibets par les étudiants, dans "La Main d'écorché".
- 7)- Maupassant, Guy de. Oeuvres complètes, bibliothèque de la Pléiade. "Le Horla" première version, Vol. II, p. 825; "Le Horla" deuxième version, Vol. II, p. 920.
- 8)- On remarquera que ce pouvoir est incontrôlable aussi bien que tyrannique; Jacques Parent ne peut s'empêcher d'en faire usage allant jusqu'à passer 'des jours entiers à changer des choses de place'.
"Un fou?". La Pléiade, II, p. 313.
- 9)- "Un fou ?", Vol. II, p. 312.
- 10)- "La Chevelure", Vol. II, p. 112.

- 11)- *Idem*, p. 113.
- 12)- "Le Horla", première version, II, p. 823-24;
"Le Horla", deuxième version, II, p. 815-16.
- 13)- Les contes fantastiques à mon avis les plus caractéristiques sont toujours des narrations homodiégétiques; le cas du "Noyé" ne semble être une exception, et ce n'est pas à mon avis le conte fantastique de Maupassant le plus réussi.

Chapitre VIII: Les structures narratives

Afin de décrire la structure d'une nouvelle fantastique selon Maupassant, j'ai choisi d'examiner tout d'abord la temporalité de la narration: son analyse nous permettra en premier lieu de saisir les particularités de l'épisode surnaturel au sein de l'univers réaliste, ce qui nous apportera les premiers éléments d'une typologie du conte fantastique. Il faudra ensuite s'intéresser aux caractéristiques du point de vue de la narration, à mon avis l'une des articulations principales, sinon la plus importante de l'effet fantastique.

Il reste établi que le conte fantastique possède en général beaucoup d'éléments appartenant à la réalité, et en particulier à une réalité commune, sans surprise, bourgeoise ou prosaïque, selon le sens que l'on veuille donner à chacun de ces deux mots: les études précédentes, concernant les personnages et leurs décors en font foi. On pourrait parler ici d'une nécessité fondamentale du Fantastique: le

texte fantastique a besoin de la réalité, ou du moins du concept de sa perception, et, au niveau narratif, du réalisme, c'est-à-dire de la reproduction de cette perception acquise et partagée. Il n'est donc pas surprenant de constater que maints contes parmi ceux nous préoccupent débutent d'une façon similaire aux grands récits réalistes de la première partie du XIX^{ème} siècle, principalement à ceux de Balzac¹. En effet, la nouvelle fantastique de Maupassant commence généralement par une présentation en forme de portrait, et c'est par où j'aborderai l'analyse de la temporalité dans la narration.

Lorsqu'on examine la durée des événements racontés et l'espace entre ces derniers, il apparaît que la narration s'effectue en deux temps: d'une part, une séquence de présentation, vie résumée ou portrait d'un personnage d'après l'ensemble de ses expériences suggérées par son mode de vie, et de l'autre, un enchaînement d'évènements, se déroulant dans le temps de la narration au fur et à mesure que celle-ci se développe, à un rythme accéléré, et généralement perçu par le lecteur en même temps que le narrateur ou de ceux qui l'écoutent. "Qui sait?", "Le Horla", "La Chevelure" et "Le Noyé" en sont des exemples assez significatifs. Dans les trois premiers, le narrateur héros de l'aventure fantastique se présente lui-même, nous décrit son caractère, sa vie et ses goûts. Si nous savons dans le cas de la première version du "Horla" ainsi que dans "Qui sait?" que "quelque chose" d'incroyable s'est produit²,

ce n'est qu'au niveau suggestif; nous ne savons encore rien et ce type d'anticipations narratives ne sert qu'à préfigurer le doute que provoquera le récit. Dans "Le Noyé" par contre, il n'existe aucune anticipation; et la narration débute bien par la description presque naturaliste d'un couple et des problèmes de leur vie conjugale: comment le marin s'enticha de la serveuse de l'auberge, comment il s'en lassa après peu de temps et le traitement qu'il lui infligea par la suite. Il arrive que ce type de portrait soit intercalé, une fois que la succession d'événements rapide a commencée, comme dans "La Petite Roque": on ne lira le portrait de Renardet que lorsque le cadavre de la petite paysanne aura été découvert. Encore une fois, et bien qu'elle n'ouvre pas le conte, cette description du personnage se trouve placée tout de même dans la première partie du conte, et à vrai dire, assez proche du tout début, bien avant que ne se produise la vision fantastique qui poussera le maire au suicide².

Ce portrait ou cette vie résumée impliquent une longue durée dans le temps de la narration, car ils se réfèrent au passé du personnage principal, qu'il soit narrateur ou non, et tentent de nous donner un aperçu presque total de son existence jusqu'à l'apparition de l'élément fantastique. Matériellement, ils peuvent être plus ou moins longs, mais sont compris la plupart du temps dans une page ou deux. Il n'ont à voir avec la narration principale que le fait qu'ils concernent directement l'acteur principal de l'intrigue

fantastique. Il ne s'agit pas en général d'une progression chronologique, bien qu'organisée; c'est une vue synchronique et rétrospective d'un ensemble de faits tendant à expliquer ou justifier les traits principaux du caractère du personnage principal et à le situer dans son environnement, qui sera bien sûr celui où apparaîtra le détail fantastique⁴. D'une certaine façon, ce portrait explique le tempérament du personnage ou du moins le précise; souvent, le caractère originel explique les actes concrets de ce personnage. Il serait néanmoins faux d'affirmer que ce portrait est toujours présent: on n'en trouve que la trace dans "La Main d'écorché" et il ne concerne pas seulement le héros, qui dans ce conte précis demeure assez distant de la narration, mais plutôt l'ensemble de ce groupe d'étudiants fêtards. Malgré tout, ce dernier conte nous présente bien le milieu dans lequel évolue le malheureux jeune homme qui sera victime de la main desséchée.

Ces portraits n'ont de commun avec l'intrigue proprement fantastique que leur rapport avec le personnage qu'elles aident à élaborer, son milieu et l'univers entier au sein duquel apparaît l'événement surnaturel. Il en découle une opposition logique avec l'inexplicable. Le portrait est un ensemble d'informations familières au protagoniste et elles n'offrent rien de surprenant, bien au contraire: le lecteur est pour ainsi dire mis au courant de ces informations sans particularités concernant le narrateur et son univers,

réplique exacte de l'univers de tous les jours. Alors que durant l'élaboration du portrait, le lecteur est précédé du narrateur, c'est-à-dire qu'il est informé des événements après coup, les deux se rejoignent lorsque se déclare le Fantastique: tous deux apprennent les faits au même moment. Ils partagent la même surprise et le savoir supposé du narrateur et celui du lecteur sont placés au même niveau car les événements relatés, principe moteur de la narration fantastique proprement dite, sont tout aussi inédits pour l'un que pour l'autre. "Qui sait ?" ainsi que la première version du "Horla" sont tous deux conçus de façon rétrospective: malgré tout, on peut établir une différence fondamentale entre le savoir initial du narrateur, aisément partagé par le lecteur et la narration fantastique, que le lecteur sera en mesure de suivre chronologiquement.

Le portrait recouvre plusieurs années d'une forme elliptique, ou même se situe en dehors d'une période déterminée; il est constitué de précisions de type biographique et général. Par contre, les occurrences fantastiques ne sont que de courte durée et se succèdent à un rythme régulier. En vérité, le protagoniste de l'aventure fantastique semble passer plus de temps à s'en remettre qu'à les subir directement. Ceci est particulièrement vrai dans "La Petite Roque": la vision fantomatique de la petite morte nue dans l'herbe ne revient qu'à un moment précis de la journée, lorsque Renardet se retire dans sa chambre le soir, mais elle conditionne le

comportement et la vie entière du personnage^o. Dans la deuxième version du "Horla", le Fantastique est intercalé avec le non-Fantastique. Ainsi les voyages du narrateur au Mont St.Michel et à Paris, semblables d'ailleurs à ceux du narrateur de "Qui Sait ?" en Normandie, appartiennent bien à l'univers de tous les jours et ne créent pas de surprise; mais ils sont motivés par la présence Fantastique; le narrateur les commentera précisément en contraste avec les éléments inexplicables qui lui ont fait quitter sa maison. Ici, le détail fantastique se prolonge dans la vie de tous les jours à travers le narrateur, bien que cette normalité apparente tende à l'éclipser, ou du moins à le mettre entre parenthèses.

Une première conclusion peut être déjà tirée ici, quant à la temporalité typique du conte fantastique: l'événement surnaturel est court, et l'impression qu'il provoque est pour ainsi dire le ton du conte fantastique. D'une certaine manière le détail inexplicable reste distant, insaisissable, ce qui lui permet de rester inexplicable, il n'offre aucune emprise sur lui-même: si un phénomène inexplicé se renouvelle constamment de façon similaire, alors, à défaut de le comprendre, nous l'accepterons sans difficultés, car il en est ainsi pour le cycle des jours comme celui des saisons^e. On observera que si le détail fantastique se renouvelle sous une forme identique dans certains cas, comme la vision dans "La Petite Roque" ou la disparition des liquides que le narrateur du "Horla" laisse sur sa table de

nuit, il change dans la plus grande partie des exemples; après quelque temps, d'autres détails inexplicables, ayant évidemment quelque chose à voir avec le motif principal de la nouvelle, se produiront, accentuant de cette façon le caractère inexplicable de l'élément fantastique. Ainsi, le narrateur du "Horla" pourra-t-il voir la tige d'une rose se trancher toute seule et rester "suspendue" en l'air ou les pages d'un livre tourner toutes seules; celui de "Qui sait" pour sa part sera en mesure de constater la présence de ses meubles chez un antiquaire de Rouen, après les avoir vus partir d'eux-même de sa propre maison, et avant d'apprendre qu'il sont réapparus chez lui aussi inexplicablement qu'ils avaient disparus⁷. Si chacun de ces détails surnaturels tend à prouver l'existence d'une force supra-humaine, il ne sont pas identiques. On pourrait dire que l'imprévu, et à plus forte raison l'imprévisibilité, de l'évènement surnaturel renforce son aspect fantastique. Il n'est pas censé arriver, il ne correspond à aucun schéma pré-établi, compris dans l'éventail des possibilités d'un "genre" narratif⁸ déterminé, et distingue par là-même le genre Fantastique du genre Merveilleux ou "Miraculeux": que ce soit dans le cadre de la légende ou dans celui de la religion, l'évènement surnaturel, s'il reste inattendu, n'est pas à ce point imprévisible, bien au contraire, il fait partie de la tradition et admis d'emblée dans le spectre des possibilités propres à l'univers narratif.

On peut constater un déséquilibre fondamental entre les

détails réalistes formant l'ensemble de l'univers narré et les faits surnaturels, et cela se manifeste dans la durée temporel des éléments narrés comme dans l'action: on trouve de fait dans le conte fantastique plus de réalisme que de surnaturel. Il va de soi que l'ensemble de l'atmosphère croyable du texte réaliste est influencé par le détail surnaturel. La vie perçue comme vraisemblable par le lecteur comme par le héros de l'action se narre en fonction de l'inexplicable, et contient plus d'éléments réalistes que fantastiques, malgré sa totale soumission au phénomène surnaturel. C'est pour résoudre la crise provoquée par l'apparition de l'événement irrationnel que le narrateur du "Horla" se livre à ses expériences avec les liquides, ripostant par une démarche positive au trouble dont il souffre, c'est pour échapper à sa peur que le narrateur de "Qui sait?" refuse de rentrer chez lui et ainsi de suite. On peut d'ailleurs mentionner les précautions que l'Anglais protagoniste de "La Main" prend contre son adversaire invisible et impossible, comme la chaîne attachée au poignet de la main momifiée ou la quantité d'armes qu'il garde à sa portée. Qu'il soit en apparence bénéfique ("La Chevelure", "La Main"¹⁰) ou strictement destructeur ("Le Horla", "Qui sait?", "Un Fou?"), le détail inexplicable devient le centre, et des préoccupations du héros, et de la structure narrative; il affecte le comportement du protagoniste autant que la chaîne narrée. Le début de la narration fantastique ne va pas sans rappeler celui d'un roman typique de Balzac:

on présente de façon précise les personnages et leurs décors avant de les faire agir. Dans le conte fantastique, il semblerait que l'action à proprement parler commence par l'apparition du Fantastique: la narration ne devient plus ou moins chronologique et ne s'accélère qu'à partir du moment où l'inexplicable s'est produit¹¹. En fait, révélée par la médiocrité des personnages, ainsi que des décors et des situations, la description de la réaction de l'univers familier narré, et les question qui en découlent face à l'irrationnel pourrait être le seul but de l'écriture fantastique. On peut mentionner ici que, malgré tout, le détail surnaturel est en fin de compte toujours destructeur quant à la situation du protagoniste face à la société; ce dernier est en quelque sorte condamné, soit à la réclusion dans un hôpital psychiatrique, soit plus simplement à la mort. Il faut cependant établir ici une spécificité de l'aspect "réaliste" d'une narration fantastique, qui la distingue du texte purement réaliste de type balzacien. Il arrive que le problème insoluble posé par le récit fantastique soit suggéré tout au début de la narration, dans différentes sortes de micro-structures. Il convient de mentionner ici la première phrase de "Un fou ?", qui nous annonce les sensations que les événements relatés dans le conte provoqueront chez le narrateur comme chez le lecteur, depuis le caractère insolite de la folie jusqu'au frisson de peur¹². De la même façon, le cadre narratif matériel de "Le Horla" et de "La Chevelure", la maison d'aliénés comme lieu

de départ et d'arrivée, englobant la totalité de la trame narrative, indique que l'énigme posée n'a pas de solution satisfaisante envisageable. La nouvelle "Qui sait?" est sans doute l'exemple le plus clair de micro-structure. Mise à part l'anticipation narrative déjà mentionnée, qui donne le ton à la narration, le titre même mérite d'être commenté. Tout d'abord c'est bien une question et le point d'interrogation est aussi significatif que les deux mots qui le précèdent. Ensuite, la question "qui sait ?" est une question de tendance négative: on ne demande pas si en fait quelqu'un peut effectivement savoir, on exprime plutôt notre ignorance d'une part, et de l'autre également notre incapacité de savoir. Dans le vocabulaire courant, "qui sait?" signifie "je/on ne sais(sait) et ne saurai(saura) jamais". Il y a là l'abandon d'une virtuelle tentative de résolution de l'énigme. D'emblée, à un niveau connotatif, le titre indique cette défaite de la raison; il propose l'exposition d'un fait échappant à la réalité connue et répertoriée. Cela va de soi, il ne s'agit aucunement d'affirmer que le titre de cette nouvelle fantastique est déjà fantastique: l'énigme annoncée dès le début pourrait parfaitement ne concerner que le vol d'une épingle à cheveux, mais il attire tout de même l'attention sur la question sans réponse et sans réponse possible; ce titre indique la teneur du texte, et l'importance de l'énigme sans solution. Le titre de la nouvelle "Un Fou ?" fonctionne de la même manière, et aurait même tendance à attirer notre

attention sur une des réalités les plus insaisissables de notre univers, celle de la maladie mentale, qui constitue toujours une énigme. On constate que les narrations policières, à priori centrés sur le mystère, n'ont pas pas pour la plupart cette particularité: The Murder of Roger Ackroyd, d'Agatha Christie, ou "The Final Problem" dans The Memoirs of Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle présentent bien dans leur titre un problème, mais non pas l'impossibilité de le résoudre. On m'objectera que Sherlock Holmes "meurt"¹³ dans des circonstances demeurées mystérieuses, étant donné que Watson ne connaît pas tous les détails du dernier combat entre Moriarty et le détective; nonobstant, sa conclusion n'en est pas moins rationnelle et le biographe de Sherlock Holmes a la possibilité de choisir entre plusieurs hypothèses toutes parfaitement vraisemblables. Il est sans doute significatif que "Qui sait?" soit le dernier conte fantastique de Maupassant: il est à mon avis aussi exemplaire et aussi célèbre que "Le Horla", et je mentionnerai au passage que ce dernier titre pourrait également être interprété comme une question, car nous ne pouvons savoir ce que représente ce nom avant d'avoir lu la nouvelle.

La structure narrative de l'aventure fantastique est celle d'une question laissée sans réponse: c'est une chaîne narrée laissée sans dénouement, et cette absence de dénouement implique l'impossibilité de l'homme à saisir le sens de ce qui lui arrive. La structure narrative du conte

fantastique est donc une structure ouverte, dont le dernier élément n'est pas conclusif mais au contraire admet une variété de conséquences possibles par rapport à la cohérence du texte fantastique; cela n'implique pas que ces circonstances soient irrationnelles, ni d'ailleurs au contraire rationnelles: elles dépendraient plutôt du type de lecture que l'on veuille bien appliquer au texte. La deuxième version du "Horla" peut par exemple se concevoir comme le délire d'un malade, et dans ce cas l'aventure se conclut logiquement dans un asile, bien qu'on ne nous renseigne pas sur le devenir de l'individu, les progrès de son mal ou de sa guérison, ni sur le verdict de la science; mais on peut également concevoir la possibilité de l'existence d'un génie malfaisant et croire à la vérité des dires du narrateur. Le reste de l'histoire, les pages blanches, deviendrait plus importante que le texte même, car il concernerait le sort de l'ensemble de la collectivité humaine, son avenir immédiat, sur le plan historique, et peut-être même philosophique, changeant le cours de la nature¹⁴. On peut insister sur l'ordre naturel et chronologique avec lequel est amené une telle conclusion, aussi ambiguë qu'ambivalente: le narrateur agit en fonction de l'élément fantastique, mais d'une façon vraisemblable et rationnelle; il y a toujours à simple vue un motif naturel pour ses actions, tel que la peur, bien que le prétexte originel de la narration soit précisément surnaturel. Provoquées par un événement surnaturel, les actions du

personnage, celles qui dépendent de lui, auront toujours une raison d'être logique et prévisible. Peut-on parler alors de la narration fantastique comme d'une narration classique, ordonnée et rationnelle de l'irrationnel? Pas tout à fait. Il s'agirait plutôt, à l'image de l'univers du conte fantastique examiné plus haut, d'une perversion de la trame réaliste qui se poursuit de façon réaliste, à la suite de l'admission d'un élément surnaturel et en se centrant sur ce dernier. La force de l'inexplicable, bien que parcimonieusement dosée sous la forme d'un ou de quelques détails incompréhensibles, renverse de sa seule présence tous les échafaudages de la raison, sans pour cela la supprimer tout à fait.¹⁰ C'est donc une recherche réaliste qui n'aboutira jamais car son origine échappe à l'univers connaissable. A ce niveau, le point de vue de la narration fantastique est aussi important que cet équilibre constant entre réalité et surnaturel: on a vu que la narration à la première personne avait tendance à éclipser le récit hétéro-diégétique, et c'est à mon avis pour permettre au lecteur d'identifier l'univers du protagoniste en s'identifiant lui-même au narrateur: nous savons plus de choses sur le héros s'il nous raconte l'histoire, car la façon dont il le fait est aussi signifiante que le récit lui-même; à mon avis, le lecteur aura plus de doute au sujet de la santé mentale du témoin principal de l'élément surnaturel si ce dernier s'exprime clairement et justifie ses actions de façon logique. La narration à la première personne nous en dit

plus, sans pour cela tout dévoiler, mais plutôt pour précisément prouver l'impossibilité de tout expliquer¹⁶. D'autre part, la narration à la première personne permet de justifier la structure ouverte, souvent présente dans le texte fantastique. Or, ce genre de narration implique la perspective limitée de la subjectivité. Par contre, la narration à la troisième personne crée l'impression que le narrateur est omniscient. Alors nous supposons d'emblée qu'il connaît l'ensemble du récit, et qu'il ne conclut point par décision personnelle et consciente, et non pas par incapacité. On perçoit donc l'artifice derrière l'effet fantastique, et cela nuit à son réalisme; par contre, si la production du texte se justifie en même temps qu'elle s'élabore, et la deuxième version du "Horla" est à ce point de vue particulièrement exemplaire, alors le texte lui-même justifie son existence et devient le produit d'une possibilité réelle, aussi bien que matérielle: le fait que nous avons ce texte entre les mains est donc une conséquence logique d'un témoignage par écrit, de la part d'un individu partageant notre épistémologie. La narration à la première personne, surtout sous la forme méta-fictive commune au genre fantastique, marque jusqu'à un certain point un refus des conventions littéraires¹⁷ en supprimant l'intermédiaire supplémentaire que suppose la présence d'un narrateur omniscient. D'autre part, elle permet de sauvegarder la possibilité d'une fin ouverte, devant laquelle le lecteur et le protagoniste seront au même point, comme si l'événement

fantastique était réellement arrivé, ailleurs que dans l'imagination d'un auteur littéraire, personnalité aisément détectable sous les traits d'un narrateur omniscient, situé totalement en dehors de l'action.

L'opposition entre la réalité et le surnaturel, entre le réalisme et l'inexplicable dans la structure des contes fantastique m'a permis de comparer les éléments de chacun de ces deux domaines du récit fantastique; une première série de conclusions de type général s'impose maintenant.

En premier lieu, nous constatons la nécessité d'une apparence de réalité, traduite de façon réaliste. Il faut que celle-ci soit paradoxalement omniprésente pour que l'effet fantastique puisse se produire. Considéré sous cet angle, l'événement surnaturel doit être inclus dans un univers crédible, que nous soyons en mesure d'identifier et dont les caractéristiques ne nous surprennent aucunement.

En second lieu, la similarité existant entre la structure typique de la narration fantastique chez Maupassant et celle des romans réalistes indique à quel point la réalité partagée entre lecteur et protagoniste est fondamentale: l'histoire nous sera contée logiquement pour nous faire admettre son caractère véridique, ou du moins possible. On pourra croire alors à l'occurrence d'un phénomène inexplicable, ou du moins l'accepter sans pour autant se trouver en présence d'un conte de fées, même si ce phénomène n'appartient pas à l'univers répertorié de tous les jours.

Enfin, on tiendra en compte le déséquilibre flagrant entre les détails surnaturels isolés et l'abondance de précisions réalistes. Le texte fantastique tente de "faire passer" le surnaturel en le glissant au sein d'une vision tout à fait normale de la réalité. N'apparaissant que de façon sporadique, et même parfois une seule fois, comme dans "Le Noyé", le surnaturel attaque néanmoins la réalité, mais sans la détruire, et c'est dans la coexistence de ces deux domaines de la perception humaine, celui du connu et celui de l'impensable, que le Fantastique trouvera son appui le plus fondamental.

NOTES

- 1)- La longueur de la narration n'entre pas en conflit avec le dessein réaliste de la représentation, et La Fille aux yeux d'or ou Z. Marcas sont de ce point de vue aussi exemplaires que Le Père Goriot ou Eugénie Grandet; on situe le cadre, et on présente les personnages avant d'entamer le récit de l'action proprement dite, familiarisant le lecteur avec les particularités de la situation avant d'en tracer l'évolution.
- 2)- Dans "Qui sait?", le narrateur nous prévient d'emblée de l'incroyable aspect de son aventure, doutant lui-même de la possibilité de ce qui lui est arrivé. On trouve dans la première version du "Horla" une anticipation similaire, introduite par le premier narrateur, qui disparaîtra dès que le protagoniste de l'aventure fantastique prendra la parole.
- 3)- On peut insister sur le fait que Renardet nous est immédiatement présenté d'une façon réaliste et presque "naturaliste": c'est un homme guidé par des instincts primaires déterminant chacune de ses réactions; il ne présente a priori aucun mystère.
- 4)- En générale, l'action fantastique se déroule dans le cadre au sein duquel le protagoniste a été présenté; il est vrai que "Le Horla" et "Qui sait?" commencent dans un asile, mais l'hôpital psychiatrique ne sert que de cadre au décor principal, et c'est bien dans cet autre cadre, inclus dans le premier, que le Fantastique apparaît.
- 5)- En effet, cette vision l'obsède tout au long de la journée, allant jusqu'à lui faire reculer le moment d'aller se coucher.
- 6)- Il ne s'agit pas ici, cela va de soi, de remettre en question les explications de type astronomique de ces deux phénomènes: les orbites de la terre et du soleil, l'éloignement cyclique de la planète, etc. Cependant, l'origine de cette condition spatiale continue de nous échapper, et sera selon toute probabilité toujours au-delà de notre entendement: on peut expliquer le "comment" mais pas le "pourquoi".

- 7)- On notera que si le narrateur constate d'abord de ses propres yeux la disparition de ses meubles, il n'en connaîtra la réapparition que dans une lettre de son valet. Le détail fantastique, antithétique, n'est donc pas présenté de la même façon, ce qui permet d'introduire un témoin supplémentaire dans la narration afin de rendre l'incroyable cru par plus d'une personne; cela qui d'une certaine manière contribue à justifier les dires du narrateur, sans mettre en doute sa santé mentale.
- 8)- On pourrait dire que le fait d'échapper à un quelconque code narratif déterminé, si ce n'est celui de l'imprévisible et du surnaturel non répertorié, place le texte fantastique dans un genre distinct, si l'on accepte que le fait de n'appartenir à aucun genre pourrait contribuer à situer ce type de texte dans son propre genre.
- 9)- Rowell ne répond d'ailleurs que d'une façon détournée et ironique aux questions du juge d'instruction, narrateur de l'aventure, contribuant de la sorte à donner une note inquiétante et humoristique au texte, sans pour cela faire plus que suggérer le surnaturel, dans un contexte franchement réaliste.
- 10)- "(...) Aoh, très bonne pour moi, cette." "La Main", Oeuvres complètes, Tome I, p. 1119.
- 11)- Pour pousser la comparaison, on pourrait mettre en parallèle l'accélération de l'action dans un conte de Balzac comme "La Fille aux yeux d'or": l'action ne commence qu'au moment où De Marsay décide de conquérir la belle espagnole captive.
- 12)- Première phrase de "Un fou?": " Quand on me dit: 'Vous savez que Jacques Parent est mort fou dans une maison de santé', un frisson douloureux, un frisson de peur et d'angoisse me courut le long des os; et je le revis brusquement, ce grand garçon étrange, fou depuis longtemps peut-être, maniaque inquiétant, effrayant même." Oeuvres complètes, Tome II, p.308.
- 13)- On se souvient que Sir Arthur, sous l'abondance de courrier provoquée par la "mort" de son héros fictif dû bel et bien le "ressusciter" (cf. The Return of Sherlock Holmes).

- 14)- "Le Horla", première version: "Le docteur Marrande se leva et murmura: "Moi non plus. Je ne sais si cette homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé."
Oeuvres complètes, Tome II, p. 830.
"Le Horla", deuxième version: "(...) c'est lui... le Horla... il est venu... (...) mais le Horla va faire de l'homme ce que nous avons fait du cheval et du boeuf: sa chose, son serviteur et sa nourriture, par la seule puissance de sa volonté, Malheur à nous !"
Oeuvres complètes, Tome II, p. 933.
- 15)- Le protagoniste type du récit fantastique commence toujours par se servir de sa raison pour combattre le trouble et la peur provoqués par l'apparition de l'inexplicable dans son univers.
- 16)- A condition que l'on fasse jusqu'à un certain point confiance au narrateur, et que l'on accepte son point de vue. La narration à la première personne, lorsqu'elle est cohérente et articulée est indéniablement plus proche du lecteur
- 17)- La narration à la première personne, si elle apparaît très fréquemment dans le texte fantastique, n'est pas bien entendu pas l'exclusivité de ce dernier; je la considérerais pour ma part plutôt comme un procédé réaliste, un recours technique visant à accentuer la crédibilité du texte, afin de faire surgir l'effet fantastique, mais qui peut tout aussi bien ne servir qu'à renforcer la vraisemblance d'une narration, comme par exemple dans Le Lys dans la vallée de Balzac.

Chapitre IX: Une nouvelle fantastique

"Au lieu de conclure par ces simples mots: 'Je ne comprends pas parce que la cause m'échappe', nous imaginons aussitôt des mystères effrayants et des puissances surnaturelles"
("Le Horla", deuxième version, T.II, p. 921).

Il s'agit à présent de réunir les traits distinctifs de la nouvelle fantastique de Maupassant, sous la forme d'une récapitulation générale des analyses qui précèdent; mon but est de parvenir à établir les caractéristiques du texte fantastique tel que Maupassant l'a pratiqué afin de définir l'effet fantastique et sa technique. Je verrai par la suite si les conclusions auxquelles je suis arrivé peuvent s'appliquer à des textes contemporains considérés comme fantastiques.

Tout d'abord, il me faut souligner certains éléments fondamentaux du Fantastique, par ailleurs déjà répertoriés,¹ que les chapitres antérieurs confirment, tel que la présence du surnaturel ou de la réalité dans l'univers du récit typiquement fantastique.

Tous les récits fantastiques de Maupassant contiennent un ou plusieurs détails inexplicables, échappant totalement aux codes explicatifs des domaines narratifs typiquement surnaturels, qu'ils soient merveilleux ou religieux², comme les contes de fées, les histoires de fantômes ou les miracles. Cela ne veut pas dire que le code merveilleux soit totalement rigide, et n'admette aucun élément nouveau: dans certains cas, la littérature merveilleuse établit son propre code, hors d'une tradition déterminée mais toujours sous l'angle du Merveilleux: deux exemples de ce dernier genre de récit merveilleux "inédits" seraient Alice in Wonderland ou The Hobbit. Certes, le roman de J.R. Tolkien contient maints personnages traditionnels du conte de fée classique, comme le sont le Nain, le Troll, le Magicien ou le Dragon, mais le Hobbit, lui, héros de l'aventure, semble être une créature jusque-là inconnue. Le roman de Lewis Carroll de son côté ne semble présenter que des personnages et des situations sans précédents, mais reste un texte merveilleux: les éléments surnaturels se multiplient, formant un univers totalement anti-réaliste. On peut distinguer ce type de texte du récit fantastique selon deux paramètres bien définis: l'exclusion de la représentation de la réalité et l'absence d'un climat de crainte angoissée et généralement répandue dans le récit; il est vrai qu'Alice et le Hobbit ont bien peur par moments, mais cette peur diffère de celle éprouvée par le protagoniste de l'aventure fantastique. Les nouvelles fantastiques de Maupassant

abondent en éléments réalistes d'une part, et de l'autre maintiennent toujours le sentiment de la peur, d'une peur extrême, à la limite de l'indicible. Il suffit de se rappeler les réactions des narrateurs de "Qui sait?" et du "Horla", ou même de "Un fou?" pour s'en rendre compte³. Cette terreur que produit l'effet fantastique est censée être partagée par le lecteur: le texte fantastique doit nous inquiéter, nous déranger et il partage cette tendance avec le texte appartenant au domaine de l'Étrange. Ce qui distingue pourtant l'effet "Étrange" de l'effet fantastique, c'est la présence du surnaturel au sein de ce dernier, et les deux contes de Maupassant ayant pour titre "La Peur" sont une illustration parfaite de l'étrange, s'opposant aux reste des contes fantastiques: les énigmes posées par le son des tam-tam mystérieux, autant que la figure grimaçante apparaissant à la fenêtre de la cabane du forestier trouveront leur explication à la fin du conte, et celui-ci n'aura donc rien de surnaturel. Alors que le texte fantastique s'achève sur l'incertitude, le problème posé par le récit étrange sera en fin de compte tiré au clair. Dans sa chronique sur le Fantastique⁴, Maupassant a perçu la différence entre le Merveilleux et le Fantastique, mais il n'a pas fait la distinction entre l'Étrange et le Fantastique. L'élément inquiétant produisant la peur lui a paru la pierre de touche du Fantastique⁵, et la présence de cette sensation dans la littérature de l'Étrange a effacé la frontière entre ces deux genres. C'est en fait l'élément

inquiétant et excluant toute explication rationnelle, donc surnaturel, qui détermine l'effet fantastique. Il faut remarquer que Maupassant, sans en être conscient au niveau théorique, appliqua cette distinction dans ses écrits fictifs, ce qui a donné naissance à ses contes purement fantastiques, à la fois inquiétants et surnaturels.

On a pu constater d'autre part à quel point la représentation de la réalité est omniprésente dans le conte fantastique: j'ai mentionné l'abondance de détails descriptifs prosaïques concernant l'environnement aussi bien que les personnages ou les situations des textes fantastiques. Il semblerait que cette réalité est nécessaire à l'instauration de l'effet fantastique et y participe pleinement. Là encore, nous pouvons distinguer le texte fantastique du récit merveilleux, même lorsque ce dernier établit son propre code narratif, comme dans Alice in Wonderland. Le Fantastique pourrait se définir alors comme l'introduction d'un code sémiotique surnaturel associé à l'impossibilité d'une solution dans le code herméneutique, à l'intérieur du code sémiotique de la réalité. On remarque tout de suite la disproportion physique entre ces deux codes: l'aspect réaliste englobe le détail surnaturel. Le ton dominant du conte fantastique est réaliste et le détail inexplicable est une "surprise" narrative: on ne peut en aucun cas s'y attendre, pour deux raisons principales. En premier lieu, de par son caractère inédit; nous l'avons vu, le détail surnaturel typique du conte fantastique n'est pas

classique, mais au contraire nouveau, sortant de toute tradition de par son originalité. Ensuite, à cause de la cohérence que l'on attend de la part du texte réaliste qui se révèle tout à fait vraisemblable jusqu'au moment où le détail surnaturel surgit: l'inexplicable n'est pas "censé" s'introduire au centre de cette vie présentée sous ses aspects les plus communs. Il y a là ce qui à première pourrait sembler être une contradiction fondamentale: comment le texte à tendance réaliste pourrait-il admettre un quelconque élément à ce point anti-réaliste, sans perdre aussitôt son caractère réaliste? En réalité, le texte fantastique est basé sur un échange dialectique entre la vraisemblance et l'impossible: le détail surnaturel pervertit la réalité dans laquelle il apparaît, et la narration réaliste à son tour se centre sur l'inclusion de cet élément inexplicable. L'inexplicable est traité, combattu par le narrateur de façon rationnelle, et cela permet la coexistence de la réalité et du surnaturel au sein d'un même univers narratif. Nous reconnaissons les démarches psychologiques du narrateur ou du personnages, ainsi que ses réactions comme faisant partie d'une conduite "normale" parce que logique en apparence.

Il y a donc dans le texte fantastique un choc constant entre deux codes sémiotiques opposés, le plus réduit pervertissant le plus étendu, sans pour cela l'anéantir. L'effet fantastique est le produit de ce choc et il a besoin de la réalité pour éviter d'une part que l'élément

surnaturel ne donne naissance à un univers typiquement merveilleux, et de l'autre, afin que l'inexplicable soit jusqu'à un certain point acceptable. L'incroyable doit devenir vraisemblable et pour ce faire, le détail surnaturel trouve sa place au sein d'une narration réaliste. Le texte fantastique dépend donc de la réalité autant que du surnaturel. En théorie, ces deux types de narration s'excluent mutuellement et pour arriver à s'équilibrer, la réalité présentée dans le texte fantastique est, si je puis dire, "exagérément réelle" afin d'admettre un élément inexplicable sans que celui-ci l'emporte sur les aspects réalistes du texte. Si l'aspect de la réalité qui nous est représenté échappait d'emblée à la vie de tous les jours, de par son caractère insolite ou simplement peu commun, le détail fantastique ferait basculer la narration dans le Merveilleux, en instaurant un code anti-réaliste. Il faut donc que l'élément surnaturel soit réduit dans le temps et dans l'espace, et que l'univers réaliste soit le plus vraisemblable possible, jusqu'au point d'en être vulgaire, pour que l'effet fantastique se fasse sentir. On pourrait qualifier cet univers réaliste d'"hyper-réalité"^e, car il ne cesse de mettre l'accent sur les aspects les plus connus, les plus anodins d'une réalité sans surprise, voire ennuyeuse et bougeoise. Cette hyper-réalité permet d'une part de créer la surprise provoquant l'inquiétude, et de l'autre de donner un aspect "réaliste" au surnaturel, autant que faire se peut, afin de le rendre admissible par le

narrateur autant que par le lecteur. En résumé, si l'on considère l'univers réaliste et le détail surnaturel comme deux ensembles distincts de connotations, il est possible d'affirmer que le genre fantastique se situe à leur intersection; aucun ne l'emporte sur l'autre et c'est leur équilibre précis qui provoque l'effet fantastique.

Il faut à présent considérer ces dernières réflexions typologiques sous un angle plus vaste, afin d'examiner leur bien fondé, non plus selon le corpus bien déterminé de l'oeuvre fantastique de Maupassant, mais plutôt en les appliquant à des récits contemporains qualifiés de fantastiques. Contrairement aux affirmations de Todorov limitant la situation historique du récit fantastique⁷, il est aisé de trouver de nos jours de nombreux récits obéissant aux mêmes règles que les contes fantastiques de Maupassant: les nouvelles de Cortazar en Argentine ou celles de Buzatti en Italie mériteraient de ce point de vue une étude approfondie, car, bien qu'elles soient généralement considérées comme fantastiques par la critique, elles se répartissent entre le genre merveilleux et le genre fantastique, et cette distinction en elle-même justifierait une différente étude. J'ai choisi de commenter un récit de Jean Giono, "Faust au village"⁸, dans le but de ratifier ma typologie. Bien que cet écrivain soit plutôt célèbre pour sa représentation pittoresque et lyrique de la vie des montagnes, exposant une conception presque panthéiste de l'univers, cette nouvelle me fournit un parfait exemple de

récit fantastique récent, et semble bien obéir aux paramètres que j'ai énoncés après l'analyse de l'oeuvre fantastique de Maupassant.

"Faust au village", narré à la première personne par le protagoniste, présente à première vue tous les éléments d'une narration réaliste: le héros est un routier, qui s'exprime comme tel, et le vocabulaire qu'il emploie est familier, voire argotique⁷. Il utilise des expressions professionnelles correspondant au monde de la route et ses phrases sont courtes, coupées d'interjections typiques de sa classe sociale. L'action se déroule dans un environnement réel, celui des basses-Alpes, et on y mentionne de nombreux noms géographiques. Le récit raconte la confrontation entre le héros et une série de phénomènes inexplicables, concrètement les apparitions successives d'un marcheur isolé perdu au milieu d'une route de montagne. Dès la première rencontre, la question se pose de savoir comment le marcheur est arrivé là sans véhicule, ce qui constitue déjà un début d'énigme. Ensuite, le héros s'aperçoit que le personnage mystérieux n'est pas mouillé, bien qu'il pleuve à torrent. Autant de questions sans réponses qui plonge le narrateur aussi bien que le lecteur dans l'insolite. Cette apparition se renouvellera plusieurs fois; le routier aura des ennuis mécaniques inexplicables qui sembleront n'avoir d'autre but que celui de le retarder dans sa route afin de rencontrer l'individu mystérieux. Le dénouement du conte n'apporte aucune solution, ce qui est déjà suggéré dans les premières

phrases du texte, débutant par une conversation entre le routier et un ami: le camionneur est "de campo"¹⁰, plus ou moins malade, mais en réalité, comme il le dit lui-même, il est la victime d'un phénomène qu'il n'arrive pas à comprendre: "Il m'arrive une drôle d'histoire."¹¹ Il semble bien que d'emblée la nouvelle propose une énigme sans solution possible, l'adjectif "drôle" signifie ici "bizarre", "inexpliqué". Ainsi, "Faust au village", tout en se déroulant dans un univers réaliste, représenté d'une façon réaliste dans le discours du personnage principal, introduit un élément surnaturel qui peu à peu pervertit la réalité, sans pour autant la nier, tout comme c'est le cas des nouvelles fantastiques de Maupassant. Le titre de ce conte évoque bien sûr le drame de Goethe, et possède une résonance surnaturelle. Mais Faust se glisse dans la tradition surnaturelle religieuse classique, qui admet le diable, son représentant, et la possibilité d'une transaction spirituelle, dont nous pourrions trouver la trace dans une histoire de sorcellerie. Dans le cas de la nouvelle de Giono, le titre demeure problématique: le texte ne ressemble en rien à la pièce de Goethe, mais plutôt s'y opposerait, dans les personnages comme dans leur situation: le routier, travailleur manuel, n'a, de toute évidence, rien à voir avec le savant docteur Faust, et il ne s'accorde en aucune façon avec le diable pour lui vendre son âme, à supposer qu'il croie en avoir une, ce qui reste à démontrer. A mon avis, le titre est une micro-structure de l'opposition

constante existant dans le texte entre la réalité et l'inexplicable: le mot village évoque bien une réalité simple et sans prétention, tandis que "Faust" connote l'univers de la légende religieuse. Il ne faut pas y voir une recreation du mythe de Faust, mais plutôt l'indice du choc entre l'hyper-réalité et le surnaturel sur lequel se fonde la narration. Le protagoniste du conte de Jean Giono, de par son aspect crédible ressemble beaucoup à ceux des contes de Maupassant, et sa vie, telle qu'elle nous apparaît à travers sa façon de s'exprimer et les anecdotes périphériques qu'il mentionne, a beaucoup à voir avec celle des protagonistes des récits fantastiques de Maupassant; il s'agit d'une vie sans surprise, bien ordonnée, qui n'échappe en rien à la réalité connue du lecteur jusqu'au moment où l'élément surnaturel fait son apparition et situe irrémédiablement le texte dans le Fantastique.

NOTES

- 1)- La présence de l'élément surnaturel comme fondement du fantastique n'est par exemple pas une observation nouvelle; il s'agit ici de récapituler nonobstant tous les éléments participant à la création de l'effet fantastique.
- 2)- La littérature d'anticipation n'est pas à mon avis une littérature du surnaturel. On pourrait y voir une spéculation selon des critères scientifiques, une sorte de calcul de probabilités. Le Voyage dans la lune est de ce point de vue un exemple parfait de ce genre de récit.
- 3)- "Fou d'épouvante enfin, je pus me trainer hors de la grande allée et me cacher de nouveau dans les arbres pour regarder disparaître les plus infimes objets, les plus petits, les plus modestes, les plus ignorés de moi, qui m'avaient appartenu".
Oeuvres complètes, Tome II, p.1230.
- 4)- Maupassant, Guy de. "Le Fantastique", chronique publiée dans Le Gaulois le sept octobre 1883.
- 5)- Selon Maupassant, le récit fantastique de son temps ne fait que "coudoyer" le fantastique, troublant avec des faits réels "où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible". Guy de Maupassant refuse d'accepter le surnaturel et nous donnerait plutôt une définition de l'Étrange.
- 6)- J'emploie le concept d'"hyper-réalité" pour désigner la représentation d'une réalité foncière, typique, sans aucune particularité, correspondant à une réalité que nous connaissons, et qui ne peut nous surprendre, de par sa banalité; la réalité inclut bien souvent des phénomènes surprenants, insolites, voire inexplicables, allant des observations les plus matérielles jusqu'aux grandes questions philosophiques. Le type de réalité au sein de laquelle va se dérouler le phénomène surnaturel dans la narration fantastique ne nous surprend pas, et a priori ne présente aucune énigme. Ainsi, l'"hyper-réalité" est une réalité évidente, centrée sur l'exagération des aspects communs de la réalité.

- 7)- Todorov, Tzvetan. Introduction à la Littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970. p. 177.
- 8)- Giono, Jean. "Faust au Village". French Department of Yale University. Contes et Nouvelles d'Aujourd'hui. New York and London: 1966. p.108.
- 9)- "Les virages de la forêt sont assez salauds" (p.109)
"Aucune envie de me casser la gueule" (p.110)
"(...) il y a quelque chose qui foire, et me voilà en panne".(p.122).
- 10)- "Faust au Village", p. 108.
- 11)- Idem, p.109.

CONCLUSION

En résumé, le texte fantastique partage bon nombre de caractéristiques avec des genres voisins, tels que le Merveilleux et l'Etrange, avec lesquels il est d'ailleurs trop souvent confondu. Si l'on y trouve le surnaturel et la peur causée par l'inconnu, on y perçoit également la présence de la représentation réaliste de l'univers et l'équilibre entre deux codes sémiotiques en apparence antithétiques. A mon avis, le rôle du lecteur dans l'élaboration de l'effet fantastique est primordial; il faut qu'il accepte rationnellement l'univers qui lui est narré, et doit donc posséder les mêmes connaissances que le narrateur et partager une même perception de la réalité. Le lecteur doit suivre la démarche épistémologique de celui qui vit l'aventure fantastique, ce "je" auquel il peut s'identifier car il partage le même système de logique. En général, cette démarche est cohérente et rationnelle car elle se base sur la vision logique de ce qui nous entoure. Lorsque le détail fantastique fait irruption, il doit

provoquer la peur, car il est inacceptable et perturbe la réalité jusqu'au point de la faire basculer, en détruisant l'image répertoriée que nous avons de cette dernière. C'est sans doute la raison pour laquelle pratiquement tous les contes fantastiques de Maupassant finissent de façon tragique: le protagoniste est détruit, soit mentalement, soit physiquement, et avec lui disparaît également la perception logique d'un univers réaliste que le lecteur a partagée tout au long de la narration. Il y a une sorte de "trahison" dans cette perversion d'une représentation de la réalité, qui semble au départ aussi commune que tranquille, pour que précisément le lecteur l'accepte sans difficultés. On pourrait dire que l'efficacité de la narration fantastique dépend de la crédulité du lecteur, mais non pas vis-à-vis du détail fantastique, qui ne peut pas être cru directement, non plus que refusé, si l'aspect réaliste de la narration est cohérent. Le lecteur, pour que se produise l'effet fantastique, doit suivre la narration réaliste sans difficultés et refuser dans une certaine mesure le détail surnaturel; dans une certaine mesure seulement car le lecteur "idéal" se trouve pris au niveau du texte au même piège que le protagoniste de l'aventure fantastique: il ne peut accepter l'irrationnel mais il est convaincu malgré lui de son existence, tant que dure la lecture, et l'irrationnel détruit la perception réaliste autant que rassurante qu'il pouvait avoir de la réalité, de la sienne comme de celle qu'il reconnaît dans le texte. On veut bien évidemment nous

faire croire que cela arrive réellement et c'est là le but principal de l'hyper-réalité des éléments de base de la partie réaliste de la narration: médiocrité des personnages, des situations initiales (avant l'intervention du surnaturel) et des décors¹. Si nous croyons à la réalité de la perception du narrateur, et cela est aisé, alors l'effet fantastique sera réussi.

L'apparition du surnaturel provoque un changement partiel d'univers, qui admet un élément supplémentaire tout en gardant certaines caractéristiques originelles, car nous devons à tout moment pouvoir reconnaître l'univers au sein duquel surgit l'irrationnel. Le Fantastique suppose donc une modification de l'univers narré représentatif de la réalité: le lecteur ne peut l'accepter car il ne rentre pas dans sa perception de la réalité, à laquelle correspond d'autre part l'hyper-réalité de la narration. Malgré tout, lorsque cette altération de la réalité apparaît, le lecteur ne perd pas contact avec les connotations réalistes du cadre narratif. Il n'y a pas de changement radical d'univers, et en cela, le Fantastique diffère radicalement du Merveilleux ou de la Science-fiction. Pour qu'existe le choc de codes sémiotiques produisant le fantastique, l'univers réaliste doit coexister avec le détail irrationnel. C'est un équilibre parfait, mais précaire entre ces deux codes sémiotiques qui produit l'effet fantastique. A mon avis, cet équilibre ne peut durer et se résout de façon tragique. C'est sans doute la raison pour laquelle l'on parle souvent

de "contes fantastiques" ou de "nouvelles fantastiques" et beaucoup plus rarement de "romans fantastiques". Il semble bien que la narration courte est la forme privilégiée du Fantastique, afin qu'aucun des codes sémiotiques ne l'emporte sur l'autre. L'effet fantastique changera en même temps que changera l'épistémologie du lecteur, et la réalité qu'il présentera sera différente. Malgré tout, les aspects communs de la réalité du moment seront toujours exacerbés. Bien que la réalité change avec l'histoire, le choc sémiotique continuera d'exister, et c'est ce que l'analyse de "Faust au village" semble prouver: on y observe une réalité différente, un type de protagoniste, le routier, propre à la vie du vingtième siècle, dont les particularités sont la solitude et sa fonction primordiale du point de vue commercial.

Le Fantastique apparaît donc en même temps que s'opposent les éléments composant un univers réaliste, ou du moins vraisemblable, et ceux composant un phénomène inexplicable; c'est là un état de fait qui n'a pas été suffisamment souligné. Le Fantastique dit Castex "se caractérise par une intrusion de mystère dans le cadre de la vie réelle".² Il me semble que le mot "mystère" ici ne suffit pas: le mystère est inexpliqué mais l'élément fantastique est inexplicable, et c'est pour cela qu'il produit le doute et la terreur. Un mystère inexpliqué reste toujours susceptible d'explication, tandis que le détail fantastique reste inexplicable tant qu'il reste fantastique;

ni le lecteur ni le narrateur ne cherchent une explication possible, ils savent tous deux qu'il ne peut y en avoir aucune. L'hyper-réalité remplit la double tâche d'approfondir la vraisemblance du texte et de souligner l'impossibilité logique du phénomène fantastique dans un tel univers, afin de faire surgir l'inexplicable, l'incertitude, clé du Fantastique.

Quand Todorov dit, à l'instar de Pierre-Georges Castex, que le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation³, il ne met pas l'accent sur les qualités intrinsèques du genre, qui précisément se différencie radicalement de l'Etrange ou du Merveilleux. Le lecteur et le protagoniste se trouve pris dans le choc opposant une hyper-réalité à un phénomène sans explication possible et nous somme, selon la formule consacrée, au coeur du Fantastique. Comme si ce dernier était constitué de deux codes sémiotiques s'excluant en théorie l'un l'autre, et dont la réunion provoque une "perversion narrative". Ce mouvement binaire s'applique aussi bien à des narrations fantastiques modernes, telles que "Les suaires de Véronique" ou "Las babas del diablo" de Cortazar (ce qui prouverait une fois de plus que les limitations historiques imposées au genre par Todorov, qui prétend que le Fantastique meurt à l'aube du vingtième siècle, sont irrémédiablement fausses) qu'à des films fantastiques récents tels que The Thing (version de John Carpenter) ou A Nightmare on Elm Street.

Ce genre de cinéma connaît une vogue irrésistible dans

la société actuelle: la création de séries télévisées comme Friday the 13th au Etats-Unis ou Les Accords du diable en France prouve bien que le sujet fantastique est au goût du jour. Qu'il se joigne au macabre et au meurtre? Il semblerait que le Fantastique est l'expression d'un certain nihilisme de l'homme, incomplet et limité, comme s'en plaint bien le héros du "Horla", et retrouver la destruction à ses côtés n'a rien de foncièrement surprenant. Pourtant le Fantastique n'est pas le cruel, il suffit pour s'en rendre compte de comparer Jack the Ripper avec "La Vénus d'Ille", et cette erreur est trop souvent commise par certains lecteurs autant que par certains réalisateurs de film. Le seul point commun entre l'horreur et le Fantastique serait à mon avis la résolution généralement tragique de ces deux types de récit. Le Fantastique est une énigme sans solution, alors que l'horreur reste souvent dans les limites de la réalité ou de la mythologie: les sorcières et les vampires, autant que les morts-vivants et les revenants sont acceptés dans le code narratif des croyances populaires: leur existence est donc explicable dans le domaine du merveilleux; quant au fou maniaque qui tue sans motif, il n'échappe en aucun façon à la réalité: de semblables cas, relevant de la folie meurtrière pathologique, se produisent bien dans la vie réelle. Si ces deux types de narration provoquent la peur, il ne s'agit pas à mon avis du même genre de frayeur. Je crois que le texte Fantastique provoque un doute plus intellectuel et moins

viscéral, plus persistant et moins définissable, car je suis persuadé que le Fantastique exprime l'impossibilité de l'homme à connaître ce qui l'entoure, en le présentant comme la victime d'une réalité qu'il croit contrôler mais qui en fait lui échappe; son message se doit donc d'être plus fondamental, exprimant une terreur de dimension philosophique qui, bien que provoquée par l'incroyable, n'en demeure pas moins réelle et véritable.

NOTES

- 1)- On peut souligner ici la tranquillité des maisons des protagonistes des deux versions du "Horla" et de "Qui sait?", loin de la ville et dans un environnement aussi calme que tempéré.
- 2)- Castex, P.G. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Corti, 1951. p.7.
- 3)- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. p.29.
- 4)- Cela ne veut pas dire que l'Horreur exclut forcément le Fantastique et vice et versa; ainsi, la série de films "A Nightmare on Elm Street" est une combinaison des deux.

BIBLIOGRAPHIE

I- Editions

- Maupassant, Guy de. Le Horla et autres contes cruels et Fantastiques. (introduction de M.C. Bancquart) Paris: Garnier, 1976
- Le Horla et autres contes d'angoisse. (Notes et introduction de A. Fonyi, chronologie de P. Cogny). Paris: Flammarion, 1984.
- Contes Fantastiques Complets. (Présentés et annotés par A. M. Richter). Paris: Hachette (Collection Marabout), 1978.
- Contes et nouvelles. Oeuvres complètes. (Chronologie, introduction et notes de L. Forestier). Paris: Gallimard, 1975-79. (2 vol.)
- Lettres de Guy de Maupassant à Gustave Flaubert. (Présentées par P. Borel). Avignon: Edouard Aubanel, 1940.
- Correspondance inédite. (Recueillie et présentée par A. Artinian, avec la collaboration d'E. Maynial). Paris: Dominique Wapler, 1951.
- Chroniques. (Préface d'H. Juin). Paris: Union générale d'éditions, 1980. (3 vol.)

II- Sur le Fantastique chez Maupassant

- Aga-Rossi, Laura. "Hors-là". Bérénice V, ii (1984) 5-10.
- Alexandrescu, Sorin. "Le discours étrange. Essai de définition à partir d'une analyse de 'La Nuit' de Maupassant." Sémiotique Narrative et Textuelle. Paris: Larousse, 1973.
- Bancquart, Marie-Claire. Maupassant, conteur fantastique. Paris: Lettres modernes Minard, 1976.
- "Paris 'fin de siècle'. Un réalisme fantastique, Maupassant." ds: Images littéraires du Paris

- "fin de siècle. Paris: La différence, 1979, 127-75.
- Bonnefis, Philippe. "La question du lien dans les Contes et nouvelles de Maupassant." MLN 102 (1984) 898-917.
- Castella, Charles. "Une divination sociologique: les contes fantastiques de Maupassant." ds: Agencer un univers nouveau - Le temps de la genèse. Paris: Minard, 1976, 63-92.
- Chambers, Ross. "La lecture comme hantise. 'Spirite' et 'Le Horla'." RSH 177(1980) 105-17.
- Ciuchindel, Luminita. "Coordonnées temporelles dans la prose fantastique de Maupassant." AubLimbi I (1978) 111-15.
- Cogny, Pierre. Le Maupassant du Horla. "Le Horla" suivi de "lui?", "Un Fou?", "Fou" et "Qui sait?". (Edition préfacée par un essai de P. Cogny sur le Fantastique chez Maupassant.) Paris: Lettres modernes Minard, 1970.
- Collet, Francis. "Lecture comparée du début et de la fin du 'Horla'." L'école des lettres LVXXIV 8 (1983), 27-31.
- Devlin, Judith. The Superstitious Mind: French Peasants and the Supernatural in the Nineteenth Century. New Haven: Yale UP, 1987.
- Delabroy, Jean. "Corps inconnaissable ['Le Horla']. " ds: Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy. Grenoble: PU, 1977, 125-34.
- Dentan, Michel. "'Le Horla' ou le vertige de l'absence." EL IX, 2, série 3-9 (1976), 45-55.
- Donaldson-Evans, Mary. A Woman's Revenge. The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction. Lexington: French Forum, 1986.
- Ernan, Michel. "Analyse structurale de 'La peur' de Maupassant." EcLe LXXVI 7 (1985) 33-42.
- Forestier, Louis. "La lettre, le journal et 'Le Horla'. A propos de quelques contes de Maupassant." ds: Cent ans de littérature française 1859-1950. (Mélange offert à Jacques Robichez). Paris: Sedes, 1987.
- "D'une lettre et du 'Horla'." Bérénice VI 11, (1984) 1-4.
- Frantangelo, Mario. "Il 'fantastico' in Guy de Maupassant." Letteratura Francese Contemporanea, le correnti d'avanguardia. Bérénice V (120) (1984) 153-70.
- Godfrey, Sima. "Lending a Hand: Nerval, Gautier, Maupassant and the Fantastic." RR 78 (1985) 74-83.
- Hubert, Juin. "Le double et les fantômes." Magazine littéraire 156, (1980) 22-3.
- Karff, Deborah May. "The Realm of the Strange; a study of the Short Stories of Maupassant." Ph.D. 1979, John Hopkins University (0098).
- Labarrère, André. "'Le Horla' de Maupassant. Explication de texte." EcLe LXXVII 14, (15 mai 1987) 39-45.
15 (15 juin 1987) 53-8.
- Neefs, Jacques. "La représentation fantastique dans 'Le

- Horla' de Maupassant." Caieff 32, (1980) 231-45.
- Rachmül, Françoise. Le Horla. Maupassant. Paris: Hatier, 1983.
- Ropars-Wuillemier, Marie-Claire. "La lettre brûlée (écriture et folie dans 'Le Horla')." ds: Le Naturalisme. Colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle. [30 juin-10 juillet] Paris: Union générale d'éditions, 1978.
- Roscàu, Manuela. "Modèle actanciel et modèle logique. Lecture d'une nouvelle fantastique de Maupassant, 'Le Horla'." Revue Roumaine de linguistique XXI, 627-36.
- Sacchi, Sergio. "La face obscure de Maupassant et la mafeutique du 'Horla'." ds: Il Confronto letterario I, 1 (maggio 84), 121-31; 2 (nov. 84), 357-74.
- "La scrittura fantastica in Maupassant." Anuario della scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori. (Universita degli studi di Trieste '85), 278-80.
- Scapira, Charlotte. "La technique du récit englobé dans les contes de Maupassant". Neophil 71, (1987) 513-22.
- Schash, Naafissa A.F. Maupassant et le fantastique ténébreux. Paris: Nizet, 1983.
- Secchi, Giovanna. "Il fantastico e 'La Chevelure' di Maupassant." Micromégas VI 1, 57-73.
- Targe, André. "Trois apparitions du 'Horla'." Poétique 6, 446-59.
- Tarnawsky, Maxim-David. "Guy de Maupassant and the Magic of the Night." Ph.D. 1988, Harvard University. (0084).
- Vaucher-Gravili, Anne de. "Quand l'objet ancien devient fantastique." Bérénice V, (1984) 171-84.

III- Textes critiques généraux.

- Apter, T.E. Fantasy Literature. Indiana UP, 1982.
- Baronian, Jean-Bernard. Un nouveau Fantastique. Lausanne: l'âge d'homme, 1977.
- Barthes, Roland. S/Z. An Essay. New York: Hill and Wang, 1974.
- Besnard-Coursodon, Micheline. Etude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant. Paris: Nizet, 1973.
- Bessière, I. Le récit Fantastique. Paris: Larousse, 1974.
- Bonifazi, Neuro. Teoria del fantastico. Longo: 1982.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: UP, 1961.
- Brooke-Rose, Christine. A Rhetoric of the Unreal. Cambridge: UP, 1981.

- Brooks, Peter. The Melodramatic Imagination. Yale: UP, 1976.
- Brooks, Peter. Reading for the Plot. Oxford: Clarendon, 1984.
- Castex, Pierre-Georges. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Corti, 1951.
- Chambers, Ross. Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France. Paris: Corti, 1987.
- Story and Imagination. U. of Minnesota P, 1984.
- Chanady, Anaryll B. Magical Realism and the Fantastic. New-York: Garland, 1985.
- Chatman, Seymour Benjamin. Story and Discourse. Cornell UP, 1978.
- Decottignie, Jean. Prélude à Maldoror, vers une poétique de la rupture en France. Paris: Collin, 1973.
- Doering, Ulrich. "A la recherche de la raison perdue. La Critique et la littérature fantastique." Oeuvres et critique 9, ii (1984) 167-76.
- Du Romantisme au supernaturalisme. Hommage à Claude Pichois. Neuchâtel: La Baconnière, 1985.
- Finné, Jacques. La littérature fantastique. PU de Bruxelles, 1980.
- Forster, E.M. Aspects of the Novel. New-York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1955.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." in The Standart Edition of the Psychological works. ed. by Hogarthj, 24 vol. 1953-74. XVIII, 219-52.
- Gelley, Alexander. Narrative Crossing. John Hopkins UP, 1987.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse. Cornell UP, 1980.
- Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Grivel, Charles. Le Fantastique. Manheim: université, 1983.
- Hume, Kahryn. Fantasy and Mimesis. New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. Fantasy: the Literature of Subversion. New York: Methuen, 1981.
- Kernode, Frank. The Art of Telling. Harvard UP, 1983.
- The Genesis of Secrecy. Harvard UP, 1979.
- The Sense of an Ending. Oxford UP, 1967.
- Koelb, Clayton. The incredulous Reader. Cornell UP, 1984.
- Leitch, Thomas M. What Stories Are. Penn State UP, 1984.
- Linvelt, Jaap. Essai de typologie Narrative. Le "point de vue". Théories et analyses. Paris: Corti, 1981.
- Lovecraft, H.P. Supernatural Horror in Literature. New York: Ben Abramson, 1945.
- Manlove, C.N. The Impulse of Fantasy Literature. Kent State UP, 1983.
- Milner, Max. La fantasmagorie. Paris: PUF, 1982.
- Olsen, Lance. Ellipse of Uncertainty. NY: Greenwood, 1987.
- Ponneau, Gwenhaël. La folie dans la littérature fantastique. Paris: CNRS, 1987.
- Prince, Gerald. A Dictionary of Narratology. U of Nebraska P, 1987.
- Narratology: the Form and the Functioning of Narrative. New York: Mouton, 1982.

- Rabkin, Eric S. The Fantastic in Literature. Princeton: UP, 1976.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction. N.Y.: Methuen, 1983.
- Sangsue, Daniel. Le récit exentrique. Paris: Corti, 1988.
- Schneider, M. La littérature fantastique en France. Paris: Fayart, 1964.
- The Scope of the Fantastic- Theory, Technique, Major Authors. NY: Greenwood Press, 1985.
- Shurig-Geik, Dorothea. Studien zum modernen "contes fantastiques". Heidelberg: Winter, 1970.
- Siebers, Tobin. The Romantic Fantastic. Cornelle UP: 1984.
- Theories of the Fantastic. (special issue of L'Esprit Créateur 28, iii [Fall 88]).
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- Thomas, Cristian W and Malte Fisher, Jend, eds. Phantastik in Literature und Kunst. Darmsadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Vax, Louis. L'Art et la littérature fantastiques. Paris: PUF, 1974.
- La séduction de l'étrange. Paris: PUF, 1965.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293005995364