LE CORPS DANS LES CONTES FANTASTIQUES ET CRUELS DE **MAUPASSANT**

THE BODY IN THE FANTASTIC AND CRUEL TALES OF **MAUPASSANT**

Nedret ÖZTOKAT KILIÇERİ



İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

LE CORPS DANS LES CONTES FANTASTIQUES ET CRUELS DE MAUPASSANT

THE BODY IN THE FANTASTIC AND CRUEL TALES OF MAUPASSANT

Nedret ÖZTOKAT KILIÇERİ
Istanbul University, Faculty of Literature, Istanbul, Turkey

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Publié par / *Published by*
Istanbul University Press
Istanbul University Central Campus
IUPress Office, 34452 Beyazıt/Fatih
Istanbul - Turkey

www.iupress.istanbul.edu.tr

Le corps dans les contes fantastiques et cruels de Maupassant
Nedret Öztokat Kılıçeri

The Body in the Fantastic and Cruel Tales of Maupassant
By Nedret Öztokat Kılıçeri

E-ISBN: 978-605-07-0798-4

DOI: 10.26650/B/AA19.2021.012

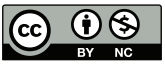
Numéro de publication de l'Université d'Istanbul / *Istanbul University Publication No:* 5293

Numéro de publication de la Faculté des Lettres / *Faculty of Letters Publication No:* 3474

Publié en ligne en octobre 2021 / *Published Online in October 2021*

Il est recommandé d'inclure une référence au DOI lors de la citation de ce travail
It is recommended that a reference to the DOI is included when citing this work.

Ce travail est publié en ligne sous les termes de Creative Commons Attribution Non Commercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/
This work is published online under the terms of Creative Commons Attribution Non Commercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/



Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur. À l'exception de la version Creative Commons publiée en ligne, les exceptions légales et les termes des contrats de licence applicables seront pris en compte.
This work is copyrighted. Except for the Creative Commons version published online, the legal exceptions and the terms of the applicable license agreements shall be taken into account.

CONTENTS

Avant-Propos / Foreword v

Remerciements / Acknowledgements ix

Introduction xi

I. Le « fantastique » comme genre littéraire 1

I.1. Autour des définitions du genre 1

I.2. Le récit fantastique en France 3

I.3. Convergences et divergences entre le romantisme et le fantastique 4

II. L'univers du récit fantastique 9

II.1. Un monde ambigu 10

II.2. Le personnage de l'univers fantastique 16

III. Une écriture particulière 21

III.1. Récits à plusieurs niveaux 24

III.2. Les narrateurs dans le récit 27

IV. La structure thématique et figurative du fantastique de Maupassant 33

IV.1. Le fantastique de Maupassant 33

IV.2. Le corps sensible et le champ de présence dans l'univers fantastique de Maupassant 40

V. Le personnage fantastique chez Maupassant 47

V.1. Le sujet et le tragique étrange dans les contes fantastiques et cruels 47

V.2. L'étrange qui habite le personnage fantastique 55

V.3. Les sources intérieures fantastiques 63

V.4. La lucidité des héros : condition primordiale du fantastique 70

VI. La cruauté et le fantastique : une façon d'agir 77

VII. Invisible comme source de folie 82

VIII. En guise de bilan 102

IX. Réflexions conclusives 109

Bibliographie 112

AVANT-PROPOS

> « Oh ! La chair, fumier séduisant et vivant, putréfaction qui marche, qui pense, qui parle, qui regarde et qui sourit, où les nourritures fermentent, et qui est rose, jolie, tentante, trompeuse comme l'âme… »
>
> Maupassant, 1989, p. 391.

Guy de Maupassant est l'un des écrivains les plus illustres de la littérature française du XIXe siècle ; il tire sa gloire de son art consommé du conte et du roman. Flaubert est son maître, il y puisera l'inspiration de son style original, fruit de souhait de l'exactitude et de l'observation dans son traitement de sujets encore inédits. La lecture de ses contes nous renseigne sur son respect des « patients enseignements » prodigués par son maître qui n'eut de cesse de lui rappeler que dans chaque chose il réside un aspect encore inexploré.

Les contes de Maupassant participent du grand succès de l'art du conte dont l'apogée se situe au dix-neuvième siècle. Ses récits livrent une vision de la société du temps. Dans son œuvre prolifique, les contes fantastiques et cruels offrent un tableau du cœur humain dépeint dans de bien sombres couleurs.

Dans tous ses contes, dans toutes ses nouvelles, l'auteur se révèle un fin analyste de l'âme humaine dont il se plait à dessiner les méandres incertains inexplorés et imprévisibles.

Les contes fantastiques et cruels de Maupassant, objet de cet ouvrage, offrent un parfait exemple de l'ingéniosité de l'écrivain dont l'univers particulièrement lugubre est peuplé de personnages aux destins implacables. Une façon de sentir et de voir le monde en cette fin du siècle à laquelle s'ajoute le goût de l'auteur pour le réel et le concret.

Cette étude sur les contes fantastiques et cruels de Maupassant se présente dans la continuité d'une réflexion sur le conte cruel suivie pendant mes travaux de doctorat sur *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly en 1995. La vision pessimiste nourrie par le décadentisme de fin de siècle chère au romancier normand se traduisait à travers une narration et une énonciation singulières. Dans cette écriture aux qualités fines et rares, j'ai découvert le rôle d'êtres hors du commun comme agents narratifs. Derrière le masque de la décence et de la distinction se révélait le caractère diabolique des personnages aurevilliens, une raison supplémentaire pour s'émerveiller des aléas de l'analyse littéraire.

Ma lecture des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly centrée sur la narration et l'énonciation a également pu démontrer qu'au niveau narratif, le goût pour le ténébreux et le diabolique

avait besoin de la présence d'une personne de chair et d'os : ses projets sinistres, son existence inquiétante, ses aspirations perverses, tout ramenait à sa présence concrète dans le discours littéraire. Ce mécanisme mis au jour chez Barbey d'Aurevilly est l'un des motifs qui a inspiré cette analyse.

Mais la principale raison est à trouver dans mon approche analytique. La sémiotique du discours qui, dans les années quatre-vingt, a placé le sujet et sa place dans le processus de la signification au centre de sa réflexion. L'être du personnage est ainsi devenu la nouvelle préoccupation de la sémiotique littéraire. Sur le modèle de la sémiotique discursive et subjectale, le présent ouvrage se propose d'aborder l'univers fantastique de Maupassant à partir du recueil de contes réunis, annotés et présentés par Marie-Claire Banquart paru chez Garnier-Bordas en 1989 sous le titre de *Guy de Maupassant Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques.*

Ce travail d'analyse sur Maupassant a été précédé d'une première version rédigée en 1999 sous la forme d'un manuscrit dont la publication a tardé. Le lecteur trouvera ici la dernière version de mon analyse retravaillée et rédigée durant mon congé sabbatique. Elle n'a pas d'autre prétention que d'être une réflexion parmi d'autres sur l'écriture de Maupassant, source inépuisable pour la recherche littéraire. Mon souhait le plus vif est qu'elle inspire le plaisir de la recherche et qu'elle propose une nouvelle façon de lire ce grand auteur.

FOREWORD

> «Oh! The flesh, seductive and living manure, putrefaction that walks, that thinks, that speaks, that looks and smiles, where foods ferment, and that is pink, pretty, tempting, deceptive as the soul...»
>
> Maupassant, 1989, p. 391.

Guy de Maupassant is one of the most illustrious writers of nineteenth-century French literature; he derives his glory from his consummate art of storytelling and novel writing. Drawing his inspiration from the original style of Flaubert, his master, Maupassant's skills are reflected in the fruit of his desire for accuracy and observation in the treatment of subjects still unpublished. The reading of his tales informs the reader about Maupassant's respect for the "patient teachings" lavished by the master who never ceased to remind him that there resides in everything an aspect still unexplored.

The tales of Maupassant are a part of the apogee of the art of storytelling seen in the nineteenth century. His stories deliver a clear and accurate vision of his society at the time. In his prolific work, fantastic and cruel tales depict the human heart in very dark colors. In all Maupassant's tales and short stories, the author reveals himself as an outstanding analyst of the human soul whose uncertain and unpredictable meanderings he likes to draw. The fantastic and cruel tales of Maupassant, the subject of this book, offer a perfect example of the writer's ingenuity and of the particularly gloomy universe he populates with characters doomed by implacable destinies. Maupassant's way of feeling and seeing the world at the end of the nineteenth century combines skillfully with the addition of the author's taste for the real and the concrete.

This study on the fantastic and cruel tales of Maupassant is a continuation of an earlier reflection on the cruel tale, following my doctoral work on *Les Diaboliques* of Barbey d'Aurevilly in 1995. The pessimistic vision nourished by the decadence of the end of the nineteenth century dear to the Norman novelist was reflected in his singular narrative and enunciation. In this writing filled with fine and rare qualities, I discovered the role of extraordinary beings as narrative agents. The diabolical nature of the Aurevillian characters appeared from behind their masks of decency and dignity, yet another reason to marvel at the unforeseen discoveries of literary analysis.

My reading of Barbey d'Aurevilly's *Les Diaboliques* focused on narration and enunciation. I was also able to demonstrate, at the narrative level, that the taste for the dark and the diabolical needed the presence of a person with flesh and bone: his sinister projects, his disturbing existence, and his perverse aspirations, everything led back to his corporal

presence in literary discourse. This mechanism unearthed in Barbey d'Aurevilly is one of the inspirations for the present analysis.

However, the primary reason is to be found in my analytical approach. The semiotics of discourse situated the subject and its place in the semantic process at the center of the scholarly reflection. The existence of the character thus became the new concern of literary semiotics. In the light of the model of discursive and subjective semiotics, this book proposes to approach the fantastic universe of Maupassant from the collection of tales gathered, annotated, and presented by Marie-Claire Banquart and published by Garnier-Bordas in 1989 under the title of *Guy de Maupassant Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*.

The present analysis on Maupassant succeeds the first version written in 1999 in a manuscript whose publication was delayed for various reasons. The reader will find here the latest version of my analysis reworked and written during my sabbatical. It makes no other claim than to be a reflection among others on the writing of Maupassant, an inexhaustible source for literary research. My biggest wish is that it inspires the pleasure of research and proposes a new way of reading for this great author.

REMERCIEMENTS

Comme tout travail de recherche, celui-ci a été accompagné par nombre de personnes dont la présence décisive doit être soulignée. Qu'elles en soient ici chaleureusement remerciées. Malheureusement certains nous ont quittés mais leur souvenir est à jamais avec moi. Feu le Professeur Tahsin Yücel m'a dirigé vers le monde frénétique de Barbey d'Aurevilly qui, par ricochets, m'a poussé vers le fantastique de Guy de Maupassant. Feu le Professeur Erdim Öztokat a accompagné mes efforts pour formuler la première version manuscrite, son souvenir m'accompagne à jamais et j'ai pu ressentir sa présence à mes côtés pendant la rédaction de cette nouvelle version.

Je n'oublie pas Ege Öztokat qui par son humour exceptionnel et son goût pour la recherche a été une véritable source de motivation. Le présent ouvrage ne serait pas le même sans les précieuses suggestions de mes deux collègues, la Professeure Dr Ece Korkut, figure de loyauté et de sagesse scientifiques, Françoise Le Lièvre, Maître de Conférences qui a relu et corrigé mon texte avec une attention bienveillante, mon collègue Bülent Çağlakpınar pour son soutien technique, et finalement, ma collègue la Professeure Dr Alev Bulut qui a accepté de relire la version anglaise des parties introductives.

ACKNOWLEDGEMENTS

As with any research, the present project received assistance from numerous people whose decisive contributions I must highlight. May they be warmly thanked here. Unfortunately, some have left us; however, their memory is forever with me. The late Professor Tahsin Yücel directed me to the frenetic world of Barbey d'Aurevilly, which, subsequently, led me toward the fantastic work of Guy de Maupassant. Similarly, the late Professor Erdim Öztokat aided my efforts to formulate the first manuscript. His memory, too, will remain with me. I could feel his continuing presence by my side during the writing process of this new version.

Nor do I forget Ege Öztokat, who, with her unique sense of humor and her taste for research, was a real source of motivation. This book would not be the same without the precious suggestions of my two colleagues, Professor Ece Korkut, a figure of scientific loyalty and wisdom, and Dr. Françoise Le Lièvre, who carefully reread and corrected my text. I also thank my colleague Professor Alev Bulut who kindly reread the introductory fragments in English, and finally, my colleague Bülent Çağlakpınar for his technical support.

INTRODUCTION

Nombreux sont les auteurs qui ont analysé l'œuvre fantastique de Guy de Maupassant. Certains ont insisté sur les troubles psychotiques de l'auteur qui ont affecté sa création ; d'autres, sur sa vision sur le monde et la littérature. Le fantastique est un genre qui possède ses propres codes littéraires et narratifs. Notre approche envisage le fantastique sous un angle immanent : chez Maupassant, il relève d'une écriture qui non seulement tisse un réseau discursif qui génère et relie les couches sémantiques mais aussi d'une idéologie qui offre une manière de sentir et de penser. Pour ce faire, le texte dispose d'un certain nombre d'outils. Dans le cadre de cette étude, nous les considérons comme les éléments d'un discours spécifique constitutif d'un vaste schéma énonciatif.

Ainsi, pour les contes fantastiques et cruels de Maupassant, la structure narrative à double niveau (un récit intercalant qui englobe un récit intercalé) est l'une des caractéristiques de l'écriture de l'auteur. Le sujet de l'énonciation exploite cette structure à deux niveaux narratifs pour y introduire deux narrateurs, le second a pour fonction de transmettre l'histoire qui détermine le contenu du récit. Dans l'œuvre de Maupassant, le traditionnel procédé de la mise en abyme fonctionne comme une extension syntagmatique permettant le déploiement événementiel à l'intérieur du récit.

Un tel schéma à la fois narratif et discursif caractérise les récits comme une structure « polyphonique » au sens bakhtinien du terme, cela les installe dans un vaste programme communicationnel littéraire créé par le sujet de l'énonciation. L'histoire a besoin d'un second acteur narratif pour être communiquée / transmise au lecteur.

Et en même temps, cet enchevêtrement de niveaux crée de nombreux points de référence à même du récit. La narration de ses pérégrinations par le second narrateur (intradiégétique) construit un système de référence auquel le lecteur se fiera. L'introduction par le premier narrateur (extradiégétique) du second narrateur crée un système de référence supplémentaire dont l'ordre est purement diégétique. L'incroyable, l'inexplicable, l'invraisemblable présents au second niveau de la narration, est d'ordre diégétique tandis que le système de référence proposé par le premier narrateur est, quant à lui, d'ordre narratif ; il construit l'univers de la narration ; le second construit l'univers de la diégèse. Deux logiques sont en présence : celle de la narration et celle de l'histoire. Il incombera au lecteur de se positionner selon ces deux systèmes qui concourent inévitablement à le faire douter.

Outre la structure narrative binaire, l'une des autres caractéristiques incontournables des récits de Maupassant est la focalisation de l'histoire sur un personnage en particulier ; sa présence affadit tous les autres éléments narratifs, comme le temps, l'espace ou les personnages secondaires.

De toute évidence, sa propre expérience s'inscrit dans un espace/temps particulier, propice aux fantasmes, aux cauchemars, aux hallucinations, etc. comme dans les châteaux inhabités, les cabanes isolées dans les montagnes… Mais le fantastique de Maupassant tire en grande partie sa force de l'existence du personnage qui est minutieusement décrit par le narrateur.

Le narrateur apparaît souvent comme un sujet discursif délégué par l'énonciateur. À l'instar du conteur, c'est le discours du narrateur qui est chargé de la narration. Très fréquemment dans les récits il n'est pas rare que le narrateur soit lui-même le personnage-héros qui raconte ce qu'il a vécu.

Dans les récits de Maupassant le pivot narratif est construit à partir de la focalisation faite sur la vie des personnages, c'est ainsi que le discours narratif acquiert une importance primordiale quant à l'analyse du texte.

Le discours du narrateur qui entreprend de raconter ce vécu inhabituel, atroce, déconcertant, inexplicable comporte tout l'arsenal des termes du champ thématique de la peur (épouvante, atrocité, crime, etc.) de la folie (démence, hallucination, délires, etc.) avec l'emploi décisif de termes relevant du champ lexical du corps (tempes, bouche, os, chair, etc.).

Le personnage fantastique apparaît chez Maupassant comme un sujet riche d'une expérience hors du commun qu'il met en discours pour une occasion annoncée par le narrateur premier. L'intensité de ses sensations lui donne le statut de sujet récepteur de sensations qui, dans sa solitude tantôt tragique, tantôt volontaire apparaît comme un homme naturel lassé de ses rôles sociaux. Solitaire, il est conscient des signes que lui envoie son corps face à un phénomène qu'il juge inacceptable ou incroyable. Son état physique devient un topos qu'il met en discours : les sensations d'ordre visuel, gustatif, auditif, olfactif et tactile dénotent sa présence sensible face à l'étrange.

En prenant comme objet d'analyse, les contes cruels et fantastiques de Maupassant, les éléments ou unités discursifs illustrant la thématique fantastique ont ouvert une nouvelle piste ; celle de l'énonciation somatique. La sémiotique du discours qui a commencé à privilégier les instances du corps en termes de présence, nous sert ici de modèle d'analyse. L'inscription du corps dans le discours littéraire est un élément de réflexion pour le fantastique de Guy de Maupassant car elle annonce, la manière dont les phénomènes insolites sont vécus et transmis par le personnage.

L'approche passionnelle entamée par Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille implique les états d'âme du personnage face aux états des choses dans l'analyse du discours littéraire. Le prolongement théorique de cette acception a vu le champ de présence comme élément pertinent de l'analyse sémiotique des états d'âme. Notre lecture s'inspire des dernières formulations sémiotiques développées par Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, Denis

Bertrand qui ont renouvelé l'analyse du discours littéraire selon le point de vue du « corps » et ses modalités d'apparition dans ce même discours.

Les contes fantastiques et cruels de Maupassant se prêtent à une lecture sémiotique pour mettre en relation l'extérieur et l'intérieur du personnage fantastique. La façon dont le vécu du personnage est discursivisé et sémantisé marque cette écriture particulière qui ouvre un nouvel horizon au lecteur. Le personnage aux prises avec un événement ou un phénomène qui l'assaillit, ou face à son destin tragique qui l'emprisonne n'est plus un simple acteur, mais le pivot du discours fantastique. Sans qu'il cherche à vérifier la « vérité » intrinsèque au fantastique, le lecteur est invité à se fier à ce discours qui se lit comme l'expression fidèle d'un corps énonçant.

Le présent ouvrage propose, dans une première partie, un panorama de la littérature fantastique française. L'exposé des différentes définitions du genre permettra de délimiter les contours du fantastique qu'il convient de ne pas confondre avec le merveilleux dont les affinités avec le romantisme français sont indéniables.

Le second chapitre est consacré au personnage tel qu'il se trouve défini dans la littérature du genre fantastique. Le troisième chapitre traite de la structure narrative des récits de Maupassant qui constituent le corpus d'analyse. Le quatrième chapitre dessine l'horizon littéraire du fantastique du conteur en mettant l'accent sur la notion du « corps » comme outil d'analyse. Les cinquième et sixième chapitres sont consacrés aux récits de Maupassant avec comme repère les positions et les dispositions du sujet-narrateur. Ainsi le cinquième chapitre dresse-t-il les divers visages du personnage maupassantien tandis que le sixième l'étudie dans sa relation au phénomène qui le captive. Le septième chapitre traite de l'Invisible comme source de folie, thème favori de l'écrivain-conteur.

Le fantastique de Maupassant est un fantastique ténébreux où l'être est confronté à son propre néant ; une vie hantée par l'idée de sa propre finitude qui pousse le personnage à adopter une manière d'être au monde des plus pénibles qui soit ; la vie du personnage racontée sous la plume de Maupassant est elle-même un précieux élément de réflexion car susceptible d'éveiller chez le lecteur le sentiment de sa difficile condition d'être humain.

The Body in the Fantastic and Cruel Tales of Maupassant

We can consider Guy de Maupassant's work a treasure of nineteenth century French literature; his fantastic world is of incomparable richness. Many authors have analyzed the work of Maupassant. Some have insisted that the author had psychotic disorders that affected his creation, while others focused on his vision of the world and literature. The fantastic is a genre that has its own codes. Therefore, a multitude of readings are possible.

Our approach considers the fantastic from an immanent angle: in Maupassant, this angle comes from writing that weaves not only a discursive network that generates and connects semantic layers but also an ideology that offers a way of feeling and thinking. To do this, the text has a number of tools. In the context of this study, we consider them as the elements of a specific discourse constituting a vast enunciative scheme. For Maupassant's fantastic and cruel tales, the two-level narrative structure (an intercalating narrative that encompasses an intercalated narrative) is one of the characteristics of the author's writing.

The subject of the enunciation exploits this structure at two narrative levels to introduce two narrators, the second of whom is tasked with transmitting the content of the story. In Maupassant's work, the traditional process of *mise en abyme* functions as a syntagmatic extension that allows the deployment of events within the narrative. Such a narrative and discursive scheme characterizes the narratives as a "polyphonic" structure in the Bakhtinian sense of the term, and this structure creates an intertextual communication within Maupassant's work. The story needs a second narrative actor to effectively communicate with the reader.

At the same time, this tangle of levels creates many points of reference within the narrative. The tale of the second (intradiegetic) narrator's wanderings builds up a reference system that the reader can rely on. The introduction of the second narrator by the first (extradiegetic) narrator creates an additional reference system whose order is purely diegetic. The incredible, inexplicable, and implausible that are present at the second level of the narrative are diegetic while the reference system proposed by the first narrator is, for its own part, narrative; with the first one, he builds up the cosmos of storytelling while the second one constructs the universe of diegesis. Two logics are at work here: that of narration and that of history. It will be up to readers to position themselves according to these two systems that inevitably contribute to making them doubtful. In addition to the binary nature of the narrative structure, another inescapable feature of Maupassant's narratives is the story's focus on a particular character; its presence starves all other narrative elements, such as time, space, and secondary characters.

Obviously, Maupassant's own experience is part of a particular space and time, conducive to such fantasies, nightmares, and hallucinations as uninhabited castles or isolated huts in the mountains. Maupassant's fantasy, however, derives much of its strength from the existence of characters that are meticulously described by the narrator.

The narrator often appears as a discursive subject delegated by the enunciator. Like the storyteller, it is the narrator's speech that controls the narrative. Very frequently in Maupassant's stories, the narrator himself might become the protagonist who relays what he has experienced. In his stories, the narrative pivot is built up by the focus on the lives of the characters, and this is how the narrative discourse acquires paramount importance for the analysis of the text.

The narrator's speech, which undertakes to recount this unusual, atrocious, disconcerting, and inexplicable experience, includes a whole arsenal of terms from the thematic fields of fear (i.e., terror, atrocity, crime, etc.) and madness (i.e., dementia, hallucination, delusions, etc.) with the decisive use of terms belonging to the lexical field of the body (i.e., temples, mouth, bones, flesh, etc.).

The fantastic character appears in Maupassant's work as a subject with a rich extraordinary experience that is put into words by the first narrator when the occasion arises. The intensity of his feelings gives him the status of a subject experiencing sensations who, in his solitude, sometimes tragically and sometimes voluntarily appears as an ordinary man tired of his social roles. In his solitude, he is aware of the signs that his body sends him in the face of a phenomenon that he deems unacceptable or incredible. His physical state becomes a topos that he puts into speech: the visual, gustatory, auditory, olfactory, and tactile sensations denote his sensitive presence in the face of the strange.

Examining Maupassant's cruel and fantastic tales makes the elements or discursive units illustrating the fantastic theme lead to a new analysis, one of somatic enunciation. The semiotics of discourse, which has recently started to evaluate the phenomenological presence of body, serves us here as a model of analysis. The inscription of the body in literary discourse is an element of reflection for Maupassant's fantastic fiction because it announces the way unusual phenomena are experienced and transmitted by characters.

The semiotic approach to the passions and affects initiated by Algirdas J. Greimas and Jacques Fontanille places the states of mind of the character against the facts as elements of analysis in literary discourse. The theoretical extension of this approach considers the field of presence as a relevant element of the semiotic analysis of the states of mind. Our reading is inspired by the latest semiotic formulations developed by Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, and Denis Bertrand, who renewed the analysis of literary discourse according to the perspective of the "body" and its modalities of appearance in the same discourse.

Maupassant's fantastic and cruel tales lend themselves to a semiotic reading, connecting the exterior and interior of the fantastic character. The way the character's experience is rendered discursively and semantically in his writing opens a new horizon for the reader. The character struggling with an event or a phenomenon that assails him or facing the tragic

fate that imprisons him is no longer a simple actor, but the pivot of the fantastic discourse. Without seeking to verify the "truth" intrinsic to the fantastic, the reader is invited to rely on this discourse, which reads as the faithful translation of a self-expressive body.

This book, as an introduction to the topic, examines a panorama of French fantastic literature. The presentation of different definitions of the genre will enable delimiting the contours of the fantastic, which should not be confused with the fairy tales whose affinities with French romanticism are undeniable.

The second chapter is devoted to the character as defined in the literature of the fantasy genre. The third chapter deals with the narrative structure of Maupassant's stories that make up the corpus of analysis. The fourth chapter draws the literary horizon of the storyteller's fantasy by emphasizing the notion of the "body" as a tool of analysis. The fifth and sixth chapters are devoted to Maupassant's stories with the positions and dispositions of the subject-narrator as a reference. The fifth chapter sketches the various faces of the Maupassantian character, while the sixth studies its relationship to the phenomenon that captivates it. The seventh chapter deals with the invisible as a source of madness—which was the favorite theme of the writer.

The fantastic for Maupassant is a dark fantasy in which being is confronted with nothingness, a life haunted by the idea of its own finitude that pushes the character to adopt a way of being in the world in the most painful sense possible. The life of the character told under Maupassant's esthetic vision is itself a precious element of thinking on literary discourse, which is likely to awaken in the reader an appreciation of their difficult condition as a human being.

I. Le « fantastique » comme genre littéraire

Les contes fantastiques et cruels de Guy de Maupassant sont de brillants exemples d'œuvres de la littérature fantastique.

Avant de les aborder, nous nous proposons de passer en revue les traits définitoires du fantastique qui apparaît comme un genre particulier mettant en scène un univers étrange dans lequel habite un personnage vivant une expérience hors du commun**.**

Toute œuvre fantastique dessine un monde mystérieux que le narrateur cherche à décrire à travers une expérience particulière vécue par un personnage, lui-même pris au piège de cette expérience située entre le réel et l'irréel. L'énonciation littéraire installe dans le discours, les êtres et les faits de ce monde partagé par deux façons de sentir et de voir les choses.

Ce que nous recherchons dans les contes fantastiques et cruels de Maupassant s'inscrit nécessairement dans une configuration thématique précise. Afin de mesurer l'étendue du fantastique, les définitions offrent un moyen efficace à partir desquelles peut se formuler une réflexion sur les conditions de l'énonciation de ce genre.

I.1. Autour des définitions du genre

Du bas latin *phantasticus*, du grec *phantastikos* qui concerne l'imagination, le terme *fantastique* se dit « d'une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction » selon le Larousse (https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantastique/32848, consulté le 25 avril 2021).

Dans les œuvres de référence, il est souvent souligné que le fantastique se situe à l'entrecroisement de différents genres. L'on note ainsi dans *Le dictionnaire des genres et notions littéraires*, « Le fantastique est un domaine intermédiaire, qui exclut également les fables où les animaux parlent, les allégories où par exemple, les vices, vertus ou entités de toutes sortes sont personnifiés, ainsi que chaque récit dont le caractère rhétorique, conventionnel ou didactique répond à une intention évidente de l'auteur » (DGNL, p. 289). Ce qui fait de cette littérature un champ hétéroclite de contes ou de récits et il est bien difficile de trouver une définition claire et nette, tâche difficile à réaliser en relisant les textes critiques.

Dans l'approche de Joël Malrieu, le « fantastique » apparaît comme un « signe fantôme » qui résiste aux efforts de définition ; « chacun y met ce qui lui plaît » et l'adjectif est appliqué en référence à plusieurs domaines dont chacun traite d'un mode d'expression particulier comme le cinéma, la littérature, etc. (Malrieu, 1992, p. 5).

Après avoir évoqué la certitude de certains pour qui « l'objet [de cette littérature] est si vaste que toute entreprise pour le définir serait vaine », Jean Fabre, propose, au lieu de parler des « concepts flous », de les « remanier rigoureusement », de faire un effort de regroupement au milieu des textes ambigus ou inclassables (Fabre, 1992, p. 9).

En nous référant aux critiques, c'est aux alentours de 1800 que remonte la naissance du genre. En effet, pour Fabre, « c'est un genre particulier puisqu'on le nomme et que des séries éditoriales lui sont consacrées comme au Roman Policier. Historique et concret, il est donc « cernable », définissable peut-être, à la condition de donner toutes ses chances à la rigueur, en refus de toute viscosité conceptuelle et de tout confusionnisme critique » (Fabre, 1992, p. 13). Pour définir ce genre, Fabre se réfère au monde mythique et archaïque où l'Homme apparaît avec la peur qui soit « celle du monde et de ses dangers réels et l'angoisse existentielle » (Fabre, 1992, pp. 60-61) et le fantastique surgit de cette fêlure entre les lois irrationnelles et la pensée rationnelle.

Malgré les bifurcations, les chercheurs littéraires et les critiques s'accordent pour qualifier le fantastique comme un « genre littéraire ». Cependant en tant que signe fantôme, la désignation s'applique à un genre dont les codes ne sont pas préétablis. Et Malrieu de souligner : « […] La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue » (Malrieu, 1992, p. 6).

La constatation justifie la tentative de Tzvetan Todorov qui, pour étudier le fantastique, se réfère à la théorie des genres littéraires laquelle ne peut se vérifier qu'à partir des récits littéraires : « […] les genres que nous rencontrons dans l'histoire littéraire doivent être soumis à l'explication d'une théorie cohérente […] La définition des genres sera donc un va-et-vient continuel entre la description des faits et la théorie en son abstraction » (Todorov, 1970, p. 26). Il opte ainsi pour une approche descriptive afin de repérer les traits caractéristiques des œuvres qu'il analyse en détail pour en trouver les points communs dans son célèbre ouvrage *Introduction à la littérature fantastique.*

Comme le note Todorov, « […] l'expression *littérature fantastique* se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire » (1970, p. 7). De la même manière, *Le dictionnaire des genres et notions littéraires* renvoie dans l'entrée « fantastique » à un type de littérature : « […] Une première approximation désigne comme littérature fantastique tout récit qui présente des êtres ou des phénomènes surnaturels, à l'exclusion toutefois des divinités ou des intercesseurs qui sont objet de foi et de culte » (DGNL, 1997, p. 289).

Partageant le même territoire avec le merveilleux de la féérie, le fantastique reflète une manière de voir et de concevoir le monde pour l'exprimer dans une fiction avec ses propres éléments constitutifs.

I.2. Le récit fantastique en France

Les récits fantastiques connaissent leur apogée en Europe durant la période romantique. Bien que Todorov commence sa lecture dans une œuvre particulière de la fin du dix-huitième siècle, *le Diable amoureux* de Jacques Cazotte pour proposer une première définition du fantastique (Todorov, 1970, p. 29), le fantastique est contemporain, en France, du mouvement romantique. D'ailleurs Todorov revient dans son ouvrage à plusieurs reprises sur les auteurs du dix-neuvième siècle comme Nerval, Nodier, Balzac…

Selon le *Dictionnaire Universalis*, « En tout cas il n'apparaît guère avant la fin du XVIIIe siècle, et comme la compensation d'un excès de rationalisme » (ENGL, p. 293). L. Fabre met l'accent sur le romantisme comme l'un des vecteurs de la littérature fantastique : « En vérité le Romantisme, dans sa complexité, devient le lieu privilégié où s'affrontent deux conceptions du Surnaturel (fantastique et merveilleux) » (Fabre, 1992, p. 81).

Selon l'auteur, à partir du moment où Goethe règle les comptes avec Newton et Descartes ;

> « tout le romantisme allemand, puis anglais et français va multiplier les déclarations et les professions de foi en faveur d'une conception du monde et de l'homme fondée non plus sur le dessèchement stérilisant de la pensée analytique mais sur les valeurs unificatrices de l'irrationnel, de l'imaginaire, de la poésie, seuls capables de redonner à l'homme la totalité perdue dans l'aventure de la modernité rationnalisant. » (Fabre, 1992, p. 333)

Dans la même direction, Nafissa A.-F. Schasch rappelle que « la vogue de l'inspiration fantastique au XIXe siècle, est un phénomène lié à l'histoire générale du vaste mouvement romantique » et qu'« elle est commune à toutes les littératures de cette époque » (1983, p.10). Jean-Luc Steinmetz est un autre spécialiste à considérer le fantastique dans le prolongement du romantisme, comme une aventure, « un itinéraire intérieur, qu'elle soit authentiquement reliée à l'existence d'un écrivain ou construite par lui et supportée par l'un de ses personnages » (Steinmetz, 1990, p. 11-12).

Il est évident que le romantisme a donné ses titres de noblesse à l'imagination, à la rêverie et à l'irrationnel comme éléments essentiels d'une nouvelle sensibilité pour refléter dans le récit littéraire les profondeurs de l'âme humaine inexplorées jusqu'alors. C'est à partir de ce constat que les études d'histoire littéraire évoquent les rapports de parenté entre le fantastique et le romantisme.

Comme Todorov, le spécialiste Pierre-Georges Castex fait commencer le fantastique en France avec le *Diable amoureux* de Jacques Cazotte étant donné que son auteur avait une curiosité pour l'illuminisme et l'ésotérisme et qu'il a poussé sa curiosité pour l'au-delà, jusqu'aux confins de la folie : « Il se sent vraiment attiré par les doctrines illuministes qui, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, ont connu une telle influence sur l'inspiration de plusieurs écrivains romantiques. Son chef-d'œuvre ne peut être isolé des tendances spirituelles qui se répandirent au sein d'une génération souvent disposée à réagir contre l'agnosticisme rationaliste » (Castex, 1951, S. 9).

Pour justifier l'impact de l'œuvre de Cazotte sur la génération romantique, Castex cite les poètes comme Théophile Gautier et Charles Baudelaire parmi ceux qui sont inspirés par son symbolisme, tandis que Charles Nodier, Gérard de Nerval, Jean-Jacques Ampère, eux « ont contribué, par des études nourries, à fonder la gloire posthume de Cazotte comme initiateur du conte fantastique français » (Castex, 1951, p. 37).

Si Jacques Cazotte est considéré comme le précurseur du fantastique en France, il ne faut pas oublier l'influence des maîtres comme E.T.A Hoffmann, Edgar A. Poe, Ann Radcliffe, Charles R. Maturin, Washington Irving et d'autres romanciers ou conteurs à ouvrir la voie au fantastique français qui, sous la plume de brillants écrivains, a su s'éloigner du roman gothique tombé dans la monotonie. Les initiateurs de la littérature fantastique appartiennent à une géographie dessinée par la culture occidentale malgré le noyau oriental découvert dans les *Mille et une nuits*.

I.3. Convergences et divergences entre le romantisme et le fantastique

L'histoire des courants littéraires en France a toujours mis en exergue les points de convergence entre le romantisme et le fantastique, à commencer par la date. La publication *Du Fantastique en littérature* de Charles Nodier en 1830 coïncide avec la parution des *Harmonies poétiques et religieuses* d'Alphonse de Lamartine. Pour donner une idée plus nette de l'horizon littéraire de cette période, rappelons le succès éclatant de deux phares du romantisme français : tout d'abord *Odes et Ballades* ou les *Orientale*s parues respectivement en 1828 et 1829, sous la plume de Victor Hugo, ou encore *Chants du crépuscule* du même auteur parus en 1835 la même année que *Les Nuits* d'Alfred de Musset

D'autres points de convergence entre les deux mouvements sont «[…] l'insatisfaction, le goût de l'évasion et l'importance accordée à la subjectivité » : le premier sentiment est dû « au mal de vivre, et s'explique par les incertitudes du contexte politique », le second se traduit par « cette passion pour un monde différent, coloré du prestige du passé et du lointain

» et finalement, la subjectivité surgit dans le texte littéraire avec l'ancrage de la sensibilité et de la perception liées à « l'appréhension de l'environnement » (Décote et Dubosclare, 1989, p. 112).

Autour de ces thèmes communs, les chercheurs mettent l'accent sur la valeur accordée aux domaines du mystérieux et du surnaturel qui caractérisent les récits merveilleux et fantastiques. Ainsi Christian Chelebourg fait-il commencer l'étude de la féérie française au lendemain de la Révolution, et même un peu avant et trouve que « le destin des fées et des génies est étroitement lié à l'origine du romantisme » (2015, p. 35).

L'illustre essai de Nodier *Du Fantastique en littérature* est un manifeste qui revendique le droit de cité d'une nouvelle inspiration au détriment des formes littéraires héritées du rationalisme classique : « […] L'apparition des fables commence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus » (cité par Décote et Dubosclare, 1989, p. 116).

Dans cette même perspective historique, Daniel Couty insiste sur le bouleversement des mentalités et relie le fantastique à « […] l'effondrement des certitudes que concrétise la Révolution, l'élargissement de l'inspiration à l'imaginaire prôné par la « secte » naissante des romantiques » ; selon l'auteur, le champ littéraire s'ouvre à « cette nouvelle expression du *moi* dans laquelle Nodier voyait une sorte de salut public » (Couty, 1989, p. 9). Une fois de plus les pistes sont brouillées autour du thème privilégié du romantisme et du fantastique, à savoir le « moi ».

En regroupant les thèmes du fantastique, Todorov a consacré un chapitre aux thèmes du « je » pour souligner que pour celui-ci, le monde physique et spirituel s'interpénètre et le temps et l'espace du monde surnaturel se distinguent du temps et de l'espace du quotidien (Todorov, 1970, p. 124). Ce qui incite l'auteur à valoriser, pour le fantastique, le regard « […] indirect, faussé, subverti » qui offre « […] une image du monde, une matière dématérialisée, bref une contradiction au regard de la loi de non-contradiction » (Todorov, 1970, p. 128) que le regard romantique ne chercherait jamais.

Si le point de convergence entre les deux tendances est la primauté du romantisme accordée à l'irrationnel, il n'en serait pas de même pour le goût de l'inconnu. Le fantastique élabore sa propre manière de traiter l'inconnu dans la fiction. « L'exploration du mystère n'a jamais été conduite avec autant de passion qu'aux environs de 1830. Les esprits les plus

sérieux recourent, pour expliquer les phénomènes déconcertants de l'expérience humaine, aux hypothèses les plus hardies » (Castex, 1951, p. 57). Cet intérêt porté aux nouvelles découvertes est soutenu par les recherches sur un terrain inexploré jusqu'alors. Les cas pathologiques, l'hypnose, les transes et l'extase mystique aussi bien que la sorcellerie et autres pratiques occultistes deviennent un centre d'attraction pour les écrivains à la recherche des abîmes psychiques.

Il existe en France à cette période un engouement scientifique qui se délecte des phénomènes irrationnels, voire surnaturels : « […] Telle est bien la tendance nouvelle parmi ceux qui s'intéressent au monde inconnu : il ne s'agit plus d'atteindre par des méthodes secrètes à une vérité occulte, mais d'élargir le champ de l'enquête scientifique et d'expliquer les anomalies au lieu de les admettre *a priori* ou de les nier contre l'évidence » (Castex, 1951, p. 57).

L'examen des thèmes favoris du genre fantastique montre ainsi l'évolution de son contenu thématique et sa méthodologie. Dans un premier temps, réagissant contre l'absolutisme de la raison et contre l'universalisme des Lumières, le fantastique, comme le romantisme, prône l'essentiel de l'homme comme un être de passions et de sentiments pour qui l'amour, la solitude, la nature, l'extase, la mort révèlent une manière d'être. Le goût pour l'autrefois aide à engendrer une représentation fantasmée du passé où règne le surnaturel, ainsi les premiers récits fantastiques sont-ils hantés de cet héritage médiéval.

L'évasion vers le rêve et le refuge dans la solitude caractérise un terrain en harmonie avec les besoins de l'âme. Castex note que pour le poète, « l'univers fantastique offre un refuge à tous ceux que déçoit et décourage le siècle nouveau ; il englobe toutes les contrées où l'imagination des poètes s'aventure, loin des contraintes qu'imposent la raison, l'expérience commune, les mœurs, les règles de l'art » (Castex, 1951, pp. 64-65). Le temps de s'abandonner aux songes et aux illusions consolantes est un moyen pour Castex de « surmonter l'ennui de vivre » (Castex, 1951, p. 64).

En effet, à l'instar du romantisme, le fantastique s'avère être comme l'espace de l'irrationnel et de l'imagination. Cet univers apparemment réaliste foisonne de mystères, de forces occultes, inexpliquées, de morts, de tombeaux maléfiques et de malédictions.

Comme le note Castex :

> « […] le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse, en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'un au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre

> imagination, éveille un écho immédiat dans notre cœur. Voilà dans sa nouveauté saisissante, le genre qui, vers 1830, conquiert en France ses titres de noblesse, grâce à une foule d'œuvres inégales, mais souvent ingénieuses et parfois profondes. » (1951, p. 70)

Le monde fantastique de Maupassant, l'objet de cette présente étude, dresse un cadre réaliste où interviennent les éléments surnaturels, extraordinaires et mystérieux qui installent le lecteur dans un univers inquiétant où la raison et le fantasme se mêlent.

Comme il a été évoqué supra, à la suite des premiers ouvrages, le fantastique a constitué son champ thématique, ses formes d'expression et a élargi son lectorat. Le fantastique qui avait offert aux romantiques un moyen d'expression libérée d'anciennes règles en réhabilitant la prose et une autre façon de voir le monde cherche son propre chemin et se différencie de plus en plus du romantisme. Malrieu souligne que le romantisme et le fantastique correspondent à « […] deux représentations différentes du monde et de l'homme » (Malrieu, 1992, p. 16). Le monde du fantastique est un monde hanté par des forces conflictuelles pour le personnage tandis que le monde du romantisme est inhérent au personnage qui s'y plaît dans tout son désordre, son énigme. Contrairement à un René, par exemple, qui se délecte de la béatitude du monde et de l'imprécision de ses sentiments indicibles, « […] le héros fantastique est un être divisé, commun et condamné à l'anéantissement » (1992, p. 16) tel que le définit Malrieu.

D'ailleurs Malrieu insiste sur la brièveté du recoupement entre le romantisme et le fantastique. Pour l'auteur, « […] le fantastique a fourni aux romantiques et à leurs successeurs une série d'éléments qui leur permettraient de donner d'eux-mêmes une certaine image de marque. Le fantastique constituait alors une forme de provocation contre les valeurs traditionnellement établies mais les points de convergence entre romantisme et fantastique restaient très superficiels » (Malrieu, 1992, p. 15) ; ce qui a plu aux romantiques. Or pour l'auteur, cette rencontre est un phénomène éphémère.

Les contes du milieu du siècle diffèrent des premiers contes fantastiques. Le phénomène littéraire s'inspire des nouvelles théories, surtout celles qui ont connu en France un grand succès grâce aux expériences sur le magnétisme. Castex cite les travaux du médecin anglais James Braid qui, en 1843, a fait plusieurs expériences à Manchester suivies par les travaux sur l'hypnose magnétique utilisée pour guérir les maladies nerveuses (névropathies, catalepsie, somnambulisme, etc.). À la suite des travaux médicinaux, les phénomènes électromagnétiques ont connu un grand succès surtout grâce aux figures éminentes du monde scientifique comme Faraday et Reichenbach et ont donné à Charcot le privilège d'avoir intégré la rigueur positiviste de l'hypnose dans ses expériences.

Le magnétisme et le spiritisme apparaissent donc comme deux grandes tendances dessinant la voie du fantastique. La spécialiste de Maupassant, Mary Donaldson-Evans précise que l'auteur assistait, entre 1884 et 1886, régulièrement aux séances de Charcot à la Salpêtrière pendant lesquelles il était question de présenter à un public de médecins, d'écrivains et d'artistes des cas de folie hystérique (Donaldson-Evans, 1993, p. 64).

Pour créer un monde étrange, les écrivains trouvent ainsi de nouvelles sources dans les désordres physiques et psychiques qui sont autant de thèmes inquiétants susceptibles d'éveiller la curiosité du lecteur. Dans notre corpus, les cas pathologiques des contes de Maupassant traduisent l'attirance de l'auteur vers cette voie marginale requise par le fantastique.

Malgré ses affinités avec le romantisme tant sur le plan de l'histoire de la littérature que thématique, la littérature fantastique a construit, son âge d'or sous la plume des grands conteurs du dix-neuvième siècle dont les œuvres ont joui d'une très grande popularité jamais démentie.

II. L'univers du récit fantastique

Le genre fantastique, dans son acception littéraire la plus générale, désigne des textes fictifs où sont mis en scène des êtres et des événements surnaturels. Or ces mêmes éléments apparaissent dans plusieurs types de récit. Or le texte fantastique ne devrait pas être confondu avec les textes sacrés ou mythiques qui relatent également des faits extraordinaires. Le contenu de ce dernier type de textes traduit une croyance plus ou moins forte et remonte aux rituels et conventions populaires.

Les événements incroyables et surprenants des récits fantastiques ne s'apparentent pas non plus aux faits prodigieux racontés dans les fables, récits allégoriques avec des animaux doués de langage. Les animaux, les plantes ou autres entités personnifiées de ces récits sont un moyen d'expression à caractère rhétorique ou didactique qui permet à l'auteur de mettre en jeu ses intentions, ses pensées ou sa vision du monde, tandis que dans le récit fantastique, le fait surnaturel constitue l'élément essentiel pour la production de l'angoisse.

Il existe d'autres textes qui mettent en valeur un monde surnaturel, notamment les contes de fées et les histoires de fantômes qui se distinguent également des contes fantastiques : le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* souligne la distinction entre le féerique et le fantastique : « Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » (DGNL, 1997, p. 289).

Les spécialistes du genre soulignent souvent que l'univers féerique et l'univers fantastique sont régis par des lois différentes et les êtres de ces univers sont dotés de pouvoirs distincts les uns des autres. Ceux qui peuplent l'univers féerique sont souvent des personnages tout-puissants, avec, à leur disposition, des objets magiques. Or les êtres qui peuplent l'univers fantastique sont exposés à un monde qui les menace. Dans le conte de fées, le sujet agit selon les lois de la magie qui les met aux prises avec un monstre, par exemple, par exemple. Or le conte fantastique place le sujet face à un ennemi qui provient des confins de la mort ; d'où la panique et le désarroi du héros.

La magie et l'enchantement fleurissent les scènes de contes de fées et le surnaturel n'a pour fonction ni de créer l'angoisse, ni de créer l'épouvante, car « il constitue la substance de cet univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune norme ; il fait partie des choses, il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses » (DGNL, 1997, p. 290).

Dans cette scène tout un monde peuplé de monstres, dragons, animaux fabuleux telle la licorne, les fées avec leur baguette magique ou les marraines prêtes à exaucer les vœux des petits orphelins ; les talismans, les génies et les elfes ne sont pas en reste, incontournables protagonistes de multiples péripéties qui donne aux récits leur touche originale. Le merveilleux, paré d'une multitude de couleurs, sert de décor à la lutte entre le Bien et le Mal.

À l'opposé contes de fées qui manifestent un univers harmonieux régi par ses propres codes, le conte fantastique cultive le surnaturel comme un élément essentiel assurant « la rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables » (DGNL, 1997, p. 290).

Le décor du conte fantastique est teinté des couleurs de l'angoisse et d'un climat d'épouvante qui conviennent parfaitement aux dénouements lugubres. Contrairement aux contes de fées, nous ne rencontrons pas de fins heureuses dans ce genre. Le dénouement du fantastique se conclut soit la mort du héros, soit par sa disparition ou son aliénation. Comme le note Louis Vax, « […] le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. Il l'aliène comme le maître qui aliène son esclave » (1987, p. 13). Autrement dit, alors que le surnaturel de l'univers féerique est plutôt bénéfique, celui de l'univers fantastique est maléfique. Les êtres imaginaires comme les fantômes et les vampires qui possèdent le pouvoir d'épouvanter le lecteur par leur possible accès au monde ordinaire et réel. Cet accès s'explique mal et reste souvent incompréhensible et indéchiffrable sans que rien n'empêche ces êtres d'y prendre place.

II.1. Un monde ambigu

La théorie de Tzvetan Todorov est fondée sur le sentiment de tension qui découle de l'ambiguïté entre réalité et rêve, vérité et illusion, trait inhérent au récit fantastique. Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov définit le fantastique comme « […] l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970, p. 29).

Pour Todorov, au moment où un événement inexplicable se manifeste, le lecteur est confronté à un dilemme : ou bien considérer ce phénomène insolite comme découlant d'une causalité rationnelle, ou bien admettre ce fait surnaturel pour transformer ses propres représentations du monde extérieur. « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux » (Todorov, 1970, p. 29). Pour Todorov, « l'hésitation

du lecteur » qui ne sait quelle position adopter devant l'ambiguïté constitue « la première condition du fantastique » (1970, p. 36) ; ce sentiment d'hésitation concerne un événement étrange qui n'est pas à confondre avec une image allégorique ou poétique.

Selon l'auteur le fantastique exige trois conditions. En premier lieu, l'hésitation du lecteur entre une explication naturelle et une explication surnaturelle de l'événement, puis, l'éventuelle participation du personnage à ce sentiment d'hésitation créé chez le lecteur, enfin l'attitude adoptée par ce dernier à l'égard du texte ; ce qui exclut toute interprétation allégorique ou poétique de la part du lecteur.

Contrairement à Todorov qui insiste sur la dualité entre le rationnel et le surnaturel, et qui situe le fantastique à l'entrecroisement de ces deux aspects des choses, Joël Malrieu ne place pas le fantastique au cœur du conflit entre rationnel et fantastique. Signalons aussi qu'il réfute catégoriquement l'idée d'hésitation entre une interprétation du monde selon les lois de la nature et une interprétation du monde selon les valeurs du surnaturel.

Selon Malrieu, le surnaturel dans le fantastique est simplement une « […] image, une manière pour l'auteur de dire ce qu'il ne peut pas exprimer autrement, et de laisser entrevoir un au-delà du réel connu […] », et « […] le fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu […] »; de cette façon s'explique le fonctionnement du fantastique en tant qu'image, puisque l'auteur pour exprimer « […] cet au-delà possible du réel doit recourir à des images ou à la métaphore empruntées éventuellement au domaine du surnaturel » (1992, p. 43). Ainsi pour Malrieu le fantastique exploite-t-il les limites du réel connu pour arriver au réel possible, à la manière d'une « spéculation ».

Malrieu traite de l'ambiguïté propre aux discours fantastiques qui mettent en valeur le couple folie/raison et par là-même attire notre attention sur le fait que le narrateur du récit fantastique est parfaitement conscient de sa destinée et considère le discours fantastique comme un « […] discours réfléchi, raisonné qui prétend compléter et englober les cadres de la raison et les dépasser » (1992, p. 46).

Par conséquent, l'opposition folie/raison ne doit pas être une problématique inhérente au fantastique. À cet égard, les narrateurs de Maupassant qui nous livrent le fond de leurs penchants pervers ou cruels (par ex. *Un fou ?*) ou nous récitent avec lucidité les visions qui les hantent (par ex. *Lettre d'un fou*) apparaissent comme les acteurs d'un univers dominé par l'étrange. Malrieu renvoie le fantastique à la confrontation entre un personnage et un élément perturbateur. Cet « élément perturbateur », sous toutes ses formes (apparitions, mort-vivants,

statues vivantes, êtres surnaturels...), est indispensable au fantastique. Quelle que soit sa forme, son unique fonction est de troubler l'équilibre intellectuel et psychologique du héros et de mener celui-ci à l'introspection. Cette manière de vivre le fantastique ne nous est pas entièrement étrangère. En effet, le narrateur du *Horla* n'a de cesse de consigner dans ses carnets les tourments qui l'agitent.

La lecture de la plupart des contes fantastiques et cruels de Maupassant nous rapproche de cette définition que Malrieu donne du récit fantastique :

> « Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé ou non avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. » (1992, p. 49)

En définissant le genre fantastique, Louis Vax place au sein de ses préoccupations le sentiment de l'étrange et de l'incertitude créé chez le lecteur comme le proposait d'ailleurs Todorov. Les traits pertinents de récits fantastiques relevés par Vax sont les ambiguïtés et les antinomies qui créent une inquiétude fantastique se nourrissant de « doute plutôt que de certitude » ; pour lui, bien qu'énigmatique le récit fantastique ne cache rien au lecteur : « […] il a l'air de cacher quelque chose parce qu'il veut de nous cet état d'incertitude, parce qu'il n'a jamais été qu'une inquiétude parfaitement délimitée, et qui se donne pour telle » (Vax, 1987, p. 129-130). L'incertitude ne vient pas du fond de l'histoire, mais de l'ensemble de l'histoire. En d'autres termes, pour Vax, le lecteur ne souffre pas du soupçon d'inquiétude mais de ce soupçon qui s'étale sur l'histoire entière comme faisant partie de la réalité banale, d'où la valeur de l'ambigu et de l'antinomique. Le lecteur a besoin d'une explication qui est donnée, mais « en deux » (Vax, 1987, p. 135)

Indéniablement l'œuvre d'art crée son propre univers fantastique et refuse de s'abandonner au cours de la vie ordinaire, car le fantastique relève d'une expérience qui organise cet univers à elle seule. Cet univers particulier donne à réfléchir sur la relation entre le fantastique et le surnaturel. Selon Vax, le fantastique mobilise deux éléments capitaux, à savoir, le sentiment de l'étrange et la croyance dans le surnaturel : le sentiment d'étrange « témoigne du désarroi d'une conscience devant une situation qui la déconcerte » car « le fantastique est toujours instable et paradoxal » tandis que la croyance au surnaturel est d'un autre ordre ; elle relève « d'une cosmologie sociale ou personnelle » (Vax, 1987, p. 159). Ainsi, le mystère est appréhendé différemment par un chrétien et par un incroyant. Il en découle que le désarroi devant le surnaturel est lié au dérèglement de la raison.

En étudiant l'espace fantastique, Vax recourt à la distinction entre espace objectif et espace vécu, et considère l'espace fantastique comme une variété de l'espace vécu : « L'espace fantastique est une variété de l'espace vécu. Un voyageur traverse une forêt. Autour de lui, les arbres. Au-dessus de lui, un ciel sombre. L'espace s'organise autour de ce centre qu'est le corps. L'espace c'est son *Umwelt* » (Vax, 1987, p. 196).

Le point de vue objectif concerne les relations de l'homme avec ce monde extérieur, cet *Umwelt*, ce territoire. Or, le conte fantastique implique un autre regard, d'ordre subjectif. Ce point de vue rend compte de la tension investie dans cet espace objectif par le biais du ressenti du voyageur : tout ce qui renvoie à la peur provoquée dans la solitude et par l'insolite qui s'empare de ce voyageur est donc relatif à l'espace fantastique. « L'espace fantastique s'organise du dedans, il existe d'autant plus intensément que ses limites sont absolues, autrement dit qu'elles ne sont pas des limites » (Vax, 1987, p. 196). Il est évident qu'avec l'emprisonnement du sujet au sein de cet espace fantastique, la représentation de l'espace objectif se transforme, car le monde extérieur n'a plus la même réalité. Il continue d'exister, mais comme une virtualité étant donné qu'il est fragilisé par l'intrusion du fantastique.

L'espace fantastique se présente donc comme l'espace de l'homme menacé et épouvanté, dépourvu de ses ressorts sécurisants. C'est un espace qui a un centre (prototypique : le château hanté, par exemple) d'où se diffuse le maléfice. Comme le souligne Vax, cet espace « n'est pas homogène. Diffuse à la périphérie, l'épouvante se condense au centre » (1987, p. 197), il est donc propice à l'appréhension progressive de l'insolite. Au fur et à mesure que le sujet approche du lieu maudit, l'épouvante grandit.

Il faut noter que cette intensification est mise en valeur par les effets temporels rapides/lents qui s'inscrivent dans l'espace comme une sorte de rythme relayée par la narration. A titre d'exemple, Vax nous indique que « le récit exprime la chose à sa façon en étalant sur des chapitres la préparation de l'épouvante et en ramassant en quelques lignes sa chute » (1987, p. 198**)**. Ainsi le récit comporte-t-il une dialectique de la lenteur et de la rapidité dans l'espace et le temps. Autrement dit, l'épouvante a besoin de durer et de se propager dans l'espace. C'est ce qui permet à Vax d'affirmer le caractère « orienté » de l'espace et du temps fantastiques, puisque « l'épouvante n'est pas une qualité inhérente aux choses, elle est une manière de les vivre » (Vax, 1987, p. 198). Il ne s'agit plus de la mise en jeu du temps et de l'espace objectifs : « L'espace et le temps fantastiques se distendent, se ramassent, s'étalent, s'abrègent et s'évanouissent sans souci des critères du temps et de l'espace mesurables. L'espace menaçant devient dynamique, enveloppant » (Vax, 1987, p. 199). Selon Vax, l'espace fantastique apparaît comme un labyrinthe qui emprisonne l'homme et le ramène là où il ne souhaite plus être.

L'espace fantastique a une autre particularité : ce n'est pas un espace « indifférent » à l'expérience fantastique. Un espace neutre ne permettrait au sujet qu'une expérience de la peur en termes réels. Or l'espace fantastique justifie la peur et celle-ci a besoin de cet espace pour accaparer le sujet. Il n'en est pas de même pour l'espace neutre où la peur est liée aux simples prédispositions du sujet. Le fantastique implique une relation d'ordre psychique du sujet qui appréhende un espace étrange, douteux. Comme le dit Vax, « espace, temps et sentiment de l'étrange ne se séparent donc pas » (1987, p. 199).

Dans le récit fantastique qui rend compte d'une expérience étrange, l'emploi du temps de la narration revêt un caractère particulier. Car la représentation événementielle de cette expérience fantastique ne peut s'exprimer d'une façon ordinaire. Il s'agit d'un événement inhabituel qui se réalise dans le temps donné du narré. Vax prend en considération le temps de la lecture et le temps du héros : « Le temps du fantastique est peut-être moins le temps vécu effectivement par le héros-victime que celui de la lecture » (1987, p. 200) ; le temps de la lecture dessine le cadre du narré tel qu'il est imaginé par le lecteur. Et le fantastique s'organise selon les exigences de l'action racontée, celle-ci peut s'étendre sur une durée élargie pour être ramassé rapidement à la fin.

L'espace et le temps fantastiques se dessinent en fonction de la peur. En effet, ce dont a besoin la peur n'est pas un objet mais « une illusion d'objet ». Pour cette raison, Vax compare l'aventure fantastique à une « quête » :

> « […] c'est bien nous qui créons les fantômes qui nous hantent ; mais en même temps nous avons besoin de croire que ces fantômes nous atteignent du dehors. Né de l'affectivité, le fantastique éprouve le besoin de se justifier dans les objets qui peuplent le monde réel, ou tout au moins de se donner l'illusion d'une justification. » (1987, p. 201)

Ainsi, le récit fantastique met en scène un héros dans un univers de mystère vers lequel celui-ci est orienté. D'autre part, il est conscient de la menace qui l'entoure. Autrement dit, le récit fantastique traduit ce pressentiment qui annonce le danger devant le mystère. Et le mystère, cet élément essentiel des récits fantastiques, est défini par Vax comme « […] la présence diffuse et quelque peu irritante de cette chose éparse dans tous les développements qui précèdent le dénouement » (1987, p. 203). Le mystère est donc la condition *sine qua non* de l'univers fantastique.

Si le récit fantastique raconte le plus souvent une aventure mystérieuse, c'est le plus souvent une aventure solitaire. Ce sont fréquemment des personnages solitaires qui peuplent l'univers fantastique où ils sont sujets à l'épouvante ou à la terreur. Selon les spécialistes du

genre, le schéma canonique du récit fantastique met en scène un fantôme ou une présence invisible : une situation inquiétante a pour fonction d'épouvanter la victime solitaire vivant dans un espace déserté : « Solitude du cadre, solitude de la victime, c'est tout comme. La conscience se spatialise, et l'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur la victime »; c'est ainsi que le fantastique jouit de cette fusion du dehors et du dedans qui fait que « […] la victime finit par transporter son espace maléfique avec lui » (Vax, 1987, p. 209). Il n'a aucune possibilité de fuir cet univers tant le maléfice s'empare de lui comme dans *Apparition, Le Horla, La nuit* de Maupassant.

On voit par ce qui précède que l'univers du fantastique amalgame l'imaginaire et le réel. Mais précisons d'emblée que c'est « un imaginaire contrarié » avec un cadre spatio-temporel rigoureusement décrit et un héros minutieusement présenté. Autrement dit, tout est réel en ce qui concerne le discours du narrateur qui décrit le cadre et le personnage du récit. Or le personnage est là pour vivre une aventure extraordinaire dans sa propre durée et son espace particulier.

Disons avec Malrieu qu'il existe trois espaces-temps dans le récit fantastique : le nôtre, représenté par le narrateur ; celui du personnage ; et celui du phénomène (Malrieu, 1992, p. 115). Ainsi le récit fantastique apparaît-il moins comme l'histoire précise d'un homme que comme le récit d'une aventure hors du commun. Comme l'affirme Vax, « le mystère épars sur les choses l'inquiète, stimule sa curiosité et le pousse à remonter vers la source du maléfice. Cette quête de l'épouvante qui attire et se dérobe, cette initiation à la terreur, se confond avec le récit lui-même » (Vax, 1987, p. 212). *L'auberge* de Maupassant est un exemple parfait de ce type d'espace source de terreur et d'angoisse chez les protagonistes.

D'autre part, nous savons qu'en général les univers racontés (textuels) existent en vertu de leur cohérence interne. Un grand nombre de chercheurs ont mis l'accent sur cet aspect du texte écrit et notamment du récit. Vax affirme de son côté : « […] plus la cohésion est forte, plus l'œuvre tient » (1987, p. 149). Il en va autrement pour le récit fantastique. Il met en scène un univers dominé par le malaise, la terreur et la tension créés par l'équivoque, l'ambiguïté, le mystère, un univers divisé entre la raison et la déraison. Le héros de *La nuit* connaît pareille équivoque. Les meubles qui s'enfuient de sa maison provoquent en lui une angoisse intense, mais rien ne l'empêche de rester lucide. Le fantastique est donc dans cette faille qui se creuse entre le phénomène qui se présente au sujet et la manière de sentir et d'agir de ce dernier. En effet, le fantastique est défini par Vax comme « un moment de crise » (1987, p. 149) nourri par l'inquiétude ainsi que le dérangement mental et physique du sujet exposé à un phénomène étrange.

Certes cet *étrange effrayant* est le terme pivot de la définition du fantastique donnée par Jean Fabre. Selon l'auteur, tout ce qui est étrange n'effraie pas. Par exemple, l'*étrange* du conte merveilleux est foncièrement différent de l*'étrange* du conte fantastique puisque le premier n'introduit pas d'effet de terreur. Donc, l'étrange du merveilleux, loin d'inquiéter, est un élément de dénouement en ce sens qu'il comporte un côté sécurisant. Comme le souligne Fabre, « tout phénomène étrange, anormal, « surnaturel » n'est pas nécessairement effrayant » (Fabre 1992, p. 75). En ce qui concerne le fantastique, le surnaturel est porteur de l'angoisse de l'incertain qui relève de l'expérience du vécu. À cet égard, l'inquiétante étrangeté (*unheimlich* proposé par Freud) peut être définie comme « cette sorte de l'Effrayant qui se rattache aux choses connues et de tout temps familières » (p. 73). Une fois de plus nous voyons que le surnaturel fonctionne différemment dans le conte merveilleux et dans le récit fantastique.

Comme Vax, Fabre aussi est préoccupé par le vertige de la raison intimement lié au sentiment de l'étrange : « Le vertige de la raison n'est possible que si la raison a ses exigences, et le sentiment de désarroi qui l'accompagne plutôt qu'il ne le précède ou le suit, est le signe même de ce vertige […] » (Fabre, 1992, p. 85). Cette « concomitance », nous la retrouvons dans la fameuse formule « impossible mais vrai » au dire de Fabre, cette contradiction « insoutenable » ne peut être perçue qu'à travers l'angoisse comme mode de perception (Fabre, 1992, p. 85).

En définitive, le monde raconté dans le récit fantastique obéit à ses propres lois, dispose de sa propre temporalité et organise à sa façon son espace. Combinaison subtile de raison et de déraison, le fantastique appelle l'écrivain à concevoir un type de personnage particulier.

II.2. Le personnage de l'univers fantastique

Dans l'univers oscillant entre le réel et l'irrationnel, le personnage du fantastique jouit d'un statut particulier. Il est perpétuellement sujet à une tension d'ordre affectif et cognitif. La présence du phénomène le rend perplexe : opter pour la raison ? se livrer au surréel ? Son indécision se traduit en termes sémiotiques comme une hésitation entre les modalités du « croire » et du « savoir ». Devant les données du vécu, son embarras provient de cette vacillation entre deux positions cognitives et fiduciaires : à partir du moment où son « savoir » se double d'un « ne pas savoir », c'est son « croire » qui entre en jeu pour tourner aussitôt à un « ne pas croire ».

Tel est l'état d'âme qui caractérise le personnage du récit fantastique. Sa capacité intellectuelle et affective agit sur sa manière d'adhésion au vécu. Quand commence le « croire »

et comment se transforme-t-il ? Quelle distance garder entre le « croire » et le « savoir » ? Est-il vraiment capable de résoudre le dilemme entre les deux ? Peut-il ajuster sa réaction à l'événement en optant pour l'un des deux ?

Sous cet angle, il nous semble que l'angoisse, l'irrationnel et l'étrange dans le fantastique ne sont pas les éléments d'une simple configuration thématique. Ils caractérisent l'être du personnage et impliquent la mise en jeu des modalités du « savoir », du « croire » suivies de celles du « sentir » et du « percevoir » devant un fait étrange ou dans une situation étrange. À cet égard, le personnage maupassantien mérite une attention particulière par son « être » et sa « façon d'être » tels qu'ils apparaissent dans la narration du récit fantastique. Dans la perspective adoptée ici, le statut de sujet sensible et percevant nous permettra de révéler le sens de sa destinée fantastique.

Il est indéniable que le genre fantastique met en œuvre une narration particulière, puisque c'est l'inquiétude, l'angoisse et la peur du personnage tendu devant l'inconnu qui mettent en valeur l'intensité de l'expérience vécue. Surtout dans l'œuvre de Guy de Maupassant, le fantastique joue sur l'intensité de l'affect, de l'émotion et de l'étrange en même temps. Sans cela la représentation de l'événement ne serait rien d'autre qu'un fait divers.

La narration du récit fantastique a une autre particularité, c'est qu'elle doit assurer le plus vraisemblablement possible la transmission de l'expérience vécue avec intensité. Or dans les contes fantastiques, la narration a pour fonction de transmettre au lecteur à la fois le déroulement de l'événement et l'état d'âme du personnage. A. Kibédi Varga fait la remarque suivante sur le genre fantastique pour mettre en valeur ce double aspect propre à la narration du fantastique : « Les éléments anecdotiques du début semblent relever du *faire* : comment se comporter dans telle ou telle situation ? Brusquement l'insolite fait irruption, l'inquiétude nous saisit : il ne s'agit plus de se comporter : il faut accepter la présence de ce qui ne s'explique pas, du *faire* nous sommes passés à l'*être* » **(**Varga, 1989, p. 76).

Comment se définit l'état d'âme du personnage ? Nombre de chercheurs insistent sur l'emploi de la première personne du singulier dans ce type de récits ; à dire vrai, dans une période où la littérature est marquée par les faits et les états subjectifs conformément au romantisme, un tel choix n'est pas étonnant.

D'ailleurs, en étudiant les propriétés structurales du récit fantastique, Todorov observe l'emploi fréquent du « je » qui caractérise le discours du narrateur (1970, p. 87). L'installation du narrateur dans le récit de façon manifeste rend le discours de ce dernier le plus vraisemblable possible tout en respectant la distance entre le « croire » et le « ne pas croire ». Dans son étude

sur le fantastique, Todorov considère que « le narrateur représenté convient parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir » et le narrateur représenté est préférable à celui non représenté. Si le narrateur fait partie du monde du surnaturel au même titre que ce qu'il raconte, il s'agit du merveilleux : « il n'y aurait pas lieu, en effet, de douter de ses paroles ; mais le fantastique, nous le savons, exige le doute » (Todorov, 1970, p. 88). Pour Todorov, « le fantastique nous met devant un dilemme : croire ou pas ? Le merveilleux réalise cette union impossible, proposant au lecteur de croire sans croire vraiment » (1970, p. 89).

Dans le fantastique, le narrateur qui, comme le lecteur, est un homme semblable à tous les autres, raconte un événement surnaturel : c'est l'une des conditions essentielles pour l'apparition de l'effet fantastique selon Todorov. Dans notre corpus, la plupart des contes fantastiques de Maupassant sont racontés par le narrateur qui est en même temps le héros de l'événement raconté. Il est pris au piège par un événement qui dérange tout son être.

Le narrateur-personnage possède une autre caractéristique selon Malrieu : cet homme ordinaire comporte une « vacuité intrinsèque ». La vacuité de ce personnage peut être considérée comme un procédé textuel pour faciliter le processus d'identification. Car « si le phénomène peut intervenir auprès de n'importe qui, rien ne s'oppose à ce que nous puissions en être, nous aussi, les victimes. L'effet fantastique aurait besoin, pour fonctionner, de cette identification spontanée » (Malrieu, 1992, pp. 53-54). À cet égard, *Monsieur Parent* de Maupassant est un exemple parfait de ce « monsieur tout le monde ». Le lecteur participe à la longue et douloureuse angoisse de cet homme sensible, trompé par sa femme et son meilleur ami.

De surcroît, cet homme normal qu'est le narrateur-personnage est doué d'un solide bon sens. Il est dans le récit pour en être le garant. Le lecteur est surpris devant la lucidité de ce type de héros, entre autres, dans *Un cas de divorce, Moiron, Garçon un bock ! Le Horla*. Surtout lorsque le personnage est lui-même victime du phénomène étrange, il reste toujours un observateur lucide et perspicace comme le narrateur du *Horla*. À cet égard, il existe selon J. Malrieu une dualité propre au fantastique. D'une part, le personnage est cet homme ordinaire qui raconte un événement phénoménal ; d'autre part, il est lui-même plongé dans le fantastique.

> « Ainsi le personnage est-il simultanément déterminé et indéterminé. Indéterminé en raison de son caractère ordinaire ; déterminé en ce qu'il présente certains traits précis qui le prédisposent malgré tout à être l'objet de l'intervention du phénomène. Le fantastique repose sur cette dualité. » (Malrieu, 1992, pp. 55-56)

Cependant, dans un certain nombre de contes, il arrive que le narrateur soit uniquement chargé de la transmission de l'histoire. Dans ce cas-là, il a une fonction importante : c'est lui qui recueille les témoignages pour les transmettre au lecteur le plus fidèlement possible « […] pour qu'aussitôt le doute s'insinue à nouveau dans l'esprit du lecteur. Le fantastique a besoin d'une caution » (Malrieu, 1992, p. 55).

Le plus souvent, les personnages fantastiques, notamment ceux de Maupassant, apparaissent énigmatiques au lecteur tant il existe un écart important entre leur identité sociale et leurs tentations perverses comme dans *Moiron*, *La confession*, *La petite Roque*. L'existence perplexe et angoissante du personnage est à rechercher dans cette scission. Par son identité sociale, il appartient au monde de l'ordinaire. Par son pouvoir d'imagination, il est prêt à quitter le territoire sûr du banal pour vivre une expérience étrange ou simplement pour en témoigner. Sa raison lui ordonne de rester dans les limites de l'ordinaire, mais son imagination l'invite à dépasser ces limites pour accéder au monde du surnaturel. C'est bien dans ce conflit que réside tout le trouble du personnage fantastique.

En ce qui concerne la narration des récits fantastiques, nous pouvons dire que le succès narratif se mesure à la minutie avec laquelle elle transcrit cette fente existentielle où s'enlise le personnage. On peut avancer que la narration des récits fantastiques est celle qui reflète le mieux la charge émotionnelle du discours du narrateur. La dimension affective de ce discours reflète tout ce qui est relatif à la peur, à l'angoisse, voire au plaisir étrange éveillés devant le phénomène. Vax se réfère aux couvertures des recueils de contes horribles : « On nous convie à déguster l'horreur comme un plat faisandé. Le fantastique nous invite à ses orgies : venez manger du cadavre, renifler les odeurs de cimetière et de tripot » (Vax, 1987, p. 47). Bref, c'est un discours subjectif par excellence et il a pour fonction de traduire l'univers émotionnel qui est le siège des événements affectifs racontés dans le récit fantastique.

Le discours du narrateur-personnage apparaît comme un élément essentiel de la narration du récit fantastique à bien des égards. D'abord, étant un discours subjectif, il construit un contrat énonciatif visant l'adhésion du lecteur au contenu du récit (au « narré »). Bien que l'événement se situe dans le hiatus entre le « croire » et le « ne pas croire » aux yeux du personnage, le discours du narrateur-personnage réussit à susciter la participation du lecteur à l'événement étrange, tout en le plongeant dans la même atmosphère brumeuse et inquiétante où se trouve le narrateur lui-même.

Ensuite, il s'agit d'un discours doublement tensif. Premièrement, il traduit l'intensité des sensations du sujet, la manière dont celui-ci (en tant que narrateur-personnage ou simplement

personnage) se présente devant le phénomène étrange. Son embarras, ses hésitations, ses incertitudes sont décrits avec une grande précision. Deuxièmement, c'est un discours qui exploite la tension entre le crédible et l'incroyable, le vraisemblable et l'invraisemblable, le possible et l'impossible (comme dans *La nuit*, *Apparition, La peur, Le Horla, La tombe*). Cette tension est prise en charge par le discours du narrateur.

Une dernière remarque importante reste à faire dans le cadre de notre démarche analytique. Le discours du narrateur-personnage ou plus généralement la composante discursive du récit fantastique comporte une particularité primordiale : pour exprimer les états d'âme du narrateur-personnage (affects, émotions, etc.), le discours est concentré sur l'expressivité du corps du personnage (sujet). Autrement dit, le discours dans le récit fantastique tel qu'il se présente dans l'œuvre de Maupassant pullule d'états émotionnels ou affectifs exprimés à travers les signes somatiques. Dans notre hypothèse de travail, les modes d'inscription du ***corps*** dans le discours est un trait définitoire du fantastique en ce sens qu'elle rend compte de la profondeur et de l'étendue de l'étrange vécu par le sujet.

III. Une écriture particulière

Exemple d'une longévité extraordinaire, le « conte » remonte à la tradition orale et renvoie souvent au conte merveilleux (DGNL, p. 144). Bien que dans ses acceptions multiples les frontières restent floues, le dénominateur commun des classifications est de respecter un schéma narratif plus ou moins constant et de s'adresser à « un public prédisposé à un certain mode de réception » (DGNL, p. 147). L'histoire de la littérature considère le XIXe siècle comme la période où le genre littéraire « nouvelle » connaît son apogée. Se détachant de ses relations de parenté avec les fabliaux, les récits merveilleux ou allégoriques, la nouvelle voit le jour comme un genre narratif court qui se distingue des modèles préexistants par sa structure et par son contenu. Nombre d'écrivains se vouent à l'écriture de nouvelles sous l'influence des maîtres de cet art tels Mérimée et Maupassant.

Or l'apparition de la nouvelle, de même que son appellation, remontent au Moyen Âge. La *nouvelle* (en français d'oïl) et *unas novas* (en français d'oc), et le terme connaîtra bien des flottements sémantiques entre légende, conte et nouvelle extraordinaire et « l'âge classique pourrait bien se définir comme celui notamment de la nouvelle » (DGNL, p. 496). Souvent assimilée aux récits mineurs ou aux histoires brèves au Moyen Âge, la nouvelle apparaît dans les ensembles narratifs (recueils) où un récit en englobe d'autres. La grande partie des approches classificatoires pour la nouvelle renvoie à l'idée d'« histoire vraie » par opposition aux fictions, en même temps qu'à sa différence par rapport au roman (longueur/brièveté).

Cette forme littéraire se caractérise par son dépouillement, sa brièveté et par l'unité d'effet visé : « [Elle] a pour objet la résolution d'une crise, la mise en mot d'une aventure ponctuelle, le compte rendu d'un fait, d'un rêve, d'un acte bref » (DGNL, p. 501). Compte tenu des critères énoncés, le contenu et la forme des récits de Maupassant qui constituent notre corpus, confirment cette acception du *Dictionnaire des Genres et des Notions Littéraires*. Toutefois le contenu de ces récits les désigne comme conte fantastique et cruel ». La publication des recueils montre une classification thématique.

Rappelons qu'en France la critique littéraire considère la nouvelle comme une transmutation du conte. Pour Thierry Ozwald, le conte et la nouvelle sont « […] deux genres adjacents » qui, par « […] une lente évolution d'une forme vers l'autre » (1996, p. 14) au cours des siècles, ont vu s'imposer la nouvelle comme un genre littéraire moderne : « La nouvelle résulte d'un long travail préparatoire et obéit à toute une logique qui, par étapes successives, […] promeut des formes plus élaborées » (Ozwald, 1996, p. 15). Au XIXe siècle elle gagne ses lettres de noblesse en particulier grâce à l'œuvre de Maupassant. Ses récits

doivent leur existence non pas aux exigences d'ordre philosophique ou moral mais à l'art de l'écrivain qui dessine l'espace de son écriture particulière.

Ozwald souligne à plusieurs reprises la différence entre les contes de Perrault ou les exemplaires nouvelles de Cervantès qui, à travers leur dénonciation des perversités ou des absurdités du monde, par exemple, réhabilitent les valeurs morales/ partent de la réhabilitation des valeurs morales (1996, p. 16). Or les récits d'un conteur comme Maupassant s'organisent autour de la figure du Moi et non de celle de l'établi ; par conséquent, la représentation du monde qui nous est proposée par son auteur.

C'est ainsi que Ozwald voit dans la nouvelle du XIXe siècle les symptômes de la crise de conscience moderne (1996, p. 18). À défaut d'une représentation d'un monde stable, l'expression littéraire -la nouvelle, en l'occurrence- n'a d'autre recours que de décrire le monde dans la multiplicité de ses états ; ce qui rend « phénoménologiques » les nouvelles de Maupassant, de Poe ou de Tchékhov (Ozwald, 1996, p. 15). Ainsi la nouvelle du XIXe siècle ne cherche pas à « […] garantir une certaine vision du monde, un système de valeurs éprouvé, en même temps que l'intégrité et la compétence à même de penser le monde ; il n'est plus question d'une « prise » de conscience mais d'une « crise » de conscience (1996, p. 19).

Dans cette optique, l'œuvre fantastique de Maupassant se définit avant tout comme la représentation chaotique de deux mondes : celui du vécu personnel et celui qui existe indifféremment à l'expérience personnelle de ce même sujet. Nous ne sommes d'ailleurs pas loin du sentiment de l'« irrémédiable » et du « vain » qui caractérise l'état d'âme du siècle. Ainsi la « crise » de conscience formulée par Ozwald se place-t-elle dans cette faille qui est manifestement d'ordre ontique dans le conte maupassantien. Le balancement entre les deux univers trouve son expression dans l'écriture. À cet égard l'œuvre fantastique de Maupassant apparaîtrait plutôt comme le creuset des crises de conscience du sujet créateur et la recherche de l'écriture appropriée.

Du point de vue de l'histoire littéraire, l'œuvre de Maupassant s'inscrit dans la lignée naturaliste. Disciple de Flaubert, E. de Goncourt et de Zola, Maupassant -comme les autres adeptes des soirées de Médan- l'écrivain s'attache à donner un sentiment exact des réalités du monde extérieur telles qu'elles se répercutent sur son Moi. L'écrivain ne raconte pas tout, ce serait une tâche impossible au milieu d'incidents ordinaires de la vie quotidienne ; comme il le note dans la préface de *Pierre et Jean,* « […] la théorie de toute la vérité » est un leurre ; car « […] la vie est composée des choses les plus différentes, les plus disparates ; elle est brutale,

sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre des faits divers » (publié dans Fautrier, 2009, p. 114).

Maupassant est présent dans ses récits sous trois aspects : il est un « conteur » qui prend plaisir à raconter artistiquement un fait inhabituel qu'il a entendu ou qu'il a vécu ; un « observateur » qui étudie un cas avec application ; et finalement un « témoin » qui ne cache pas ses sentiments et son émotion par rapport à ce fait raconté. André Vial évoquant « […] le bagage du conteur et du nouvelliste […] » se réfère à l'inspiration de l'auteur nourrie par son attirance au monde comme « […] voyageur des ports et des gares » et « […] explorateur des faunes humaines […] » (1954, p. 437). Selon Vial, Maupassant a commencé par les tableaux de mœurs pour arriver « […] au drame qui vaut par la signification humaine » et dans la plupart de ses récits, il s'est appliqué à « […] isoler et à définir un trait universel de l'humaine condition » ; il a réussi à modeler le conte ou la nouvelle « […] au dessein de promouvoir une relation de l'homme à la fatalité » (p. 438). La fatalité essentielle et la fatalité sociale vont de pair comme pour illustrer l'existence tourmentée du personnage.

Ces trois rôles thématiques qui définissent le sujet de l'énonciation (conteur, observateur, témoin) sont des indices indispensables à notre analyse. En effet ce sont trois moyens d'aborder la narration dans l'œuvre de Maupassant. L'auteur raconte un fait qu'il a vu, lu ou entendu. Son art consiste à créer une écriture qui se prête à ce jeu de rôles. La narration assume la prise de position de l'écrivain qui s'énonce dans le texte (l'écrivain est le vrai énonciateur).

La narration des contes fantastiques a pour fonction de nous transmettre et le déroulement de l'événement et l'état d'âme du personnage. À propos de ce genre, Varga souligne l'aspect double propre à la narration du récit fantastique : « Les éléments anecdotiques du début semblent relever du *faire* : comment se comporter dans telle ou telle situation ? Brusquement l'insolite fait irruption, l'inquiétude nous saisit : il ne s'agit plus d'agir : il faut accepter la présence de ce qui ne s'explique pas, du *faire*, nous sommes passés à l'*être* » Varga 1989, p. 76).

Les contes de Maupassant montrent les personnages en action, perpétuellement poussés par quelques motifs impérieux, ils se déplacent souvent, ils cherchent, ils vont et ils viennent, ils s'efforcent de résoudre les dilemmes. *Le Horla* en est un exemple ; le héros, après avoir mené une expérience pour savoir qui boit l'eau pendant qu'il dort, fait subir la même expérience pour savoir qui boit de l'eau pendant qu'il dort, mais ne parvient pas à le dévoiler; alors il recourt à la ruse, toujours sans succès. Son acharnement se termine par l'incendie que le narrateur-personnage met à sa maison (pp. 421-449).

Ce qui est valable pour les contes purement fantastiques l'est aussi pour les contes cruels ou sombres de Maupassant. Dans *L'Enfant,* Jacques Bourdillère, le protagoniste a toujours refusé de se marier pourtant il change d'avis quand il tombe amoureux de la belle Berthe Lannis.

Pendant la nuit de noces, Jacques Bourdillère reçoit un message de son ancienne maîtresse qui vient d'accoucher ; à l'article de la mort, elle confie le nouveau-né au père. Bouleversé par la lettre, le jeune homme demande à sa jeune épouse s'il peut s'absenter vingt minutes. Mais il passera toute la nuit au chevet de la femme mourante et ne rentrera qu'à cinq heures du matin avec le nouveau-né dans les bras (pp. 115-121). Dans l'univers (fantastique) de Maupassant, les personnages ne sont pas oisifs et leur vie est rythmée par leur très accaparante vie professionnelle ou familiale.

Le protagoniste d'*Un Lâche* est décrit dès les premières lignes comme un homme énergique et vaillant. Le vicomte Gontran-Joseph de Signoles que l'on appelait dans le monde le *beau Signoles* « […] était demandé dans les salons, recherché par les valseuses, et inspirait aux hommes cette inimitié souriante qu'on a pour les gens de figure énergique (…) on savait qu'il tirait bien l'épée et mieux encore le pistolet » (p. 153). Or la suite nous montre un homme dans sa hantise du duel à venir contre son adversaire. La belle allure, l'énergie, la témérité tournent fatalement à la faiblesse une fois que l'hésitation voit le jour dans son esprit.

En effet dès la première lecture des contes de Maupassant, la pluralité de niveaux de narration est constatée. La structure textuelle des contes fantastiques se caractérise par la mise en abyme ou le récit dans le récit (que nous traitons ci-dessous). L'utilisation fréquente de cette technique par l'auteur nous incite à réfléchir sur sa place dans l'écriture fantastique.

III.1. Récits à plusieurs niveaux

Les contes fantastiques et cruels[1] de Maupassant exploitent en général deux niveaux de narration dont chacun est pris en charge par un narrateur précis. Le premier niveau narratif annonce le cadre général de l'histoire à suivre, et apporte des éléments de réponse aux questions suivantes : est-ce une histoire de la folie ? est-ce une histoire vécue ? qui la raconte ? où et quand a-t-elle eu lieu ? Ce premier niveau a pour fonction d'englober l'histoire et fait appel à la structure de l'énonciation qui, dans ce travail, fait partie intégrante de la théorie du discours littéraire. Par son mécanisme complexe, l'énonciation est une instance qui garantit et valide la présence d'un discours énoncé. Chaque énoncé présuppose l'acte de l'énonciation ;

1 Le corpus de notre étude est constitué de 52 contes de Maupassant publiés sous forme de recueil intitulé *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Classiques Garnier, Edition de M.-C. Bancquart, 1976, 693 p.

il en est le produit. Comme le précise Denis Bertrand, « […] l'énonciation individuelle ne [peut] être envisagée indépendamment de l'immense corps des énonciations collectives qui l'ont précédée et qui la rendent possible » (2000, p. 55). Dans une œuvre littéraire, le sens est le fruit d'un même schème énonciatif ; « […] déposé dans la mémoire culturelle, archivé dans la langue et les significations lexicales, fixé dans les schèmes discursifs, contrôlé par les codifications des genres » (2000, p. 55) que l'énonciateur prend à sa charge lors de son acte d'énonciation.

Dans la mesure où l'approche sémiotique considère l'énonciation comme « […] l'instance de médiation produisant le discours » (Greimas et Courtés, 1993, p. 126), pour le récit littéraire, le niveau discursif correspond à ce qu'on peut appeler l'énoncé. Nous pouvons considérer, dans les contes de Maupassant, l'histoire racontée comme un énoncé particulier produit par l'acte énonciatif qui s'affiche dans la première narration.

Le second niveau des récits se compose de la narration principale qui prend en charge l'histoire racontée. Il est clair que la première narration est plus courte que la seconde et qu'elle englobe l'histoire racontée (le « narré »). À cet égard, ce premier niveau narratif peut être considéré comme le « récit intercalant » et le second niveau, comme le « récit intercalé » (Greimas, 1976, p. 40) selon la terminologie sémio-narratologique. Le processus d'encadrement qui permet à l'énonciateur d'insérer une histoire (quasi) autonome dans son récit connaît d'autres appellations comme l'enchâssement (récit enchâssé/enchâssant) (ou l'encadrement) qui désigne les faits d'englobement ou d'inclusion dans le corps du texte littéraire.

Jean-Pierre Goldenstein aborde cette technique comme un des éléments relevant de l'« ordre narratif du récit » (1999, p. 96). En effet si « […] l'organisation de l'intrigue » prend à sa charge une « action romanesque », il va de soi que l'écriture procédera à des présentations et des divisions selon les points forts de l'intrigue et selon la causalité événementielle de la fiction, qui déterminent la progression de la fiction. L'enchaînement est pour Goldenstein l'un des « modes de liaison » qui prend en charge une intrigue où le « schéma de base » met en scène « une action principale qui entretient une multiplicité de liens avec des actions secondaires » ; ainsi, « […] lorsque (…) un récit s'insère dans la trame d'un récit initial, lorsqu'une histoire est introduite dans une autre histoire, il y a enchâssement » (1999, p. 99).

Les épisodes intégrés illustrent une logique du récit. Dans les contes fantastiques et cruels, les histoires enchâssées dans le récit enchâssant constituent le pilier de la structure narrative et sémantique des récits et elles sont validées sous le regard d'un premier narrateur (extradiégétique)

qui se pose comme observateur et/ou témoin objectif de l'histoire racontée. Comme le souligne Vial, « Maupassant […] n'avait jamais jugé bon de compromettre la *vraisemblance* par un appel du métier de son personnage » car il s'attachait en authentique romancier à la « représentation directe » et à « la mise en scène » qui suppose la « vision différentielle et pénétrante » et l' « intuition instinctive des dessous », chers à l'auteur (1994, p. 434).

Dans l'approche de la sémiotique du discours, le chevauchement des deux niveaux narratifs met en valeur deux discours qui sont eux-mêmes tributaires de deux types de savoir. Le narrateur du récit intercalant (que nous appelons le récit du niveau 1) décrit le cadre de l'histoire pour laisser la parole au second narrateur qui est le détenteur de l'histoire proprement dite. Leur compétence cognitive diffère l'un de l'autre. Le premier se caractérise par son savoir généralisé sur le récit tandis que le second détient un savoir spécifique.

Conformément aux principes de la « concision » et de la « brièveté » caractéristiques de la nouvelle, le premier récit (englobant) est court ; il commence l'histoire et la clôt. À partir du moment où le premier narrateur laisse la parole au second, le deuxième récit commence. À ce point les rôles cognitif et pragmatique du premier se réduisent de façon absolue[2] : il devient l'auditeur de l'histoire proprement dite au même titre que les lecteurs (ou énonciataires). Autrement dit, par rapport à l'histoire racontée, le premier narrateur apparaît souvent comme un « témoin auditif ».

Prenons le cas du narrateur du *Tic* : le premier narrateur est l'un des clients qui séjournent dans un hôtel d'une ville d'eau réputée. Il décrit la station thermale où il se trouve, et les deux personnes qui attirent son attention par leur « charme malheureux » (p. 198). Quand il fait la connaissance du père et de sa fille, le père raconte l'histoire de sa main prise d'un spasme inguérissable. L'histoire du tic de la main est racontée par le père qui devient le deuxième narrateur de ce récit. De même, la première version du *Horla* commence par l'évocation d'une réunion où le docteur Marrande demande à son client de faire part à ses confrères de son propre cas. Le premier narrateur décrit brièvement l'ambiance qui règne entre collègues pour ensuite céder la parole au second narrateur qui est le protagoniste de l'histoire : « Messieurs, je sais pourquoi on vous a réunis ici et je suis prêt à vous raconter mon histoire, comme m'en a prié mon ami le docteur Marrande » (p. 411). Les narrateurs des récits intercalants ne sont pas les protagonistes ni même les personnages de l'histoire racontée, ils en sont simplement les témoins.

2 Par contre, dans les contes de Barbey d'Aurevilly, le premier narrateur se retire pendant la narration de l'histoire prise en charge par le second narrateur sans s'effacer totalement. De temps à autre, il intervient pour faire des commentaires ponctuels sur l'histoire qu'il vient d'entendre ou sur son interlocuteur (« Enonciation et Narration dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », Thèse de doctorat non publiée, soutenue en 1995 sous la dir. de Tahsin Yücel à l'Université d'Istanbul.)

Quant au second narrateur, celui du récit intercalé (que nous appelons le niveau 2 de la narration), il est chargé de raconter l'histoire qui donne son nom au récit. Il est souvent le ou l'un des protagonistes de l'histoire racontée, qui prend le soin de nous livrer l'histoire dans le récit intercalé. Pour remplir cette mission, il se trouve doté d'un savoir beaucoup plus riche que le premier narrateur. Le schéma discursif des contes de notre corpus peut se schématiser de la façon suivante.

Tableau 1 : Structure narrative des contes		
Récit intercalant	Niveau 1 : narration englobante	Premier narrateur
Récit intercalé	Niveau 2 : histoire racontée	Second narrateur

La technique narrative de « mise en abyme » répandue au dix-neuvième siècle a été fréquemment utilisée par les grands conteurs comme Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam et Daudet. Le fait d'entamer le récit par une sorte de prologue qui enchaîne sur l'histoire proprement dite, crée en quelque sorte un effet d'écho récitatif imitant le modèle de la tradition orale propre au conte et une pluralité de voix narratives pour donner au récit bref une ampleur et une profondeur malgré sa forme épurée.

III.2. Les narrateurs dans le récit

Dans le texte littéraire, le discours du narrateur relève d'un acte d'énonciation et est lié au positionnement intradiscursif de ce narrateur. En traitant sémiotiquement le texte littéraire, nous nous référons au concept d'« énonciation énoncée » (ou rapportée) défini comme « […] le simulacre imitant à l'intérieur du discours le faire énonciatif : le «je», le «ici», le «maintenant» que l'on rencontre dans le discours énoncé ne représente aucunement le sujet, l'espace ou le temps de l'énonciation » (Greimas et Courtés, 1993, p. 128). Le narrateur du texte littéraire est ainsi considéré comme un sujet délégué par le vrai énonciateur du récit (l'auteur) ; narrer l'histoire est un faire énonciatif dont le sujet (narrateur) produit une énonciation particulière, la « narration ».

Todorov considère la narration comme « […] un modèle d'écriture (…) un des pôles entre lesquels oscille la modalité de l'écriture romanesque » (1967, p. 84). Comme pour les sémioticiens, l'énonciation pour lui est cet acte qui produit l'œuvre tout court ; « […] le narrateur est le sujet de cette énonciation que représente un livre » (p. 87) ; par conséquent, tous les procédés de la narration (personnages, péripéties, dialogues, description, points de vue) ramènent à lui.

Gérard Genette, comme Greimas et Todorov met la situation d'écriture et les conditions psycho-sociales de l'auteur hors de l'analyse et s'intéresse au rapport entre les énoncés et

l'instance productrice qui les produisent. C'est la narration définie comme « […] l'acte narratif producteur et par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette, 1972, p. 72).

Pour la sémiotique littéraire, l'« énoncé » est l'équivalent du « narré » et la narration se révèle comme une énonciation particulière. Cette énonciation est appelée « énonciation énoncée » qui est « […] constituée par l'ensemble des marques identifiables dans le texte qui renvoient à l'instance de l'énonciation » (Courtés, 1989, p. 48). Tout le réseau énonciatif constituant le texte littéraire est donc à rechercher dans l'énoncé qui porte nécessairement les traces de son énonciation.

Dominique Maingueneau préfère le terme de « pseudo-énonciation » en littérature pour désigner cet effet mimétique : « Pas seulement pour des raisons matérielles, mais surtout parce qu'il est de l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et le public qu'à travers l'institution littéraire et ses rituels. L'auteur ainsi effacé, la communication littéraire annule toute possibilité de réponse de la part du public. En ce sens, le texte littéraire apparaît comme un « pseudo-énoncé » qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique » (Maingueneau, 1986, p. 10).

Nous avons évoqué plus haut la construction de récit dans le récit cher aux contes fantastiques et cruels de G. de Maupassant. En se focalisant sur le discours des narrateurs, on observe que le discours du premier narrateur apparaît comme un élément fonctionnel en ce sens qu'il se charge de nous transmettre le savoir essentiel d'abord sur l'identité du second narrateur (son statut social, son métier, son histoire de famille, etc.) et ensuite sur le cadre spatio-temporel de l'histoire qui va suivre. Ainsi, le discours du premier narrateur met en scène le second narrateur avec ses traits figuratifs et le cadre spatio-temporel de l'histoire intitulée *Berthe* dès la première ligne : « Mon vieil ami le docteur Bonnet m'avait souvent invité à passer quelque temps chez lui, à Riom. Je ne connaissais point l'Auvergne et je me décidai à aller voir vers le milieu de l'été de 1876 » (p. 227).

Le premier narrateur rend compte de son voyage de train en Auvergne, de sa visite de la vieille ville en compagnie du Dr Bonnet avant de laisser la parole à ce dernier. Ainsi l'histoire navrante de la jeune Berthe laissée aux soins du Dr Bonnet est-elle installée dans ce premier récit. En racontant sa propre histoire, Dr Bonnet devient à son tour le narrateur pour intervenir dans le deuxième niveau du récit. Ce second narrateur apparaît doté d'un savoir approfondi sur Berthe, sa famille, sa maladie et sa vie.

Les seconds narrateurs sont souvent des notables respectés dans la société comme les médecins, les magistrats et les avocats. Ainsi, Le Dr Bonnet n'est pas le seul médecin des contes fantastiques de Maupassant. La première version du *Horla* (p. 421), *La chevelure* (p. 181), *Mademoiselle Cocotte* (p. 47), *Madame Hermet* (p. 451) mettent en scène un psychiatre qui a connu le protagoniste de l'histoire (comme Berthe). Certains de ces récits commencent dans un asile psychiatrique, ou chez un médecin, et l'un des médecins (ou des invités) prend la parole pour raconter l'histoire d'une folie.

Mademoiselle Cocotte commence ainsi : « Nous allions sortir de l'Asile quand j'aperçus dans un coin de la cour un grand homme maigre qui faisait obstinément le simulacre d'appeler un chien imaginaire » (p. 47). Rendu curieux par cette scène bizarre, le narrateur questionne le médecin (probablement un ami ; le texte ne le dit pas, mais on peut le présumer) avec une telle insistance qu'il finit par apprendre l'histoire de cet homme de la bouche du médecin.

Indéniablement le récit intercalé, qui a pour fonction de présenter l'histoire essentielle, exploite les procédés narratifs pour y insérer cette seconde narration. Jusqu'ici nous avons traité des cas où le narrateur apparaît comme un témoin par rapport à un fait vécu. Le témoignage dans les contes fantastiques de Maupassant apparaît également sous d'autres formes : les lettres, les testaments, les carnets de notes ou le journal tenu par le héros de l'histoire constituent une importante source descriptive du fantastique. Bien entendu, le plus fameux journal des contes de Maupassant est celui qui constitue *Le Horla* (seconde version). Dans ce journal il s'agit des notes prises avec une perspicacité exemplaire par le narrateur-héros lors de sa poursuite de l'inconnu terrifiant.

La confidence est ce qui favorise le mieux cette narration à la première personne tant répandue dans le genre fantastique. *Qui sait ?* Commence par le ton ému de la confidence : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé ! Mais le pourrai-je ? L'oserai-je ? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou ! » (p. 511). De façon similaire, le héros du conte intitulé *Lettre d'un fou* (p. 247) se livre à une confession écrite sur sa peur du noir et de l'invisible à son médecin.

Un autre conte, *Un fou* se présente sous la forme de journal tenu par un homme de loi dans lequel il raconte son penchant pour le crime (p. 263). À la mort du magistrat, le notaire trouve le cahier qui contient les confessions et les scènes atroces réalisées et notées par ce dernier. Tout le conte est basé sur ce cahier. *La Confession* (p. 239) s'appuie également sur un témoignage écrit : il s'agit ici d'un testament laissé à la famille de M. Badon-Leremince qui confesse un acte épouvantable. *La Lettre trouvée sur un noyé* (p. 145) comporte une structure

analogue. La lettre qui décrit l'idylle passagère, à laquelle il n'osait plus croire, d'un jeune homme pour une jeune fille.

Suicides se situe dans la même lignée : le narrateur, après avoir clairement exprimé son point de vue quant au trop grand nombre de personne se suicidant propose de transmettre la lettre trouvée sur l'un de « ces suicidés sans raison » (p. 63). Le récit se termine par le retour sur l'instance de cette première narration : « Et voilà comment se tuent beaucoup d'hommes dont on fouille en vain l'existence pour y découvrir de grands chagrins […] » (p. 68). Dans *La chevelure*, deux amis, l'un est médecin, il confie à son ami le journal d'un aliéné dont il s'occupe. L'histoire est construite sur les confessions obscènes rédigées par le possédé dans son journal.

La structure narrative qui renferme un autre texte (lettre, journal ou testament) apparaît comme une autre forme de polyphonie, comme dans le cas des récits dans le récit. Deux tons narratifs et énonciatifs coexistent dans le même corps. Deux niveaux de narration cohabitent constamment : l'un concernant le texte écrit et qui appartient au héros, l'autre, le discours du narrateur qui présente ce récit. Parfois même un autre texte écrit (journal ou lettre) vient s'ajouter comme un troisième niveau à la structure générale du récit.

Qu'il soit sous forme de deux discours (intercalant et intercalé), ou sous forme d'alternance discours-texte (discours du narrateur -journal du héros), la mise en abyme apparaît comme une particularité du conte fantastique maupassantien. Comme nous l'avons souligné plus haut, bien que cette structure de récit dans le récit soit une des techniques du siècle, on ne peut s'empêcher de réfléchir sur ses fonctions narratives en termes de fantastique car le recours au récit d'un tiers ne doit pas être pris pour un simple artifice ; il remplit une fonction, celle d'assurer la véracité et l'intimité de ce qui est raconté. Les discours des narrateurs se relaient et engendrent un enchaînement narratif qui caractérise l'énonciation globale de ces récits.

La participation au récit, de plus d'un narrateur assumant les rôles cognitifs d'observateur et d'informateur a essentiellement été traitée par Mikhail Bakhtine qui a mis en valeur les notions telles que « plurivocité » et « polyphonie » caractérisant le genre romanesque. En étudiant les particularités du langage littéraire, Bakhtine a relevé trois catégories fondamentales du langage dans le roman, à savoir « hybridation », « interrelations dialogisées des langages » et « dialogues purs » (1978, p. 175).

Le récit dans le récit est une question qui se rattache au concept bakhtinien d'« hybridation » : « Qu'est-ce que l'hybridation ? C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque ou par une différence sociale ou par les deux » (Bakhtine, 1978,

pp. 175-176). Dans les textes de Maupassant, les différences individuelles et sociales des narrateurs sont suffisamment claires. Ensuite, les contes de Maupassant se caractérisent par le mélange des discours à un degré de savoir inégal (il suffit de rappeler que le premier narrateur est le plus souvent étranger à l'histoire que le second narrateur raconte et que dans certains contes, le second narrateur est en possession d'un texte écrit par un tiers). Étant donné cette différence de l'investissement du savoir dans ces discours, on peut parler d'un amalgame cognitif qui caractérise le récit entier. Les contes maupassantiens qui exploitent cette structure enchâssante/enchâssée sont, pour nous, un bel exemple d' « hybridation » discursive où se mêlent divers témoignages.

De son côté, Jaap Lintvelt étudie la polyphonie des contes de Maupassant à partir de la procédure de l'encadrement ; pour l'auteur, « […] la structure narrative du récit à cadre implique au moins deux actes de narration assumés à des niveaux narratifs distincts : le narrateur extradiégétique produit le récit encadrant (récit 1) et un narrateur intradiégétique raconte le récit encadré (récit 2) » (1993, p. 173). Lintvelt recourt à la notion de « polyphonie » bakhtinienne pour décrire la structure des contes de Maupassant où il distingue quatre fonctions entre le récit encadrant et le récit encadré. Ces contes mettent en œuvre les fonctions « explicative », « thématique », « persuasive » et « distractive » ; Lintvelt souligne la préférence de Maupassant pour le roman « objectif », d'où l'exclusion des commentaires idéologiques et des explications psychologiques de la part du narrateur extradiégétique. C'est ainsi que le (s) narrateur (s) des récits encadré (s) se trouve (nt) délégué (s) pour exprimer l'idéologie sous-jacente aux récits de Maupassant. Pour Lintvelt, la technique de l'encadrement qui favorise la « polyvalence » des récits en permettant « […] les interprétations idéologiques variées » est, en dernière analyse, un élément important de l'esthétique de Maupassant qui assigne un rôle important au lecteur en affirmant : « Le romancier n'a pas à conclure ; cela appartient au lecteur » (Lintvelt, 1993, p. 185)

En ce qui concerne notre corpus, on peut avancer que la multiplication des niveaux narratifs et la prolifération des discours peuvent être imposées par le contenu sombre et intriguant des histoires racontées. Il se peut que la thématique du fantastique, pour s'inscrire dans la lignée réaliste et naturaliste, ait besoin de l'intrusion d'un témoin direct de l'étrange. Le journal, la lettre, le testament participent à cet égard à l'objectivité de la narration-énonciation qui rend compte de quelque chose d'épouvantable ou d'inhabituel.

Prenons le testament de *La confession* (p. 239). M. Badon-Leremince, cet « honnête homme », qui après avoir mené une vie correcte et exemplaire laisse à son décès un testament où il confesse avoir commis un « crime affreux, abominable » (p. 240). Et le testament de raconter

que sa maîtresse a mis au monde un enfant non désiré. L'événement a suscité un tel affolement chez le jeune Badon-Leremince qu'il en a souhaité la mort. Un jour, seul avec le petit, il réalise ce vœu macabre et abandonne le petit corps dans le froid glacial. Mais vite conscient de sa monstruosité, veut mettre fin à cette cruauté, mais c'est déjà trop tard, l'enfant meurt dans quelques jours. La confession du père reflète nettement le ton horrible et tragique d'un homme qui aspire au crime et qui tente d'y échapper. Le déchirement entre deux tentatives (tuer et sauver) s'exprime avec exactitude et efficacité dans la confession. À cet égard, on peut dire que le témoignage direct rend plus efficace ce dilemme tragique sur lequel porte l'histoire.

Dans ces contes, le procédé polyphonique fait partie de l'art du raccourci. Les contes fantastiques et cruels vont directement au but. Inspirer la terreur, faire frissonner le lecteur devant l'étrange, le cruel, le tragique, et ceci, dans un court laps du temps. Les contes de notre corpus reflètent cet art de la concision, allant immédiatement au cœur du tragique et de l'étrange. Le procédé de multiplication des niveaux narratifs contribue à l'installation du rythme accéléré dans ces récits. Par conséquent, nous pouvons voir, dans cette technique, le vrai mouvement des récits fantastiques et cruels de Maupassant. C'est un mouvement qui accompagne l'approfondissement de l'étrange et l'extension de l'extraordinaire. Le premier narrateur (extradiégétique) amorce un récit d'apparence tout à fait banal : c'est l'histoire ordinaire d'une personne placée en asile (*Mademoiselle Cocotte, La chevelure, Madame Hermet*) ou d'un bon père de famille qui laisse aux siens un testament (*La confession*), etc. En apparence rien de plus banal dans ce premier niveau de narration qui encadre l'histoire. Or il est là pour nous entrainer à un univers étrange. Ainsi la mise en abyme se caractérise-t-elle par cet effet d'approfondissement qui va de la périphérie aux abîmes. Et pour ce faire, elle n'a besoin que de quelques lignes. Voilà en quoi elle peut être considérée dans sa relation avec les techniques de concision et de concentration simultanément. Comme nous le rappelle d'ailleurs Vial, le conte « naîtrait de la nécessité d'utiliser au maximum d'efficacité un espace de temps restreint » (1954, p. 444) dans le but de produire un effet brutal sur le lecteur, comme dans l'exemple de Maupassant.

Dans le cadre de cette étude, les constatations et les observations faites à propos des contes qui constituent notre corpus montrent un schéma narratif rigoureux dont les différents niveaux de narration qui s'impliquent logiquement et thématiquement fournissent un aperçu de l'écriture de Maupassant. La recherche d'une expression littéraire à même de représenter la vie publique et intime dans un univers clos habité par une multitude de personnages hors du commun. La structure polyphonique des récits et la coexistence des strates narratives qui se complètent illustrent une énonciation littéraire particulière pour inviter le lecteur (l'énonciataire) à prendre place dans un monde fictif équivoque.

IV. La structure thématique et figurative du fantastique de Maupassant

Les récits qui composent notre corpus illustrent la thématique du fantastique au travers de cas pathologiques comme les névroses, les hallucinations, les délires, les fantasmes lugubres, la folie érotique, la nécrophilie, en résumé tout ce qui a trait aux maladies de l'esprit. C'est-à-dire que le conte fantastique et cruel de Maupassant construit le monde de l'étrange à travers un personnage dont la vie et le sort sont modelés par une obsession ou par un événement épouvantable qui mène à la folie.

Avant d'analyser les cas qui caractérisent les contes, nous nous proposons de faire un tour d'horizon du fantastique tel que le présentent les ouvrages de référence dans le domaine littéraire.

IV.1. Le fantastique de Maupassant

Dans la première partie, nous avons évoqué l'un des aspects importants du fantastique, à savoir l'impossibilité d'en donner une définition homogène. En premier lieu, parce que c'est un genre qui relève de l'imaginaire, ensuite parce qu'il a connu une évolution importante. Ainsi la dose et la forme du surréel, de l'incroyable et de l'effrayant varient-elles d'un auteur à l'autre avec tout ce que la portée idéologique de ces contes implique. Disons avec Marie-Claire Bancquart que « Le fantastique vit de l'ambiguïté, du «peut-être», et celui-ci n'a pas de définition constante » (1989, p. XV).

Malgré les difficultés d'une définition unique et homogène, il est possible de prendre comme dénominateur commun du genre fantastique la part de l'imaginaire depuis les origines jusqu'aux exemples contemporains. Ainsi, comme nous le propose Pierre-Georges Castex :

> « […] le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique 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 les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. » (Castex, 1951, p. 8)

Comme énoncé plus avant dans l'ouvrage, le fantastique de Maupassant justifie cette définition de Castex grâce à ses héros hypersensibles, exposés à des sensations étranges et violentes.

À cet égard, l'influence d'E.T.A. Hoffmann en France est unanimement salué comme un motif important qui a profondément influencé l'esprit romantique français (Steinmetz, 1990,

p. 60). Or il a fallu attendre les traductions vers le français de l'œuvre d'E.-A. Poe pour qu'au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, des nouvelles fantastiques décrivant un univers totalement nouveau soient publiées en France « […] car le fantastique analytique de Poe élève au niveau d'un fait artistique et spéculatif ce que le romantisme avant lui laissait trop fréquemment à l'état de récits de pure terreur » (Steinmetz, 1990, p. 81). Afin d'illustrer les effets de l'étrange sur la sensibilité et la conscience humaines les histoires sont décrites sur un ton et dans une écriture subtilement raffinée.

Maupassant est considéré comme un des successeurs du genre fantastique tel qu'inventé par Poe. Au dire de Jean-Luc Steinmetz, il a su « […] donner un tour inédit au fantastique en l'insérant délibérément dans la vie de chaque jour » (1990, p. 85). Il est vrai que ce fantastique de la période 1856-1890 allait aboutir à une nouvelle conception de la nouvelle.

Marcel Schneider considère Maupassant comme un écrivain qui a su apporter, par sa folie, à un renouveau au fantastique. Et il considère l'œuvre fantastique de Maupassant comme « […] le journal d'un homme qui observe sur lui-même les progrès du mal » (1985, p. 280). À la suite de Schneider, un certain nombre de chercheurs s'accordent à reconnaître des motifs psychologiques dans le fantastique de Maupassant. Ils définissent le fantastique en termes purement psychologiques ; la primauté est accordée aux troubles de l'âme de l'auteur perpétuellement exposée aux délires et aux crises nerveuses. Ainsi, Nafissa A.-F. Schasch propose une lecture des contes fantastiques de Maupassant selon l'approche freudienne afin de « […] pénétrer dans l'inconscient de notre écrivain et de découvrir ses relations avec les manifestations de la névrose » (Schasch, 1983, p. 21).

Il est également à noter que le fantastique de Maupassant, s'inscrit dans une vision du monde marquée d'une part, par les événements du siècle et par conséquent, par la sensibilité propre à cet « avant-siècle » qui se caractérisait par « une crise de la conscience collective » (Bancquart, 1976, p. 19) et d'autre part, par les « […] désillusions qu'avaient définies la philosophie et la science de son temps, toutes pénétrées d'un sentiment de relativité qui justifiait le subjectivisme et suscitait l'inquiétude » (Bancquart, 1976, p. 27). Et le mal physique dont l'écrivain souffre s'ajoute à ce pessimisme philosophique pour faire de Maupassant un être dont le désespoir est total.

Pour Bancquart, cet effet de « l'avant-siècle » a reconstruit le « culte de l'étrange » et cela peut expliquer l'esprit décadent de Maupassant : « Les dix dernières années de sa production littéraire sont celles où naît et se développe l'esprit décadent qui correspond à une critique générale du rationalisme de l'âge positiviste. Le fantastique et le goût de la névrose naissent

de cette faille de civilisation. Ils deviennent bien vite aussi une mode, un thème à exploiter » (1976, p. 18).

Castex parle lui aussi d'un « désespoir personnel » qui résulte de ses maladies et surmenages qui se transforment progressivement en psychose, qui ira s'aggravant avec la mort de son ami et maître Flaubert, à la suite de laquelle il s'enferme dans une solitude absolue. Il est clair que ce n'est pas une solitude salvatrice. Comme le souligne Castex :

> « […] mais la solitude est dangereuse. Elle met l'être en face de sa misère et le force à méditer son destin ; si aucune foi ne le soutient, elle l'incline à des réflexions désespérées. Nihiliste éperdu, Maupassant a éprouvé cette angoisse décrite par Pascal, et il n'a pas su comment y échapper. Au contraire, cédant à un vertige que les psychiatres connaissent bien, il en a cultivé les affres et les effets délirants. » (1951, p. 373).

L'ébranlement de la croyance en une science cohésive et unifiante qui assurerait à l'homme sa supériorité et sa toute-puissance dans l'univers participe de l'avènement du scepticisme contemporain. Selon les chercheurs, l'origine de l'inspiration des intellectuels est essentiellement à rechercher chez Schopenhauer et Spencer qui font leur lit de la douleur, de l'angoisse et du désespoir à tel point que toute relation humaine semble se dissoudre dans « l'universelle illusion » dénoncée par le philosophe (Bancquart, 1976, p. 25).

Dans notre corpus, *Auprès d'un mort* apparaît comme un hommage au philosophe allemand. Le narrateur fait la connaissance d'un vieil Allemand qui a connu Schopenhauer et qui lui raconte les derniers moments du philosophe. De surcroît, le premier narrateur est un grand admirateur du philosophe, ainsi peut-il déclarer :

> « […] qu'on proteste ou qu'on se fâche, qu'on s'indigne ou qu'on s'exalte, Schopenhauer a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement. Jouisseur désabusé, il a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus grande besogne de sceptique qui ait jamais été faite. » (p. 42)

L'histoire racontée par le second narrateur décrit la mort de Schopenhauer, elle revêt un aspect étrange car le cadavre obsède les veilleurs pris de « stupeur » et de « terreur ».

Le pessimisme et le désespoir philosophiques de Maupassant se traduisent dans d'autres contes aussi. Dans *Solitude*, des convives sont réunis autour d'un dîner et la conversation prend un tour singulier. L'un d'eux monologue d'un ton pessimiste :

> « […] Parmi tous les mystères de la vie humaine, il en est un que j'ai pénétré : notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude. » (p. 164)

Aux yeux de ce personnage, la solitude est une misère à laquelle aucun esprit lucide ne peut échapper : c'est comme un « […] souterrain sombre ». Et il conclut d'une façon encore plus pessimiste sur cette pensée de Flaubert : « Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne » (p. 165). Devant le discours de ce personnage, le narrateur reste perplexe : « Était-il gris ? Était-il fou ? Était-il sage ? Je ne le sais encore. Parfois il me semble qu'il avait raison ; parfois il me semble qu'il avait perdu l'esprit » (p. 168).

Chez Maupassant le désespoir mine l'âme de l'homme car ses facultés sont imparfaites. Ainsi, le personnage de la *Lettre d'un fou* s'interroge perpétuellement sur l'insuffisance de nos facultés sensorielles :

> « […] En effet -nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous (...) Or, outre que cet être extérieur nous échappe par ses proportions, sa durée, ses propriétés innombrables et impénétrables, ses origines, son avenir ou ses fins, ses formes lointaines et ses manifestations infinies, nos organes ne nous fournissent encore sur la parcelle de lui que nous pouvons connaître que des renseignements aussi incertains que peu nombreux. » (p. 248)

Confronté à la certitude de notre ignorance, le héros conclura que les mystères du monde sont à jamais impénétrables. Ils seront par conséquent l'objet « d'inquiétude et de spéculations » (Bancquart, 1976, p. 25) ; d'où, la valorisation de l'invisible et de l'inconnaissable dans l'œuvre maupassantienne.

N'oublions pas les héros désespérés et désenchantés de *L'ermite*, de *L'attente*, d'*Un cas de divorce.* Le personnage d'*Un cas de divorce* est « […] un homme jeune, riche, d'âme noble et exaltée, de cœur généreux » (p. 387) qui ira par un revers de caractère, jusqu'à battre sa femme que pourtant il adorait. Le narrateur appelle cela une « folie poétique ». Son journal témoigne de son dégoût pathologique pour l'imperfection humaine :

> « […] Comme tout est triste et laid, toujours pareil, toujours odieux. Comme je rêve une terre plus belle, plus noble, plus variée (…) tout est pareil et monotone. Et l'homme !... L'homme ?.. Quel horrible animal, méchant, orgueilleux et répugnant. » (p. 389)

Aux yeux de l'avocat, ce sont « les singuliers aveux d'un fou honteusement idéaliste » et devant « l'étrange égarement de sens », sa femme a le droit de réclamer le divorce. Le désenchantement et le désespoir l'enferment dans une impasse psychologique.

Comme évoqué précédemment, le fantastique de Maupassant se nourrit également d'études médicales de névrosés ou de drogués très en vogue en cette fin de siècle. Bancquart attire notre attention sur l'intérêt que porte Maupassant à l'étude des cas marginaux :

> « Le développement contemporain de la psycho-pathologie et de la psychiatrie, que Maupassant suivit avec attention, s'explique précisément par la pénétration chez les intellectuels de la notion de marginal, d'inconnaissable. » (1976, p. 28)

En outre, on sait que dès 1880 en France les carnets de notes, journaux ou dessins de malades mentaux occupent une place importante dans le diagnostic et la thérapie. En marge de cela, Bancquart évoque « […] les altérations provoquées de la personnalité » sous l'effet des stupéfiants tels que l'opium, le haschisch, l'éther, le chloroforme, qui ont suscité l'attention des auteurs de l'école française (1976, p. 29).

Il est bien connu que l'écrivain a recouru aux stupéfiants pour calmer ses douleurs et son angoisse d'une part, et d'autre part, pour aiguiser son inspiration. À cet égard, *Rêves* (pp. 15-18) est un texte convaincant. Après un dîner entre amis, les convives commencent à se raconter leurs rêves. L'un d'eux, un médecin décrit en détail les sensations éprouvées sous l'influence de l'éther.

Maupassant s'intéresse aussi à l'hypnose et au magnétisme. Dans notre corpus, *Magnétisme* relate une histoire dont le cadre est identique à celui de *Rêves* : la seule différence, la causerie d'après dîner porte sur le magnétisme. Les convives racontent des « […] histoires incroyables mais arrivées » (p. 9). L'un d'eux évoque une scène de rêve où l'enfant d'un pêcheur se réveille en sursaut pour annoncer la mort de son père. Un invité raconte un rêve qui se répète avec insistance jusqu'à devenir une véritable obsession. Aux yeux du narrateur, il s'agit d'une coïncidence ou l'un de « […] ces mystérieux et inconscients rappels de la mémoire qui nous représentent souvent des choses négligées par notre conscience, passées inaperçues devant notre intelligence » (p. 13). Or l'un des convives évoque avec insistance le magnétisme pour expliquer cette bizarre coïncidence : « Tout ce que vous voudrez, conclut un convive, mais si vous ne croyez pas au magnétisme après cela, vous êtes un ingrat, mon cher Monsieur ! » (p. 13). Il faut ajouter que le conte comporte des références aux travaux du Dr Charcot célèbre pour ses thérapies par l'hypnose à la Salpêtrière d'une part, et d'autre part, aux séances de magnétisme avec Donato.

Ainsi un grand nombre des contes de Maupassant qui se réfèrent explicitement aux connaissances médicales de l'époque reposent-ils sur l'étude de cas d'obsession, d'autodestruction, de perversion et d'impulsion avec, au centre, un être humain hypersensible. L'insertion de tels cas marginaux et pathologiques dans son œuvre a été un thème de recherche pour les spécialistes de l'auteur. En l'occurrence, Bancquart souligne le mécanisme d'identification :

> « Sans nul doute, la connaissance des idées médicales de son temps sur les névroses a permis à Maupassant d'objectiver en quelque sorte sa propre névrose, et d'entrer dans des personnages qui n'étaient pas lui-même. La vogue de ces idées lui a surtout permis de traiter des sujets que le public n'aurait pas admis à d'autres époques : pour que le fou, le criminel, le perverti soient considérés comme des héros possibles et non répugnants d'œuvres littéraires, il faut en effet qu'existe une norme à partir de laquelle on les qualifie d'asociaux, mais que cette forme soit affaiblie : il n'y a plus refus radical, mais explication acceptée ; la morale se dissout en thérapeutique. » (1976, p. 32)

Bancquart insiste sur la part accordée à la psychiatrie dans l'œuvre de Maupassant, avec une certaine réserve évidemment. Car, selon l'auteure, ses contes sont inspirés de la psychiatrie, mais ont refusé de s'y substituer. En effet ;

> « […] le médecin étudie son malade de l'extérieur, et précisément comme un malade ; sa justification à lui, c'est de réinsérer ce malade dans la société. À l'époque de Maupassant, nul aliéniste ne mettait cette vocation en doute. Or, Maupassant est au contraire le « fou », le « pervers » dont il parle. Il projette en lui sa propre angoisse, il le sent de l'intérieur. » (Bancquart, 1976, p. 33)

C'est ainsi que l'écriture de Maupassant rapproche le plus possible le narrateur-personnage et le lecteur.

Les recherches montrent que le fantastique de Maupassant a largement puisé son originalité et son authenticité dans les idées et à la sensibilité de cette fin du dix-neuvième siècle. La thématique de son fantastique se trouve définie par les nouvelles tendances de son époque et elle est intimement liée à l'esprit de son époque, notamment à la décadence. Celle-ci apparaît en France comme une forme sophistiquée du naturalisme telle que le décrivent l'œuvre de Huysmans ou celle de Villiers de l'Isle-Adam ; pour les âmes éprises d'un idéal imprécis, elle est un moyen de s'évader de la platitude de la vie ordinaire.

Il faut reconnaître que le vertige du fantastique maupassantien provient sans doute de la virtuosité avec laquelle l'auteur a peint l'homme hanté par l'obsession, l'angoisse, le désir morbide. Les grands axes thématiques du fantastique comme l'angoisse, la peur, la perversité, la sensualité et la mort mettent en scène un personnage capable d'agir en contrariant les valeurs morales de sa classe sociale. Son allure et sa démarche fournissent d'indices quant à une double personnalité. L'affaiblissement de son entendement, la perte de raison, ses troubles de divers ordres se traduisent non seulement dans son comportement mais aussi dans le ressenti et les actes de son corps.

Nous considérons ces modulations comme les éléments significatifs qui renvoient à un processus de somatisation. Le personnage du récit fantastique apparaît comme la figure essentielle de cet univers sémantique particulier où le corps assume une fonction importante pour créer différents effets de sens que requiert le genre.

Notre étude prend en considération le corps du personnage comme élément essentiel du récit fantastique autour duquel s'organise le tragique et l'étrange qui teintent cet univers des couleurs sombres qui caractérisent l'aspect fondamental de la structure thématique du fantastique : cette même structure résulte d'une sorte de fusion des axes thématiques qui tantôt se superposent et tantôt se dissolvent les uns dans les autres ; parfois les uns convoquent les autres, parfois ils s'unissent pour engendrer un nouvel axe sans jamais s'exclure.

Organiquement liés les uns aux autres, les axes thématiques du fantastique entretiennent une perpétuelle relation d'implication les uns avec les autres. La structure thématique de notre corpus est ainsi dominée par un dynamisme qui caractérise cette affluence des axes thématiques vers la prépondérance de la figure « corps » pour engendrer l'effet de sens fantastique.

À titre d'exemple, prenons le thème d'angoisse, commun aux contes fantastiques et cruels de Maupassant. Ainsi, dans *La Confession*, l'angoisse de Badon-Leremince, pour être définie, a besoin d'être étudiée à l'intérieur d'une configuration qui impliquerait nécessairement les thèmes de solitude (le héros a horreur de la solitude et du silence), de folie (avant de commettre son acte criminel, il éprouve « une étrange confusion, un tumulte, une déroute de toute raison, de tout sang-froid »), de crime (qui renvoie au thème de mort : il veut la mort de son enfant) ; finalement, l'angoisse résulte de « […] ce souvenir atroce, cuisant, ce souvenir qui ronge, qui semble tordre l'esprit en le déchirant » (p. 246). Le mal qui torture l'âme des protagonistes est l'une des idées directrices de l'œuvre de Maupassant et se trouve thématisé, dans le conte, par la procédure de complexification en mobilisant un vaste réseau d'axes thématiques.

Nous pensons que la richesse figurative et sémantique de l'œuvre fantastique de Maupassant doit être prise au-delà d'une description des thèmes du fantastique ; une approche qui vise à rendre compte de la manière dont cette thématique est exploitée dans le texte pour engendrer les valeurs et les traits de sens de l'univers fantastique de Maupassant. En effet c'est un monde sensible (le monde tel qu'il est perçu par les sens) qui prend le pas sur le monde intelligible (perçu avec la raison), avec comme acteur principal, un homme hanté par des sensations qui se traduisent sous forme d'impressions et d'images perçues à travers son corps.

Ajoutons à cela que notre approche n'adopte point une démarche psychanalytique qui se proposerait de « […] détecter les racines cachées de la vie fantastique de Maupassant » ; ainsi N.A.F. Schasch expliquait-t-elle l'enjeu de son analyse dans son ouvrage intitulé *Maupassant et le fantastique ténébreux* (1983, p. 21).

Pour nous, il s'agit surtout d'étudier le fantastique de Maupassant comme un tout de signification qui se révèle essentiellement à travers le corps humain, car « […] le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme » (Steinmetz, 1990, p. 9). Il nous incombe alors d'analyser les manières dont le héros romanesque s'inscrit dans cet univers d'épouvante et d'angoisse pour mieux cerner la valeur littéraire et esthétique du fantastique maupassantien.

IV.2. Le corps sensible et le champ de présence dans l'univers fantastique de Maupassant

En essayant de rendre compte des caractéristiques du récit fantastique, l'on constate le rôle important du personnage : son expérience étoffe l'histoire et ses réactions expérientielles accompagnent le déroulement de l'histoire. Le discours du récit fantastique fonctionne comme un réseau de sensations, d'émotions, de sentiments ou d'affects. Le discours réunit ces éléments pour rendre le personnage crédible, sans fards. Par conséquent, la relation entre le corps pulsionnel et le système rationnel/objectif demande une attention particulière pour analyser les zones sémantiques de l'histoire racontée.

À cet égard, le personnage fantastique peut être considéré comme l'unité essentielle de ces récits qui cultivent la confrontation de la raison et de l'émotion. De surcroît, le parcours somatique du personnage devant le fait inattendu et déconcertant suscite la perplexité du lecteur. Ainsi les traits du personnage agité, ému, transi, inquiet se manifestent-ils comme des données textuelles relevant du parcours significatif du contenu de l'histoire racontée.

L'anthropologue Françoise Héritier insiste sur le fait que l'émotion éprouvée « […] a besoin de langage ou d'autres formes d'expressivité » pour atteindre le niveau de la conscience réflexive » (2004, p. 19). Cette réflexion repose sur le rapport crucial entre le monde naturel et le langage. Un autre anthropologue, Alexandre Surrallés considère les émotions comme « […] les essences envisagées comme foyer de signification à l'extérieur du corps sensible » étudiées dans le vaste champ de l'affectivité. L'affectivité est « […] un aspect inhérent à toute activité, à toute interaction, à toute représentation, à toute production et reconnaissance du sens » (2004, p. 62). Évidemment l'anthropologie étudie l'affectivité pour décrire et analyser les faits sociaux comme le précise Surrallés en l'intégrant au niveau

de l'épistémologie pour relier la dimension affective à la dimension cognitive : « […] cette entreprise envisage un cadre théorique permettant d'établir une continuité entre le «sentir» et le «connaître» » (2004, p. 62). Ainsi la problématique de la perception est-elle devenue cruciale pour l'anthropologie qui se focalise davantage sur les relations entre le corps, les affects et la socialité.

Le corps sensible n'est pas seulement un concept clé pour aborder les problèmes de l'individu dans les rites et les autres types de pratiques symboliques ou thérapeutiques. Tant que le rapport de l'homme à son environnement est générateur de sens, le corps se présente comme un concept majeur pour aborder une grande diversité de structures signifiantes, y compris l'œuvre littéraire. L'univers fantastique de Maupassant nécessite une lecture autour du « corps » comme centre de la perception et corps sensible.

Les travaux et les acquis de la sémiotique du discours ont intégré le *corps* dans le processus analytique. Fontanille souligne que « […] le corps avait été exclu de la théorie sémiotique par le formalisme et surtout par le logicisme » (Fontanille, 2011, p. 3). S'inspirant de la phénoménologie, la sémiotique du discours s'intéresse essentiellement au « procès de signification » du discours au lieu de le réduire à un « assemblage de signes » (Fontanille, 1999, p. 63). Le corps est conçu désormais comme ;

> « […] une configuration sémiotique (parties, forces et formes de la totalité) pouvant faire l'objet d'une lecture sensible (tactile, visuelle, olfactive, etc.) lors des interactions sociales, et aussi le ressort même de la sémiotisation de la vie et du monde tout entier. » (Fontanille, 2011, p. 7)

Ainsi à partir des années quatre-vingt, l'approche d'une sémiotique privilégiant le « sujet » et les modes de la manifestation de ce dernier dans le discours indique la vraie question qui se pose : « […] l'affectivité intéresse-t-elle le discours, c'est-à-dire son énonciation et ses valeurs ? » (1999, p. 63). Dans la perspective sémiotique, la réponse se rapporte à la théorie de l'énonciation qui insiste sur la présence d'une morphologie et d'un lexique spécialisé que la théorie sémiotique définit comme relevant « […] des modalisations affectives qui manifestent l' «état d'âme» d'un sujet d'un sujet » (1999, p. 64). Ainsi, dans le discours, les unités morphologiques et lexicales (les verbes, les substantifs, les adjectifs, les adverbes) sont considérées comme les constituants de l'affectivité véhiculant le système de valeurs du sujet de l'énonciation.

Fontanille considère l'univers affectif tel qu'il se présente dans le discours (en l'occurrence littéraire) comme un langage (1999, p. 64). L'« affectivité » dans l'approche sémio-linguistique

fait partie de l'analyse du « discours » qui se caractérise par « […] une énonciation en acte et par des systèmes de valeurs » (1999, p. 65).

L'analyse sémiotique s'intéresse aux états affectifs du sujet de l'énonciation qui les émet sous forme de discours ; les états affectifs sont porteurs de sens. Dans un discours narrativisé, les états affectifs sont considérés comme des effets de discours. La dimension affective du discours s'analyse à partir du lexique des « états d'âme » comme « […] des noms de passions, *amour, envie, orgueil, pingrerie*, mais aussi les termes d'une nomenclature plus générale, *sentiment, inclination, affect, émotion, trouble…* » en y ajoutant également « les dérivés verbaux, adjectivaux et adverbiaux » (1999, p. 65).

Pour Fontanille, les expressions somatiques manifestes dans le discours « […] se présentent comme des codes figuratifs qui accompagnent ou expriment les états affectifs, et qui manifestent les réactions du corps » et dans « […] l'expression somatique l'affect intéresse d'abord le corps » (1999, p. 70). Dans la perspective de l'instance de l'énonciation, Fontanille considère le *corps propre* comme « siège des énonciations » qui place dans le discours un acteur narratif capable par exemple de s'exprimer par un « aveu somatique » au lieu d'un « aveu verbal » (1999, p. 71).

Comme nous l'affirme Fontanille, « Si un quelconque personnage romanesque peut exprimer ses états d'âme par son corps, c'est au même titre qu'il peut à tout moment prendre la parole. Cette délégation de la capacité à énoncer, appelée plus couramment *discours rapporté*, se plonge donc tout naturellement dans les expressions somatiques de la passion » (1999, p. 71). Il en ressort que la dimension affective nous renseigne au niveau du discours, surtout pour le texte narratif.

Dans le cas des contes fantastiques, notons que le sujet face au phénomène étrange est avant tout un sujet « récepteur » plongé dans une « expérience sensorielle » et l'objet corrélatif est défini comme « émetteur » ; il faut distinguer la perception et l'observation, la première étant une « simple activité » et la seconde, « une faculté cognitivement modalisée » (Petitot, 2004, p. 219).

La subjectivité apparaît ainsi un concept essentiel pour rendre compte de l'insertion du narrateur personnage dans le narré et la narration. Sur ces deux axes, tout se déroule selon un point de vue privilégié qui est celui de ce narrateur qui est en même temps le personnage de l'histoire.

La thématique des contes fantastiques de Maupassant se déploie à travers des figures concernant le personnage principal. En général, il se présente comme un acteur ayant des

rôles figuratifs prédictibles. Les premiers narrateurs (ceux qui font commencer l'histoire) sont souvent des hommes de sciences (médecins) ou de droit (avocats), ils assument le rôle du narrateur qui ouvre le récit. Tandis que les seconds narrateurs sont ceux qui ont vécu un fait qualifié d' « étrangeté inquiétante » qui a assailli son univers sensible, affectif et physique. Tel que la lecture des contes nous le montre, ils deviennent des sujets sensibles, des malades mentaux, des obsédés, etc. sous l'effet d'un événement tragique. Leur récit rend compte, de façon impérative, de leurs réactions émotionnelles devant le fait étrange qu'ils évoquent avec une lucidité exemplaire. Sujets sensibles livrés à une série de perceptions, ils deviennent ensuite des observateurs qui interprètent ce qu'ils ressentent. Le deuxième niveau narratif est essentiellement centré sur cette énonciation dominée par les expressions relatives aux perceptions et aux sensations du narrateur-personnage.

Les traits figuratifs des personnages dénotent leur état mental, affectif, psychique et manifestent leurs réactions physiques (frissons, battements de cœur, rougissements, palissements, perte du sommeil, etc.). L'énonciation privilégie l'état des personnages qui expérimentent un incident inquiétant de façon à créer l'effet fantastique.

Par conséquent, dans notre étude, le corps est examiné à partir des traits figuratifs de personnages qui créent de concert les grands axes thématiques du fantastique comme la peur, l'angoisse, le crime, la perversion, etc. Notre objectif est de définir la manifestation (au niveau du discours) des expressions somatiques relevant de l'être du personnage pour définir comment le corps sert à engendrer l'effet de l'inquiétante étrangeté propre aux contes cruels et fantastiques de Maupassant.

En effet, la signification d'une telle expérience implique la sensibilité, la perception et les impressions subies par le personnage. De ce point de vue le phénomène surnaturel apparaît comme un point de référence à partir duquel se construit le « champ de présence » du personnage. Le terme est emprunté à Merleau-Ponty (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 111). Le « champ de présence » peut être défini, en termes sémiotiques, comme le domaine spatio-temporel où « […] s'exercent les perceptions et les impressions du sujet, qui varient à la fois en intensité et selon la distance et la quantité des figures perçues ; pour faire bref, en intensité et en étendue » (Fontanille, 1999, p. 10). Par conséquent, c'est dans le champ du sensible qu'émerge la signification que véhiculent les perceptions et les impressions du sujet.

Pour parler de l'inscription du corps dans le processus sémiotique, il faut prendre en considération deux codes qui sont la langue et le monde naturel. Leur rapport est compris selon Bertrand « […] comme une corrélation entre deux sémiotiques. Le monde naturel -celui

du « sens commun »- dans la mesure où il est d'emblée informé par la perception, constitue en lui-même un univers signifiant, c'est-à-dire une sémiotique » et ce monde visible est « […] construit, lu, interprété comme une sémiotique » (Bertrand, 2000, p. 101).

La nouvelle épistémologie qui valorise le corps accorde une grande importance à la figurativité dans la représentation du monde (dans le texte) car elle fait voir et sentir le monde. Elle fait en outre appel aux instances énonciatrices puisqu'elle rend compte du monde du sens commun. Elle est à cet égard nichée dans le langage figuratif « […] articulé en propriétés sensibles inséparables des propriétés discursives » (Bertrand, 2000, p. 101).

Comme l'affirme Fontanille, « […] l'approche sémiotique du corps doit (…) assumer une ambivalence persistante, qui résulte du double statut du corps dans la production des ensembles signifiants » (Fontanille, 2011, p. 6). Sous cet angle le corps fait partie du processus sémiotique en déterminant l'actant énonciatif ou l'actant narratif d'une part, et d'autre part en se présentant comme une figure dans son rapport avec le sujet de l'énonciation.

Le discours littéraire, dans la mesure où elle donne à voir l'état affectif du sujet de perception avec ses « passions, émotions et sentiments » (Fontanille, 1999, p. 11), apparaît désormais comme un objet de recherche permettant d'accéder au monde affectif du sujet par le biais de son parcours passionnel. À cet égard, les contes fantastiques et cruels de Maupassant se prêtent à une analyse sémantique grâce à sa composante figurative riche des faits de sensations et d'affects.

Le discours fantastique de Maupassant s'organise autour du corps du personnage dans une expérience vécue intensément. Ainsi du point de vue de la méthode, notre attention est-elle dirigée essentiellement vers les émotions et les passions de ce corps ému et tendu, qui sont mises en discours par la médiation du narrateur. Notre point de départ rejoint donc, du point de vue méthodologique, cette assertion de Fontanille : « L'expression somatique nous rappelle à juste titre que l'affect intéresse d'abord le corps : même nos acteurs de papier et de mots ont un corps » (1999, p. 79). Ajoutons que toujours selon Fontanille, « […] le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps, comme on l'a déjà noté : il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la *présence* » (1999, p. 72).

La tension à laquelle le corps est soumis résulte d'un conflit entre l'intéroceptivité (qui concerne la conscience, la pensée du sujet) et la proprioceptivité (qui concerne le corps propre du sujet). En effet, le tragique du parcours du héros fantastique s'explique par cette tension concernant l'être et le faire du sujet percevant. Le monde du sens commun s'offre à

sa perception et s'organise en une suite de vécus affectifs et émotifs qui apparaissent dans le discours comme des effets de sens caractéristiques du fantastique.

Arrêtons-nous brièvement sur la confession de Badon-Leremince. Quand il apprend la grossesse de sa femme, il a « […] l'esprit bouleversé de cette nouvelle (…) un désir confus et criminel rôde au fond de sa pensée » (p. 241). Ayant souhaité la mort de ce fils, sa naissance le rend hargneux car il le considère comme « un avorton », « une larve », « un rien qui [le] condamnait à un malheur sans appel » (p. 243). Si bien que pendant l'absence de la mère, pris d'une violente et criminelle envie de tuer, il soulève les draps enveloppant le petit corps pour le laisser dans le froid glacial de l'hiver parisien. Mais aussitôt, il est saisi par un attendrissement pour cet enfant « innocent ». Et il décrit son état de déchirement de la façon suivante : « […] je m'aperçus que j'avais les tempes mouillées de sueur, de cette sueur chaude et gelée en même temps que produisent les angoisses de l'âme, comme si quelque chose de l'affreuse souffrance morale de cette torture innommable qui est bien, en effet brûlante comme le feu et froide comme la glace, transpirait à travers les os et la peau du crâne » (p. 245). Il en a été question au chapitre III.2 intitulé « Les narrateurs dans le récit » de notre travail.

Dans le cas de Badon-Leremince, un *quelque chose qui interfère dans son champ de présence* cause le dérèglement de la raison à un niveau latent. Si nous considérons ce *quelque chose* comme « objet » (de l'appréhension, de la peur, de l'émotion), le sujet (héros) est mis en relation avec cet objet en termes d'une tension affective. Autrement dit, le sujet est tendu entre /dominer/ et /être dominé/, entre l'/humain/ et l'/inhumain/. D'ailleurs il exprime nettement ce tiraillement dans sa confession comme nous le verrons plus loin.

Parmi ces sujets victimes de la même schize, Renardet (*La petite Roque,* pp. 271-307) et le haut-magistrat (*Un fou,* pp. 263-270) sont les héros les plus marqués par ce conflit intérieur. Renardet, maire de Carvelin, un petit village, viole et étrangle une petite fille tandis que le haut-magistrat d'*Un fou* est un homme de justice dont le journal intime nous révèle ses obsessions. L'être social et l'être instinctif constituent les deux pôles ontiques caractérisant le parcours tragique des personnages fantastiques de Maupassant.

À côté de cette schize caractérisant un certain nombre de personnages de notre corpus, la peur attire notre attention comme étant « passion de la présence » (Fontanille, 1999, pp. 240-241). En général, la présence de l'étrange -qu'elle vienne de l'extérieur ou de l'intérieur- provoque la peur somatisée sous forme d'agitation. Fontanille et Zilberberg définissent la peur en termes sémiotiques de la façon suivante : « […] la sérénité fait savoir que le sujet est ou s'est disjoint de l'agitation, tandis que la peur montre un sujet gagné par l'agitation » ; ainsi

l'agitation est-elle considérée comme « […] une grandeur circulant entre les rôles pathémiques » (1998, p. 200) ayant son propre tempo et sa propre intensité. Le ressort principal des contes fantastiques de Maupassant, la peur est considérée par Fontanille comme « […] une passion de la profondeur menaçante : à l'horizon, en protension, se dessine une force destructrice qui affecte même le sens des choses et qui avance vers le sujet » (Fontanille, 1999, p. 241).

Le fantastique présente donc le héros saisi d'un mal qu'il ne peut maîtriser à tel point qu'il en devient le jouet. Or le même sujet reste lucide quant à son état obsessionnel. La bifurcation qui marque sa vie professionnelle ou sociale de même que sa vie affective et/ou mentale explique son appartenance aux deux modes de sentir et d'agir ; le premier est géré par la morale, la raison et l'intellect, tandis que le second est dirigé par l'instinct, l'affect et le refoulé.

V. Le personnage fantastique chez Maupassant

Bourgeois, petits-bourgeois, notables des villes et des villages peuplent les contes fantastiques et cruels de Maupassant. Personnages jouissants de respect leur for intérieur n'en est pas moins perverti. Leur vie affective subit les affres de leur tergiversation constante entre être et faire. À l'occasion d'un événement imprévu comme la maladie, ces êtres empreints de sensibilité sont jetés dans un état de tension. Le narrateur des contes qui en est aussi l'énonciateur, nous transmet les impressions, les sentiments, les affects de ces sujets plongés dans l'univers des sensations.

Au niveau de la structure discursive des contes, les figures spatiales et temporelles, les rôles thématiques et figuratifs des personnages dessinent le champ de présence dans lequel il se trouve. L'effet du fantastique et de la cruauté se manifeste au niveau du discours qui prend en charge la narration d'un événement ou d'un fait étrange. Ce qui est décrit se rapporte littéralement à la présence somatique du personnage dans une situation donnée. Celui-ci est situé dans un champ de présence qui le pose comme un sujet sensible car il est sous l'effet d'une impulsion venant de son monde intérieur ou provoquée par les circonstances extérieures. Dans bien des cas, c'est un fait inopiné qui déclenche la peur, l'angoisse, la folie et qui perturbe ainsi l'intégrité psychique du personnage. À y regarder de plus, certains souffrent déjà de troubles pathologiques. Ces derniers se laissent aller aux impulsions, à leurs penchants maladifs sous la poussée du dérangement pathologique qui habitent l'âme des personnages. Dans tous les cas, il s'agit du dérèglement de l'intellect lié à un désordre physique. Les sens prennent le dessus pour orienter le sujet dans la voie de l'irrationnel. Comme l'observent Thérèse et Fabrice Thumerel, « […] l'interaction du physique sur le moral, des sens sur la pensée constitue précisément la condition *sine qua non* du récit de folie chez Maupassant » (1992, p. 57).

Dans les contes dont il sera question ci-après, la narration privilégie les comportements humains dans leur aspect imperfectif entravés par les limites que leur physique leur impose. Dans bien des cas, une fois les personnages se vouent à l'étrange, ils développent une attitude réactionnelle et se vouent aux pratiques perverses. Ou encore ils s'adonnent à des pratiques obscènes dictées par les besoins de leur for intérieur.

V.1. Le sujet et le tragique étrange dans les contes fantastiques et cruels

Les contes cruels et fantastiques de Maupassant mettent en scène un paysage où l'humanité est peinte dans les couleurs sombres du désespoir. Bancquart considère les personnages de Maupassant comme les doubles de l'auteur (1976, p. 24). Il est vrai que leur « sensibilité meurtrie »

-comme celle de l'auteur- les plonge dans un abîme de malheurs les vidant de toute énergie vitale. La vie des personnages tourne au cauchemar sous l'effet d'un mal incurable qui les frappe.

Comme cela a été montré dans cette partie, l'évènement tragique apparaît comme un fait qui marque le personnage à jamais. Autrement dit, le choc est tel que le sujet est incapable de s'en relever. Confronté à un événement inattendu chacun réagit comme il le peut mais pris dans les affres de la peur, il n'existe plus aucune différence entre les êtres.

***Le Tic* et *Madame Hermet* : la peur inguérissable**

Les protagonistes du conte intitulé *Le Tic* sont un père et une fille, le narrateur les rencontre pour la première fois dans un hôtel d'une station thermale. Le discours du narrateur anticipe sur l'histoire malheureuse du père et de fille : « Ils me firent l'effet, tout de suite, des personnages d'Edgar Poe ; et pourtant il y avait en eux un charme, un charme malheureux ; je me les représentai comme des victimes de la fatalité » (p. 198).

Ils attirent l'attention du narrateur car le père a un « tic nerveux tout singulier » (p. 199) et la fille porte un gant à la main gauche. Lors d'une promenade, le père explique comment s'est déclenché ce spasme qu'il a à la main. Juliette qui depuis quelque temps souffrait de problèmes cardiaques est un jour ramenée inanimée à la maison, son corps est froid.

Après la visite du médecin, l'enterrement a lieu. Mais son père demande qu'on l'ensevelisse avec ses bijoux et sa première robe de bal. Le père endeuillé se trouve dans une extrême souffrance et en est exténué. Une nuit sa fille lui rend visite. Convaincu d'être en présence d'un spectre, le père chasse l'apparition de la main.

Le père qui croit avoir devant lui un spectre fait un geste de la main comme pour l'écarter. Ce tic nerveux se grave à jamais en lui : « Je m'en allais, faisant de la main, comme pour le chasser, ce geste que vous avez vu tout à l'heure ; ce geste qui ne m'a plus quitté » (p. 202). Il porte en quelque sorte le stigmate de cette nuit d'épouvante.

La résurrection de la jeune fille n'est due qu'à des voleurs qui lui ont coupé le doigt pour voler sa bague. L'hémorragie l'a fait revenir à elle. Quant au père le tic peut sans doute s'expliquer par le fait qu'il a somatisé en voyant, avec effroi, sa fille morte devant lui. Son état est décrit en termes de /discontinu/ et /brusque/ : « Je tombai sur les genoux, étouffant, sanglotant, râlant » (p. 202). La réaction somatique du père est relayée par un autre personnage, Prosper le serviteur : « L'homme entra, regarda ma fille, ouvrit la bouche dans un spasme d'épouvante et d'horreur, puis tomba raide mort sur le dos » (p. 202) car c'est lui qui, voulant voler les bijoux de la jeune fille, avait provoqué sa résurrection.

Le trop-plein d'émotion va nuire à chacun, le premier en est affecté à vie tandis que l'autre en perd la vie. Touché par cette histoire, le narrateur en vient à décrire sa propre confusion à la fin du récit : « une sorte de peur mystérieuse m'étreignait à me sentir auprès de ces êtres étranges, de cette morte revenue et de ce père aux gestes effrayants » (p. 203) comme pour montrer en contrepoint les effets de la peur qui, du début jusqu'à la fin, domine le conte. Dans *Le tic*, la morte ressuscitée est considérée comme étant la cause du déséquilibre émotif et physique du père, et la mort de son serviteur. Aux yeux du narrateur cette peur « mystérieuse » sied à ces êtres étranges : « […] la morte revenue et le père aux gestes effrayants » (p. 203).

Madame Hermet n'est pas différente quand elle expose l'histoire d'une manie contractée à la suite d'un drame. Le narrateur visite un asile, car -comme tous les narrateurs maupassantiens - il est attiré par les fous. Il le dit ouvertement : « […] ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarre, dans ce nuage impénétrable de la démence » […] de plus, « […] pour eux l'impossible n'existe plus, le féerique devient constant et le surnaturel familier. La vieille barrière, la logique, cette vieille muraille, la raison, cette vieille rampe des idées, le bon sens se brisent, s'abattent, s'écroulent devant leur imagination lâchée en liberté » (p. 451).

Comme dans *Le tic*, le discours du premier narrateur anticipe ce qui sera raconté ultérieurement (conformément à la mise en abyme) et en dessine un premier cadre qui révèle un cas pathologique : le personnage principal, Madame Hermet apparaît au début de la narration, comme une obstinée qui ne cesse d'observer son visage dans la glace et qui y voit des trous imaginaires. Elle souffre terriblement de cette défiguration imaginaire et explique ainsi la raison de cette manie : « C'est en soignant mon fils que j'ai gagné cette épouvantable maladie, Monsieur. Je l'ai sauvé, mais je suis défigurée. Je lui ai donné ma beauté, à mon pauvre enfant. Enfin j'ai fait mon devoir, ma conscience est tranquille » (p. 453). Le narrateur déclare ne rien voir sur le visage de la dame tandis qu'elle en est accablée. Montrer son visage au médecin provoque une telle honte qu'elle est « […] rouge jusqu'à la chair du cou qui s'enfonçait dans sa robe » (p. 453), sans cesse elle baisse les yeux, elle tourne sa tête à gauche et à droite et elle balbutie pour essayer d'expliquer son état.

Le deuxième niveau narratif (récit intercalé) comporte l'histoire tragique et obsessionnelle de *Madame Hermet* relatée par l'ami du narrateur premier. Sensible à sa beauté, elle souffre du temps qui passe, qui use sa peau fine et exquise. Ne pouvant supporter le vieillissement, elle est profondément troublée par cette idée ; à l'âge de trente-cinq ans, il lui arrive un malheur terrible : atteint de la petite vérole, son enfant tombe gravement malade. Après le diagnostic, elle le néglige et s'éloigne de plus en plus de son fils ; elle fait tout son possible pour l'éviter malgré l'insistance du docteur et de l'abbé. C'est le début d'un état de nervosité

atroce qui débouche sur de nombreuses crises. Terrifiée par la peur de contracter la vérole, elle est tiraillée entre le devoir maternel et sa passion pour la beauté. Son enfant meurt sans avoir pu la revoir une dernière fois, elle sombre dans la folie dès le lendemain. La mort de l'enfant porte à son paroxysme cet état névrotique dont souffre Mme Hermet pendant la maladie de son fils.

Soulignons que le texte nous laisse entendre que la personnalité de Madame Hermet est un terreau propice à la folie. Excès d'attachement à la beauté, à l'apparence physique (que nous avons désigné de « passion » comme terme sémiotique) prépare cette rupture névrotique chez elle. Le discours du second narrateur atteste grandement de la fragilité de Mme Hermet et de sa prédisposition à la folie. Et comme le déclenchement de la « folie » nécessite un motif perturbateur, la mort de l'enfant sera décisive dans le parcours affectif de la mère.

***La Morte*, *La Tombe* : le défi à la mort**

De façon similaire, les héros de *La morte* et de *La tombe* font penser à Madame Hermet par leur prédisposition passionnelle qui détermine leur acheminement vers la folie. Dans *La morte*, le narrateur raconte sa propre histoire. C'est un homme qui peut si difficilement accepter la mort de sa bien-aimée qu'il en vient à devenir un cas de nécrophile, tout comme le héros de *La tombe*. Dès la première ligne, le récit annonce l'amour excessif du narrateur-personnage : « Je l'avais aimée éperdument ! » (p. 461). La mort de la femme aimée provoque le dérèglement que décrit le discours du narrateur-personnage quand on lui annonce la mauvaise nouvelle :

> « […] Je n'ai plus rien su. Rien. Je vis un prêtre qui prononça ce mot […]. Un autre (prêtre) vint qui fut très bon, très doux. Je pleurai quand il me parla d'elle. On me consulta sur mille choses pour l'enterrement. Je ne sais plus. Je me rappelle cependant très bien le cercueil, le bruit des coups de marteau quand on la cloua dedans. Ah ! Mon Dieu ! » (p. 462)

Après l'enterrement, il n'arrive pas à s'extraire de l'idée épouvantable de séparation : « […] je fus saisi par un retour de chagrin si violent que je faillis ouvrir la fenêtre et me jeter dans la rue » (p. 462). La violence du chagrin traduit la valeur *intense* que les sémioticiens appelle la « sommation » qui désigne la culmination et la suspension de l'intensité (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 78). C'est en ce sens que la sommation implique une demande car elle fait attendre une « résolution » (avec valeur *extense*). Dans le cas de notre héros, le chagrin intense de la frustration (venant du manque) relève de la sommation. C'est un chagrin si grand que la seule solution qui s'impose au sujet est le suicide. Il ne le réalisera pas. La résolution lui fera adopter une seconde voie d'autant plus affreuse.

Le déséquilibre continue dans ce moment de crise où le héros ne sait que faire pour atténuer son mal. Ainsi, il fixe des yeux le miroir qui avait tant de fois reflété l'image de la femme aimée :

> « J'étais là debout, frémissant, les yeux fixés sur le verre, sur le verre plat, profond, vide, mais qui l'avait contenue tout entière, possédée autant que moi, autant que mon regard passionné. Il me semble que j'aimais cette glace, je l'ai touchée, -elle était froide. Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures ! » (p. 463)

L'extrait indique parfaitement le déséquilibre auquel est soumis le narrateur-personnage. En outre, nous y retrouvons la crise de la sommation qui débouchera sur la recherche de l'apaisement : aller rejoindre la morte et la sortir de sa tombe. Une résolution de l'ordre du fantastique.

Le discours du jeune homme (narrateur-personnage) apparaît comme un discours passionnel où l'être et la chose se confondent perpétuellement, à savoir la femme et le miroir qui l'a si bien reflétée à tel point que l'amour-passion du narrateur se déplace vers l'objet qui avait appartenu à la femme aimée. De même, la confusion entre la mort et la vie (« miroir vivant, miroir horrible »), de l'amour et de la haine (« brûlant », « douloureux », « horrible ») est reflétée dans ce même discours, comme la projection de l'inhibition à laquelle est soumis le jeune homme. Ce qui donne sa valeur passionnelle à ce fragment discursif, c'est la saisissante intensité des sensations évoquées au moment où le narrateur se rend au cimetière (dernière résolution) :

> « Pas de lune ! quelle nuit ! J'avais peur, une peur affreuse dans ces étroits sentiers, entre deux lignes de tombes. (...) Je m'assis sur l'une d'elles, car je ne pouvais plus marcher tant mes genoux fléchissaient. J'entendais battre mon cœur ! Et j'entendais autre chose aussi ! Quoi ? Un bruit confus innommable ! Était-ce dans ma tête affolée, dans la nuit impénétrable, sous la terre mystérieuse, sous la terre ensemencée de cadavres humains, ce bruit ? Je regardais autour de moi. » (p. 464)

Le corps devenu hypersensible sous l'intensité de la souffrance traduit la peur excessive du héros : les genoux qui fléchissent, le cœur qui bat, et cette attention extrême prêtée aux sens -à l'ouïe et à la vue surtout-. Les perceptions sont tellement fortes et aiguës que le héros en vient à halluciner et délirer : « Et je m'aperçus, en me retournant, que toutes les tombes étaient ouvertes, que tous les cadavres en étaient sortis, que tous avaient effacé les mensonges inscrits par les parents sur la pierre funéraire, pour y rétablir la vérité » (p. 465). Un délire sûrement ironique qui renvoie au pessimisme de Maupassant sur le monde et les valeurs humaines.

Dans le schéma narratif, à la fin du récit le héros devient un personnage fantastique non seulement par son projet « monstrueux » qu'il mène à bien (p. ex. déterrer la morte), mais aussi par l'intensité d'une sensibilité débridée et de ses perceptions sans lesquelles il serait un « nécrophile » ordinaire, or il est un passionné obsessionnel qui finit par se lancer dans un projet extrêmement macabre. Son évolution vers la nécrophilie est stimulée par l'extrême douleur du deuil. Dans un état halluciné, il assiste à l'ouverture des tombes d'où sont extraits les cadavres ensevelis.

La tombe autre histoire d'obsession devenue fantastique où le personnage est tiraillé entre le réel et sa représentation de la mort. Le récit commence comme un fait divers : « Le dix-sept juillet mille huit cent quatre-vingt-trois, à deux heures et demie du matin, le gardien du cimetière de Béziers, qui habitait un petit pavillon (...) fut réveillé par les jappements de son chien enfermé dans la cuisine » (p. 213). Il n'est pas surprenant que celui-ci appelle la police après avoir surpris un homme déterrant un cadavre. Et le récit continue par un plaidoyer de l'acteur de cet acte incroyable, l'amant de la femme enterrée.

Le discours du narrateur met en scène un sujet sensible incapable de raisonner au milieu des perceptions aiguës : « Pendant les heures d'agonie, l'étonnement, l'effarement m'empêchèrent de bien comprendre, de bien réfléchir » (p. 215). Pour le narrateur-personnage le dérèglement commence lors des derniers moments de sa bien-aimée, il s'accroît et est à son apogée lorsqu'elle est enterrée. Entre l'agonie et l'ensevelissement il existe une phase transitoire : c'est la douleur aiguë et un étourdissement de désespoir que le sujet éprouve quand son amie décède : « Quand elle fut morte, le désespoir brutal m'étourdit tellement que je n'avais plus de pensée. Je pleurais » (p. 215). Cette deuxième phase de la perturbation psychique et physique du sujet est également marquée par l'intensité réactionnelle comme l'indique l'adjectif « brutal ». Si la brutalité du désespoir indique la sommation de cette tension éprouvée par le sujet devant la mort, l'acte de pleurer en serait la résolution car il se réalise en /extension/. Pendant l'ensevelissement, le texte présente de nouveau l'effet de sens /intensité/ : « Pendant toutes les horribles phases de l'ensevelissement, ma douleur aiguë, furieuse, était encore une douleur de fou, une sorte de douleur sensuelle, physique » (p. 215). La tension ne quitte jamais le sujet ; son corps et son état affectif l'expriment sous forme de douleur « sensuelle » et « physique ».

Pour décrire le parcours de la sensibilisation du sujet, nous pouvons nous référer au schéma pathémique établi par Greimas et Fontanille dans leur analyse de jalousie. Dans le conte, l'agonie de la femme aimée fait appel à la « disposition » du sujet (l'amant) ; ce serait la première phase de la sensibilisation du sujet ; la deuxième phase, à savoir la mort de la

bien-aimée correspondrait à la pathémisation, et l'ensevelissement, la phase ultime de la sensibilisation que Greimas et Fontanille appellent « émotion » dans leur étude sur la passion (1991, p. 271).

***Moiron* et *Mademoiselle Cocotte* : le deuil inconsolé**

Moiron est un récit de crime. La découverte d'un crime est le pivot du récit. Dès la première ligne, le récit intercalant nous montre procureur général (M. Maloureau) qui s'entretient avec son interlocuteur (le narrateur) d'« une curieuse affaire ». Le héros de cette affaire est un homme respecté, Moiron est présenté au début de conte comme « instituteur dans le nord de la France [qui] jouissait d'une excellente réputation » (p. 472). Aimé et respecté par tous, ce brave homme est en fait un assassin impitoyable qui assassine ses élèves avec des jouets et friandises transformés en vrais instruments de crime.

A la grande surprise du lecteur, l'explication que donne l'instituteur durant son interrogatoire traduit sa révolte contre les maux qui existent sur la terre. Il confesse au procureur avoir perdu ses trois enfants. Il sera condamné à la guillotine ; il leur a consacré sa vie mais la mort les a emportés. Leur perte a provoqué un terrible sentiment de révolte contre Dieu. Persuadé que Dieu est injuste et cruel, il le tient pour responsable de la mort de ses enfants.

> « Ecoutez. J'étais un honnête homme, très honnête... très pur -adorant Dieu - ce bon Dieu- (...) Une fois marié, j'eus des enfants et je me mis à les aimer comme jamais père ou mère n'aima les siens. Je ne vivais que pour eux. J'en étais fou. Ils en moururent tous les trois ! Pourquoi ? Pourquoi ? Qu'avais-je fait moi ? J'eus une révolte furieuse ; puis tout à coup j'ouvris les yeux comme lorsqu'on s'éveille ; et j'ai compris que Dieu est méchant. Pourquoi avait-il tué mes enfants ? J'ouvris les yeux, et je vis qu'il aime tuer. Il n'aime que ça Monsieur. Il ne fait vivre que pour détruire. » (p. 478)

Les spécialistes de Maupassant n'éprouveraient aucune difficulté à voir dans le refus de Moiron la vision du monde pessimiste de Maupassant, lecteur de Schopenhauer. Ce qui est fantastique dans ce récit, c'est que le protagoniste se venge par le crime.

Du point de vue technique, le récit comporte la structure narrative traditionnelle, qui consiste à poser un contenu au début pour l'inverser à la fin (« contenu posé / contenu inversé ») (Greimas, 1970, p. 187). Au début, Moiron mène une vie décente ; c'est un homme croyant, honnête, débonnaire ; la perte de ses enfants le transforme en cruel criminel. La mort provoque le déséquilibre chez le personnage le poussant au crime. Or dans la situation initiale (contenu posé), un élément important est inséré dans son discours : la passion obsessionnelle qu'il

entretenait pour ses enfants : « […] je ne vivais que pour eux. J'en étais fou « (p. 478). C'est son amour névrosé pour ses enfants qui le pousse au crime. IL parvient à dissimuler sa folie derrière les gestes de bonté.

> « Il achetait, de ses propres deniers, des joujoux pour ses meilleurs élèves, pour les sages et les plus gentils ; il leur faisait faire des dînettes, les gorgeant de friandises, de sucreries et de gâteaux. Tout le monde aimait et vantait ce brave homme, ce brave cœur, lorsque, coup sur coup, cinq de ses élèves moururent d'une façon bizarre. » (p. 472)

Chez Moiron, c'est sous la forme d'une crise psychotique que la haine qu'il a conçue pour Dieu semble se résoudre. Il cherche l'apaisement dans le crime. La perte de ses enfants pour lesquels il vouait une véritable passion le laisse désemparé et frustré ; il en devient criminel.

Mademoiselle Cocotte est un exemple parfait du surgissement de la folie quand le tragique survient. Comme dans la plupart des contes, le récit intercalant nous présente un narrateur en visite dans un asile. Il y fait la rencontre d'un homme étrange qui sans cesse appelle un chien imaginaire.

> « Nous allions sortir de l'Asile quand j'aperçus dans un coin de la cour un grand homme maigre qui faisait obstinément le simulacre d'appeler un chien imaginaire. Il criait d'une voix douce, d'une voix tendre : « Cocotte, ma petite cocotte, viens ici, Cocotte viens ici ma belle. » (p. 47)

L'histoire de cet homme est racontée par le médecin de l'asile qui se charge de la narration de l'histoire comme second narrateur. Rappelons que dans *Moiron*, le second narrateur, le procureur Maloureau est un homme totalement digne de confiance.

Cet homme est un cocher vivant auprès d'une famille dans la banlieue parisienne et qui trouve un jour une chienne qui s'attache à lui. Le cocher l'aime bien malgré un « défaut terrible », « […] elle était enflammée d'amour d'un bout à l'autre de l'année », à tel point que « les gens du pays la considéraient comme un phénomène » (p. 48). Finalement le maître de la maison lui demande de se débarrasser de Mademoiselle Cocotte dont l'existence devient de plus en plus insupportable. François le cocher s'exécute, il l'emprisonne dans un sac pour la jeter dans la vase.

Mais l'image de l'animal se tordant, se débattant dans la vase l'obsède. Il en est malade pendant un mois, il en rêve, le malaise se transforme en folie le jour où il découvre le cadavre de Mademoiselle Cocotte sur les bords de la Seine : « une charogne énorme, gonflée, pelée » (p. 52). Rien ne peut plus arrêter la folie : « […] il poussa un cri épouvantable et il se mit à nager de toute sa force vers la berge, en continuant à hurler ; et, dès qu'il eut atteint la

terre, il se sauva éperdu, tout nu, par la campagne. Il était fou ! » (p. 52). C'est l'extrême attachement de François pour sa chienne qui est le ferment du drame. Le crime que le cocher a dû se résoudre à commettre le conduit irrémédiablement à la folie. Les rêves qui se répètent continuellement aggravent son état de déséquilibre. Enfin la découverte du cadavre marque la dernière étape vers la folie. Il sera enfermé dans un asile, éternellement hanté par le souvenir de Mademoiselle Cocotte.

Dans les contes que nous avons analysés, le héros apparaît prédisposé à une passion déraisonnable. Pour devenir un personnage « fantastique » marqué de troubles tels que la « folie » (la manie de Madame Hermet), la « perversité » (la « nécrophilie » des héros endeuillés de *La tombe* et de *La morte*), le « tic nerveux » (le père de la jeune fille ressuscitée du *Tic*), « passion abusive » (Moiron adore ses enfants à la folie), il reçoit un stimulus très fort qui le porte au summum du trouble psychique qui se révèle également dans son comportement physique.

Dans ce cas, nous préférons parler d' « événement perturbateur » comme élément venant aggraver l'état affectif de façon irréversible. Dans le fantastique de Maupassant, cet événement est le plus souvent attaché au thème de la « mort ». Il rappelle au personnage la mort d'un bien-aimé en le tourmentant de façon particulière dans chaque conte.

V.2. L'étrange qui habite le personnage fantastique

Les personnages des contes sont pour la plupart des gens distingués ; la société les respecte. Or ces mêmes hommes sont montrés (dans certains contes) avec leurs défauts démoniaques. L'étrange apparaît comme un trait caractéristique de ces personnages qui se livrent sans fard aux actes pervers.

La Confession et *La Petite Roque* : le revers de l'image saine

Comme nous l'avons indiqué précédemment, la perturbation peut être inhérente, voire innée chez le héros. C'est le cas de Badon-Leremince dans *La Confession*. L'ouverture du récit est un discours d'hommage prononcé à l'enterrement du personnage : « C'est un honnête homme de moins » (p. 239).

À la mort de cet homme admiré et respecté pour ses bontés, ses enfants ouvrent une enveloppe léguée par leur père, qui contient la confession d'un crime qui a longtemps hanté cet honnête homme respecté. Présenté dans le récit encadrant comme un homme exemplaire, le récit encadré (la confession) le montrera comme un « infanticide ». Sa lettre confesse que ne pouvant supporter la solitude, il a pris maîtresse, mais que celle-ci s'est rapidement trouvée grosse. Son incapacité de vivre seul est un leitmotiv, encre avant de commettre l'irréparable.

> « […] pourtant il est des êtres qui ne peuvent vivre seuls. Je suis de ceux-là. La solitude m'emplit d'une angoisse horrible [...] il me semble alors que je suis seul sur la terre, affreusement seul, entouré de dangers vagues, de choses inconnues et terribles. » (p. 240)

La peur de la solitude chez ce personnage, qui est soutenue par l'angoisse de l'invisible cher aux contes de Maupassant, dénote un état de déséquilibre physique somatisé de la façon suivante : « Une sorte de fièvre m'envahit, une sorte d'impatience et de crainte ; et le silence des murs m'épouvante. Il est si profond et triste ce silence de la chambre où l'on vit seul ! » (p. 240).

Le narrateur-personnage (Badon-Leremince) se définit d'emblée comme sujet sensible figurativisé dans le texte par des traits thématiques et figuratifs comme « énervé », « apeuré », « crainte », « fièvre d'impatience » (p. 240). Sa perception aiguë de la solitude le pousse à « prendre » une maîtresse qu'il n'aime guère. L'annonce de l'enfant le bouleverse, il est pris d'un « désir confus » : il sent un « désir criminel » qui commence à « rôder » dans sa tête. Il cherche à résoudre cette situation qui signifie l'enchaînement pour son existence : « si un accident pouvait arriver ? » (p. 241).

Au niveau narratif, nous pouvons donc considérer l'annonce de la grossesse comme l'éveil de l'instinct criminel chez un sujet déjà marqué par une hypersensibilité à l'idée de la solitude. Sa peur de la solitude devient « une obsession » qui le hante à partir de la naissance du petit. Une nuit que sa femme est dehors, il réalise son désir funèbre de se débarrasser de l'enfant.

Quand il laisse le petit corps exposé au froid hivernal et quand il en prend conscience, voilà comment il explique son état de la façon la plus analytique : « Comment ai-je accompli ce que j'ai fait ? Le sais-je ? Quelle force m'a poussé, quelle puissance malfaisante m'a possédé ? Oh ! la tentation du crime m'est venue sans que je l'ai sentie s'annoncer ». Le texte montre très clairement que c'est la peur de vivre seul qui a nourri cette tentation qu'il explique comme « une déroute de toute raison, de tout sang-froid » et quand il commente son crime, il se décrit comme dans un « état d'effarement et d'hallucination où l'homme n'a plus la conscience de ses actes ni la direction de sa volonté » (p. 243).

Cet acte monstrueux d'un père décidé à se débarrasser de son fils est articulé autour de cinq étapes successives : peur latente, éveil de la criminalité, obsession criminelle, perte de la raison, crime réalisé. Or, comme dans la plupart des crises, brusquement il revient à lui et fait tout son possible pour sauver l'enfant. Mais la fin du récit nous dira qu'il ne s'agit que d'une vaine tentative.

La petite Roque met en scène un autre personnage respecté, Renardet tout aussi criminel que les autres personnages. Dans le cas de ce maire, il s'agit d'un crime qui provient d'une

sensualité instinctive débridée. Tout commence par le témoignage de l'agent de poste Médéric Rompel qui découvre le cadavre d'une petite fille, la petite Roque dans la futaie du maire du village Carvelin, Renardet. Ce récit n'est pas structuré autour d'une mise en abyme. Un seul narrateur pour raconter et présenter les faits.

Les premières pages de la nouvelle dénotent le ton cru du réalisme de Maupassant avec une description du cadavre et de la foule qui l'entoure. « Alors elle était morte ; et il se trouvait en présence d'un crime. A cette idée il eut un frisson froid courut dans les reins, bien qu'il fût un ancien soldat » (p. 273).

Ce n'est pas avant la fin que le lecteur découvre l'identité de l'assassin. L'identité se découvre petit à petit. Le personnage principal ne peut s'empêcher de retourner sur lieu du crime (la futaie) :

> « Et voilà que Renardet, tout à coup, revint se promener sous la futaie. Chaque jour, à la nuit tombante, il sortait de sa maison, descendait à pas lents son perron, et s'en allait sous les arbres [...] Renardet errait encore au pied des arbres, lentement ; puis, quand les ténèbres opaques ne lui permettaient plus de marcher, il rentrait, tombait comme une masse dans son fauteuil... » (p. 288)

Le maire est accablé du poids de son crime jusqu'à en faire disparaître la futaie, ce qui va donner lieu à une scène insolite :

> « Ce fut tout à coup, dans le pied de la haute colonne de bois, un déchirement qui semble courir jusqu'au sommet comme une secousse douloureuse ; et elle s'inclina un peu, mais résistant encore. Les hommes, excités, roidirent leurs bras, donnèrent un effort plus grand ; et comme l'arbre, brisé, croulait, soudain Renardet fit un pas en avant, puis s'arrêta, les épaules soulevées pour recevoir le choc irrésistible, le choc mortel qui l'écraserait sur le sol. » (p. 290)

Au grand étonnement des ouvriers, il se lève « étourdi, les yeux égarés, et passant la main sur son front, comme s'il se réveillait d'un accès de folie ». En effet, cet égarement est décrit par le narrateur comme « une seconde de retour à l'enfance » étant donné que depuis huit jours (après la découverte de la petite Roque assassinée) il lui arrivait de jouer au danger comme il faisait dans son enfance en courant devant les voitures au trot. Se jeter dans le danger pour savoir s'il en sortirait est « une bêtise » avoue-t-il.

Pour nous, cet acte peut se lire de deux façons : c'est d'abord une volonté de s'enfuir de la peur comme dans les jeux périlleux de l'enfance (or il est bien conscient qu'il n'échappera pas à l'idée de l'assassinat cette fois-ci) ; et deuxièmement, c'est une première tentative de suicide (la seconde aura lieu dans sa maison). Rentré chez lui après cet événement étrange,

nous apprenons qu'il ne cesse de pleurer et de contempler son revolver, extrait de sa cachette dans sa chambre. Le dérèglement de la raison qui s'était enclenchée dans la futaie, continue à l'assaillir chez lui : « Renardet le [revolver] contempla quelque temps avec l'œil trouble d'un homme ivre » (p. 291). Finalement il met le canon du revolver dans sa bouche. Mais « brusquement secoué par un frisson d'horreur » il rejettera le pistolet sur le tapis. Il est indécis, il vit confusément sa situation, il lutte pour raison garder.

Après le dîner, Renardet est de nouveau hanté par l'idée de la mort ; une force qui ne le relâchera pas :

> « Il parcourut de l'œil tout l'appartement avec une angoisse d'épouvante qui lui crispait la face, car il savait bien qu'il allait la voir, comme toutes les nuits, la petite Roque, la petite fille qu'il avait violée, puis étranglée. Toutes les nuits l'odieuse vision recommençait. » (p. 292)

L'apparition réitérée de sa victime constitue donc le motif principal du dérèglement auquel Renardet est sujet depuis le crime. C'est un procès psycho-cognitif (il se souvient et il est angoissé) dont la fonction principale est de renverser le rôle des deux acteurs : pendant le crime odieux, Renardet est le bourreau et la petite Roque, sa victime. Après le crime, Renardet devient victime, et la petite Roque, son bourreau.

La vision de la petite fille provoque une peur atroce qui se traduit par une agonie somatisée : nous apprenons que les oreilles de Renardet commencent d'abord par bourdonner (« […] une sorte de ronflement comme le bruit d'une machine à battre ou le passage lointain d'un train sur un pont ») ; ensuite il commence à « haleter », à « étouffer » de sorte qu'il se sent obligé de « déboutonner » le col de sa chemise et sa ceinture et de marcher pour « faire circuler le sang ». Mais rien ne le réconforte, sa pensée est dominée par les détails de la scène de son crime qu'il ne cesse de revivre « […] avec toutes ses émotions les plus violentes de la première minute à la dernière » (p. 292). Le dérèglement de la raison et par conséquent, son impuissance à s'extraire d'un souvenir terrifiant, conduit Renardet à adopter un comportement d'obsédé. Cet état de tension psychologique se traduit littéralement à travers son corps par des troubles de l'audition, de la respiration et de la circulation que nous lisons comme les manifestations émotionnelles par la hantise de revivre son crime atroce.

Il est intéressant de noter que son corps est déjà tendu le matin du crime :

> « Il avait senti, en se levant, ce matin-là, le matin de l'horrible jour, un peu d'étourdissement et de migraine qu'il attribuait à la chaleur (...), puis il était sorti vers la fin de l'après-midi pour respirer la brise fraîche et calmante sous les arbres de sa futaie. » (p. 292)

Arrivé à la futaie, il constate que son malaise est prégnant. Soudain il éprouve une sensation étrange :

> « Il lui semblait qu'une main inconnue, invisible, lui serrait le cou ; il ne songeait presque à rien, ayant d'ordinaire peu d'idées dans la tête. Seule, une pensée vague le hantait depuis trois mois, la pensée de se remarier. Il souffrait de vivre seul, il en souffrait moralement et physiquement. Habitué depuis dix ans à sentir une femme près de lui, accoutumé à la présence de tous les instants, à son étreinte quotidienne, il avait besoin, un besoin impérieux et confus de son contact incessant et de son baiser quotidien. » (p. 293)

La description semble expliquer les motifs du crime de Renardet. Présenté essentiellement comme un frustré, le manque qu'il ressent est inextinguible et source d'une terrible souffrance. Il apparaît ensuite comme un homme qui ne peut supporter la solitude (comme Badon-Leremince dans *La confession*), la présence d'un corps et d'une âme lui sont nécessaires pour mener une vie normale. Troisièmement, il est décrit comme un homme « sensuel » qui souffre de l'absence d'un baiser régulier, d'un contact perpétuel, et de « ne plus sentir la robe [de sa femme] frôler ses jambes tout le jour, et de ne plus pouvoir se calmer et s'affaiblir entre ses bras, surtout » (p. 293).

Ces trois traits psychologiques de Renardet fusionnent pour faire de celui-ci un sujet prédisposé aux troubles physiques et psychiques. D'ailleurs, le matin du crime devant l'excès de ces « visions obsédantes », il veut nager pour « apaiser l'ardeur de son sang » (p. 293). Et finalement, à la vue de la petite Roque qui nageait toute nue son instinct se réveille pour atteindre la pensée et le corps de Renardet : le corps est atteint d'une perclusion d'« angoisse » et de « surprise » ; son souffle est coupé d'émotion et dans un « emportement bestial », il tue. La perte de la raison pendant la violation et la strangulation est renforcée par le narrateur : « Il se réveilla de son crime, comme on se réveille d'un cauchemar » (p. 295).

Après le crime Renardet est accablé d'un autre malaise : celui de sa culpabilité. Il perd le sommeil, il commence à réentendre le cri déchirant de la mère, la Roque, il devient de plus en plus nerveux pendant les enquêtes. La confusion l'emporte quant à la lâcheté de son crime, son comportement sensuel, l'odieuse scène. Ce malaise se traduit par la peur, notamment la peur de la nuit ténébreuse ; ensuite, par un effroi mystérieux devant la nuit qui cachait peut-être quelque chose de menaçant, et finalement par l'hallucination : « il crut remuer le rideau » (p. 297). Le développement de l'angoisse est un procès quantitatif : Au début, la peur ; ensuite l'effroi mystérieux ; et puis, l'hallucination. L'angoisse présentée comme un processus long et compliqué se manifeste dans son corps : par exemple, devant l'Invisible menaçant, Renardet demeure « les yeux fixes, le cou tendu » dans l'attente de quelques signes concrets (il souhaite

que ce soit un voleur qui remue le rideau). Et l'excès de dérangement physique et moral se transforme en la hantise de la vision de la petite fille.

Ainsi commence la nouvelle existence de Renardet ; il est péniblement soumis à la répétition de ces visions. Ses terreurs nocturnes débutent à son coucher. C'est une phase de véritable torture pour le maire qui pleure en suppliant pour la petite Roque, en priant Dieu (pourtant il n'y croit pas) et il finira ses jours dément ; il ne pourra empêcher l'envoi d'une lettre confessant son crime.

Le parcours de Renardet est un exemple de la tension qui est thématisée tout au long de la narration sous deux aspects fondamentaux. Dans un premier temps, il apparaît comme un sujet tendu à cause de l'absence de femme et de la présence de solitude ; dans un second temps, il est tendu à cause de l'excès impulsif. Une première étape met donc en scène un sujet pathémique (la passion) qui puise son énergie dans la frustration provoquée par la solitude. Cette première étape comporte l'engendrement des motifs du crime. La deuxième étape est animée par une sorte d'énergie psychique qui enfante une suite d'états affectifs tels que peur, effroi, hallucination, vision, obsession, tous constitutifs d'une angoisse paralysante. Cette deuxième phase met en évidence le rôle figuratif et thématique de Renardet que nous pouvons définir comme « torturé » à l'opposé de son rôle de « torturant », caractérisé par l'énergie destructrice de la première phase tensive.

Ainsi l'excès d'énergie se nourrissant de la frustration et de la sensualité du personnage se transformera-t-elle en une énergie criminelle (destructrice) dans la première phase, tandis que la deuxième phase sera dominée par une énergie qui est essentiellement nourrie de l'épouvante excessive du souvenir, des remords. La première énergie est destructrice alors que la deuxième est autodestructrice. Soulignons au passage, que l'autodestruction apparaît sous deux formes : elle est d'abord un désir. Il est vrai que Renardet aspire à la mort, mais il n'arrive pas à se tuer (il rejette le revolver sur le tapis). Ensuite nous assistons à une autodestruction causée par la folie. Dans un accès de folie, il se jette de la tour de sa maison.

Dans l'acheminement tragique du héros vers le crime et vers la folie, l'état du sujet se révèle d'une importance primordiale car il doit faire face à des faits insolites : il faut qu'il soit « dérangé », voire « troublé » ; que son état d'âme soit touché pour être finalement atteint d'un déséquilibre intérieur. Ainsi, au début, le dérangement devant l'absence : la femme, l'assouvissement, le plaisir manquent à Renardet. Il ressent la privation dans sa chair. De même, le souvenir obsessionnel du viol constitue un désarroi dont il ne peut se débarrasser.

Le maire Renardet est un sujet hypersensible ; il est tiraillé entre le manque et l'excès (de plaisir sensuel). Son drame s'inscrit dans une configuration thématique -réunissant la frustration, la sensualité, la perversion, l'hallucination, l'obsession, le meurtre, l'autodestruction, bref tout ce qui a trait à la thématique du fantastique qui doit sa prépondérance à la quantification (l'excès et le manque, dans ce conte) tel que le présente le discours du narrateur.

***Un Fou* : le témoignage bouleversant**

Il est clair que le conte fantastique et cruel de Maupassant doit son originalité plus au processus d'éprouver l'étrange, l'inquiétant, l'angoissant qu'à l'étrange lui-même. Autrement dit, c'est la manière de vivre cette expérience de l'étrange qui caractérise le conte maupassantien. Certes, il est des personnages qui manifestement sont beaucoup plus enclins à la cruauté et à la perversion et leur projet fatal et meurtrier s'inscrit le plus naturellement possible à l'intérieur de la thématique fantastique.

C'est le cas du haut-magistrat du conte intitulé *Un fou*. Le journal de ce personnage respecté renferme un témoignage surprenant, un peu à la manière de Badouin-Leremince (*Confession*). Mais l'histoire du magistrat témoigne d'un fantasme encore pervers. Le récit *Un fou* est composé d'un premier niveau qui annonce une histoire étrange. Et le deuxième niveau de la narration (récit intercalé) se présente sous forme de notes (tel un journal) tenues par le magistrat qui sont découvertes à titre posthume.

Après avoir condamné un grand nombre de criminels, le magistrat s'intéresse de plus en plus à ce qui conduit les gens au meurtre. Et de surcroît, dès les premières pages de son journal on note que le magistrat possède déjà une vision du monde selon laquelle détruire -tuer- et créer se ressemblent absolument. Selon lui, le crime peut résulter du libre arbitre : « Ce grain de vie [être] qui remue sur la terre ; ce grain de vie, venu je ne sais d'où, on peut le détruire comme on veut » (p. 264).

Aussi le magistrat commence-t-il à tuer sans autre raison que sa propre volonté : il commence par une petite bête, le chardonneret de son domestique. Ensuite il égorge un enfant. Son troisième et dernier crime est celui d'un pêcheur dont il fend la tête pour voir le sang couler.

Dès le début de son journal, le magistrat affirme avec ostentation le plaisir que lui inspire les scènes de massacre : « Ce doit être un étrange et savoureux plaisir de tuer, d'avoir là, devant soi, l'être vivant, pensant ; de faire dedans un petit trou, rien qu'un petit trou, de voir couler cette chose rouge qui est le sang » (p. 266). Le penchant pervers (vampirisme)

du magistrat est annoncé pour la première fois dans ses notes avec l'emploi de l'adjectif « savoureux » qui relève du /gustatif/ au niveau sémantique. D'ailleurs, en tuant l'oiseau de son domestique, à la vue du sang qui coulait, il affirme avoir « envie de le boire » au point d'y tremper le bout de sa langue et au grand étonnement du lecteur il apprécie le goût de sang. À la fin de son journal, le thème de vampirisme est à nouveau repris de façon plus accentuée. Il est question d'une scène de guillotine. Il en éprouve une sorte d'ivresse :

> « Cela m'a fait plaisir ! Comme c'est beau de voir trancher la tête d'un homme ! Le sang a jailli comme un flot, comme un flot ! Oh ! Si j'avais pu, j'aurais voulu me baigner dedans. Quelle ivresse de me coucher là-dessous, de recevoir cela dans mes cheveux et sur mon visage, et de me relever tout rouge, tout rouge ! » (p. 270).

Le plaisir du sang glisse du « gustatif » au « tactile » pour évoquer une sorte d'extase voluptueuse qui impliquerait le contact de tout le corps avec le sang. En effet, le magistrat évoque dans son récit le besoin intempestif de « contacter » avec son corps et de « voir » le sang couler (/tactile/+/visible/) De cette manière, le thème de vampirisme renvoie inévitablement à la sensualité. De nouveau, nous voyons que l'écriture recourt à la quantification de l'intensité des sensations de façon à créer l'effet fantastique.

Comme pour les autres héros des contes cruels et fantastiques, le vécu du magistrat apparaît comme processuel : au commencement, le magistrat se présente comme un sujet de « tentation » ; ce statut concerne la potentialisation du sujet caractérisée par un /vouloir/ très fort : « La tentation ! La tentation, elle est entrée en moi comme un ver qui rampe. Elle rampe, elle va ; elle se promène dans mon corps entier, dans mon esprit, qui ne pense qu'à ceci : tuer (...) » (p. 267).

La tentation constitue ainsi la phase initiale de son projet criminel et se présente essentiellement comme une quête de plaisir -si cruel soit-il. On doit noter que dans le discours du magistrat, cette phase de tentation apparaît elle-même comme un phénomène dynamique relevant de la mobilité comme en témoignent les verbes « entrer », « ramper », « aller », « se promener » pour indiquer l'emprise de la tentation sur le corps.

La deuxième phase correspond à l'accomplissement du premier crime : « Je ne pouvais plus résister, j'ai tué une petite bête pour essayer, pour commencer ». Le projet est donc mis en route, sémiotiquement parlant, il s'agit du passage de la potentialisation à l'actualisation. Alors le sujet de « tentation » devient un sujet de faire sans changer son statut pathémique. Autrement dit, la passion meurtrière qui nourrissait sa tentation ne change pas, par contre, elle devient une force qui l'incite à réaliser son projet. Il décrit lui-même son faire : « De temps

en temps, je le [chardonneret] serrais plus fort ; son cœur battait plus vite ; c'était atroce et délicieux » (p. 267). Il est clair que ce sujet « passionné » pour la mort, éprouve le plaisir qu'il recherchait en état de « tentation » et assume le rôle thématique de « sadique ».

La phase d'accomplissement du projet cruel reflète en effet le sang-froid et l'application du magistrat à sa besogne. En étranglant l'oiseau, nous apprenons qu'il a failli l'étouffer mais en l'étouffant il risque de ne pas voir le sang, alors il égorge l'oiseau. On pouvait s'attendre à ce qu'il soit étourdi par l'extase de son meurtre ; mais il est maître de lui-même, sachant et calculant ce qu'il fait pour augmenter et prolonger le plaisir.

L'ultime objectif de cet acte est l'obtention du plaisir. Mais le texte nous montre que le plaisir, pour se transformer en une joie durable, a besoin d'abondance :

> « J'avais envie de le boire. J'y ai trempé le bout de ma langue ! C'est bon. Mais il en avait si peu, ce pauvre petit oiseau ! Je n'ai pas eu le temps de jouir de cette vue comme j'aurais voulu. Ce doit être superbe de voir saigner un taureau. » (p. 268)

Le texte évoque cette envie qui conduira le magistrat au crime. La dernière phase de ce parcours concerne l'émotion procurée par la satisfaction de ce besoin sadique. Le magistrat qui serre la gorge de l'enfant contemple les « yeux ronds, profonds, limpides, terribles » de ce dernier et il exprime sans vergogne son état d'âme : « Quels yeux... Je n'ai jamais éprouvé une émotion si brutale... mais si courte ! » ; et le soir, il est « gai, léger, rajeuni » (p. 268). C'est l'allégresse de la satisfaction que le corps reflète sous forme d'énergie rafraîchissante et ironiquement bienfaisante. Et la catégorie sémantique thymique « euphorie » apparaît comme un sème pertinent dans le parcours passionnel du magistrat.

Ainsi pouvons-nous dire que l'état d'âme et le corps de ce sujet passionné déterminent tout le parcours criminel avec au centre un besoin pulsionnel (de l'insatisfaction à la satisfaction). D'un point de vue thématique, la planification du crime (une sorte de programme narratif) apparaît comme l'enchaînement de trois instances : le plaisir de voir l'abondance de sang (qui détermine le sujet de tentation), le besoin excessif de voir (incitant le sujet à agir) et l'intensité de plaisir (obtenu grâce à l'acte criminel). Dans notre conte, ces trois éléments sont étroitement liés les uns aux autres de façon à engendrer le fantastique à partir de l'intensité du besoin, des sensations, de l'émotion et du plaisir.

V.3. Les sources intérieures fantastiques

Les personnages doivent leur étrangeté aux penchants insolites souvent liés à une sensualité maladive et refoulée. Leur élan vital s'avère frénétique et suscite chez eux d'étranges projets dont les limites s'inscrivent évidemment dans la thématique fantastique.

Sur les chats : une attirance maladive

Le conte intitulé *Sur les chats* présente des affinités avec *Un fou* grâce à l'excès sensuel qui apparaît comme le trait commun rapprochant les deux personnages. Ces derniers sont également comparables par leur « hypersensibilité ».

Le narrateur de ce conte nous transmet ses impressions pendant qu'il caresse un chat et le récit est entièrement centré sur son expérience « tactile ». L'animal est présenté dans le discours du narrateur comme un objet de sensations et d'impressions : « […] la bête molle et nerveuse, souple comme une étoffe de soie, douce, chaude, délicieuse et dangereuse » (p. 379) ; « […] rien n'est plus doux, rien ne donne à la peau une sensation plus délicate, plus raffinée, plus rare que la robe tiède et vibrante d'un chat » (p. 380).

Cependant l'accent mis sur la sensation tactile se déplace vers l'intensité de la même sensation puisque les caresses donnent envie d'étrangler la bête. Le narrateur avoue lui-même « un désir étrange et féroce d'étrangler la bête qu'[il] caresse » étant donné que l'animal éprouve l'envie de le mordre et de le griffer.

> « Je sens en elle l'envie qu'elle a de me mordre et de me déchirer, je la sens et je la prends cette envie comme un fluide qu'elle me communique, je la prends par le bout de mes doigts dans ce poil chaud et elle monte, elle monte le long de mes nerfs, le long de mes membres jusqu'à mon cœur, jusqu'à ma tête, elle m'emplit, court le long de ma peau, fait serrer mes dents. Et toujours, toujours, au bout de mes dix doigts je sens le chatouillement vif et léger qui me pénètre et m'envahit. » (p. 380)

Peut-on dire que cette relation mystérieuse entre le chat et l'homme relève du magnétisme ? Cela n'est pas impossible puisque la présence de l'animal exerce un effet sur l'homme. Comme la citation nous l'indique, le corps est totalement soumis à l'envie provoquée par les sensations. Par conséquent, nous pensons qu'il est juste de considérer cette envie comme une énergie sauvage, ou mieux, bestiale qui emplit l'homme de façon à éveiller en lui d'étranges sentiments. Le personnage se souvient d'avoir assisté, enfant, à la mise à mort d'un chat. Devant une scène aussi atroce, il reconnaît avoir éprouvé « une joie frémissante et cruelle » (p. 380), avoir tâté et avoir tiré la queue au cadavre.

La « joie frémissante » dénote l'investissement sémantique « euphorique » dans cet acte sadique et montre explicitement l'implication du corps comme élément significatif. Le parcours affectif manifeste le thème de sensualité qui demeure bivalent dans ce conte. Une première valeur a trait à la sensualité animale. Vue sous cet angle, cette première sensualité se trouve reliée au thème de la perversité. La deuxième valeur relève de la sensualité humaine,

comme nous l'indique d'ailleurs la deuxième partie du conte qui comporte la divagation du narrateur sur les femmes :

> « Des femmes aussi nous donnent cette sensation, des femmes charmantes, douces, aux yeux clairs et faux, qui nous ont choisis pour se frotter à l'amour. Près d'elles, (...) quand on goûte la joie sensuelle et savoureuse de leur caresse délicate, on sent bien qu'on tient une chatte, une chatte perfide, sournoise, amoureuse endormie, qui mordra quand elle sera lasse des baisers. » (p. 381)

Regrettable et fâcheuse comparaison : pourtant elle traduit parfaitement bien le pessimisme de Maupassant quant au genre humain.

D'autre part, le chat occupe une place importante dans le conte fantastique (Vax, pp. 63-66). Animal maléfique pour Poe, mystérieux pour Baudelaire, le chat chez Maupassant apparaît d'abord comme l'image d'une femme aussi bien grâce à sa nature complexe (le chat est amoureux et il se lasse facilement) que grâce au champ perceptif où se trouve plongé le sujet. La perception accompagne la sensation décrite comme envoûtement. Le chat est aussi un être mystérieux, voluptueux et magique. Rappelons que dans la troisième partie de ce conte, le narrateur relate un étrange souvenir de rêve, avec comme espace « […] le palais enchanté de la Chatte blanche, un château magique où régnait une de ces bêtes onduleuses, mystérieuses, troublantes... » (p. 382).

Ainsi est-il clair que le chat de ce conte est un chat fantastique par excellence, puisqu'elle inspire la cruauté (« avec de brusques désirs de les étrangler ») (p. 385), l'angoisse (« l'étrange sensation d'avoir habité le palais enchanté... »), le mystère (« l'étrange rêve ») chez l'homme qui l'aime. Le lecteur attentif remarquera facilement que ce rêve bizarre se compose de l'imbrication de deux images (la femme et le chat) toujours sur la base du thème de la sensualité.

Dans la mesure où elle se définit comme la recherche de ce qui flatte les sens, la sensualité est une des formes de la tension sentie par le sujet aux niveaux psychologique et somatique. Celui-ci est tendu entre le fantasme et le réel, et le texte décrit son corps tendu sous l'effet des sensations (comme nous l'indique par exemple l'adjectif « frémissante » dans la citation ci-dessus). Il est évident que *Sur les chats* nous montre à quel point l'équilibre -qu'il soit somatique ou mental- est fragile lorsqu'il s'agit de l'impulsion des sensations. À cet égard, nous pensons que le narrateur-personnage de ce conte se rapproche du haut magistrat d'*Un fou* par son tempérament hypersensible naturellement enclin à la sensualité.

L'Ermite et *L'Attente* : le repentir parental

Nous devons noter que la sensualité génératrice de tension de nature fantastique ne se manifeste pas toujours de façon si brutale et si explicite et elle ne connote pas toujours une euphorie chez le sujet tendu. Dans les contes intitulés *L'Ermite et L'Attente,* la sensualité apparaît plutôt comme une source de conflit que le sujet s'efforce de voiler derrière un profond sentiment de dévouement paternel ou maternel. Les deux contes manifestent une structure conflictuelle avec le penchant sensuel d'un côté, et de l'autre, le dévouement parental. Par conséquent, tous les deux exploitent le thème d'angoisse provoquée par le conflit.

L'Ermite est l'histoire d'un père qui a possédé sa fille sans le savoir et qui a choisi de s'isoler du monde après avoir accédé à l'information cruelle et fatale. La structure de ce conte englobe un récit encadrant et deux récits encadrés. Au niveau 1, un premier narrateur rend compte de la visite d'un groupe à un vieil ermite ; au niveau 2, l'un des compagnons leur propose de raconter une histoire étrange. Il a auparavant connu un ermite qui, un jour, a accepté de livrer la raison de sa retraite à ce second narrateur. Ainsi, ce second ermite devient-il le troisième narrateur du récit. L'histoire proprement dite est racontée par ce personnage qui s'énonce comme le discours du sujet.

Le protagoniste est un homme élevé à Paris dont la rente laissée par ses parents lui permet de vivre sans difficulté, il décide de ne point se marier, et fréquente les femmes à sa guise. Pour fêter ses quarante ans, il entre dans un grand café et la serveuse lui plaît ; ils passent la nuit chez elle. Mais la nuit se termine par un choc terrible, il y voit une photo très ancienne : « […] je me penchai, par hasard vers ce portrait et je demeurai interdit, trop surpris de comprendre. C'était le mien » (p. 376). Elle affirme que c'est son père qu'elle n'a pas connu.

Une nuit de plaisir débouche sur ce que le héros définit lui-même comme une « odieuse fatalité » (p. 378). Mais plus que le tragique du quotidien si bien construit par Maupassant, c'est la réaction somatique et mentale du héros qui anime l'histoire.

Au moment où la vérité se révèle de façon inattendue, il a le cœur qui bat « précipité comme le galop d'un cheval emporté » (p. 376), et sans savoir trop ce qu'il fait, il s'évade de la maison. La première réaction est l'affolement qui se manifeste par l'accélération du pouls. La deuxième réaction consiste en une recherche du bon sens : « Je faillis me jeter à l'eau. J'étais fou ! J'errai jusqu'au jour, puis je revins chez moi pour réfléchir » (p. 377).

Autrement dit, après la sommation relative au dérèglement causé par le sentiment de pêché vient la phase de résolution. En effet, le récit comporte deux résolutions. La première

est dominée par le sentiment paternel surgi de façon si brusque : laisser à la fille la moitié de sa fortune. C'est la résolution sentimentale que peut s'offrir ce père malheureux. Mais elle ne suffit à apaiser le poids du péché si lourd et si odieux.

La première résolution concerne l'être social qu'est le père. Et elle ne réussit pas à acquitter l'être sensuel qui se sent perpétuellement condamné. D'où la deuxième résolution : se retirer du monde. Car nous apprenons que le père est de plus en plus absorbé par l'angoisse, même après avoir réglé la question financière avec un notaire. La peur de vivre à Paris, le lieu de cet acte abominable ne le quitte pas, si bien qu'il s'éloigne de la ville, quitte son emploi et s'installe dans cet endroit solitaire.

L'Attente raconte l'histoire tragique d'une mère. Celle-ci, comme l'ermite, se trouve dans une atmosphère d'angoisse qui résulte de sa désinvolture. Ne sachant plus comment supporter l'oppression du conflit entre l'être sensuel et l'être social (marqué par le devoir maternel), elle se voue à une longue attente. L'histoire est enchâssée dans un récit intercalant qui évoque une soirée entre amis où l'on parle des successions inattendues au sein des familles. Et un avocat prend la parole pour raconter l'histoire d'une femme qui, au seuil de la mort, lui prie de retrouver son enfant. Comme dans *L'Ermite* elle devient la narratrice (troisième niveau narratif) de l'histoire qu'elle a vécue.

Après avoir perdu son mari, cette dame devient la maîtresse du meilleur ami de celui-ci. Son fils aussi l'aime mais sans savoir qu'il existe une relation entre sa mère et ce monsieur. Le tragique commence quand l'enfant accède à ce savoir. La mère raconte cette scène du dévoilement tragique du secret comme suit :

> « Un soir, nous devions dîner tous les trois ensemble (...) je les attendais tous les deux (...) La porte s'ouvrit ; c'était mon vieil ami. J'allai vers lui, les bras tendus ; et il me mit sur les lèvres un long baiser de bonheur. Tout à coup un bruit, un frôlement, presque rien, cette sensation mystérieuse qui indique la présence d'une personne, nous fit tressaillir et nous tourner d'une secousse. Jean, mon fils, était là, debout, livide, nous regardant. » (p. 125)

Le récit nous montre tout l'art du conteur décrivant le sensible et le perceptible. La présence du fils décrite comme une « sensation mystérieuse » qui fait « tressaillir » les amants a une double connotation. Il est vrai que de cette façon Jean apprend la relation amoureuse du couple longtemps dissimulée. Mais la façon dont cette présence est perçue par le couple connote l'inopportunité de cette situation à cause du péché, de l'adultère, de la complicité et de la sensualité. Après « une seconde d'atroce affolement » la mère veut parler à son fils, mais celui-ci part pour ne plus revenir.

L'affolement de la mère prise en flagrant délit indique un désordre physique total, et se traduit par la perte de toute son énergie et par son désir de s'échapper de tout et d'elle-même.

> « Je m'affaissai sur un fauteuil, et j'avais envie, une envie confuse et puissante de fuir, de m'en aller dans la nuit, de disparaître pour toujours. Puis des sanglots convulsifs m'emplirent la gorge, et je pleurai, secouée de spasmes, l'âme déchirée, tous les nerfs tordus par cette horrible sensation d'un irrémédiable malheur, et par cette honte épouvantable qui tombe sur le cœur d'une mère en ces moments-là. » (p. 126)

À l'intensité de la honte correspond l'intensité du désordre physique telle que nous l'indique la révélation de la mère par le biais des syntagmes suivants : « sanglots convulsifs » ; « secouée de spasmes », « les nerfs tordus », « horrible sensation ».

Le corps apparaît dans ce récit comme le pivot de discours du personnage qui observe son état sensible afin de présenter dans toute son étendue et toute sa profondeur cette «honte» qui l'a poursuivie. Nous pensons que c'est un conte cruel, mais sa cruauté ne provient pas de la révélation du péché, ni de l'adultère, ni même de la cruauté de l'enfant qui refuse de revoir sa mère, mais de la cruauté avec laquelle le sujet se sent tendu sous le poids et la gravité du conflit entre la vie amoureuse et l'amour maternel. L'ermite avait choisi de s'évader du sentiment de honte en s'isolant dans un endroit solitaire, tandis que la mère, elle, se résoudra à attendre son fils en ruminant son remords jusqu'à la fin de sa vie.

Ce sera sans doute une longue et douloureuse attente que la mère observe et décrit avec autant de lucidité qu'elle avait décrit la scène de révélation du secret entre elle et son amant. Son discours traduit la vraie angoisse projetée sur le corps : son attente est tellement tenace qu'elle « tressaillit aux moindres bruits » avec son corps « soulevé de peur » et qu'elle est saisie d'une « émotion indicible et intolérable à chacun des petits craquements du feu dans la cheminée » (p. 126). L'intensité de l'espoir rend le corps de la femme hyper-percevant et hyper-sensible au moindre bruit et au moindre craquement en atrophiant le pouvoir de la parole. Donc, chez ce sujet angoissé, la tension implique l'hypertrophie des perceptions et l'atrophie de la parole. Plus le corps est attentif à la perception, moins il arrive à s'exprimer verbalement. Nous pensons que l'isolement du père dans *L'Ermite* peut se lire également comme une atrophie de la parole qui survient à cause de l'excès de remords.

À cet égard, ces deux personnages se rapprochent sur le plan thématique de l'angoisse par l'intensité de la douleur que reflètent le corps et la parole. N'oublions pas que ces deux contes reflètent la vision du monde de Maupassant par l'intermédiaire des personnages délégués (prenons cette affirmation de la mère : « La vie est déjà assez brutale et féroce » (p. 128), et que

la pénitence qui les unit est une des conséquences de cette vision du monde pessimiste. Mais plus que cette délégation, c'est l'inscription du corps dans ce monde déplorable qui contribue à l'élaboration de l'effet fantastique et à l'envergure de l'œuvre maupassantienne. Car comme nous le dit l'un des auditeurs de cette narration, « […] tous les jours, il se passe autour de nous un tas de drames comme celui-là » (p. 128). D'ailleurs Bancquart elle-même attire notre attention sur le fait que les contes de Maupassant ne doivent pas être pris pour une « critique sociale » (1976, pp. 56-57). Ils décrivent un fait tragique qui peut nous arriver un jour.

***Garçon un bock !* : le traumatisme infantile**

Le remords et le rachat débouchent pour ses héros sur le fantastique à condition d'être quantifiés : l'excès, cette présence en trop, en est la clé. Un autre conte cruel, *Garçon un bock !* repose sur le souvenir prégnant d'un homme qui, enfant, a vu son père battre sa mère. Incapable de se débarrasser de ce souvenir obsédant, le comte Jean des Barrets finit par quitter son milieu et son travail pour fréquenter une brasserie de la rue Vivienne comme un « bockeur, un de ces habitués de brasserie qui arrivent le matin quand on ouvre, et s'en vont le soir quand on ferme » (p. 137).

En effet, ce qui l'a poussé à s'évader dans la misère en refusant son appartenance sociale distinguée, c'est la perception aiguë de la scène atroce à laquelle il a assisté : « Alors, papa tremblant de fureur, se retourna, et saisissant sa femme par le cou, il se mit à frapper avec l'autre mais de toute sa force en pleine figure (...) papa, comme fou, frappait, frappait » (p. 142). La violence du père est « l'autre face des choses, la mauvaise » (p. 143) mais elle devient un souvenir ineffaçable pour le jeune enfant qui en portera désormais la blessure.

La prise de conscience de cet aspect morne des choses provoque un affolement suivi de peur. Dès qu'il est témoin de cette scène cruelle, l'enfant éprouve « […] le bouleversement qu'on a devant les choses surnaturelles, devant les catastrophes monstrueuses, devant les irréparables désastres. Ma tête d'enfant s'égarait, s'affolait » (p. 142). Le choc se manifeste donc comme bouleversement, égarement et affolement qui sont tous des procès d'ordre /inchoatif/ concernant l'état de l'enfant devant l'événement.

Ainsi s'annonce-t-elle la première étape de la sensibilisation du sujet (inchoativité indiquant le commencement du processus). Ensuite vient la deuxième phase : la manifestation de la première réaction : « Et je me mis à crier de toute ma force, sans savoir pourquoi, en proie à une épouvante, à une douleur, à un effarement épouvantable » (p. 126). L'épouvante et la douleur qui dominent cette deuxième phase sont perçues avec tant d'intensité qu'une

résolution apparaît de façon automatique : crier. C'est la résolution du corps et non de l'esprit. Et elle comporte un appel désespéré au père pour qu'il mette fin à son emportement.

Quand le père entend ce cri, l'épouvante de l'enfant change de direction. Au début son angoisse provient du fait qu'il a assisté à la violence conjugale. Mais en criant il attire l'attention de son père et cette fois-ci, il a peur d'être attaqué. L'affect « épouvante » conduit l'enfant à adopter une résolution plus ferme : il s'enfuit « dévoré par la peur ». La peur apparaît donc comme stimulant. Sans cette peur il n'aurait pas agi. C'est la phase /terminale/ de ce processus perceptif. Notons cependant que sa fuite ne suffit pas à le tirer de son égarement : il garde au cœur ce « chagrin capable de briser à jamais un enfant » (p. 142). Blessé à jamais, cet enfant sensible ne parviendra plus à oublier ce moment fort de sa vie.

V.4. La lucidité des héros : condition primordiale du fantastique

L'Attente, L'ermite, Garçon un bock ! sont des contes où les héros sont voués à la déchéance sans espoir de s'en remettre. Une existence désespérée devient l'unique mode de vie à leur disposition. Mais ce désespoir, cette décadence, cette chute dans lesquels ils sont jetés, sont d'une perspicacité exemplaire. Il suffit de penser au journal du haut-magistrat ou au discours de la mère de *L'Attente*. Nous dirons avec Bancquart que le fantastique de Maupassant est « un fantastique de la lucidité » (1976, p. 52).

Le discours clairvoyant des narrateurs qui sont pour la plupart les héros des histoires racontées ont fourni d'importants éléments d'analyse à notre recherche. La lucidité avec laquelle les narrateurs observent ce qui leur arrive et ce qu'ils éprouvent relève de l'insistance d'un discours littéraire qui se veut le plus objectif possible. Bancquart souligne à plusieurs reprises que « […] Maupassant était passé par la dure école de Flaubert [et] n'admettait aucun mensonge » (1976, p. 53).

***Un cas de divorce* : l'obsession florale**

Un cas de divorce met en scène un héros conscient de son désir horrible et de son projet macabre. Il s'agit d'un jeune homme « très riche, d'âme noble et exaltée, de cœur généreux » qui tombe amoureux d'une belle fille qu'il épouse. Mais il est aussitôt pris d'« une répulsion insurmontable, d'un dégoût irrésistible » sans motif (p. 385). Alors il tient un journal qui est le témoignage de ce cas aussi bien curieux que pathologique. Le héros de ce conte est un véritable sujet percevant. Mais sa perception repousse le contact humain (notamment de sa femme) car elle devient de plus en plus aiguë pour entrer en contact avec le monde végétal.

Ainsi le bonheur qu'il ne peut plus trouver auprès de sa femme -tant sa répulsion est grande- il le trouve-t-il dans les serres puisqu'il considère les fleurs comme des « êtres matériels et délicieux » (p. 392). Aussi est-il en proie à une passion mystérieuse et sensuelle figurativisée comme « un plaisir secret » nourri par « […] la douceur, l'affolement, l'extase frémissante, charnelle, idéale, surhumaine de ces tendresses » (p. 392) et somatisée sous forme de palpitation du cœur, d'illumination du regard, d'agitation de la circulation sanguine, de frémissements des mains.

L'excitation des sens (le toucher et la vue) et l'agitation physique définissent donc le jeune homme comme un véritable sujet de perception. Cette perception excitée transforme cette passion en obsession et démence. Il finit par considérer ses fleurs comme ses femmes qui le saluent et qui lui envoient des baisers. Pourtant ce qui attire notre attention dans ce récit, c'est la lucidité avec laquelle cet homme malade s'observe en décrivant son attachement sensuel aux plantes et son dégoût névrotique pour sa femme. Sa lucidité nous rappelle à plusieurs égards celle du haut-magistrat d'*Un fou.*

***Fou ?* : la rivalité perverse**

Le héros de *Fou ?* est un autre héros hypersensible. Chez lui, l'excès de jalousie va de pair avec la folie car elle provoque le dérèglement des sens. Ce sentiment atroce qui l'accapare est défini d'emblée comme une « jalousie haletante » (p. 19) et « frénétique » (p. 21). Dans l'étude de la jalousie menée par Greimas et Fontanille (p. 189), le parcours passionnel dépend de trois actants: le jaloux, la présence de l'objet de valeur et la crainte du rival, et le tout est orienté par la perspective qu'adopte le jaloux. Ainsi « […] la jalousie apparaît d'emblée sur le fond d'une relation intersubjective complexe et variable, présente par définition tout au long du parcours passionnel : la crainte de perdre l'objet ne se comprend ici qu'en présence d'un rival, au moins potentiel ou imaginaire, et la crainte du rival naît de la présence de l'objet de valeur qui fait fonction d'enjeu » (Greimas et Fontanille, 1991, p.189). La souffrance, la détresse et l'angoisse résultent donc de cette relation intersubjective tridimensionnelle.

Le héros de notre conte est un sujet passionnel. Il se caractérise d'abord par son attachement excessif à la femme : « Elle m'a possédé âme et corps, envahi, lié » (p. 19). Or en face de son attachement se pose l'indifférence de la femme si bien que l'homme devient « jaloux de son indifférence » (p. 21). Et voilà le rival qui apparaît, c'est un rival « fantastique » puisque l'homme devient jaloux du cheval de la femme aimée. D'autre part, il est vrai que le comportement de cette femme diabolique suscite, chez ce dernier, toutes sortes de soupçons. Ainsi tout l'effort de l'amant consiste-t-il à conserver la femme aimée, ne pouvant plus supporter l'idée de ne plus

la posséder et de plus être possédé par elle. L'amant est donc tiraillé entre deux relations : la première concerne lui et la femme aimée, la seconde, la femme et l'animal.

Quand ce tiraillement est porté à son paroxysme, l'amant trouvera une résolution cruelle digne de cette jalousie dévorante : il tue l'animal et ensuite sa maîtresse. En effet, le tiraillement dont souffre le héros est une des conséquences de l'impulsion sensuelle qui affecte leur relation. En d'autres termes, on peut considérer ce héros comme prédisposé au crime par la force de cette relation passionnelle. L'envie insurmontable de la possession tourne en obsession et mène au crime. Sa démence provient du sentiment atroce de la frustration et de la perception aiguë de la souffrance, comme le héros d'*Un cas de divorce*. En dernière analyse, l'intensité de la perception que nourrit la passion mène à la folie.

***La Chevelure* : un objet fétiche**

Un autre conte qui illustre l'obsession perverse qui captive le héros jusqu'à la décadence est *La chevelure*. Dès les premières lignes, le narrateur nous trace un portrait pathétique du héros :

> « Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux (...) le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté. Il était fort maigre, avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois (...) On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. » (p. 181)

À côté de sa force évocatrice, le portrait se présente comme l'illustration de notre hypothèse de travail : le corps est ce reflet fidèle du vécu étrange, tragique et intense que nous considérons comme la condition fondamentale de la création de l'effet de sens fantastique des contes maupassantiens. Le corps « ravagé », « rongé », « harcelé », « dévoré » par l'angoisse apparaît comme l'écran de cette présence qui assaillit tout l'être.

En dressant le portrait du héros, le narrateur anticipe en effet sur l'histoire tragique de cet homme : « Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé ! » (p. 181). Et le médecin qui accompagne ce premier narrateur justifie ce pressentiment : « […] c'est un dément des plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et sinistre. C'est une sorte de nécrophile » (p. 181).

Ainsi, dès le commencement, le conte nous fait d'abord sentir le mystère (« ce possédé ») pour révéler aussitôt le secret atroce (« un dément »). Il s'agit d'un homme obsédé par la

chevelure qu'il a trouvée dans un meuble antique. L'obsession est décrite par le héros lui-même qui devient donc le narrateur-personnage et il est l'un de ces personnages lucides qui ont une compétence incomparable de s'observer et de s'analyser. Par sa clairvoyance, ce personnage typique des contes fantastiques de Maupassant exhibe son identité sensuelle. Il se rapproche également des héros de *La tombe* et de *La morte* que nous avons analysés précédemment comme de véritables sujets tendus entre le réel inacceptable (la mort) et le désir fantasmatique nécessaire pour affranchir ce réel.

Comme ses semblables, le héros de *La chevelure* est un sujet prédisposé à l'obsession sensuelle. Avant de raconter l'histoire de sa découverte de la chevelure qui finit par devenir son objet fétiche, il se décrit comme un homme attaché aux vieux objets non pour leur valeur antique ou esthétique, mais par envie d'imaginer à qui ils ont appartenu.

> « Étant riche, je cherchais les meubles anciens et les vieux objets ; et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses. » (p. 182)

Comme le texte nous l'indique, son attachement aux objets est une conséquence de son incapacité d' « éprouver un ardent bonheur » auprès des femmes. Ce trait psychique le fait de lui un frère du héros d'*Un cas de divorce* qui répugnait sa femme et qui trouvait un plaisir sensuel dans ses serres aux plantes exquises.

Peut-on voir dans l'attitude anormale de ces héros une certaine misanthropie ? Éventuellement. Sans doute par leur mépris, leur méfiance et leur insatisfaction en présence de l'amour se rapprochent-ils de la misanthropie. Mais il faut surtout noter que tout personnage misanthrope n'est pas forcément fantastique. En effet, ce qui rend ces héros si intéressants dans la thématique fantastique, c'est la manière dont ils éprouvent les plaisirs inhabituels et reflétés à travers leur corps. C'est leur inclination à la perversité qui inscrit le corps au sein du fantastique. Ainsi, le héros de *La chevelure* évoque d'emblée sa tentation pour les objets anciens à travers lesquels son imagination cherche à créer une sensualité nouvelle :

> « Qui donc l' [la montre] avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? Quelle main l'avait tenue au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyée les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la peau ? Quels yeux avaient épié sur ce cadran fleuri l'heure attendue, l'heure chérie, l'heure divine ? » (p. 182)

Il est clair que l'imagination qui incite le héros à adopter une position passionnelle vis-à-vis de l'objet est elle-même dirigée par la sensualité du sujet telle que le montrent les termes

« sein », « tiédeur », « main », « doigts un peu chauds », « moiteur de la peau » appelant le toucher sans objet. L'imagination apparaît donc comme la source de l'engendrement du désir qui, à force d'intensité, devient une vraie obsession. D'ailleurs, le héros nous le dit lui-même : « Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime de loin, toutes celles qui ont aimé ! » (p. 183).

Ajoutons que l'imagination du héros n'engendre pas seulement une énergie vitale animant chez lui le désir sensuel, mais aussi une énergie tensive tournée vers le passé, puisque le héros est attiré par le passé et effrayé par le présent ; autrement dit, c'est une énergie rétensive. En effet, cette énergie assume une fonction importante, celle de dispenser le héros de la peur de l'avenir qui signifie le néant. L'appréhension du néant apparaît au niveau textuel, comme une émotion qui provoque le plaisir étrange qu'est l'obsession nécrophile du personnage. La pertinence de ce thème nous permet de considérer le héros comme un sujet prédisposé au trouble psychique.

Aussitôt que le sujet voit le meuble antique dans une boutique, il devient un sujet passionnel caractérisé par la tentation et l'attachement. L'image et le souvenir du meuble ne le quittent point, et il finit par l'acheter car il a éprouvé la tentation : « Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme » (p. 183). Dans le discours du héros, la tentation se définit comme une forme de besoin de possession qui hante le personnage en le transformant en un sujet tendu car ce besoin est en accroissement perpétuel, violent et irrésistible. La tentation appartient donc à la première phase de l'acheminement du héros vers la folie.

La découverte de la chevelure dans la cachette du meuble détermine la sommation du sujet : « Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé » (p. 184) et « […] une émotion étrange me saisit » (p. 185). Car la chevelure mystérieuse, cette « surprenante relique » provoque une émotion violente et une confusion totale qui se traduit dans le corps et l'esprit du sujet. C'est la deuxième phase de sa sensibilisation obsessionnelle. Il lui faut du temps pour goûter ce moment émotionnel. Il se délecte de la présence de la chevelure entre ses doigts et découvre dans ce contact intime l'effet d'« une caresse de morte » (p. 185) qui lui donne envie de pleurer, tellement il est ému et attendri. Ce qui est important dans cet état d'âme du personnage, c'est la confusion de l'émotion sensuelle, comparable à « ce trouble qui vous reste au cœur après un baiser d'amour » (p. 285).

L'émotion augmente, devient de plus en plus intense pour se transformer finalement en une obsession. C'est la troisième phase de la sensibilisation excessive du sujet.

> « [...] J'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille ; et je la repris, et je sentis, en la touchant, un long frisson qui me courut dans les membres. (...) Je tournais la clef de l'armoire avec le frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. » (p. 186)

Le frisson, le frémissement, l'envie de toucher caractérisent l'agitation sensuelle qui s'empare du sujet pour en faire un obsédé : « Je vécus ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte » (p. 187).

Mais le parcours passionnel du sujet est loin de perdre son rythme tensif. Il n'y a pas d'usure, car il n'y a pas d'apaisement dans ce flot d'émotion sensuelle. Si bien que l'obsession tourne en hallucination et le héros obsédé a une vision. Dans ce processus, le corps apparaît important, par son dérangement, il annonce la perturbation psychique :

> « […] je ne pus me rendormir ; et comme je m'agitais dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée. Les morts reviennent-ils ? (...) Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois... » (p. 187).

Toutes les nuits le héros éprouvera ce « ravissement surhumain », cette « joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte » car « la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue » viendra le retrouver régulièrement.

On peut dire que l'étape de la sensibilisation obsessionnelle atteint son apogée pour enclencher une nouvelle étape dite de résolution qui consiste à concrétiser le rêve. Cette nouvelle étape met fin aux tourments du sujet dont le besoin inassouvi de contact avec l'être de ses rêves se trouve enfin comblé. Il jouit chaque soir de l'extase et du bonheur que procure la présence de l'apparition. On peut affirmer que dans ce long processus passionnel animé par l'attachement à l'objet de désir, le mot-clé est sans doute l'excès. L'excès d'attachement provoque une dépendance et un désir violents par rapport à l'objet, de façon à le rendre animé.

D'ailleurs, de la prédisposition à la sommation et à la résolution, le parcours de ces héros est motivé par l'excès : la solitude, l'attachement, la quête de plaisir, l'inassouvissement des besoins, la jalousie, la peur engendrent le fantastique à condition d'être excessifs. En effet, sans la violence de telles sensations, le corps ne serait pas capable non plus de refléter ce fantastique sous sa forme discursivisée (c'est-à-dire dans la narration). Le champ de présence de ces héros est géré et modelé par l'excès, même quand il s'agit du manque. Rappelons que

la misanthropie de ces personnages est un cas pathologique lié au manque qu'ils cherchent à combler de plaisirs anormaux.

Ainsi, à côté des héros qui deviennent fous dans un parcours passionnel marqué par l'intervention d'un événement perturbateur particulièrement tragique, il existe ces héros naturellement tentés par la perversion. Comme les premiers, l'inscription de ces héros dans le parcours tensif de la passion perverse apparaît également comme un procès avec un commencement (prédisposition ou simplement disposition), une continuation (toujours croissante du point de vue de la tension) et une fin (la folie). Dans chacune de ces étapes, la portée affective est quantifiée sous forme d'excès qui donne le ton particulier du fantastique de Maupassant.

VI. La cruauté et le fantastique : une façon d'agir

Comme nous le rappelle Bancquart, « On n'échappe pas à la cruauté de la vie » (1976, p. 54) et les contes mettent à nu la beauté de la vie dans toute sa réalité.

Notre lecture des contes montre le héros fantastique caractérisé par son tiraillement entre deux mondes, le premier composé d'instincts, de pulsions liées à leur monde intérieur, et le second, la conscience morale. Dans le rapport des forces entre les deux, Maupassant opte pour les monstruosités comme source de honte ; c'est sa manière de montrer l'homme dans sa fatalité. Ainsi la cruauté qui donne ses couleurs tragiques à l'existence des personnages apparaît-elle comme une manière d'être d'une part, et d'autre part comme une façon de vivre.

Leur manière d'être est souvent affectée par l'obsession sensuelle que nous avons tenté d'analyser à travers *La tombe*, *La morte, La chevelure, Sur les chats, La petite Roque, Un fou, Mademoiselle Cocotte, Fou ?* Sans oublier l'obsession affective révélatrice de la cruauté dans les contes tels que *L'attente, Madame Hermet, Moiron, Le tic, Le petit, Garçon, un bock !* qui illustrent à quel point l'excès d'émotion est susceptible de mener le héros à la folie ou à la démence. Dans ces contes, le sujet passionné dirige son énergie vers son monde affectif qui se caractérise le plus souvent par un état de manque qu'il cherche à combler. La possession obsédée d'un être ou d'un objet et le plaisir obsessionnel qui en découle, la tentation criminelle qui hante le sujet sont en dernière analyse les manifestations de l'affect perturbé de l'individu qui vise une résolution sous forme d'apaisement à son malaise.

Cependant la lecture des contes cruels et fantastiques montre qu'il existe également des personnages qui préfèrent agir pour diriger leur désillusion et leur énergie vitale sur le monde extérieur à l'opposé des héros dont le parcours passionnel relève essentiellement de l'/être/. À cet égard, *L'âne, La mère aux monstres* et *Un parricide* apparaissent comme des contes qui illustrent ce type de personnage qui « agit » contre le mal.

Ajoutons que dans de tels contes, le mal est lié aux valeurs sociales. Nous pouvons voir dans le comportement étrange des personnages de ces trois contes un défi contre le système social qui les a condamnés à une existence médiocre ou lamentable. Le pessimisme de Maupassant peut être considéré comme une source importante pour la composition de ces contes. Mais dans la mesure où nous les définissons comme des contes cruels, nous devons nous interroger sur la façon dont la cruauté se trouve exploitée comme thème principal. Les contes qui suivent sont marqués par les personnages qui choisissent d'« agir » pour remédier à leur mal intérieur.

***L'Âne* : la cruauté bestiale**

L'Âne est l'histoire de deux amis, Maillochon et Labouise (dit Chicot) qui vont à la chasse de lapin. C'est un récit raconté par un seul narrateur. Il décrit longuement les deux paysans.

Au bord de la rivière ils aperçoivent une vieille paysanne qui traîne un âne qu'elle pense vendre au marché. Les deux camarades l'achètent. Mais au lieu de le vendre ils se plaisent à tirer sur l'âne pour s'amuser. Le jeu cruel est transmis au lecteur par l'intermédiaire du narrateur qui n'oublie pas d'installer à l'intérieur de son récit la présence de l'âne : « Mais l'âne, à bout de ses forces, s'était arrêté, il regardait d'un œil éperdu, venir ses meurtriers » (p. 101). Le crime atteint son apogée avec la scène atroce où Maillochon force l'âne à ouvrir la bouche pour que Chicot y verse les balles de son fusil. Puis tout contents d'eux-mêmes ils partent déjeuner sur leur barque, et comble de tout, ils proposent, la pauvre bête au restaurateur, en plus de deux lapins tués à la chasse.

En effet, dès le début de son récit, le narrateur les décrit comme des hommes vulgaires, « des mariniers de bas étage » qui exercent « la profession louche et vague des ravageurs » (p. 96). Dans cette première thématisation concernant les deux protagonistes, le narrateur évite d'anticiper sur l'atrocité à venir. Le lecteur sait qu'il a affaire à deux brutes, mais l'excès de leur cruauté n'apparaîtra que dans la progression de l'histoire des deux complices.

La structure du récit illustre l'alternance des valeurs atone et tonique au niveau de la mise en discours de l'histoire. L'atonie détermine le début du récit jusqu'à l'achat de l'âne, la tonicité concerne l'acte sadique des personnages, et finalement, le retour à l'atonie de la séquence finale du récit où nous voyons les personnages marchander tranquillement le prix des lapins et proposer au père Jules la bête massacrée. La cruauté du conte réside dans le sadisme et l'indifférence de ces deux acteurs d'une part, et d'autre part, dans ce mouvement narratif qui va du moment faible au moment fort avec ingéniosité.

***Un Parricide* : la cruauté filiale**

Un Parricide relate l'histoire d'un jeune homme qui retrouve ses parents pour les tuer en pleine conscience. Le récit commence par l'affirmation du narrateur qui annonce au lecteur ce dont il s'agira : « L'avocat avait plaidé la folie. Comment expliquer autrement ce crime étrange ? » (p. 25). L'auteur du crime, Georges Louis est un enfant naturel, abandonné à la naissance et aussitôt mis en nourrice Doué d'une intelligence brillante, durant son enfance et sa jeunesse il éprouvera le poids terrible de « bâtard » : « Je grandis avec l'impression vague que je portais un déshonneur » (p. 27). Son humiliation va accroissant puisqu'il finit par considérer ses parents comme des criminels :

> « J'aurais été un honnête homme, mon président, peut-être un homme supérieur, si mes parents n'avaient pas commis le crime de m'abandonner. Ce crime, c'est contre moi qu'ils l'ont commis. Je fus la victime, eux furent les coupables. J'étais sans défense, ils furent sans pitié. » (p. 28)

L'affreux sentiment lié à un abandon a miné le jeune homme et a fait de lui un sujet passionnel prêt à défier la société bourgeoise et ce couple impitoyable à n'importe quel prix.

Il fera lui aussi le choix de la méchanceté et le parricide sera le moyen d'assoiffer sa soif de vengeance. L'humiliation de l'abandon et le déshonneur d'être bâtard expliquent l'acte criminel de Georges Louis. Il s'exprime avec une lucidité exemplaire :

> « Un homme injurié frappe ; un homme volé reprend son bien par la force. Un homme trompé, joué, martyrisé, tue ; un homme souffleté tue ; un homme déshonoré tue. J'ai été plus volé, trompé, martyrisé, souffleté moralement, déshonoré, que tous ceux dont vous absolvez la colère » (p. 28)

Pour que Georges se transforme en un sujet tendu, il faut que la blessure morale, psychologique et spirituelle soit présente comme une force affectant tout son être. Autrement dit, le cheminement de son âme vers le crime est essentiellement dû à la connaissance précoce de son état d'enfant.

C'est ainsi qu'il a adopté une résolution d'ordre tensif, à savoir le crime ; il l'a conçu comme un moyen de se débarrasser du fardeau abominable de la honte, de ce malheur qui l'habite depuis sa naissance. La sensibilisation qui a engendré chez lui ce sentiment permanent d'humiliation l'a dirigé -avec le temps- vers la vengeance. On peut donc dire que, comme la sensibilisation, la résolution aussi est un processus temporel. Pendant toute son enfance et sa jeunesse, Georges a ruminé ce sentiment odieux avant d'en venir à la résolution ultime qui exige de lui le passage à l'acte. Le conte nous montre clairement comment une erreur peut virer au cauchemar sous l'effet des sentiments et des impressions intenses du sujet face au mépris de la société.

***La mère aux monstres :* la cruauté maternelle**

La mère aux monstres renferme également une critique sociale par le biais du personnage dont l'existence est marquée d'une cruauté étrange. Dès les premières lignes, le narrateur ne cache pas au lecteur qu'il s'agit bien d'une histoire horrible avec pour protagoniste une horrible femme, « […] une femme abominable, un vrai démon, un être qui met au jour chaque année, volontairement, des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes » (p. 79).

La femme qualifiée par le narrateur de « fabrique aux monstres » (p. 80) annonce dès le début de l'histoire l'acte abominable auquel elle se livre pour gagner sa vie. À la fin de l'histoire, le narrateur est soulevé par « un dégoût profond » et pris d'« une colère tumultueuse, un regret de n'avoir pas étranglé cette brute » qui grâce à cette pratique effroyable a bâti sa fortune et sa renommée grâce à ses onze enfants-monstres.

Or, la femme devient un sujet tendu entre réprobation de la société et humilité haineuse. Nous apprenons qu'alors toute jeune fille de ferme, elle a commis un péché ; tiraillée entre la peur et la honte, elle décida de dissimuler sa grossesse et de serrer son ventre sous son corset : « Plus son flanc s'enflait sous l'effort de l'enfant grandissant, plus elle serrait l'instrument de torture, souffrant le martyre, mais courageuse à la douleur, toujours souriante et souple, sans laisser rien voir ou soupçonner » (p. 82). Son acharnement la rapproche chaque jour un peu plus de la monstruosité.

Chassée de la ferme où elle travaillait, elle a vécu de charité et a élevé son enfant, « son monstre » auquel elle vouait une haine sauvage et qu'elle eût peut-être étranglé, si le curé, prévoyant le crime, ne l'avait épouvanté par la menace de la justice » (p. 83).

Mais l'excès de la haine finira par s'atténuer avec le temps et la rencontre des montreurs de cirque la conduiront à prendre une direction inattendue de tous : gagner sa vie en enfantant des êtres difformes. De plus, plutôt que de se limiter à son premier crime, elle préfère les multiplier, se soulageant ainsi du poids de la culpabilité. La mise au monde de tous ses enfants monstres est aussi un défi au système social qui les rejette avec dédain.

La mère aux monstres est un récit tératologique avec, au cœur, une destinée tragique. Qu'est-ce qui peut pousser une mère à commettre un acte cruel si monstrueux ? La lecture de ce conte nous en indique le responsable : c'est la société impitoyable (elle fait d'elle un objet de réprobation) et complice du Mal, qui sait tirer profit de tout, même des anomalies les plus malheureuses.

La victime de ce système peut, un jour ou l'autre, opter pour une voie pour en être la reine blâmée. La tentative cruelle de la mère aux monstres nous rappelle la hardiesse de Moiron qui, par les assassinats d'enfants, se révoltait contre un Dieu méchant (voir p. 53).

Comme nous avons précisé au début de notre analyse en essayant d'embrasser la thématique fantastique de Maupassant, les limites du cruel et du fantastique ne sont pas rigides. Cependant malgré les affinités sur le plan moral, l'instituteur Moiron se distingue de la mère aux monstres qui met au monde les enfants difformes pour se venger de son sort sur

le plan social, tandis que la vengeance du premier provient de son mal qu'il vit sur le plan personnel.

L'analyse des individus et de leur projet cruel dans ces trois contes témoigne de l'importance que Maupassant accorde au personnage qu'il installe dans un cas d'aliénation, pour mesurer l'étendue d'une cruauté humaine nourrie de bestialité et de monstruosité. L'examen des personnages montre combien le sujet peut devenir impitoyable face à un monde également impitoyable. Le déterminisme de Maupassant est sans doute décevant et malheureux, mais teinte son œuvre des couleurs vives et parfois trop éclatantes, par l'intermédiaire du corps des personnages à partir duquel se construit le monde imaginaire du fantastique.

VII. Invisible comme source de folie

Nombreux sont les chercheurs à avoir étudié le thème de l'Invisible dans sa relation avec l'aggravation de la maladie de Maupassant enclin aux hallucinations et aux crises nerveuses. La sensibilité de l'auteur aiguisée par la maladie se trouve décrite notamment dans *Le Horla* et l'auteur « […] y laisse une empreinte des plus révélatrices du désarroi de son pauvre être voué aux affres d'une angoisse inhumaine » (Schasch, 1983, p. 92). Selon Schasch, les frémissements meurtriers au milieu desquels se débat le personnage du conte, trouvent leur source dans l'âme de l'auteur. Par rapport à la vie tourmentée de l'auteur, accablé de céphalées et de drogues, on ne peut qu'adhérer à cette constatation. Dans les limites de notre étude, il nous importe de comprendre comment le personnage du conte vit cette expérience inhumaine, de mesurer le degré d'intensité de ses sensations lors de cette expérience épouvantable ; en résumé, de mettre en valeur sa manière de vivre cette épouvante. Tout cela constitue une base de données pour accéder au processus de signification qui sous-tend l'univers sémantique et thématique des contes.

L'Invisible est un thème essentiel du fantastique de Maupassant et se trouve naturellement lié à la solitude, à l'angoisse, à la peur, à la mort comme pour résumer le néant de la vie.

Apparition et *Auprès du mort* : le fantastique du vécu

Ces deux contes exploitent le thème de l'Invisible présent dans les thèmes de la mort et du surnaturel. Les héros des deux contes vivent une expérience étrange qui les hante encore des années après.

Dans *Apparition*, le vieux marquis de la Tour-Samuel raconte l'étrange histoire dont il fut le protagoniste cinquante-six ans auparavant, une histoire tellement saisissante qu'il ne peut l'oublier : « Et il ne se passe pas un mois sans que je la revoie en rêve. Il m'est demeuré de ce jour-là une marque, une empreinte de peur me comprenez-vous » (p. 53). Cette histoire en a fait un sujet dérangé à jamais, jetant en lui « un trouble si profond, si mystérieux, si épouvantable » (p. 53) qu'il n'a jamais osé, ni jamais voulu raconter l'histoire. C'est-à-dire que le sentiment de l'étrange et de l'épouvante ne le quittent plus et font de lui un personnage de conte fantastique.

En juillet 1827 à Rouen, le marquis rencontre un ami de jeunesse brisé par le malheur et tenté par le suicide. L'ami de jeunesse du marquis est un être solitaire, désespéré par la mort prématurée de sa jeune épouse adorée. Après son enterrement, il a quitté son château pour vivre dans son hôtel de Rouen.

Il mandate son ami le marquis pour prendre dans le secrétaire de sa chambre au château les papiers dont il a besoin. Celui-ci accepte de lui rendre ce service en apparence anodin. Mais une aventure insolite et épouvantable l'attend dans cette chambre, il est saisi par « l'odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des chambres mortes » (p. 57). Le château abandonné devient un espace fantastique qui servira de décor au conte.

En cherchant ce qui lui est demandé, le marquis a l'impression d'« entendre ou plutôt [de] sentir un frôlement derrière [lui] ». Il n'accorde pas d'importance à cette impression. Mais elle se répète en lui donnant cette fois-ci « un singulier petit frisson désagréable » (p. 58). Nous assistons au commencement de son émotion sans motif précis. Elle s'accroît « […] quand un grand et pénible soupir, posé contre [son] épaule, [lui] fit faire un bond de fou à deux mètres de là » (p. 58). Devant lui, une femme vêtue de blanc qui le regarde.

La perception du fantôme se révèle comme un procès qui va de l'impression à la somatisation. Au commencement l'impression (pressentir), ensuite le frôlement (sentir) et finalement la surprise à la vue de la femme (percevoir). Le choc se traduit à travers le corps paralysé, assailli par des sensations fortes : « Une telle secousse me courut dans les membres que je faillis m'abattre à la renverse ! (...) l'âme se fond ; on ne sent plus son cœur ; le corps devient mou comme une éponge, on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule » (p. 58).

Le narrateur observe avec précision la tension de son propre corps marqué par une sorte d'anéantissement physique et mental. Cet état d'affolement suivi de l'égarement de la raison et de l'angoisse intense est loin de se dissiper. Le sujet reste longtemps sous l'effet du choc : « Je n'oserais pas dire que je redevins maître de moi et que je retrouvai ma raison. Non. J'étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais » (p. 58).

Il s'agit d'un fait surnaturel. La paralysie ne le quitte pas ; quand le spectre lui parle, le personnage est muet et il ne parvient à s'exprimer que par hochements de la tête. La femme lui demande de lui peindre ses cheveux. Il accepte d'exaucer ce vœu dans la confusion la plus totale : « Pourquoi ai-je fait ceci ? Pourquoi ai-je reçu en frissonnant ce peigne, et pourquoi ai-je pris dans mes mains ses longs cheveux qui me donnèrent à la peau une sensation de froid atroce comme si j'eusse manié des serpents ? » (p. 59). Les mains du héros obéissent au désir de la femme-spectre tandis que la raison s'y refuse.

D'ailleurs le héros affirme lui-même son conflit intérieur :

> « Alors, pendant une heure, je me demandai anxieusement si je n'avais pas été le jouet d'une hallucination. Certes j'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance. » (p. 60)

Il a beau s'interroger, il n'arrivera pas à élucider ce conflit, car c'est l'essence même du fantastique ; l'incertitude que nous, les lecteurs, partageons avec le héros.

Dans ce conte l' « effet » fantastique est obtenu par l'union qui se réalise entre le corps et l'espace. Les sens et les sensations qui saisissent le personnage dénotent de sa position en tant que sujet de perception. Pour être déterminant dans le processus perceptif du personnage, l'étrange a besoin, de la part de celui-ci, d'une concentration sensible. Pris de confusion, il cherche désespérément à élucider cet évènement surnaturel. Mais le mystère demeure : « L'enquête n'aboutissant à rien, les recherches furent interrompues. » (p. 61).

Auprès d'un mort exploite cette incertitude propre au fantastique. C'est un conte à enchâssement (avec récit intercalant/récit intercalé). Le second narrateur de ce récit, raconte au premier narrateur, la nuit étrange où il a veillé la dépouille de Schopenhauer. En voyant l'admiration que porte le premier narrateur pour le philosophe allemand, il décide de lui raconter « une anecdote presque inconnue » (p. 43) dont il est le héros.

En veillant le mort, il se met à le contempler. Il est frappé par ce que lui inspire cet homme que la vie a quitté :

> « La figure n'était point changée. Elle riait. Ce pli que nous connaissions si bien se creusait au coin des lèvres, et il nous semblait qu'il allait ouvrir les yeux, remuer, parler. Sa pensée ou plutôt ses pensées nous enveloppaient ; nous nous sentions plus que jamais dans l'atmosphère de son génie, envahis, possédés par lui. Sa domination nous semblait même plus souveraine maintenant qu'il était mort. » (p. 43)

En effet cette impression est partagée par l'ami présent à ses côtés lors de la veillée mortuaire : « Il me semble qu'il va parler » dit-il à son camarade. Ces paroles à peine prononcées, les deux amis assistent à une scène bien étrange : « Ils [virent] parfaitement, l'un et l'autre, quelque chose de blanc courir sur le lit, tomber sur le tapis et disparaître sous un fauteuil » (p. 44). Etait-ce l'âme du philosophe qui « finalement » quitte le corps ? Le texte laisse planer le mystère, et l'étrangeté du phénomène nous rend perplexes, comme le sont les personnages de ce conte.

La façon dont les personnages vivent cette expérience incroyable comporte une progression. Tous les deux sont présentés d'abord comme des sujets selon leur ressenti : ils sont sous l'influence des pensées, de l'esprit et du génie de Schopenhauer (ils définissent leur état d'âme par des termes « enveloppés », « envahis », « possédés »).

Le mode du ressenti est loin d'être stable. Au début, ils sentent le « mystère » auprès du mort. Puis, peu à peu ils éprouvent un dérangement qui se manifeste d'abord comme

« une peur qui touche à l'inquiétude », puis comme un « malaise » qui les opprime (p. 44). Autrement dit, le sentir est intensifié dans la durée.

Dans la suite du récit, nous les voyons décrits comme des sujets au travers de leur perception : « Et nous nous aperçûmes alors que le cadavre sentait mauvais » (p. 44). Sur ce, ils changent de chambre. Mais leur malaise est loin d'être dissipé. Ils continuent de percevoir ce quelque chose qui les dérange, qui les obsède et qui rôde autour d'eux.

Le moment terrible où ils voient l'ombre blanche qui court sur le lit est pressenti par les personnages :

> « Tout à coup, un frisson nous passa dans les os : un bruit, un bruit était venu de la chambre du mort. Nos regards furent aussitôt sur lui, et nous vîmes -, oui, Monsieur, nous vîmes parfaitement, l'un et l'autre, quelque chose de blanc courir sur le lit, tomber à terre sur le tapis, et disparaître sous un fauteuil. » (p. 44)

L'on voit que le corps est situé au centre de cet événement étrange auquel il est soumis. L'esprit des deux amis est paralysé et leur corps traduit cet état d'affolement :

> « Nous fûmes debout avant d'avoir eu le temps de penser à rien, fous d'une terreur stupide, prêts à fuir. Puis nous nous sommes regardés. Nous étions horriblement pâles. Nos cœurs battaient à soulever le drap de nos habits. » (p. 44)

Comme le narrateur l'annonce au début de son récit, la vraie peur, il l'a vécue ce jour-là ; et l'histoire se charge de décrire cette expérience étrange à travers les sentiments et les sensations éprouvés par le personnage. Tout l'effet du fantastique est sous-jacent à ce témoignage du narrateur mis en discours dans le récit intercalé.

La Peur : **le corps captif**

Vivre la vraie peur, c'est la question dont les personnages du conte intitulé *La peur* ne cessent de discuter. Deux narrations intercalées rendent compte de deux histoires de peur racontées par le même personnage narrateur.

Sur un bateau qui vogue de la Méditerranée vers l'Afrique, un groupe d'hommes se racontent quand ils ont connu la peur au cours de leur vie. Il s'agit en effet de leur expérience vécue. En effet, leur discours révèle la configuration de la peur. Ainsi, l'un d'eux définit la peur de la façon suivante :

> « Une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. (...) La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme

> qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur. » (p. 34)

La définition rend compte de l'univers fantastique de Maupassant qui met en scène un sujet envahi -corps et âme-, par un sentiment intense de terreur. La définition renvoie en même temps à ce qui peut s'apparenter à une attirance pour la peur et à son imagination.

Le héros narrateur propose deux histoires « épouvantables » - pour reprendre ses propres termes - qui l'ont laissé terrifié. Dans un des grands déserts africains, le héros-narrateur et ses compagnons de route sont saisis d'une étrange sensation en entendant le son mystérieux du vent probablement, qui bat comme un tambour : « Le mystérieux tambour des dunes » les transforme en vrai sujet sensible et percevant : « […] nous demeurâmes immobiles, surpris par un inexplicable phénomène connu des voyageurs en ces contrées perdues » (p. 35).

Ils prêtent l'oreille à ce bruit mystérieux. Les Arabes (les chameliers) en sont épouvantés, car pour eux, c'est signe de la mort. Dans cette atmosphère tendue, l'ami du narrateur tombe foudroyé par une insolation. La dune avec apparaît comme un espace ennemi avec son soleil et son bruit mystérieux, elle foudroie les uns, épouvante les autres. Quant au narrateur, ses oreilles sont envahies par le bruit de « ce tambour insaisissable » duquel il ne peut se débarrasser. La sensation auditive stridente et discontinue plonge le sujet tendu vers une épouvante sans pareille. La perception participe de l'emprise que la peur a sur lui.

> « [...] toujours ce tambour insaisissable m'emplissait l'oreille de son bruit monotone, intermittent et incompréhensible ; et je sentais se glisser dans mes os la peur, la vraie peur, la hideuse peur, en face de ce cadavre aimé, dans ce trou incendié par le soleil. » (p. 36)

La narration de ce premier souvenir d'épouvante se termine par l'explication de ce bruit singulier qui a surpris les voyageurs du désert : il est censé être l'écho des grains de sable et des touffes d'herbe, amplifié par les vallonnements des dunes. Le phénomène naturel tourne au surnaturel dans l'espace du désert qui, par son étendue inquiétante, transforme l'aventure du personnage en une expérience sinistre.

La seconde narration rend compte d'un événement qui a eu lieu dans une forêt, en hiver. Le narrateur-personnage devient esclave d'une peur sans objet apparent. C'est plutôt une peur superstitieuse nourrie dans la nuit ténébreuse passée auprès d'une famille foudroyée par un grand malheur.

Dans cette famille, le père a tué un braconnier deux ans auparavant, et il a sombré dans la hantise de ce souvenir atroce. Ils passent la nuit chez ce vieillard « à l'œil fou » (p. 37) qui attend le spectre le fusil à la main. Le narrateur sent « la terreur profonde » qui tient

cette famille à l'écoute d'un bruit venant de loin. En effet c'est l'anniversaire de ce sinistre événement. Il explique la raison pour laquelle ils ne sont pas tranquilles : « Voyez-vous Monsieur, j'ai tué un homme, voilà deux ans, cette nuit. L'autre année, il est revenu m'appeler. Et l'attend encore ce soir […] » (p. 37).

Dans la nuit, la peur devient contagieuse et les tracasse tous ; mais surtout le chien qui éprouve une sensation aiguë (son poil est hérissé et il hurle atrocement). Devant son agitation, on le jette dehors. Le bruit qu'il fait devant la porte en grattant sur la porte ou en poussant des murmures plaintifs est attribué à la présence du revenant. Tous pensent qu'il le sent.

> « […] le chien endormi s'éveilla brusquement et, levant la tête, tenant le cou, regardant vers le feu de son œil presque éteint, il poussa un de ces lugubres hurlements qui font tressaillir les voyageurs, le soir, dans la campagne. » (p. 38)

Finalement ne pouvant plus supporter la peur, il est jeté dehors. Et dans l'obscurité ténébreuse, il continue à hurler sans arrêt, si bien qu'au bout d'un moment très long, le vieux sort et tire sur le revenant qui est en réalité le chien. En effet la peur est déclenchée par l'histoire sinistre que le narrateur a entendue au moment d'entrer dans la maison. Ensuite il reste sous l'effet du témoignage du vieil homme qui évoque son attente, le jour-même de son crime. Dans la nuit, il est de plus en plus inquiété par les aboiements du chien qui augmente son désarroi : « Alors pendant une heure, le chien hurla sans bouger : il hurla comme dans l'angoisse d'un rêve ; et la peur, l'épouvantable peur entrait en moi ; la peur de quoi ? Le sais-je ? C'était la peur voilà tout » (p. 38). Finalement, le bruit du canon porte la tension de la peur à son paroxysme : « […] j'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps, que je me sentis défaillir, prêt à mourir de peur. Nous restâmes là jusqu'à l'aurore, incapable de bouger, de dire un mot, crispé dans un affolement indicible » (p. 39).

On note que la peur est somatisée vers la fin, surtout sous forme de perclusion et d'aphasie. Ces deux états de tension physique nous montrent à quel point l'épouvante qui assiégeait ce foyer est violente. Une fois de plus, nous assistons au fantastique de l'« excès » si rigoureusement élaboré par Maupassant. En outre, dans les deux événements racontés par le narrateur, la source du désarroi, de l'épouvante et de l'angoisse est cet Invisible cher au conteur fantastique. L'Invisible apparaît comme la potentialisation du danger, comme la menace émanant de l'Inconnu se répercute dans le corps et l'âme humains. Sa principale fonction étant de bouleverser l'harmonie de l'univers (dans les deux récits, il s'agit d'une excursion en pleine nature : le sujet pourrait bien y être détendu, or l'Invisible menace le bien-être), il apparaît comme le ressort de la peur fantastique.

Dans le recueil, un autre conte est également intitulé *La peur*. Le récit peut être lu comme un manifeste pour le fantastique. Il souligne le rôle du mystère source de peur et d'angoisse : « On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend point » est la formule autour de laquelle tourne le discours du narrateur. Il propose de raconter un souvenir : « […] le souvenir d'une histoire que nous conta Tourgueneff, un dimanche chez Flaubert » (p. 207).

Le conte est un éloge au maître et à l'art du fantastique : « Tourgueneff raconte des histoires simples où se mêle quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant » ; le conte nécessite ainsi « […] la peur vague de l'Invisible, la peur de l'inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente » (p. 207).

La peur, selon le narrateur doit bouleverser corps et âme au point de nous laisser hors d'haleine et de laisser le sujet incapable du moindre mouvement (voir surtout p. 211). Et pour cela, il faut que le sujet ait déjà dans « l'esprit un frisson de surnaturel » (p. 212). Le narrateur procure ainsi une définition de la peur fantastique irriguée par le surnaturel et l'angoisse.

***Un Lâche* : la faiblesse illogique**

Un lâche est centré sur la peur. Le narrateur raconte comment le héros, le vicomte Gontran-Joseph de Signoles, devient victime d'une peur étrange, surnaturelle, donc fantastique. Au début du récit le portrait du vicomte nous montre un homme puissant, vaillant, courageux. Cet homme « plein d'énergie » est également un duelliste habile qui aime défier ses pires adversaires. Or, durant la narration de sa propre histoire, le lecteur assistera à la dégradation psychologique de cet homme qui finira esclave de sa lâcheté.

La décision du duel prise avec fermeté est soumise de graves changements. Rentré chez lui fou de colère, après avoir lancé l'appel à Georges Lamil, le vicomte sent la nervosité s'emparer de lui sans aucune raison.

Cette tension nerveuse se traduit par une sorte de désarroi auquel se le corps répond par une soif violente : « Le son de sa voix le fit tressaillir et il regarda autour de lui. Il se sentait fort nerveux. Il but encore un verre d'eau » (p. 156). Ne pouvant « parvenir à s'assoupir », il gesticule dans son lit sans parvenir à trouver le sommeil. Il se lève de nouveau et étanche sa soif encore une fois. Son cœur bat la chamade, il a le souffle court et le grincement de ressort de la pendule l'irrite au plus haut point.

L'âme opprimée du vicomte se traduit nettement dans son désordre physique. Cependant il reste lucide et ne cesse d'interroger son état nerveux. Comme le texte nous l'indique, il se livre à l'introspection : « [...] il se sentait si profondément troublé qu'il se demanda : « peut-on

avoir peur, malgré soi ? » […] » (p. 157). La peur qui l'envahit est un mélange d'inquiétude, d'épouvante et de doute que suscite le pressentiment affreux d'une force invisible. Il a peur de faire un mauvais pas lors du combat. De surcroît, l'idée de la mort vient animer cette peur déjà si vive.

À partir de ce moment, rien ne le réconforte, sa peur augmente et « […] ses mains tremblaient d'un frémissement nerveux (…) Sa tête s'égarait ; ses pensées troubles devenaient fuyantes, brusques, douloureuses » (p. 158). L'agitation du vicomte qui détermine la première phase de la prise de conscience de la peur qu'il a du duel à venir : le frémissement nerveux le gagne progressivement (« de minute en minute » p. 139) ses jambes, ses bras, sa poitrine, sa bouche de plus en plus sèche, il se consume. Son agitation atteint un tel degré qu' « […] il se sentait un besoin fou de rouler par terre, de crier, de mordre » (p. 159).

Nous pouvons considérer cette seconde phase comme la sommation marquée par la concentration des forces mentales qui le dérangent et l'affaiblissent ; le suicide sera à la toute fin. Cette peur excessive qui hante le sujet contient une énergie destructrice qu'il retourne contre lui-même pour provoquer un trouble d'ordre physique et mental. Elle est l'une des formes du néant dans l'œuvre fantastique de Maupassant.

***Sur l'eau :* le malaise fluide**

Sur l'eau traite du même type de peur surgi de l'Invisible de façon mystérieuse, pour abattre le personnage dans un désordre extrêmement épuisant. L'histoire peut être lue comme celle d'une rivière qui trompe le héros. Apparemment rien d'extraordinaire au début de cette histoire, on y voit un personnage à la pêche ; or le déroulement crée avec subtilité une atmosphère étrange.

Il s'agit d'un récit intercalant où un premier narrateur évoque une maison de campagne qu'il avait louée au bord de la Seine aux alentours de Paris. Le canotier qu'il a connu accepte un jour de lui raconter « quelques anecdotes de sa vie nautique » (p. 1). Ainsi le second narrateur est-il ce vieux canotier qui relate une aventure qu'il a vécue (récit intercalé).

Sur l'eau est un conte fantastique exemplaire, d'abord par l'étrangeté de l'événement, ensuite par la façon dont le héros vit le désarroi et le déséquilibre surgis de l'étrangeté, et finalement par la valeur dysphorique du cadre spatio-temporel où s'inscrit cet événement. En effet le vieux canotier qui en est le personnage, décrit au début de sa narration, la rivière comme le « […] pays des mirages et des fantasmagories… où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière… » (p. 1). Cette intervention discursive au début du récit installe les valeurs sémantiques et thématiques du contenu de l'histoire.

Le discours du narrateur-personnage décrit la rivière comme un espace dysphorique ; quand il n'y a pas de lune, c'est un endroit menaçant, insondable et sans bornes (« illimité »). Dans l'histoire racontée, la lune resplendit au moment où le canotier décide de rester quelque temps sur la rivière. Tandis qu'avec le brouillard son étrange engouement se transformera en aversion.

Ensuite il compare la rivière au cimetière : « […] où l'on tremble sans savoir pourquoi comme en traversant des cimetières : et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau » (p. 1). Le sème /mort/ est une unité sémantique devançant le cadavre retrouvé.

Finalement, dans le même discours, la rivière est personnifiée par le biais d'une comparaison avec la mer : « Elle [la mer] est souvent dure et méchante, c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale, la grande mer ; tandis que la rivière est silencieuse et perfide » (p. 2). À l'opposé de la mer qui renferme dans son sein d'« immenses pays bleuâtres » entre mille beautés, « […] la rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase » (p. 2). La rivière et la mer sont valorisées ici comme dysphorique et euphorique. Le caractère dysphorique de la rivière permettra au lecteur d'évaluer -avec le narrateur- comme maléfique le décor principal de l'histoire racontée ; le canotier y a vécu une singulière aventure il y a une dizaine d'années.

Par un temps magnifique, rentrant seul sur son bateau, le vieux canotier décide de profiter de sa tranquillité pour fumer sa pipe. Il jette l'ancre tout content de la situation. Son insouciance se manifeste par le bien-être indiqué par son corps. M. Bury insiste sur le « […] corps conscient qui jouit des bienfaits de la sensation lorsqu'elle se présente à lui » (1994, p. 64). *Sur l'eau* commence par ce moment exquis où la vie au contact de la nature et la solitude bienfaisante réjouissent le vieux canotier. Mais cela ne va pas durer et le même corps conscient traduira minute par minute le ressenti qui s'avérera comme l'élément essentiel du fantastique de cette nouvelle.

> « Le fleuve était parfaitement tranquille, mais je me sentis ému par le silence extraordinaire qui m'entourait. Toutes les bêtes, grenouilles et crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages se taisaient. » (p. 3)

Comme le connecteur logique « mais » le montre, tout d'un coup le silence revêt un caractère ambigu. Le fait qu'il est soudain pris d'émotion au milieu de ce silence favorisera son passage de l'état euphorique à un état dysphorique qui le poursuivra toute la nuit.

Quelques instants plus tard, il tressaillit en sentant quelque chose d'inquiétant. Son bateau est agité par de petits mouvements légers. D'un premier malaise plus ou moins précis, il passe à un agacement si bien qu'il se met à chantonner pour retrouver le courage. En vain :

> « Pendant quelque temps je demeurai tranquille, mais bientôt de légers mouvements de la barque m'inquiétèrent. Il me sembla qu'elle faisait des embardées gigantesques, touchant tour à tour les deux berges du fleuve ; puis je crus qu'un être ou qu'une force invisible l'attirait doucement au fond de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser tomber. » (p. 3)

Il est clair que la raison cède la place à l'émotion ; il ne peut identifier la source de ce mouvement : les verbes modalisateurs « sembler » et « croire » montrent sa perplexité devant la situation. Sujet aux émotions (« ému » et « inquiet »), il constate avoir « les nerfs un peu ébranlés » et décide de s'en aller. Autrement dit, il se résout à mettre fin à son inquiétude déclenchée par cet effet bizarre.

Le canotier n'y arrivera pas à déplacer sa barque : « l'ancre ne vint pas » (p. 4). Chaque fois qu'il a essayé, il sent une « résistance » venant du fond de la rivière ; il comprend qu' « elle [l'ancre] avait accroché quelque chose au fond de l'eau » (p. 4). Plus il essaie de faire bouger l'ancre, plus son agitation augmente. Son émotion vire à la « colère » et il secoue la chaîne « rageusement ». Son état émotionnel n'est pas stable, pourtant il cherche à l'apaiser.

« Découragé », le canotier décide de passer la nuit sur la barque et commence à boire son rhum et fumer sa pipe. Il pense aux pêcheurs qui viendront probablement à son secours. Finalement, il réussit à retrouver son « calme » : « Ma mésaventure m'avait calmé : je m'assis et je pus enfin fumer ma pipe » (p. 4). À force de se raisonner, il retrouve son équilibre mental : l'idée de passer la nuit à la belle étoile le réconforte.

Nous pouvons considérer cette première étape de sa confrontation avec l'Inconnu comme l'enchaînement d'une suite d'émotions (inquiétude, ébranlement de nerfs, colère) jusqu'à une première résolution (décider d'y passer la nuit). Tout son état physique et affectif est décrit avec lucidité et s'inscrit dans son discours comme élément essentiel thématisant le fantastique.

Or cet état décontracté ne durera pas, car la sensation de l'Invisible, de ce fait inconnaissable transforme ce moment d'apaisement en une menace contre son bien-être : « Soudain, un petit coup sonna contre mon bordage. Je fis un soubresaut, et une sueur froide me glaça des pieds à la tête… cela avait suffi et je me sentis envahi de nouveau par une étrange agitation nerveuse » (p. 4)

En effet, la nervosité qui l'accapare le rend incapable de bouger : « je demeurais immobile » (p. 5). Ne pouvant plus échapper à cette emprise, il sombre dans un malaise insupportable alors que se lève un brouillard blanc et très épais. Ce malaise que le corps traduit à travers les « tempes serrées », le « cœur qui bat à l'étouffer » éveille des pensées maléfiques : « […] il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire » (p. 5). La

rivière apparaît comme une force destructrice, ennemi de l'homme comme dans *Mademoiselle Cocotte* où la rivière ramène le cadavre de la chienne noyée.

La lucidité aidant, il se livre à une lutte entre la raison et la peur. Bien qu'il « râle de peur », le héros déploie un grand effort pour raisonner : « Cependant par un effort violent, je finis par ressaisir à peu près ma raison qui m'échappait » (p. 3) et il crie pour se faire entendre. En vain. Il reste un moment « […] sans dormir, les yeux ouverts, avec des cauchemars autour de [lui] » (p. 6).

C'est la deuxième étape de son envahissement par la peur. Il cherche à se débarrasser de cette emprise, il raisonne mais succombe à la peur.

Le conflit psychologique est l'un des traits caractéristiques du héros fantastique dont le conte nous offre un excellent portrait. Il fait un effort et découvre sa bataille intérieure.

> « J'essayai de me raisonner. Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur (…); mon moi brave railla mon moi poltron. » (p. 5)

Lors de la deuxième phase de cette expérience, le brouillard apparaît comme un phénomène qui pèse sur l'état émotionnel du personnage. Pendant deux heures le brouillard flotte sur l'eau comme pour augmenter l'emprise du personnage : « […] j'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, il me venait des imaginations fantastiques » (p. 4) ; finalement il se retire ; le fleuve et le ciel sont de nouveau visibles ; le héros est gagné d'une force vitale : « […] et là-haut, sur ma tête s'étalait, pleine et large, une grande lune illuminante au milieu d'un ciel bleu et laiteux » (p. 6).

Au début de son récit, le canotier avait qualifié la rivière comme un espace euphorique sous la lune ; le paysage était beau. Et la fin du récit indique le retour thématique à l'euphorie, réservant ainsi à l'obscurité le déploiement de l'Invisible, comme trait dysphorique de l'espace (la rivière et ses abords). La fin du récit montre la peur -qui avait assiégé le personnage- qui disparaît au milieu de ce « paysage extraordinaire » (p. 6).

Le soir se termine par l'arrivée de deux pêcheurs qui l'aident à lever l'ancre… avec au bout « […] le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou » (p. 7).

La peur qui bouleverse l'homme est décrite comme un processus émotionnel composé de deux étapes (deux séquences) : dans un premier temps il est saisi d'une impression étrange ; il est inquiet. Malgré l'énervement qui le gagne, il arrive à retrouver une paix relative. Peu après, avec le brouillard l'angoisse est déclenchée cette fois-ci de façon plus aiguë. Ce qu'il éprouve

dans ces deux séquences émotionnelles est présenté sous le signe de l'intensité : paralysant le personnage, elle va crescendo, atteint son paroxysme et débouche sur une réaction intense somatisée sous forme d'un appel au secours (p. 5). C'est le jaillissement de la tension retenue sous l'effet de la peur excessive. Tout son acharnement physique (tirer la chaîne, crier de toutes ses forces) n'étant qu'une vaine tentative, il s'efforce de ne pas perdre la raison au milieu de cette confusion.

Pour essayer de comprendre ce qui se passe, ses perceptions sont aiguisées ; la vue et l'ouïe ont la priorité dans cette expérience sensible qu'il vit à son corps défendant ; la vue est menacée à cause de la brume épaisse (« […] je ne voyais ni le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau » (p. 4) alors que l'ouïe provoque une surexcitation du corps (« Soudain à ma droite, une grenouille croassa. Je tressaillis » (p. 3) ; « Soudain, un petit coup sonna sur mon bordage. Je fis un soubresaut » (p. 4). La vue peu à peu paralysée par le brouillard dans la nuit obscure et l'ouïe devenue hypersensible sont les deux moyens par lesquels le personnage fera face aux menaces de l'eau maléfique.

Le corps tendu sous l'effet des perceptions et des sensations apparaît comme l'écran du processus émotionnel. Tendu à l'extrême, il cherche la détente ; il est en quelque sorte tiraillé entre deux forces dictées par l'intellect et l'affect. La lutte est sans merci : comme on le voit à la fin, le corps soumis à des distorsions de tout ordre aura besoin du temps et d'autres acteurs (pêcheurs) pour se libérer de l'angoisse de l'étrange.

Dans le récit de cet évènement étrange, la peur est dissipée avec la brume. Ainsi l'envahissement du personnage par la peur semble-t-il suivre le rythme du phénomène naturel ; comme pour montrer le mécanisme de saisissement du corps par l'émotion intense. Le conte manifeste plusieurs caractéristiques du conte fantastique de Maupassant. Mais la position et la présence du corps comme centre de l'expérience vécue est l'élément crucial de cet effet de fantastique. La représentation du corps dans tous états, participe au processus de la signification en suscitant le sentiment de l'étrange qui accapare le personnage qui, à travers la somatisation, tire le lecteur dans cette même atmosphère mystérieuse et sinistre.

***Le Horla :* la lutte de l'Invisible**

Le *Horla* est le conte fantastique le plus illustre de Maupassant ; combat physique, spirituel et émotionnel contre l'Invisible menaçant. Comme dans *Sur l'eau*, le narrateur apparaît comme un sujet observateur qui décrit ce qui lui arrive à travers une proprioceptivité que dénote son discours.

Son journal nous montre le combat acharné et tragique entre le héros et l'être invisible. La sensibilité du héros traverse les étapes tensives et rythmiques dans ce parcours conflictuel qui l'affecte.

Nombreuses sont les analyses du *Horla* qui possède deux versions dont la seconde est devenue aujourd'hui un classique de la littérature fantastique. Confession personnelle de l'auteur, le journal de l'évolution de son mal psychique, la peur du double, *le Horla* a été analysé dans tous ses aspects.

Parmi les chercheurs valorisant le motif de l'Invisible, Couty considère le récit comme la « quête angoissée de l'Invisible » (1989, p. 15). Selon l'auteur, le narrateur-personnage assume tout à la fois les rôles de « victime » et d'« enquêteur ». Ne voulant point céder au jeu de l'Invisible qui le menace à certains moments, le personnage tente d'éclairer cette situation bizarre sans arriver à s'en libérer. Nous pensons que cette double identité thématique crée l'ambiguïté du personnage.

Surtout la seconde version du conte fournit d'importants éléments permettant d'analyser le champ de présence du narrateur-personnage, perturbé par l'irruption de l'être invisible dans sa demeure, donc dans sa vie. Il faut rappeler que la première version se révèle plutôt comme un récit à valeur documentaire et médicale (le Dr Marrande, le plus illustre et éminent aliéniste invite ses confrères à écouter et discuter le témoignage d'un de ses patients), tandis que la seconde version se révèle comme le témoignage direct du personnage.

Une des caractéristiques de cette seconde façon de représenter le même contenu est sans doute l'approfondissement de la rétrospection « centrée sur la découverte progressive de l'Être invisible » (Couty 1989, p. 15). Dans la première version, nous assistons au discours du personnage qui informe ses interlocuteurs de son étant inquiétant (le commencement du dérangement : le malaise suivi de l'insomnie et d'amaigrissement ; les diverses expériences : l'eau, le lait, les objets de sa chambre, la rose du jardin, son livre et le miroir). La fin du récit comporte le commentaire du narrateur sur L'Être nouveau qui remplacera un jour l'homme. Il est vrai que la forme du journal donne un ton plus confidentiel et plus franc à la description de cette expérience vécue. Ajoutons que le journal permet à son auteur une plus grande possibilité de s'analyser.

Le narrateur-personnage du *Horla* est un sujet observateur et son état affectif est soumis aux diverses sensations provoquées par sa situation étrange (y a-t-il un être invisible ? Ou est-ce lui qui éprouve ces sensations ?).

Dès le début de son journal, l'état d'âme du narrateur apparaît délicat ; il s'éveille plein de gaîté, il se promène… et rentre désolé comme si un événement malheureux avait eu lieu. Son hypersensibilité semble être une des conditions de ses sautes d'humeur : « un frisson de froid », « la forme des nuages », « la couleur du jour » … peuvent suffire à assombrir son âme.

La prédisposition du sujet aux troubles psychologiques se trouve accentuée sur le plan moral et philosophique par sa croyance à l'Invisible :

> « Comme il est profond ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, nie le trop grand, ni le trop près ni le trop loin (…) avec nos oreilles qui nous trompent […] » (p. 422)

Certes ce propos pessimiste lié à l'insuffisance de nos sens n'est pas sans rappeler la réflexion du narrateur de *La Lettre d'un fou* qui se plaignait de la misère de nos sens et qui racontait son expérience avec l'Invisible (comme le héros de *Horla,* il en a eu l'expérience grâce au miroir) (pp. 147-153).

Comme le souligne Schasch, « […] la folie de Maupassant pour ainsi dire est une folie lucide. Car il est bien rare de rencontrer un candidat à l'aliénation qui s'analyse avec une telle clairvoyance » (1983, p. 183). Comme les personnages d'autres récits qui reflètent cette clairvoyance, le narrateur du *Horla* diagnostique son mal (« je suis malade décidément ! » (p. 423). Le voilà qui se confesse à son médecin : « Je vais vous dire bien franchement mon étrange état d'esprit, et vous apprécierez s'il ne vaudrait pas mieux qu'on prît soin de moi pendant quelque temps… » (p. 147). La rigueur de l'observation minutieuse à laquelle se livrent les héros maupassantiens permet au lecteur de se situer à côté du personnage.

Ce que vit le héros apparaît comme un processus affectif tendu, et possède un caractère conflictuel ; le héros se livre à une lutte acharnée pour retrouver sa force et sa fermeté d'homme sain d'autrefois. Il faut ajouter également qu'au début du récit, avant même qu'il soit pris par ce mal, le héros apparaît comme un sujet prédisposé au trouble nerveux et ceci pour deux raisons : d'abord il a une sensibilité délicate, il a des sautes d'humeur (« Est-ce la forme des nuages, ou la couleur du jour, la couleur des choses, si variable, qui, passant par mes yeux, a troublé ma pensée ? » (p. 422)) dont il se demande sans cesse les causes. Ensuite, il est extrêmement préoccupé par sa santé (« J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement nerveux » (p. 424). Et finalement, il a des troubles de sommeil (« la nuit a été horrible » (p. 425) et il souffre des cauchemars (« Mes cauchemars anciens reviennent » (p. 427).

Son récit a l'aspect d'un journal médical tenu par un malade lucide ; les faits qui y sont racontés obéissent à un ordre qui suit ses désordres mentaux.

Le commencement de son parcours tragique est marqué par un dérangement qu'il sent comme un malaise physique et psychologique tels que le montrent l'« énervement fiévreux », la « sensation affreuse d'un danger menaçant », la perte de sommeil et les cauchemars. La continuation du malaise est marquée par l'aggravation des symptômes comme l'illustrent les hallucinations (« Éperdu, je me jetai sur elle [la fleur] pour la saisir ! Je ne trouvai rien, elle avait disparu » (p. 437)). La fin montre le personnage acharné à abattre l'être invisible.

La tension se trouve deux fois atténuée : le héros las d'être dérangé incessamment par des troubles somatiques et psychologiques s'éloigne de son espace familier pour la première fois (il visite le mont Saint-Michel, Avranches). Au retour il se sent remis de son mal, mais très rapidement il est repris par le malaise. Après avoir vécu des journées agitées et des nuits affreuses, il décide de partir. De nouveau, le rythme de ses tensions affectives ralentit. Il se rend à Paris voir ses amis et retrouver le moral. Or le retour sera marqué de nouveau par l'augmentation de la tension. Dans cette phase finale, la tension atteindra son apogée et conduira le héros à prendre une décision fatale. On peut affirmer que la tension croissante du parcours émotionnel du sujet se compose de trois étapes successives, marquées par deux pauses qui correspondent à la diminution de la tension.

La peur de l'Invisible s'inscrit fidèlement sur le corps qui devient dans le récit un moyen de l'expression du mal du personnage. Dans les moments d'angoisse intense, nous le voyons comme sujet selon le « sentir » et le « percevoir ». Ainsi, il décrit son anxiété avant de s'endormir de la façon suivante :

> « Je dors -longtemps- deux ou trois heures- puis un rêve - non un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors, je le sens, je le sais. Et 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 coup entre ses mains et serre… pour m'étrangler. » (p. 424)

Pour mettre fin à cette sensation d'étouffement, il veut crier en déployant « des efforts affreux », n'y parvient pas. En réalité, c'est un moment de crise dont le paroxysme est atteint au moment où le héros s'endort, il sent que le sommeil l'attend comme « un bourreau ». La tension élevée de ce moment de crise s'atténue avec le réveil : il se réveille « affolé et couvert de sueur » (p. 424).

L'angoisse du héros débouche sur l'obsession de persécution si bien qu'il se sent souvent pris de brusques frissons d'angoisse, il est apeuré sans raison et il a l'impression d'être poursuivi. Cet état d'angoisse perpétuel montre la dégradation du sujet qui se traduit comme l'anéantissement de sa puissance d'homme. Il est réduit à l'état de victime. Comme il le dit

d'ailleurs, il devient le jouet des sensations qui le torturent et de son « imagination énervée » qui le convainc de la présence de l'être invisible et de sa misère.

À partir de cette prise de conscience (l'autre existe et vit à ses côtés), il éprouve de plus en plus de difficulté à reprendre le contrôle de sa volonté et de sa puissance. Cet état de soumission totale se traduit à travers son corps : « les os devenus mous », « les muscles relâchés » et la « chair liquide comme de l'eau » (p. 439). Le héros est vidé, épuisé par l'effroi et la pensée obsédante de l'Invisible : « Je n'ai aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir de mettre en mouvement ma volonté » (p. 439). Devenu « spectateur esclave et terrifié » de ce qui lui arrive, il n'est plus maître de lui et n'a pas d'autre choix que de se laisser gouverner par ce « rôdeur » invisible.

Mais cet anéantissement de sa volonté ne durera pas. Le héros, dans un dernier élan, réunira ses forces et comme « une bête révoltée », il songera à « éventrer son dompteur ». Reprenant son énergie et pris d'un désir fou de « l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer », il se met à le guetter de tous ses « organes surexcités » (p. 446). Face à l'impossibilité de le voir, il fait appel à tous ses sens. Cet acharnement le dirige vers une fin tragique : il va incendier sa maison.

L'Invisible, dans ce conte fantastique, se conçoit et se décrit particulièrement à travers les impressions et les sensations du personnage (narrateur) : « Je n'osais plus faire un mouvement, sentant qu'il était là (…) je compris qu'il s'agitait autour de moi » (p. 446). Le motif important du fantastique de Maupassant, l'Invisible, déclenche l'angoisse qui s'empare du personnage sur le plan physique et moral.

On voit que la relation entre l'individu et l'Invisible est d'ordre perceptible et sensible. Dans un premier temps le sujet se sent menacé, ensuite il subit un dérèglement des sens. Finalement, il cherche à trouver une résolution qui peut revêtir plusieurs formes (combat, suicide, crime).

Dans le *Horla* comme dans d'autres contes, le sujet cherche malgré tout à retrouver ses forces physique et mentale pour tenter sa chance de survie. Arrivera-t-il à sauver sa vie ? La réponse est douteuse, tellement le narrateur reste perplexe : « Non… non… sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort. Alors… alors… il va falloir que je me tue moi ! » (p. 449).

Il est clair que *Le Horla*, sans l'intervention des états du corps de son personnage, ne serait pas un conte fantastique. Il n'y a pas de véritable objet d'appréhension (au sens concret

et matériel) dans le champ de présence du personnage. Celui-ci est perturbé à cause des sensations et des perceptions en émoi. Démence, hallucination, folie, tout explique son malaise.

Il n'est pas de fantastique dans cette pathologie, d'ailleurs dans aucun cas pathologique. C'est la manière de la mettre en discours avec plusieurs références aux manifestations somatiques qui crée le fantastique. Le personnage perçoit deux univers en même temps : le réel et le délire. Cette perplexité illustre le sentiment d'hésitation auquel Todorov fait allusion dans sa définition du fantastique.

Dans son discours, l'être invisible a sa place tandis que dans sa réalité il ne doit pas avoir lieu. Plus il s'efforce de rester lucide face à la folie, plus son écartèlement est fantastique. Il en est de même pour le lecteur. Il observe l'invisible par le biais du discours du personnage tout en gardant sa certitude de l'appartenance du personnage aux deux mondes.

***Qui sait ?* : la force physique invisible**

L'Invisible devient l'impossible dans *Qui Sait ?* Le héros est témoin d'un événement étrange qu'il surveille en pleine conscience et parfaite lucidité : tout son mobilier quitte sa maison. Le récit est le témoignage de cet événement tel qu'il a vécu et par rapport à l'histoire racontée, il est l'unique narrateur. Au début de son histoire, il affirme avec fermeté que ce qu'il a vécu -tout inexplicable et tout incompréhensible que cela soit- est un fait réel ; aucune défaillance, aucune méprise, aucune confusion de sa part.

En effet comme les autres personnages des contes, c'est un homme sensible vivant à l'écart des autres. Il est interné dans une maison de santé de son plein gré de peur que le même fait ne se répète. Les trois premières pages du récit dessinent le portrait de cet homme « […] solitaire, rêveur, une sorte de philosophe isolé, bienveillant, content de peu, sans aigreur contre les hommes et sans rancune contre le ciel » (p. 511).

Il souligne avec insistance sa répulsion des rapports sociaux : « […] lorsque je les [les gens] sens depuis longtemps près de moi, même les plus familiers, ils me lassent, me fatiguent, m'énervent » (p. 511). Gêné par la présence des gens, amoureux de solitude il évite la vie du dehors, il se sent plutôt doué pour « la vie en dedans » (p. 512). Par conséquent, il vit entouré d'objets et non des personnes :

> « Il en résulte que je m'attache, que je m'étais attaché aux objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres, et que ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu des choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. » (p. 512)

Cette première partie consacrée à la présentation des traits caractéristiques du personnage dessine le cadre thématique de l'histoire qui avait commencé par cette assertion : « Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou ! » (p. 511). Un homme passionné pour les objets de la maison annonce son destin final ; un jour qu'il rentre d'un spectacle musical du théâtre de la ville il assiste à un fait surréel.

Par une belle soirée, tout à sa joie, il sent une sorte d'agacement en s'approchant de la maison : « […] je ne sais d'où vint une sorte de malaise » (p. 513), puis « un trouble bizarre me saisit » (p. 514). Comme dans le conte précédent (*Sur l'eau*), la parfaite obscurité de la nuit provoque un « […] pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable » (p. 514).

En réfléchissant sur ce sentiment inhabituel qu'il qualifie de « […] pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes qui vont voir l'inexplicable » (p. 514), il annonce son état hypersensible : il tend l'oreille aux moindres bruits, mais le silence est absolu ; il n'entend que le bourdonnement ordinaire de ses artères. Pourtant il a la certitude que quelque chose d'anormal se passe dans la maison. Il n'est pas encore saisi de peur mais « effaré d'étonnement » et malgré sa lucidité, il est « follement anxieux » (p. 515).

Peut-on dire que l'anxiété résulte du conflit entre la raison et la lâcheté. Tout en voulant découvrir ce qui se passe chez lui, il n'ose ouvrir la porte. Finalement il assiste au défilé des meubles (son fauteuil de lecture, son piano, les étoffes, son bureau). Il est pris d'une émotion intense qui l'immobilise. Mais pour arrêter le bureau qui renferme les documents de son histoire personnelle, il décide de se battre et devant son insuffisance, il est « fou d'épouvante » (p. 516). Il s'enfuit vers la ville et se réfugie dans une chambre d'Hôtel. C'est la phase que nous appelons la résolution comme l'étape finale du processus émotionnel du sujet.

Dans ce conte la tension qui envahit le sujet se présente comme un enchaînement des phases qui obéit à un ordre temporel. Le discours du personnage qui représente ce qu'il a vécu est caractérisé par l'aspectualisation qui articule : 1. l'/inchoatif/ qui correspond au pressentiment du sujet ; 2. le /duratif/ sous-jacent au piétinement des objets ; 3. le /terminatif/ qui indique la fin de son combat qui comporte l'affolement suivi de la fuite. L'effet fantastique, ici, repose sur un fait insolite dont le déroulement est mis en discours comme un processus perceptible et sensible qui s'abat sur le sujet. Le syntagme de son malaise enchaîne des états émotionnels : commençant par « un trouble bizarre », le syntagme émotionnel conjugue « pressentiment > anxiété > figement > attaque > folie (fou d'épouvante) > fuite ».

Évidemment, le sort du personnage solitaire qui préférait la compagnie des objets aux êtres, et qui se trouve quitté et battu par les objets chéris de sa vie, de son passé (son attachement excessif mis en doute) peut être lu comme une conséquence ironique d'une névrose ; mais le fantastique, le trait essentiel de ce conte, il est lisible à travers les sensations et le dérangement du personnage. L'expérience vécue est somatisée de façon à engendrer l'effet de sens fantastique.

L'Auberge : **le cri invisible**

Dans ce conte, comme dans *Sur l'eau*, le sensible et le perceptible constituent les deux qualités articulées de façon rigoureuse. Comme nous le soutenons dans cette étude, cet aspect apparaît comme une nécessité du conte fantastique. L'un des contes les plus tragiques dans le corpus est sans doute l'*Auberge.* L'Invisible y est présenté comme une fatalité. Le vieux Gaspard Hari et le jeune Ulrich Kunsi, accompagnés de leur chien se chargent de garder le chalet de la famille Hauser pendant l'hiver.

Cette auberge située dans une vallée des Hautes Alpes se transformera en un espace infernal pour les deux hommes. Avec la disparition de Gaspard qui part à la chasse, commence une attente des plus pénibles pour le jeune Ulrich qui éprouvera une peur envahissante. C'est une peur qui ne cesse de croître surtout à cause la solitude blanche et de « l'immensité muette » (p. 403). Plus l'intensité de la peur augmente, plus son corps et son âme sont tendus : « Ulrich ne dormit guère, l'esprit hanté de visions, les membres secoués de frissons » (p. 403).

Il est ainsi soumis à une perception dont il ne peut connaître l'origine. Mais une chose est sûre, c'est qu'il entend appeler son nom dans ce pays de silence et de neige. Nulle autre voix que ce cri. Subissant le remords de ne pas l'avoir cherché quand il le fallait, Ulrich est accablé par cet appel qui en effet était le cri d'un « adieu dernier », d'un « reproche » ou d'une « malédiction » (p. 404). L'angoisse, la peur et l'horreur augmenteront son désarroi : « Ses idées devenaient aiguës ; son courage s'affermissait : une fièvre de feu glissait dans ses veines » (p. 406). Et finalement le cri venant de l'Invisible devient une idée fixe pour le jeune homme qui se réfugie dans l'alcool. Mais la voix le fait bondir chaque fois qu'il s'endort. Et quand dans un moment de crise, il laisse son chien dehors, il s'emprisonne dans cette solitude affreuse et agonisante.

Le printemps arrivé, les Hauser rentrent à L'auberge. Ils trouvent sur le seuil le squelette de leur chien et à l'intérieur, Ulrich, devenu fou. Le drame du jeune homme s'explique par l'excès de peur, de silence, de solitude et de remords. Comme dans tous les contes fantastiques

et cruels de Maupassant, l'invisible engendre l'épouvante à condition d'être sentie et perçue selon le mode excessif.

De ce pont de vue, l'irruption du menaçant et du danger (liée à l'Invisible) dans le champ de présence du héros se révèle essentiel pour créer l'effet fantastique. Car une telle irruption conduit le sujet à subir l'inquiétude dont les effets sont mesurables sur le corps tendu et l'âme troublée. Ainsi, le héros menacé par l'Invisible est poussé vers la folie, la démence, l'hallucination.

Sur ce point, les contes de Maupassant s'inscrivent dans la tradition fantastique qui met en scène cet Invisible maléfique. Surtout dans *Le Horla*, l'Invisible créait un perpétuel état d'insécurité chez le sujet qui est dans une rupture totale avec le monde extérieur, « devant le monstre qui vient du *dedans* » comme l'affirme Bancquart *(*1976, p. 76).

Le conte fantastique limite leur pouvoir de déplacement vers d'autres espaces au moment où ils vivent le malaise. Ils sont ainsi condamnés à vivre cette expérience étrange de l'Invisible jusqu'à en devenir fou. De ce point de vue, la tension émotionnelle apparaît comme une force susceptible d'orienter le sujet dans une direction qui lui interdit les autres. Il semble que l'essentiel de la narration fantastique joue sur ce conflit ontique entre l'impossibilité du salut et la lucidité qui se bat contre l'irrationnel ; en plongeant ainsi le héros et le lecteur dans l'impossibilité d'agir et de réfléchir autrement.

VIII. En guise de bilan

Les cinquante-huit contes cruels et fantastiques Maupassant dessinent l'horizon du fantastique caractérisé par une production spécifique liée à une doctrine littéraire très en vogue au dix-neuvième siècle. Se plonger dans leur lecture, c'est établir un contrat de lecture qui, d'une part, exploite cette idéologie et d'autre part, partage une configuration thématique propre à ces contes ; en d'autres termes, c'est une manière d'adhérer à ce monde de l'incertain et d'en accepter la légitimité.

D'autre part, comme le soulignent les spécialistes de l'analyse du récit « […] un récit s'inscrit dans une tradition littéraire qui a élaborée un certain nombre de conventions : celles-ci définissent plus ou moins précisément les formes sous lesquelles se présente un personnage dans un genre littéraire donné » (Molino et Molino, 2003, p. 177). Les contes étudiés illustrent explicitement les faits littéraires conventionnels du fantastique tels que le personnage et son horizon ontique, l'étrange qui l'opprime, l'ambivalence des systèmes de valeurs, etc. qui, ensemble, définissent cette écriture comme un exemple pertinent de l'énonciation littéraire.

L'univers fantastique de Maupassant pose comme préalable la participation du lecteur à une énonciation littéraire particulière sans laquelle il n'aurait ni visibilité ni lisibilité sur la scène littéraire. De ce point de vue, nous considérons les contes de notre corpus comme un type de discours particulier. Notre approche analytique a privilégié le discours littéraire étant donné que le genre fantastique doit sa force à un discours spécifique que nous avons essayé de décrire et d'analyser.

L'écriture fantastique comme acte d'énonciation

Comme dans toute énonciation littéraire, Maupassant a parsemé son œuvre de traces de son existence. Dans le sens où Bakhtine l'entendait, il existe entre l'auteur et le narrateur un rapport dialogique ; le discours du narrateur reflète l'image et la perspective de l'auteur : « Par- delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui du narrateur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même » (Bakhtine, 1978, p. 135).

Ainsi l'angoisse existentielle, les incertitudes, les états de névroses, bref tout ce qui caractérise la vie personnelle et la vie d'homme de lettres se dévoilent-ils derrière les images qui teintent les contes de Maupassant. Dans le perspectif sémio-linguistique, le narrateur qui prend en charge l'acte de narration est considéré comme un sujet délégué grâce à l'énonciation qui installe dans le discours son double. Dans les contes de Maupassant, l'instance énonciatrice

procède par la structure du récit enchâssant/enchâssé, grâce à laquelle l'auteur donne la parole à deux narrateurs (dans la plupart des contes). La présence de chacun de ces narrateurs par rapport à l'histoire racontée varie : en général le premier est un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique puisqu'il n'a pas de savoir sur le contenu de l'histoire racontée ; tandis que le second est lui-même le protagoniste de l'histoire, soit le narrateur intradiégétique et homodigétique selon la classification de Genette (2007, pp.259-260).

Les contes offrent un schéma de narration bien établi : un récit introductif annonce une histoire étrange ; celle-ci se trouve installée dans le premier récit par un débrayage narratif. Un second narrateur prend la parole pour raconter un événement étrange dont il a été le protagoniste ou le témoin. Son inscription dans l'histoire est double : soit il est directement engagé dans l'histoire, soit il la relate par l'intermédiaire d'un tiers.

Les contes en question sont le produit d'un acte de l'énonciation qui appartient à la fois au code littéraire et au code sémio-linguistique particulier, véhiculé par l'œuvre en question.

Premièrement, l'univers imaginaire des contes cruels et fantastiques reflète le principe fondamental de « séduction de l'étrange ». Nous empruntons cette expression à Vax pour qui le paradigme du fantastique inclut la philosophie, la psychanalyse, l'esthétique, la réalité et la fiction dans toute leur ambiguïté et complexité. Le code littéraire fantastique se caractérise par une vision idéologique à la croisée du défini et de l'indéfinissable, du croyable et de l'incroyable, de la cohérence et de la crise, de la raison et de la déraison (Vax, 1987, pp. 240-244).

À travers les dualités, l'auteur offre une vision pessimiste de la condition humaine : selon Vial, « […] Ces deux séries jumelles, de la fatalité essentielle et de la fatalité sociale, vont désormais se poursuivant […] » (1954, p. 438). Devant cet univers imaginaire qui oscille entre deux pôles, le récepteur/lecteur fait face à un narrateur auquel il peut se fier. Dans le genre fantastique, Vax pose un narrateur qui affiche son intention : « […] ce que je vais raconter est monstrueux, inexplicable, absurde ; avéré pourtant » (1987, p. 245). Le contrat énonciatif est réglé par l'implication d'un narrateur délégué par l'auteur qui s'adresse à son énonciataire supposé partager les mêmes codes linguistiques et thématiques de la doxa littéraire fantastique.

En second lieu, le narré acquiert sa signification dans le système sémio-linguistique qui sous-tend la composante narrative et discursive de l'œuvre en question. Les verbes, les adjectifs et les adverbes décrivant le personnage déterminent le champ sémantique des contes qui illustrent les thèmes de la perversion morale, du désordre psychique et du malaise physique. Nous avons pris les unités lexicales qui se manifestent sur le plan du discours

comme les éléments de l'analyse des deux narrateurs. Et il s'avère que l'aspect verbal des contes a pour foyer le lexique spécifique du « corps humain », lui-même présenté dans une situation donnée. De façon canonique, le corps du personnage maupassantien est décrit dans un état de tension, d'agitation, de figement et de délire pour donner une image nette de cet être qui est le garant de l'histoire racontée.

Le discours des narrateurs des deux niveaux de narration (récit intercalant/intercalé) se révèle exclusivement subjectif ; il imite l'acte énonciatif originel avec la prise de parole qui engage le personnage comme témoin, observateur, informateur ; c'est un sujet cognitif qui évalue et représente l'expérience vécue. Dans sa manière de représenter le fait étrange, son discours le montre comme un sujet pragmatique qui agit et qui réagit selon les circonstances. La composante énonciative des contes montre la prépondérance des effets de sens d'ordre quantificatif ; les sensations et les émotions sont énoncées avec intensité afin de mieux décrire l'immersion du corps dans le flux de l'étrange.

Le fantastique comme réflexion sur le corps

Les contes fantastiques et cruels de Maupassant se lisent comme une narration qui privilégie le corps vivant avec ses troubles, son malaise et ses pulsions instinctives. Il s'exprime à travers les émotions fortes qui le captivent. Tel est le mécanisme de l'engendrement de l'effet « étrange » qui caractérise le fantastique. Chez Maupassant, cet effet de sens est étroitement lié à la présence du corps. Autrement dit, le phénomène étrange n'a de valeur que dans la mesure où il se manifeste à travers le corps présent qui le subit fatalement.

Le corps du personnage est ainsi envisagé en fonction de sa sensibilité et de ses états d'émotion qui apparaissent comme autant des forces directrices l'inscrivant dans l'univers étrange de ces contes. Le corpus nous a permis de développer une réflexion sur les modalités et les manières de l'inscription du corps sensible dans l'univers étrange comme un moyen de mesurer la portée fantastique de l'écriture maupassantienne. Le corps et ses états affectifs, ainsi que l'emprise émotionnelle du personnage étaient au centre de nos réflexions, car le rapport entre le corps vivant du personnage et le thème fantastique est un facteur inévitable pour cerner l'univers narratif de Maupassant.

Le tournant décisif des travaux sémiotiques a valorisé la présence du corps dans le processus de la signification ; ceci, sous un angle phénoménal en prenant comme base l'expérience sensible du corps à travers son être et ses pratiques. Ainsi la sémiotique a-t-elle su poser sa propre conception de l'affect et des émotions à partir de la sémiotique des passions qui a vu le jour sous la plume de Greimas et de Fontanille (1991). C'est une approche qui

prend ses distances par rapport à la logique de l'action pour se focaliser sur les phénomènes relatifs au sujet longtemps mis de côté au profit de l'analyse de l'action.

L'approche sémiotique qui conçoit le « corps » comme centre des affections, des passions et des émotions prend en considération la dimension affective du discours qui, pour certains genres, est d'une importance capitale. Fontanille considère les expressions somatiques comme le « siège des énonciations » ; à cet égard, le corps est responsable d'énonciations aussi bien verbales que non verbales. Pour le sémioticien, une approche sémiotique centrée sur le corps de l'actant, et non plus sur l'enchaînement logique et canonique des épreuves, va redonner toute leur place à l'acte manqué, à la maladresse, à la péripétie, autant de phénomènes qui étaient effacés ou exclus comme non pertinents dans une reconstruction rétrospective de la logique de l'action » (Fontanille, 2011, p. 6).

La lecture des contes de notre corpus a montré que la logique de l'action n'est pas un aspect pertinent pour traiter de la signification. Le personnage est ici placé devant un monde qui lui est familier mais qu'il ne peut maîtriser à cause d'un événement menaçant. Dans ce schéma narratif, nous ne pouvons guère parler d'une structure conflictuelle, ni d'épreuves comme dans les autres contes de Maupassant. Ici, le personnage n'a pas d'autre choix que de se soumettre à une épreuve qui le dépasse. Même les personnages qui agissent n'ont qu'un seul motif : se débarrasser des émotions perverses ou des intentions pulsionnelles.

Comme l'affirme Fontanille :

> « Si un quelconque personnage romanesque peut exprimer ses états d'âme par son corps, c'est au même titre qu'il peut à tout moment prendre la parole. Cette délégation de la capacité à énoncer, appelée plus couramment *discours rapporté*, se plonge donc tout naturellement dans les expressions somatiques de la passion. » (1999, p. 71)

Il en ressort que dans le texte narratif, la dimension affective se révèle importante pour l'analyse du discours. Sous l'optique de la sémiotique du sujet, les contes fantastiques et cruels de Maupassant s'avèrent comme des « récits d'états d'âme » selon le terme proposé par Fontanille (1999, p. 71). L'approche qui valorise le *corps* dans le discours littéraire a permis de revisiter la définition du fantastique. L'étrange, l'épouvante, l'inconnu n'ont de sens que s'ils ont un impact sur le corps du personnage. Notre approche est ainsi restée fidèle au principe selon lequel « […] avec ou sans énonciation verbale, l'expression somatique est toujours une énonciation, émanant d'un corps sentant et réagissant » de Fontanille (1999, p. 71).

Par conséquent, le « corps » dans toutes ses manifestations sur le plan de discours est un élément d'analyse : le discours fantastique chez Maupassant se construit sur les modulations

émotionnelles/passionnelles qui font du discours un lieu tensif. Pour Greimas et Fontanille la tensivité se définit comme suit :

> « […] n'est pour le *monde humain*, qu'une des propriétés fondamentales de cet espace intérieur que nous avons reconnu et défini comme le rabattement du monde naturel sur le sujet, en vue de constituer le monde propre de l'existence sémiotique. » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 17)

Dans notre démarche d'analyse, l' « émotion » n'est plus un simple trait figuratif du personnage, ou encore un constituant thématique du récit, mais un indice qui nous informe sur la manière d'être du personnage, elle-même conçue comme « ayant une signification » en fonction de l'expérience vécue dans son propre rythme et sa propre puissance (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 210).

Nous avons vu que le parcours du sujet saisi d'émotion est constitué d'une série d'étapes. Dans un premier temps il éprouve un pressentiment, quelque chose annonce une étrangeté qui apparaît dans l'horizon ontique du sujet. Peu à peu il est gagné par ce sentiment de l'étrange, par une peur intense. Ses sens sont alertés : au moindre bruit le corps réagit. Ce processus d'accaparation est coupé par la lucidité du héros. Il observe son propre état et cherche une explication rationnelle pour s'apaiser. Tiraillé entre la raison et l'irrationnel, il est incessamment soumis au dérèglement et finit dans le délire, la démence ou autre malaise psychique.

Du corps au sens : un atout épistémologique

Il a été souvent souligné que le fantastique maupassantien repose sur l'expérience vécue par un personnage dans une situation inhabituelle. Notre analyse montre que la signification de cette expérience (qui est, dans notre corpus, un événement étrange) aux yeux du lecteur implique la sensibilité, la perception et les impressions subies par le personnage. Ce dernier apparaît essentiellement comme un observateur à même de mesurer, d'évaluer, de rendre compte du phénomène (étrange, insolite, surnaturel). Comme le souligne Fontanille : « […] l'événement, il sera surtout apprécié grâce à l'effet qu'il produit sur l'observateur, et par la manière dont il surgit dans son champ » (1999, p. 10).

L'univers fantastique de Maupassant peut donc être lu à partir d'un domaine spatio-temporel avec pour centre le sujet-observateur :

> « À partir de cette position de référence, le champ de présence se déploie en profondeur (spatiale et temporelle) jusqu'à ce qu'on appelle ses horizons. Entre le centre et les horizons, s'exercent les perceptions et les impressions du sujet, qui varient à la fois en intensité et selon

> la distance et la quantité des figures perçues ; pour faire bref : en intensité et en étendue. La question du point de vue, par exemple, pourra être réexaminée dans ce perspectif : les impressions et les perceptions s'organisent dans le champ sensible, et, de leur réglage progressif en intensité et en étendue, émerge leur signification pour le sujet. » (Fontanille, 1999, p. 10)

Sous cet angle, nous avons été amenés à revisiter les mécanismes de la signification de l'œuvre fantastique de Maupassant à partir de l'inscription du sujet dans ses états perceptifs et émotionnels. Pour traiter de l'inscription du corps dans le processus sémiotique, nous avons pris en considération deux codes qui sont la langue et le monde naturel, conformément à l'approche sémiotique, telle que le désigne Bertrand :

> « […] la problématisation du référent dans une approche phénoménologique des relations entre le discours et le monde de la perception. Leur rapport n'est pas compris comme une simple désignation (les mots désignent les choses), mais plutôt comme une corrélation entre deux sémiotiques. Le monde naturel, celui du «sens commun», dans la mesure où il est d'emblée informé par la perception, constitue en lui-même un univers signifiant, c'est-à-dire une sémiotique. » (2000, p. 101)

La nouvelle épistémologie qui valorise le corps accorde une grande importance à la figurativité dans la représentation du monde (dans le texte), car elle fait voir et sentir le monde. Elle fait en outre appel aux instances énonciatrices puisqu'elle rend compte du monde du sens commun. Elle est à cet égard nichée dans le langage figuratif « […] articulé en propriétés sensibles inséparables des propriétés discursives » (Bertrand, 2000, p. 101).

Les contes de notre corpus manifestent le vaste réseau lexical des termes relatifs aux réactions du corps. Dans une situation imprécise et donc menaçante, le corps du personnage agit à sa façon. Plus que la parole, ce sont les réactions somatiques qui traduisent son malaise. Dans le corpus des contes fantastiques et cruels, le personnage maupassantien est présenté face à l'invisible, à l'incompréhensible, au surnaturel pour livrer au lecteur une description minutieuse de ses états d'âme.

Le discours littéraire, dans la mesure où il donne à voir l'état affectif du sujet de perception avec ses « passions, émotions et sentiments » (Fontanille, 1999, p. 11) apparaît désormais comme un objet de recherche permettant d'accéder au monde affectif du sujet par le biais de son parcours passionnel. Notre lecture de Maupassant s'est proposée comme une analyse de la signification grâce à la configuration riche de sensations et d'affects.

Le discours fantastique de Maupassant s'organise ainsi autour du corps du personnage qui émet une énonciation spécifique. Ainsi d'un point de vue méthodologique, notre attention

est-elle dirigée essentiellement vers les émotions et les passions de ce corps percevant, sensible, pris d'émotions qui sont mises en discours par la médiation du narrateur. Notre point de départ rejoint ainsi cette assertion de Fontanille : « L'expression somatique nous rappelle à juste titre que l'affect intéresse d'abord le corps : même nos acteurs de papier et de mots ont un corps » (1999, p. 79). Ajoutons que toujours selon Fontanille, « […] le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps, comme on l'a déjà noté : il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la *présence* » (1999, p. 72).

La tension à laquelle le corps est soumis résulte d'un conflit entre l'intéroceptivité (qui concerne la conscience, la pensée du sujet) et la proprioceptivité (qui concerne le corps propre du sujet). En effet, le tragique du parcours du héros fantastique s'explique par cette tension concernant l'être et le faire du sujet percevant. Le monde du sens commun s'offre à sa perception et s'organise en une suite de vécus affectifs et émotifs qui apparaissent dans le discours comme des effets de sens caractéristiques du fantastique. À cet égard, il faut souligner que le personnage maupassantien est le plus souvent un solitaire. Son isolement se présente d'un côté comme une prédisposition au tragique qui l'envahit, et de l'autre, comme une condition propice pour l'autoanalyse.

Le fantastique de Maupassant crée son propre univers à condition de transmettre l'expérience du personnage dans une situation singulière. Abritant les thèmes traditionnels du fantastique tels qu'ils ont été élaborés aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, l'écriture de Maupassant exploite la même thématique en créant ces personnages comme les entités d'une mise en discours particulière. La représentation de ce monde fictif est le produit d'un discours littéraire compact dont le sens est déchiffrable en présence d'un personnage qui subit et qui relate l'expérience vécue sur les plans physique et psychique.

IX. Réflexions conclusives

Le fantastique de Guy de Maupassant offre au lecteur une vision du monde et de l'homme telle que le romancier/nouvelliste le concevait dans les années 1880. Le monde y est décrit avec des couleurs sombres, les personnages sont voués à un destin lugubre. Lui-même atteint de névroses et en proie aux hallucinations, l'auteur a dépeint un monde imparfait empreint de solitude, qui lui était probablement familier. Dans sa conception du monde, le surnaturel n'est que la face mystérieuse des choses comme l'ont montré les spécialistes de Maupassant. Comme certains de ses personnages il se peut qu'il ait cherché à atteindre le secret de l'univers en aiguisant ses sens, en auscultant ses sensations.

Montrer les similitudes entre la vie et l'œuvre de l'auteur n'était pas le but de cette étude puisqu'elle s'est intéressée au monde fantastique et aux différents effets de sens présents dans les cinquante-deux contes du recueil établi par Marie- Claire Bancquart (1988).

L'univers imaginaire des contes fantastiques et cruels de Maupassant construit autour d'un homme en proie à la solitude. L'homme perfectible interroge sa présence et sa légitimité dans ces bas-monde. Le monde qui se présente à lui est comparé par un des narrateurs à un désert peuplé d'hommes qui ne parviennent pas à se comprendre. L'angoisse, l'épouvante, la peur, la folie animent l'univers subjectif du personnage qui est immanquablement confronté à un événement étrange dont il portera la trace à jamais.

Certains personnages sont victimes d'un événement ou d'un sentiment qui s'est imposé fatalement dans leur existence. Une fille ressuscitée, un enfant non désiré, une tentative de meurtre ou un crime pulsionnel. Le monde vire au cauchemar une fois que l'événement a lieu et le sujet est marqué à jamais. Vient le ballet des hallucinations, des visions, des rêves suffocants. Obsédé à jamais, il est interné à jamais dans l'asile. L'expérience insolite lui interdit la délivrance, tellement il en est possédé. Il s'enlise alors dans la folie. Ce qui attire l'attention, c'est que le vécu est mis en discours par le personnage lui-même avec une clairvoyance exemplaire qui débouche sur une autoanalyse faite par un sujet cognitif qui ne peut s'en évader. La fatalité semble être une caractéristique invariable du fantastique de Maupassant. A la différence des autres contes fantastiques -surtout ceux du siècle précédent- ici, la fatalité est existentielle et non pas contingente.

D'autres personnages ont un goût prononcé pour l'étrange, comme les cas de perversions qui mettent en scène des sujets à la recherche des sensations inouïes, inhabituelles, sensuelles qui scandalisent leur auditoire. Marqués par une identité sensuelle masquée derrière leur statut social élevé, leur unique rêve est de se vautrer dans des plaisirs obscènes. Quel que soit leur

objectif, ils sont tous des sujets sensibles en quête des sensations fortes. Ils expriment toujours avec lucidité leurs projets ou expériences monstrueux.

Dans le corpus, le phénomène étrange est vécu selon un rythme et une temporalité particuliers. Le vécu mis en discours est de nature tensive, il renvoie à une rupture ontique chez le personnage. Il sait qu'il a affaire à un fait étrange et en même il en est déconcerté. Son angoisse résulte de son désarroi, il a beau chercher à se raisonner. L'irruption du phénomène étrange dans le champ de présence de ce personnage est représentée comme un procès : au début, il y a un frissonnement, un tressaillement (de la peau et des os), ces indices somatiques se traduisent dans son discours comme le pressentiment qui déclenche le procès sensible (la phase *inchoative*) ; le prolongement du dérangement est accompagné de l'accélération du rythme (du pouls), et l'aggravation des symptômes de malaise aboutissent à la sommation -au summum de l'intensité- de l'émotion manifestée somatiquement (la phase *durative* du procès) ; finalement la tension excessive se résout en crime, suicide ou folie (c'est la phase *terminative*).

Du point de vue méthodologique, le procès émotionnel et tensif -relayé par le corps- est repérable et reconstructible à travers l'inscription du corps dans les récits de Maupassant. Notre analyse montre que l'étrange de Maupassant repose sur la cohésion et l'accumulation des sensations dans le temps (observable au niveau du texte). Au début, la peur est pressentie, la perturbation commence à pénétrer le sujet. Il reste dans cet état et le temps augmente l'intensité de la peur de façon à bouleverser le personnage qui cherche à se détendre pour raisonner. Il s'agit de la dispersion de la force envahissante. Le sujet veut se libérer de l'oppression du fait étrange. Une dernière étape serait sans doute le moment où ne pouvant plus se calmer le sujet est pris d'une folie/hallucination/démence.

L'univers fantastique de Maupassant est dominé par l'excès des sensations, des perceptions, des émotions que traduit le corps du personnage. L'énonciation somatique apparaît comme une composante essentielle de la signification des contes de Maupassant. Même si les frustrations et manques poussent le personnage à combler son propre néant, il est toujours question d'un excès : comme nous l'avons vu dans certains contes, une solitude et une perte excessives provoquent toutes les deux le refuge dans la folie ou la perversion. De même, l'attachement effréné à un objet provoque hallucinations ou cauchemars. Avec ou sans objet de désir, le sujet des contes fantastiques et cruels vit l'absence ou la présence sur le mode excessif.

Le fantastique, comme effet de sens, découle de l'opération de quantification qui caractérise l'énonciation dont le discours porte la marque. Les contes de Maupassant sont

le produit d'une énonciation littéraire qui monte son propre mécanisme discursif susceptible d'engendrer la thématique du fantastique avec en priorité peur, angoisse, inquiétude… Dans ce discours, le personnage -en tant que corps, affect et intellect- construit le centre d'un monde narratif qui le représente comme appartenant à deux logiques (agir et sentir) sans lui permettre de trouver l'équilibre entre les deux. Le tragique du personnage fantastique réside dans cette impossible recherche d'équilibre.

Les grands maîtres de la littérature s'adressent et s'adresseront aux lecteurs qui cherchent dans les grands classiques un monde fictif, sensible, passionnel, etc. À l'heure actuelle des recherches sémiotiques, les contes fantastiques et cruels des maîtres du dix-neuvième siècle, comme Nodier, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Maupassant se donnent à lire pour y découvrir de nouvelles nuances dévoilant avec objectivité le dessous des passions, l'au-delà des obsessions ou le revers du sacré. Pour décrire ce monde ambivalent, l'écriture de Maupassant recourt à la pluralité des voix narratives comme pour convaincre davantage le lecteur à y adhérer. L'opération discursive de la mise en abyme installe deux niveaux narratifs pour inscrire l'histoire narrée dans la lignée du vraisemblable. Dans cette structure polyphonique, l'histoire constitue le noyau de l'ensemble du récit et elle nécessite l'immersion du personnage dans l'équivoque.

Comme il en a été question dans cette étude, le corps tel qu'il se manifeste dans le discours littéraire ou tel qu'il s'énonce comme instance productrice de signification(s) offre une nouvelle vision pour décoder l'univers sémantique et thématique de l'œuvre. Le corps qui s'énonce à travers les figures lexicales du discours -tout comme la parole du narrateur- parle de ses passions, de ses appréhensions, de ses attentes, brefs de ses états d'âme qui apparaissent comme les vrais constituants des faits de sens de l'œuvre littéraire. La sémiotique du discours offre une voie pour revisiter les grands maîtres romanciers et nouvellistes comme Guy de Maupassant dont l'œuvre fantastique reste l'un des trésors du genre.

Bibliographie

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.

Bancquart, M.-C. (1978). *Maupassant, Conteur fantastique*. Ed. Lettres modernes.

De Maupassant, G. (1989). *Le Horla et autres Contes cruels et fantastiques*. Classiques Garnier.

Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Nathan.

Bury, M. (1994). *La poétique de Maupassant*. SEDES.

Chelebourg, C. (2015). « La quadrature du conte. La féerie en France au temps du romantisme (1800-1848) siècle ». *Romantisme ; littératures-arts-sciences-histoire*, no : 170. (pp. 35-48). Dunod.

Couty, D. (1989). *Le Fantastique*. Bordas.

Décote, G. et Dubosclare, J. (dirs.) (1989). *XIXè Siècle*, tome I. Hatier.

Donaldson- Evans, M. (1993). « La femme (r)enfermée chez Maupassant ». Dans L. Forestier (dir) *Maupassant et l'écriture*, *Actes du Colloque de Fécamp* (pp. 63-74). Nathan.

Encyclopédia Universalis. (1997). *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Albin Michel.

Fabre, J. (1992). *Le miroir de sorcière*. José-Corti.

Fautrier, P. (2009). *Les Grands manifestes littéraires*. Gallimard.

Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. PUF.

Fontanille, J. (2011). *Corps et sens*. PUF.

Fontanille, J. & Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification.* Mardaga.

Genette, G. (2007). *Nouveau discours du récit*. Editions du Seuil (d'après les éditions de 1972 et 1983).

Goldenstein, J.-P. (1999). *Lire le roman*. De Boeck, Duculot.

Greimas, A. J. (1970). *Du Sens*. Seuil.

Greimas, A. J. (1976). *Maupassant. La sémiotique du texte*. Seuil.

Greimas, A. J. & Courtés, J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné des de la théorie du langage*. Hachette.

Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme.* Seuil.

Héritier, F. (2004). « Présentation ». Dans F. Héritier & Margarita Xanthakou (dirs.), *Corps et Affects* (pp.7-25). Odile Jacob.

Kibédi Varga, A. (1989). *Discours, récit, image*. Mardaga.

Lintvelt, J. (1993). « La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant ». Dans L. Forestier (dir.). *Maupassant et l'écriture. Actes du Colloque de Fécamp* (pp.173-185). Nathan.

Malrieu, J. (1992). *Le fantastique*. Hachette.

Molino, J. & Lafhail- Molino, R. (2003). *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit.* Léméac/Actes Sud.

Petit, J. (1969). « Le temps romanesque et la mise en abyme », *Barbey d'Aurevilly 4, Techniques romanesques* (pp. 31-60). Revue des Lettres Modernes, numéros 199-202,1969 (2).

Petitot, J. (2004). *Morphologie et Esthétique*. Maisonneuve & Larose.

Ricardou, R. (1968). *Problèmes du nouveau roman*. Editions du Seuil.

Schasch A-. F., N. (1983). *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*. Nizet.

Schneider, M. (1985). *Histoire de la littérature fantastique*. Fayard.

Steinmetz, J.-L. (1990). *La littérature fantastique*. PUF.

Surallés, A. (2004). « Des états d'âme aux états de faits. La perception entre le corps et les affects ». Dans F. Héritier & M. Xanthakou (dirs.), *Corps et Affects* (pp. 59-75). Odile Jacob.

Tanyolaç Öztokat, N. (1995) « Enonciation et Narration dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », Doctorat d'état non-publié. (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Danışman : Tahsin Yücel)

Thumerel, T. & Thumerel, F. (1992). *Maupassant.* Armand Colin.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil.

Vax, L. (1978). *La Séduction de l'étrange*, PUF.

Vial, A. (1994). *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Nizet. (1954, pour la première édition).

https://www.larousse.fr/dictionnaires/français