« LE HORLA » DE MAUPASSANT :

LA FOLIE À LA CROISÉE DES COURANTS ET DES SAVOIRS

Sophie BASTIEN, Collège militaire royal du Canada

En matière éditoriale, Guy de Maupassant s'élève au rang de « valeur commerciale sûre », notait récemment René Godenne (118). « Le Horla » concourt évidemment à ce succès commercial. Parmi la masse de textes qu'a produits le très prolifique écrivain, il est sans aucun doute l'un des plus connus, comme en fait foi la quantité impressionnante d'éditions auxquelles il a donné lieu. En outre, la vocation pédagogique de plusieurs d'entre elles¹ est garante d'un autre type de popularité, celui-là taillé au sein des programmes scolaires de différents niveaux. Ce double succès et l'immense réputation qui lui est indissociable ont vraisemblablement pour fondement causal la représentation de la folie, un aspect central du « Horla » et son mérite le plus reconnu, qui n'en fait rien de moins qu'un texte-phare. De fait, la célébrisime nouvelle de Maupassant s'impose à quiconque se penche sur le topique de la folie dans l'histoire littéraire.

C'est alors pour sa représentation d'une chose pour le moins malaisée à cerner que « Le Horla » est devenu un repère canonique. Une recherche sur la notion de folie fait immédiatement constater son caractère relatif. D'abord, le nombre de définitions que les dictionnaires généralistes fournissent de ce terme en montre la polysémie². Cependant les dictionnaires de psychanalyse ne le mentionnent même pas (Laplanche et Pontalis³) : antérieur au langage scientifique moderne, il reste « toujours vague » selon le psychanalyste Jean Gillibert (9), « polymorphe » selon le psychologue Roland Jaccard (17, 123). Les philosophes n'apportent guère plus de lumières : Michel Foucault scrute une frontière mouvante entre raison et déraison, et pour Jacques Derrida (66), la notion de folie est « empruntée à un fonds incontrôlable ». Les

critiques qui ont étudié son traitement en littérature, quant à eux, font sentir par divers moyens l'imprécision de leur objet d'enquête. Pierre Jacerme, par exemple, encadre le mot *folie* par des guillemets chaque fois qu'il l'utilise; Lillian Feder (xii) se demande « how to define a concept that reflects human ambivalence toward the mind itself ? »; et Shoshana Felman s'abstient de trancher entre les sens propre et figuré de la folie, dont elle tient à respecter le mystère.

Pour notre part, nous ne nous aviserons pas de tenter de la définir, quand la difficulté de pareille entreprise ressort comme un fait acquis, ni d'identifier quelle définition conviendrait plus précisément au narrateur du « Horla ». Nous ne tâcherons pas non plus de circonscrire ses signes et ses symptômes dans la nouvelle; d'autres se sont déjà adonnés à une lecture clinique en examinant notamment les narratèmes inextricables du double et de l'angoisse (Hadlock, Schapira). En revanche, il nous apparaît plus fructueux d'élargir l'angle critique, tout en gravitant autour d'elle. Dans le présent article, nous nous demanderons quelle conjoncture culturelle et, par conséquent, quelle sensibilité permettent, voire incitent sa thématization littéraire, et induisent les choix esthétiques qu'effectue Maupassant pour la mettre en forme de façon si percutante. Afin d'apprécier à sa juste valeur toute la portée du motif de la folie dans « Le Horla », il faut, nous semble-t-il, situer pleinement le texte dans le contexte de sa parution, en 1887⁴. Si la nouvelle a inspiré des études variées et fort louables⁵, sa contextualisation demeure néanmoins un champ qui, sans être vacant, a été défriché par fragments épars. Nous en proposons ici une exploration plus systématique. Ce faisant, nous exposerons son arrière-plan culturel autant que sa descendance plus ou moins directe. Nous lui apporterons donc un éclairage généalogique – et par là, original.

Par souci de méthode, notre étude suivra le plus souvent un parcours chronologique et distinguera différents domaines de l'activité intellectuelle qui, en réalité, ne sont guère cloisonnés,

encore moins étanches : ils se chevauchent parfois, sinon se relient entre eux. La représentation de la folie qu'offre « Le Horla » apparaîtra comme un carrefour extraordinaire où se rencontrent divers courants, où se manifestent plusieurs influences – sur le plan strictement littéraire autant que sur les plans philosophique, spirituel, scientifique et psychologique. Nous espérons ainsi montrer qu'elle cristallise des moments riches de l'histoire littéraire, de l'histoire des idées et de l'évolution des sciences.

Le double contre-pied du rationalisme

Chronologiquement, le premier courant qui exerce une influence sur « Le Horla » se situe du côté de la philosophie : c'est le rationalisme, qui caractérise le siècle des Lumières et qui se poursuit dans les décennies subséquentes avec le positivisme. Il se voit d'autant plus renforcé à l'époque de Maupassant⁶ : elle foisonne en percées scientifiques et en inventions, ce qui porte à croire en la toute-puissance de l'intellect, à tel point qu'on oublie, ou du moins risque-t-on d'oublier, que l'intelligence a des limites. Cette atmosphère de suffisance intellectuelle est déterminante pour l'écrivain, car *a contrario*, c'est avec un regard philosophique teinté de scepticisme qu'il observe ces avancées, ces acquis cognitifs : il n'est que plus conscient des incapacités inéluctables de l'homme et de sa faiblesse ontologique. À la confiance en l'intelligence humaine, il oppose donc la conviction de son inanité. Il sait que le progrès, si rapide et puissant qu'il soit, ne dissipe pas, au fond, les ténèbres qui entourent l'homme. Il considère l'esprit infirme puisqu'il subsiste sans contredit des phénomènes aux causes inconnues, des zones obscures impossibles à élucider. Voilà exactement ce qui se produit au cœur de son « Horla » : il y règne une obscurité qui n'est pas sans susciter une réflexion existentielle sur les limites de l'esprit humain. L'auteur réagit ainsi par le biais de la fiction pour mettre le lecteur en garde, en quelque sorte, contre la foi en la raison et pour la déconstruire tel

un leurre. Sa mise en scène de la folie subit ainsi l'influence du positivisme et du culte de la raison, mais il s'agit d'une influence réactionnelle, qui se pose en contradiction.

Il prend également le contre-pied d'un autre trait du rationalisme que la surestimation de l'intellect : la volonté de tout clarifier, de ramener l'inconnu au connu. Il cultive l'antithèse de cette attitude et plonge à fond dans le domaine abyssal du mystère, dont il exploite, par l'écriture, le pouvoir de fascination et la valeur esthétique. Il en vient à développer le mystère comme procédé en recourant au surnaturel. Non au surnaturel d'essence religieuse : d'acception plus vaste, ce concept réfère plutôt, chez lui, à ce qui n'appartient ni au concret, ni au réel, et qui échappe à la raison. L'ésotérisme et le paranormal en sont des corollaires. Il n'est pas anodin que dans « Le Horla », les tentatives rationalistes du narrateur pour élucider son expérience troublante restent vaines. Il se heurte à un écueil quand il s'efforce de saisir l'intervention surnaturelle, de percer le personnage fantomatique.

L'héritage multiple du romantisme

Nos dernières considérations nous rapprochent du romantisme. Il est vrai que Maupassant se prononçait énergiquement contre ce courant culturel en lui reprochant sa « sentimentalité exaltée » (88), mais ce sont d'autres paramètres qui retiennent notre attention. Premièrement, l'intrusion du surnaturel, que nous venons d'évoquer, constitue un ingrédient essentiel du fantastique⁷ : intimement lié à une branche du romantisme pendant quelques décennies, ce genre s'affirme comme une tendance florissante à mesure que défile le XIX^e siècle. Maupassant emboîte le pas en composant une trentaine de textes fantastiques – dont la plupart problématissent la folie. De plus, il trouve là le registre qui lui réussit le mieux. Ce corpus remporte en effet un succès public instantané qui contribue grandement à bâtir sa réputation. Il est aussi, et de loin, celui auquel ses

exégètes se consacrent le plus, même s’il ne totalise qu’une infime fraction de sa production narrative – qui comprend six romans, plus de trois cents récits courts (contes et nouvelles) et quelques récits de voyage – à laquelle s’ajoutent ses œuvres dramatiques et poétiques, ainsi que ses chroniques journalistiques. Et c’est « Le Horla » qui marque le sommet de son art, comme s’il en condensait les qualités et était investi d’une force emblématique, en ce qui a trait au thème de la folie intégré au registre fantastique.

Le personnage éponyme se révèle on ne peut plus étrange et tout autant hostile et malveillant, selon ce que ressent le narrateur. De plus, son action a sur ce dernier de funestes répercussions, en le rendant malgré lui meurtrier et suicidaire. Or, la bizarrerie, la monstruosité et le démoniaque ont été rendus dignes d’intérêt par l’esthétique romantique. D’une part, l’irrationalité du « Horla » et son ambiance insolite n’auraient pas intéressé l’esprit classique, dont le bon sens imposait la vraisemblance et cherchait la modération et la dignité – Foucault le montre bien dans son *Histoire de la folie à l’âge classique*. Elles n’auraient pas eu leur place non plus dans le schéma des Lumières, qui écartait ce qui résiste obstinément à l’analyse – on l’a vu. Le romantisme s’affranchit de ces contraintes et accueille en toute liberté les phénomènes de pénombre intellectuelle.

D’autre part, dans les canons du classicisme, la question spirituelle demeurait quasi intouchable, alors que dans l’optique romantique, la tentation diabolique l’emporte sur la condamnation morale. Au XIX^e siècle, le catholicisme traverse une crise ; Huysmans va jusqu’à constater « l’impossibilité où les gens se trouvent de croire au catholicisme » (99). Des écrivains soulèvent un questionnement sans tabous, le valorisent même, et, du coup, esquissent le chemin vers le désert de l’athéisme. Creusant la voie de la dérélition⁸, Maupassant et son « Horla » s’inscrivent

à la suite de Musset et de son Rolla (dont la consonance avec le mot de Maupassant est appréciable), de Vigny et de son Jésus, de Lautréamont et de son Maldoror, mais aussi, dans la sphère philosophique, à la suite de Kierkegaard et de son désespoir comme état de désordre interne, de Schopenhauer et de sa doctrine pessimiste⁹, de Nietzsche et de sa mise à mort de Dieu. La solitude morale détermine aussi bien chez Maupassant une attitude psychologique qu'une conception métaphysique du monde. Et comme l'observe Mariane Bury (82), elle se fait rhétorique par la traduction littéraire qu'en offrent certains de ses récits courts. Tel « Le Horla », ajoutons-nous, dont le narrateur, sans appui religieux, sans phare ni réconfort, devient littéralement désorienté, au point d'aller se perdre dans la folie. Le désenchantement propre au romantisme, avec le goût satanique et l'irrévérence religieuse qu'il entraîne, est donc un autre pilier sur lequel s'érige « Le Horla ».

Le réalisme détourné

Nous avançons dans le XIX^e siècle et rencontrons un autre courant culturel qui laisse des marques indélébiles dans « Le Horla » : le réalisme. Si l'attribut distinctif du conte fantastique est de présenter « une histoire difficilement explicable », comme le rappelle Färnlöf (49), la stylistique réaliste figure son double antithétique, auquel il est conditionnel, sans lequel il n'a nulle effectivité – paradoxalement. Le début du récit fantastique annonce un projet réaliste en installant des repères spatio-temporels tout à fait vraisemblables¹⁰. Il met également en place un état de bonheur. Le lecteur baigne ainsi dans la quiétude et dans un lieu et une temporalité qui peuvent initialement lui faire croire à une histoire réelle s'enracinant dans un cadre normal, un quotidien banal (Trail). Il « est conduit jusqu'au moment fantastique par un discours persuasif et [...] *motivé* » : toute une stratégie compositionnelle opère pour la représentation du réel, que Färnlöf

met en lumière et considère comme un acte créatif dont résultera la présence du fantastique (56).

Quand surgit l'intrusion de l'inconnu, l'événement inexplicable, un effet de surprise est créé, ainsi qu'une angoisse concomitante – qu'elle soit exprimée dans le texte même ou qu'elle relève de la réception personnelle et active du lecteur (elle est de toute façon immanente au texte qui la suscite). C'est alors que les méandres du fantastique jettent ce dernier « dans l'hésitation, dans l'effarement », comme l'écrit Maupassant lui-même (257).

« Pleinement conscient de la nécessité d'élaborer soigneusement ses contes fantastiques » (Färnlöf 49), Maupassant prend des « précautions », selon son propre mot (257), et obéit aux principes d'écriture ci-haut exposés. À ce sujet, « Le Horla » est exemplaire et prouve sa maîtrise stylistique dans la résolution de ce défi. Le réalisme y est admirablement réussi : pensons à la situation introductive, à la description des lieux que brosse le narrateur, à l'atmosphère aussi. L'écrivain s'applique avec finesse dans les détails et la précision, pour que se dégagent de cette configuration le calme et la sérénité. Mais ce n'est que pour mieux ébranler le lecteur par la suite, qui partagera l'incertitude du narrateur quant à la nature du phénomène surnaturel et quant à sa cause. En effet, le lecteur aussi se questionnera sur les conditions qui entraînent progressivement le narrateur conscient dans le malheur et dans le trouble de la folie. L'auteur sait donc tirer du courant réaliste, qui lui est immédiatement antérieur sinon contemporain, ce qui servira fidèlement ses intentions : c'est-à-dire une manière d'écrire qui accuse un souci de réalisme pour mettre en relief le caractère déstabilisant du reste de son récit.

L'impact des sciences et le naturalisme repris au compte de l'auteur

Notre parcours arrive enfin au courant littéraire qui lui est tout à fait contemporain : le naturalisme, au sein duquel il fit ses débuts littéraires en fréquentant le « groupe de Médan », et dont

il reprend à son propre compte des tendances majeures, dans « Le Horla ». Le naturalisme se nourrit de découvertes et de théories récentes, dans diverses disciplines. L'illustration idoine se trouve bien entendu chez Zola, qui applique dans les *Rougon-Macquart* les conceptions déterministes que sont la vision sociopolitique de Marx et la théorie psycho-médicale de l'hérédité. Maupassant profite, lui aussi, de l'apport des savoirs. Tout d'abord, en tant que chroniqueur, il en traite avec aisance et abondamment dans différents périodiques de 1880 à 1889 (Ritchie). Cette actualité pour lui très familière fournit d'autre part un vivier à l'auteur de fictions qu'il est aussi. Mais alors, en tant qu'auteur de fictions, il récupère les conclusions scientifiques moins directement que ne le fait Zola. Plutôt, il les extrapole ou les renverse, les utilise en tout cas pour ajouter de l'épaisseur à son univers fictif et, parfois, pour déboucher sur une dimension connotative qui en approfondit la couleur fantastique – comme dans « Le Horla ».

Ainsi, il a assimilé les travaux de Darwin sur l'évolution des espèces et la sélection naturelle¹¹, selon lesquels l'homme descend du singe et lui est supérieur par son intelligence et sa capacité d'adaptation. Il faut dire que « no science had more currency in society in the late nineteenth century than Darwin's theory of evolution » (Gregorio 11). C'est cependant avec toute sa sensibilité littéraire que Maupassant en fait la lecture et se découvre une affinité avec elle. Le postulat darwinien ouvre une interrogation qui le stimule : l'homme aura-t-il un successeur ? une espèce autre le supplantera-t-il ? ...Le personnage du Horla peut, en l'occurrence, représenter ce successeur. L'insécurité qu'il fait planer, à ce sujet, accentue la fragilité psychique du narrateur.

Dans un autre ordre d'idées, Maupassant assiste à la mise au point d'appareils prodigieux. Par exemple, le téléphone, en 1876 ; mais cette réalisation exacerbe, à l'opposé, la relativité du sens de l'ouïe. Également, l'amélioration notable apportée au microscope, au milieu du XIX^e siècle,

permet de découvrir l'existence de microbes pathogènes; et celle apportée au télescope accroît sensiblement les connaissances astronomiques. Toutefois ces progrès optiques sous-tendent un fait contraire, pour un sceptique comme Maupassant : l'œil nu est aveugle à bien des choses – l'infiniment petit comme l'infiniment éloigné – potentiellement menaçantes. Des bactéries microscopiques provoquent des maladies mortelles ; et les planètes lointaines maintenant visibles abritent peut-être des peuples conquérants, des envahisseurs. ...Le *Horla* n'est pas étranger à ces dangers réels ou hypothétiques : résulte-t-il d'une maladie singulière qui attaque le narrateur ? ou de la venue d'extra-terrestres ? Quoi qu'il en soit, les sens humains sont d'un piètre secours : ils attestent la vulnérabilité de l'esprit, en entretiennent même la confusion.

Un autre objet d'investigation jouit d'un essor appréciable dans les années où rédige Maupassant : la branche de la médecine qui se penche sur le psychisme. Les aliénistes, comme on les appelait, développent le concept d'inconscient, définissent des pathologies nerveuses, prennent en compte les écrits des patients et tentent les premières expériences d'hypnose et de suggestion. À la pointe de cette actualité psychiatrique, le fameux conte donne à lire les écrits introspectifs d'un personnage morbide, dont les perceptions inquiétantes sont possiblement le fruit d'états seconds à la frontière de l'inconscient, ou encore des symptômes de troubles mentaux. Il contient de plus un long passage (de très loin la plus importante, quantitativement, des trente-huit entrées du récit diariste¹²) qui met en scène une séance d'hypnose et qui la commente. ...Une fois de plus cependant, nous constatons que les savoirs les plus modernes, au lieu de tourner à la gloire de l'intelligence humaine, servent une poétique qui fait peser un climat maléfique et angoissant, dans lequel sombre le narrateur auto-analyste.

Synchronie et diachronie

En somme, par sa représentation de la folie, « Le Horla » accomplit une synthèse en faisant converger plusieurs avenues intellectuelles ou esthétiques qui tracent la mouvance d'une époque effervescente. Si nous télescopons maintenant notre point de vue sur l'axe diachronique et adoptons une perspective historique, nous nous apercevons en outre qu'il est bien davantage que le produit de son époque : il adhère à une longue tradition thématique, dont nous dégagerons les points d'ancrage les plus pertinents.

Capital dans « Le Horla », le thème de la folie occupe une place privilégiée dans l'histoire littéraire, particulièrement celui de la folie ambiguë, mêlée de réflexion lucide et d'auto-analyse. Ce type de folie a sa genèse dans la Renaissance anglaise avec Shakespeare, où les cas sont nombreux, les plus célèbres étant Hamlet, le lunatique qui philosophe; Lear, qui se voit devenir dément; et Macbeth, qui subit l'assaut d'hallucinations récurrentes. En aval de Maupassant, le XX^e siècle se parsème de personnages de fous lucides qui apparaissent à la fois comme des créations originales et comme des avatars qui jalonnent une lignée. Passons-en quelques-uns en revue : l'Henri IV de Pirandello souffre d'obsessions et de dédoublements (dans la pièce du même nom, 1922) ; une autre référence est certainement la Nadja d'André Breton, héroïne surréaliste par excellence (dans la « prose » du même nom, 1927) ; elle est suivie par des protagonistes aussi démentiels que clairvoyants, soit l'Héliogabale d'Artaud (dans le roman *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1934) et le Caligula de Camus (dans la pièce du même nom, dont la version définitive date de 1958).

Une postérité

Dans le répertoire littéraire et dans l'histoire de la pensée, d'autres points d'attache descendent du « Horla ». Peu après la publication de cette œuvre, Freud utilise l'hypnose à son tour,

mais surtout, il étudie la psychopathologie avec une acuité inédite, en accordant une attention toute spéciale aux manifestations de l'inconscient dans les rêves¹³. Maupassant peut sembler son prédécesseur – à lui qui incarne la naissance de la psychiatrie moderne – en faisant vivre des cauchemars à son narrateur et en en donnant, par celui-ci, le récit détaillé. Comme le souligne Pierre Bayard dans sa monographie au titre explicite : *Maupassant, juste avant Freud* (14), « par sa souffrance et son intuition, [il] s'est trouvé en situation d'accéder à une telle connaissance des mécanismes psychiques qu'il est, aujourd'hui encore, en mesure de nous enseigner ». Mentionnons que Freud, qui s'adonne avec un point de vue psychanalytique à des lectures littéraires, s'intéresse au fantastique et le perçoit comme l'expression terrifiante de complexes refoulés. Ce faisant, il donne le ton à des générations de critiques du « Horla », qui « point out the similarities between the madness of the anonymous author and the madness of Maupassant, [and] treat the text as a *signifiant* of an external *signifié*, viz., similar real events in Maupassant's life and the literary elaboration of these events » (Fitz 954-55). L'approche psycho-biographique aura néanmoins des détracteurs, principalement Michel Crouzet qui prescrira la prudence vis-à-vis de cette grille interprétative (235). Quant à nous, nous détectons dans le thème du double que développe « Le Horla », un précurseur de la notion de « moi divisé » attribuée à David Laing et utilisée comme clé herméneutique à l'endroit de la psychopathologie.

Le conteur Maupassant a servi de modèle à la postérité, en France comme dans les littératures francophones et étrangères, selon ce que démontrent de récentes recherches (Benhamou 8-9). « Le Horla » a ainsi laissé des traces, par exemple, chez l'Espagnol Clarín (Palacios 68) et chez l'Autrichien Arthur Schnitzler (Zieger 77) – en plus de chez l'Italien Pirandello que nous avons nommé, véritable tournant du théâtre moderne. Quant à ses prolongements en territoire français,

nous avons convoqué notamment le personnage de Nadja pour la folie, mais Breton affectionne déjà cette thématique dans son premier *Manifeste du surréalisme* (en 1924), où il fait d'entrée de jeu l'éloge des fous (312-13). « Le Horla » fraie de surcroît deux autres chemins qu'empruntera le surréalisme et qui deviendront pour ce courant des terrains d'élection. Ils sont contigus par nature à celui de la folie. L'un d'eux se résume au mystère, qui représente pour Maupassant, comme nous l'avons souligné, une source précieuse d'inspiration. Les surréalistes prendront exemple sur ce dernier : refusant eux aussi de ramener l'inconnu au connu, il leur arrivera de paraître en mystificateurs, sinon en mystagogues¹⁴.

L'autre chemin est celui de l'onirisme. Comme la folie, il trouve son apologie dans le *Manifeste du surréalisme* (317-19), mais ce qui est plus frappant, c'est qu'à l'instar de ce qu'accomplit Maupassant sur le mode fictif dans « Le Horla », les surréalistes provoqueront l'hypnose lors de séances expérimentales (dans le cadre de leur « période des Sommeils » en 1922), consigneront des récits de rêve (souvent des notations brutes, jusqu'à l'anthologie littéraire *Trajectoire du rêve* en 1938) et mettront au jour les interférences entre le fonctionnement onirique et la vie réelle (*Les Vases communicants* de Breton présentent cette phase explicative en 1932) : ils reprennent sur plusieurs années trois activités que renferme le conte en quelques pages, que goûte le narrateur en quelques semaines. Comme si « Le Horla » leur indiquait intensivement des pistes fondamentales de leur longue démarche artistique.

Finalement, si l'on tient compte de la fortune du genre fantastique, on peut se demander s'il faut considérer Maupassant comme un écrivain visionnaire. Le fantastique était en vogue au XIX^e siècle, mais aurait-on prédit son avenir ? Un siècle plus tard, il connaîtra une popularité inouïe auprès des lectorats de tous âges, autant qu'au cinéma. Or, Maupassant excellait déjà dans ce

registre, encore plus que dans tout autre, comme s'il en pressentait le potentiel et la fécondité. Il y atteint son apogée avec « Le Horla », qui en devient le héraut en lui adjoignant le motif de la folie.

À propos du septième art, comment ne pas signaler le succès international dont y jouit l'œuvre maupassantienne ? Elle se démarque du reste de la littérature française par rapport à l'adaptabilité et à la fortune cinématographiques. Son corpus fantastique, particulièrement, attire des cinéastes et des acteurs parmi les plus chevronnés, qui la transposent en courts ou en longs métrages depuis cent ans pour le grand écran et depuis quarante ans pour la télévision. « Le Horla » a bien sûr trouvé sa place dans le médium audio-visuel et inspiré quelques adaptations.

Un point de rencontres multiples

En conclusion, la contextualisation de ce texte bref mais dense fait ressortir sa représentation de la folie comme le fruit d'une période spécifique ; Virginie Fauvin-Lunetta y voit avec raison un « écho de la mode fin de siècle » (33), et plus que cela encore, nous y décelons l'aboutissement de presque tout le XIX^e siècle. À cet égard, le motif de la folie dans cette œuvre donne l'impression d'une parfaite synchronie. Du côté philosophique, il fait sentir un scepticisme – non sans lien avec le romantisme – qui ébranle tant la confiance en la raison que la foi religieuse. Du côté littéraire, il récupère des caractéristiques stylistiques du réalisme, pour qu'éclatent ensuite avec plus d'impact les repères sécurisants et pour que contraste le démoniaque envahissant – dont le germe existait chez les romantiques. Et comme les naturalistes, Maupassant utilise les recherches les plus récentes – dans les sciences exactes, en anthropologie et en psychiatrie, pour ce qui est du « Horla » ; mais lui le fait de façon plus médiatare par un travail complexe de transposition artistique.

Par surcroît, selon une perspective diachronique, son conte concentre les prodromes idéels ou esthétiques de manifestations majeures du XX^e siècle. Il brode sur des *topoi* – comme la folie

intelligente et ses voisins la mystagogie et l'onirisme – qui s'avèrent porteurs à bien des époques et dans plus d'une discipline. Grâce à eux, il laisse sa marque dans un registre littéraire, le fantastique, qui connaîtra une popularité (littéraire et cinématographique) sans pareille dans les siècles suivants, c'est-à-dire jusqu'à nos jours.

Ouvrages cités

Bayard, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris : Minuit, 1994.

Benhamou, Noëlle. « Maupassant dans le monde aujourd'hui ». *Guy de Maupassant*. Dir. Noëlle Benhamou. Amsterdam/NewYork : Rodopi, 2007. 7-10.

Breton, André. *La Clé des champs*, dans *Œuvres complètes*, vol. III. Dir. Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

---. *Manifeste du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, vol. I. Dir. Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Bury, Mariane. « *Le Horla* ou l'exploration des limites ». *Revue de littératures française et comparée* 5 (1995) : 245-51.

---. « Maupassant pessimiste ? ». *Romantisme* 18.61 (1988) : 75-83.

Cogny, Pierre. *Maupassant : l'homme dans Dieu*. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1968.

Crouzet, Michel. « Une rhétorique de Maupassant ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 80.2 (1980) : 233-62.

Derrida, Jacques. « Cogito et histoire de la folie ». *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

Färnlöf, Hans. « De la motivation du fantastique », *Guy de Maupassant*. 45-56.

Fauvin-Lunetta, Virginie. « 'Un cas de divorce' : étude d'un cas de névrose ». *L'École des lettres. Second cycle : Guy de Maupassant*, vol. 2 : *Autour du « Horla »* 85.12 (1994) : 33-44.

Feder, Lilian. *Madness in Literature*. Princeton UP, 1980.

Felman, Shoshana. *Writing and Madness : Literature / Philosophy / Psychoanalysis*. Stanford UP, 2003 [1985].

Fitz, Brewster E. « The Use of Mirrors and Mirror Analogues in Maupassant's *Le Horla* ». *French Review* 45.5 (1972) : 954-63.

« Folie ». *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 2000; *Trésor de la langue française*, tome 8. Éd. Paul Imbs. Paris : CNRS, 1980.

Forestier, Louis. « Notices, notes et variantes » à la « Lettre d'un fou » et au « Horla », dans Maupassant, Guy de. *Contes et nouvelles*, vol. II. Éd. Louis Forestier. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.

Gillibert, Jean. *Folie et création*. Seyssel : Champ Vallon, 1990.

Godenne, René. « Le monde de la nouvelle française du XX^e siècle face à Maupassant ». *Guy de Maupassant*. 111-18.

Gregorio, Laurence A. *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*. New York : Peter Lang, 2005.

Hadlock, Phillip G. « Telling Madness and Masculinity in Maupassant's *Le Horla* ». *Esprit créateur* 43.3 (2003) : 47-56.

Huysmans, Joris-Karl. *Lettres inédites à Émile Zola*. Éd. Pierre Lambert. Genève : Librairie Droz, 1953.

Jaccard, Roland. *La Folie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1997 [1979].

Jacermé, Pierre. *La Folie*. Paris : Bordas, coll. « Les Thèmes littéraires », 1991 [1989].

Laing, Ronald David. *The Divided Self*. New York : Pantheon Books, 1969 [1960].

Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 2002 [1967].

Maupassant, Guy de. *Chroniques*, vol. 2. Éd. Hubert Juin. Paris : Union générale d'éditions, 1993 [1980].

Palacios, Concepción. « Maupassant et Clarín, face à face ». *Guy de Maupassant*. 57-69.

Ritchie, Adrian. « Maupassant en 1881 : entre le conte et la chronique », *Guy de Maupassant*. 11-20.

Rycroft, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Londres : Thomas Nelson & Sons Ltd, 1973 [1968].

Satiat, Nadine. *Maupassant*. Paris : Flammarion, 2003.

Schapira, Charlotte. « La folie – thème et outil narratif dans les contes de Maupassant ». *Neophilologus* 74 (1990) : 30-43.

Smeets, Marc. « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer ». *Guy de Maupassant*. 21-31.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1976 [1970].

Trail, Nancy H. *Possible Worlds of the Fantastic : the Rise of the Paranormal in Fiction*.

University of Toronto Press, 1996.

Zieger, Karl. « Arthur Schnitzler ». *Guy de Maupassant*. 71-80.

NOTES

¹ Comme celles de Marie-Claire Bancquart (Librairie générale française, 2004), Christine Bénévent (Gallimard, 2003), Daniel Couty (Larousse, 1993), Yvan Leclerc (CNRS, 1993), Daniel Mortier (Pocket, 1989), André Fermigier (Gallimard, 1988), Antonia Fonyi (Flammarion, 1984) et Philippe Bonnefis (Librairie générale française, 1984). D'autres éditions, aussi nombreuses, constituent des recueils commentés de contes fantastiques de Maupassant, auxquels est intégré « Le Horla ».

² Dans *Le Petit Robert* (1054-55), la rubrique « folie » comporte cinq acceptions, et dans *Le Trésor de la langue française* (1227-30), elle remplit huit colonnes.

³ « Madness » ne se trouve pas non plus dans le dictionnaire équivalent anglais (Rycroft).

⁴ C'est l'année où paraît la version définitive, dont la généalogie comprend d'abord la « Lettre d'un fou », datée de 1885, puis la première version intitulée « Le Horla », datée de 1886.

⁵ Il y a celles qui contribuent aux éditions pédagogiques ci-haut énumérées. D'autres sont en elles-mêmes de petits livres didactiques : celles de Gérard Gengembre (Pocket, 2003), Joël Malrieu (Gallimard, 1996), Michel Dobransky (Gallimard, 1993), Béatrice Lausdat (Bordas, 1992) et Françoise Rachmühl (Hatier, 1982). Il faut aussi mentionner celle de Louis Forestier, intégrée aux *Contes et nouvelles* de Maupassant dans la Pléiade (1457-60 pour la « Lettre d'un fou » et 1612-24 pour « Le Horla »). Quant aux nombreux articles, « *Le Horla* ou l'exploration des limites » de Mariane Bury est particulièrement perspicace.

⁶ Rappelons qu'il naquit en 1850, publia la majeure partie de sa production littéraire dans la décennie 1880-90 et mourut en 1893.

⁷ Hans Färnlöf (45) souligne avec pertinence le problème méthodologique que pose la subjectivité de ce terme, dont l'acception est généralement plus libre dans la critique maupassantienne que chez Todorov.

⁸ Voir l'étude toujours actuelle de Pierre Cogny, *Maupassant : l'homme dans Dieu*.

⁹ Schopenhauer et son pessimisme provoquent un engouement à la mode chez les médanistes et chez toute la génération fin de siècle, tandis que Maupassant en est un lecteur profondément attentif et personnellement interpellé (Smeets 21 et Satiat 232).

¹⁰ Tandis que dans le genre voisin qu'est le merveilleux, auquel se rattachent les contes de fées, il n'est aucunement question de vraisemblance et le lecteur le sait d'entrée de jeu, comme une convention tacite.

¹¹ *De l'origine des espèces* (dont le titre complet est *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la lutte pour l'existence dans la nature*) date de 1859; et *De la descendance de l'homme*, de 1871.

¹² Celle datée du 16 juillet, dans ce journal qui s'étend du 8 mai au 10 septembre.

¹³ Le premier de ses ouvrages majeurs, *Die Traumdeutung*, paraît en 1899 (bien que Freud lui appose la date de 1900, comme s'il voulait que lui soit associée l'ouverture d'un nouveau siècle) et sa traduction française, *L'Interprétation des rêves*, en 1926.

¹⁴ L'épisode des « haricots mexicains » ou « graines sauteuses », que rapporte Breton dans *La Clé des champs*, est à ce propos assez éloquent (843-44).