

Le trajet vers *Le Horla* — La « folie » dans les contes « fantastiques » de Maupassant

Kazuhiko ADACHI

. Maupassant, la folie, et le « fantastique »

On sait bien que Maupassant a souffert du mal que cause peut-être une syphilis mal soignée et qui a influencé la formation chez lui d'un pessimisme profond. Il est indéniable que l'auteur du *Horla* a repris plusieurs fois la folie comme thème central de ses contes en s'appuyant, d'une part sur son propre intérêt et son expérience, d'autre part sur la connaissance contemporaine de la psychopathologie qui connaît de grands progrès dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; il faut néanmoins ajouter que certains chercheurs soulignent à juste titre la raison lucide de l'auteur écrivant ces contes concernant la folie, pour « en finir avec la légende d'un fou génial, décrivant la folie sous sa propre dictée, au fur et à mesure de sa progression ¹ ».

La folie comme thème ou sujet dans le monde littéraire de Maupassant est certainement envisagée sous divers aspects : obsession, pulsion, inconscient, violence, perversion, angoisse, solitude etc ²). Mais en réduisant tout à l'univers maupassantien on risque de laisser échapper la signification et la diversité spécifiques à chaque texte, et encore d'ignorer sa valeur littéraire ; Maupassant n'a pas réécrit le même texte, tout en reprenant le même motif et le même thème, en l'occurrence la folie.

Par ailleurs, *Le Horla* (1887) qu'on considère comme le chef-d'œuvre « fantastique » de Maupassant, est-il aussi un texte qui dépeint la folie et la perversion mentale comme on l'imagine, semble-t-il, un peu étourdimement ? Avant de répondre à cette question, il faudra mieux cerner les contours de la notion si floue de « fantastique » ; bornons-nous pourtant pour l'instant à confirmer la définition que l'auteur lui-même a donné de la littérature fantastique :

[...] quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite

1) M. Bury, *Introduction du Horla et autres récits fantastiques*, Le livre de poche, coll. « classique », 2000, p.7.

2) Voir surtout entre autres : M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Lettres modernes, Minard, « Archives », n°163, 1976.

du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement ³).

L'auteur insiste sur l'effet provoqué chez le lecteur : surtout sur l'hésitation et la peur. Pour atteindre ce but, il s'agit d'ébranler les cadres de pensée qui déterminent ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, dans la mesure où l'on ne dépasse pas la « limite du possible », parce que dans l'ère du positivisme, on ne croit plus aux superstitions anciennes : « Plus de fantastique, plus de croyances étranges [...] Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux ⁴ »). Ici, on peut constater que dans le vocabulaire de Maupassant, « fantastique », « surnaturel », « mystérieux » sont à peu près équivalents. Ainsi faudrait-il ne pas ignorer que Maupassant prédit « la fin de la littérature fantastique ⁵ » dans un avenir proche ; on voit là une implication stricte de la logique positiviste et rationaliste.

Dans ce contexte, il semble que Maupassant lui-même n'a pas l'intention délibérée d'écrire des contes intitulés « fantastiques » ⁶). Posons-nous donc une autre question : les contes concernant la folie sont-ils des contes « fantastiques » ? Il ne s'agit pas ici de préciser rigoureusement la définition des contes « fantastiques » de Maupassant, mais de repérer et de tracer le trajet de l'auteur qui ne cesse d'explorer le monde de la folie et du fou, et dont un point d'arrivée nécessaire est la seconde version du *Horla*. Il existe là à la fois continuité et rupture, ce qui rend plus riche et plus intéressant le monde littéraire de Maupassant.

Remarquons de plus que Maupassant a laissé une dizaine de contes qui posent la folie comme thème central, surtout de 1882 à 1887, moments de pleine activité de l'écrivain ⁷).

. La diversité de l'approche : écrire la folie ?

Si, au lieu d'envisager la folie comme préoccupation de l'auteur, on veut l'examiner par le biais de la construction des œuvres et de la diversité d'approche face à l'univers de la folie, la classification la plus simple et la plus nette est celle des modes de présentation ; l'alternance surtout entre la première et la troisième « personne » de la narration ⁸) permet de mettre en relief l'enjeu du récit. Plus

3) *Le Fantastique* (1883) in *Chroniques* (abréviation : *Chro.*), 3 vol., U.G.E., coll. « 10/18 », 1980, t.2, p.257.

4) *Adieu mystères* (1881) in *Chro.*, t.1, p.312.

5) *Le Fantastique*, éd.citée, p.256.

6) Toutefois il est certain que les premiers contes comme *La Main d'écorché* (1875) et *Sur l'eau* (1881) signifient le goût pour le fantastique.

7) Nous avons pris pour objet de nos études les contes ci-dessous : *Fou?* (1882), *Mademoiselle Cocotte* (1883), *Lui?* (1883), *La Chevelure* (1884), *Un Fou?* (1884), *Lettre d'un fou* (1885), *Un Fou* (1885), *Un Cas de divorce* (1886), *L'Auberge* (1886), *Le Horla* (1886), *Madame Hermet* (1887), *Le Horla* (1887) et *Qui sait ?* (1890).

8) Selon G. Genette, cette distinction relève de celle existant entre le narrateur *homodiégétique* et le narrateur *hétérodiégétique*. (Cf. *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p.252.) Mais il ne

simplement, il semble pertinent de dire que l'auteur décrit la folie *objectivement* à la troisième personne et, au contraire, qu'il s'agit de la *subjectivité* d'un fou quand le récit est narré à la première personne⁹. Mais que signifie écrire objectivement ? Quel choix l'écrivain fait-il en adoptant tel type de narration ?

Regardons d'abord la troisième personne : dans *Mademoiselle Cocotte* (1883) l'histoire centrale est écrite à la troisième personne, bien qu'au commencement du récit on voie un narrateur qui visite une maison de santé et y voit un homme nommé François «devenu fou après avoir noyé son chien.» (I,758¹⁰) Le narrateur demande au médecin de lui raconter l'histoire de ce fou, et la transcrit : «J'insistai : «Dites-moi donc son histoire. Les choses les plus simples, les plus humbles, sont parfois celles qui nous mordent le plus au cœur.»/ Et voici l'aventure de cet homme [...]» (*Id.*) On ne peut négliger l'existence du médecin dans les contes de la folie parce que seul le médecin, personnage digne de foi, est admis à constater ou à décider qui est fou ; le narrateur de *Lettre d'un fou* (1885) demande le diagnostic d'un médecin, et sinon on doit accepter le doute comme le dit un autre narrateur : «Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous [...]?¹¹» Ce qui souligne, notons-le, le besoin d'une *garantie* de la folie pour expliciter ce dont il s'agit dans le récit.

Certes, on peut dire que l'anecdote de ce récit est «simple» ; plus d'un mois après avoir jeté à la rivière sa chienne aimée Cocotte, François en revoit la charogne par hasard, et ce choc très fort provoque la démence :

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 ! (I,763)

Pour atteindre cette fin brutale et percutante, et pour la faire accepter naturellement par le lecteur, l'auteur prend soin de narrer l'histoire suivant un raisonnement clair, sans appuyer : François est donné comme un «gars de campagne, un peu lourdaud, bon cœur, niais, facile à duper» (I,758), ce qui forme la cause fondamentale de son destin. Il ne peut rejeter une chienne rencontrée par accident, dont l'auteur accentue l'importance pour notre héros, en l'assimilant à un être humain : la bête «jetait à son maître [...] des regards humains, en se

semble pas moins pertinent pour notre étude d'utiliser le terme classique et général de «personne».

9) À l'évidence, une des particularités de Maupassant est dans la narration à la première personne d'un fou : «Dans tous ses récits, la position du fou ou du malade est légitimée, parce que tout est présenté de son point de vue.» M. Bury, *op. cit.*, p.10.

10) Les citations des contes et des nouvelles de Maupassant renvoient aux *Contes et nouvelles*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol, 1974-1979. Nous marquons seulement le tome et la page.

11) *La Peur* (1884), II,199.

déballant comme une personne qui se noie.» (I,762) La logique du récit, c'est une succession des événements qui se fonde sur un rapport de *cause à effet* : l'amour fort, le chagrin de la perte et l'impact de la rencontre inattendue. Ainsi la folie n'est-elle qu'un résultat inévitable de cette «transition¹²» naturelle chez le personnage.

La peur excessive provoque la folie qui constitue un effondrement inguérissable de la raison ; c'est pour élucider la cause de la folie que l'auteur utilise la troisième personne dans ce type de récit. L'objectivité indique la généralité dans le cas particulier rapporté ici, de sorte que le récit peut être chargé d'un indice quasi documentaire. Maupassant appelle la folie, quelques années plus tard, «ce mystère banal de la démence¹³» : c'est un mystère, mais sa cause est explicable, voire «banale» et «humble». On voit là l'intention réductrice qui reflète clairement l'ambiance positiviste de l'époque.

Considérons ensuite le cas de la première personne, en séparant deux types de narration : le récit rétrospectif et la forme du journal.

Le récit rétrospectif est narré ou écrit par un narrateur censé être fou. *Fou?* (1882) commence par ces mots : «Suis-je fou ? ou seulement jaloux ? Je n'en sais rien, mais j'ai souffert horriblement. J'ai accompli un acte de folie, de folie furieuse, c'est vrai [...]» (I,522) Le narrateur revit son passé et raconte son amour exaspéré pour une femme, qui se transforme progressivement en jalousie aberrante. Le plus remarquable dans ce type de récit, c'est que le narrateur interroge et même dénie la possibilité d'être fou : «Et, tout à coup, je devinai ! Je ne suis pas fou. Je le jure, je ne suis pas fou !» (I,524)

Regarder en arrière, cela implique plus ou moins de *s'objectiver* soi-même, c'est-à-dire que la narration rétrospective reconstruit le passé et en fait une histoire qui contient une continuité et une consistance logiques. Ainsi peut-on constater un rapport de cause à effet : le narrateur jalonne le changement de son état psychique par «un jour», «un soir» et «alors» ; l'insistance sur la connaissance («Oh ! je le vis, je le sus, je le sens, je le compris tout de suite¹⁴») met en relief la conscience et le raisonnement, qui ne manquent pas de cohérence. Mais en même temps, l'auteur insinue dans cette logique *subjective* des torsions et des aberrations cognitives, ce qui a pour conséquence d'introduire dans le texte des éléments déraisonnables :

J'avais compris ! j'étais jaloux maintenant du cheval nerveux et galopant ; jaloux du vent qui caressait son visage quand elle allait d'une course folle ; jaloux des feuilles qui baisaient, en passant, ses oreilles [...] (I,525)

12) L'auteur désigne comme une des qualités maîtresses du romancier «l'art du développement méthodique, des transitions et de la mise en scène» dans *Messieurs de la chronique* (1884), in *Chro.*, t.3, p.41.

13) *Madame Hermet* (1887), II,875.

14) I,523.

Le narrateur tue donc ce cheval et l'amante elle-même : la folie peut se traduire ici par une déviation du raisonnement logique et par un écart de conduite, causé par la passion démesurée. Dans la logique subjective, il est indubitable qu'il existe des limites à s'objectiver soi-même, d'où la négation répétée de la folie chez le narrateur, qui souligne, en s'énonçant au présent, la continuité de la conscience du passé au présent. Autrement dit, la transition de la raison à la folie est sans rupture. Comme on le voit dans le titre même (*Fou ?*), l'auteur met en doute les limites entre la raison et la folie. Le narrateur de *Lettre d'un fou* (1885) demande du secours au médecin : « Mon cher docteur, je me mets entre vos mains. Faites de moi ce qu'il vous plaira. » (II,461) Ainsi l'auteur, en utilisant le récit rétrospectif, envisage-t-il la prise de conscience de sa propre folie.

Dans le cas du journal, cette prise de conscience est tout à fait absente du récit. On voit là une sorte de *logique folle* sous une apparence plus subjective. Regardons *Un Fou* (1885) :

26 juin. - Pourquoi donc est-ce un crime de tuer ? oui, pourquoi ? C'est, au contraire, la loi de la nature. Tout être a pour mission de tuer : il tue pour vivre et il tue pour tuer. - Tuer est dans notre tempérament ; il faut tuer ! (II,540)

Le diariste, magistrat célèbre et disparu, de jour en jour, explique et justifie cette tentation aberrante de tuer, qui en s'accroissant le pousse à l'exécution : du meurtre d'un petit oiseau à celui d'un adulte. Ici la transition de l'état psychique s'énonce avec certaines ruptures que signalent les intervalles entre chaque date. La relation de cause à effet reste ainsi vague ; le lecteur suit l'accroissement du besoin de meurtre, celui-ci toutefois habite notre héros déjà au début du récit. La forme du journal, en restreignant son contenu et en s'orientant vers l'état psychique présent, permet cette transition inconsciente et par intermittence.

Aussi les limites entre la raison et la folie disparaissent-elles d'une autre manière que dans le récit rétrospectif : sans conscience, sans cause précise on peut sombrer dans la folie. L'absence d'interrogation et de négation de la folie chez le narrateur signifie l'absence d'objectivation de soi-même : le diariste d'*Un Cas de divorce* (1886), qui aime excessivement les fleurs, n'énonce lui non plus aucun doute sur son état psychique. L'auteur construit ces « journaux » comme totalement subjectifs.

Il faut faire remarquer que pour exposer ces « journaux » comme écrits par des fous, l'existence d'autrui est nécessaire : « Les médecins aliénistes [...] affirment qu'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément. » (II,547) Ce « fou » magistrat est, l'auteur le souligne, mort respecté par tout le monde, ce qui rend explicite l'enjeu du récit ; le fou peut exister hors d'une maison de santé. De la folie isolée et

observée par le médecin à celle vivante dans la société, le changement d'objet s'accompagne de celui de la forme adoptée : de la troisième personne à la forme du journal intime. La dissolution des limites de la folie en effet fait passer celle-ci d'objet de l'observation à expérience réellement vécue.

L'alternance entre la première et la troisième personne de la narration ne marque pas pour autant, dans la chronologie des contes que nous examinons, une certaine tendance de l'un à l'autre ; c'est par le va-et-vient entre le subjectif et l'objectif que Maupassant explore et dépeint la transition entre la raison et la folie. Remarquons de plus que ce que l'auteur essaie de mettre à jour, ce n'est pas la folie elle-même, mais cette transition souvent vague et subtile, et la diversité des causes de la folie. Pourquoi et comment peut-on sombrer dans la folie ? Les contes concernant la folie de Maupassant, en se fondant sur la pensée rationaliste qui veut réduire tout l'inconnu au connu, posent en même temps le problème de la fragilité et des limites de la raison humaine : c'est à la fois le témoignage et la contestation des idées de son temps.

Si ces contes éclairent pour nous le «mystère» du psychisme en réduisant l'inexpliqué à l'explicable, sans ébranler nos cadres de pensée, l'intention de l'auteur est donc contraire à celle de l'écrivain «fantastique» selon la conception du terme chez l'auteur. Peut-on en conclure que Maupassant n'ait pas écrit de récit fantastique ?

. La «folie» dans *Le Horla* (1887)

L'un des prétextes du *Horla* est la *Lettre d'un fou* (1885), récit rétrospectif, où le narrateur est hanté par l'idée que notre perception est limitée et faible. Il en induit l'existence d'un être inconnu, puis tente de percevoir «l'invisible». Quel que soit ce qu'il voit enfin dans une glace, hallucination ou être nouveau, l'important est que le narrateur lui-même reconnaît son état aberrant et malade. Au contraire, le narrateur de la première version du *Horla* (1886), récit aussi rétrospectif, après avoir vécu une expérience inexplicable, conclut qu'il existe dans ce monde un être nouveau dont l'existence peut être constatée par autrui et il le nomme le Horla.

Le Horla et les contes précédents sont étroitement liés en fait avec le thème de la folie, car voir l'invisible, cette expérience anormale, renvoie inévitablement au doute de la raison. *Lettre d'un fou* parle de la folie, comme obsession tenace et hallucination, tandis que *Le Horla* (1886) concrétise l'hypothèse d'un être nouveau. Dans le récit de la seconde version, l'auteur mélange les deux aspects de sorte que le récit devient plus ample et plus compliqué.

Le récit prend ici la forme du journal, mais, à la différence des autres récits de ce type, sans aucun intermédiaire entre le texte et le lecteur, c'est-à-dire que le texte se compose du «journal» seul ; l'auteur confronte le lecteur à un discours

nu, sans commentaire ni explication. Le lecteur doit juger ce que le diariste note de jour en jour.

La folie surgit dans le texte d'abord comme pour expliquer des expériences incompréhensibles : «Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse [...]» (II,920) Ce narrateur peut se caractériser, comme d'autres personnages des récits rétrospectifs (chose curieuse), par la volonté de réduire l'inexpliqué à l'explicable. Il se rapporte à la connaissance contemporaine de la psychopathologie et ne cesse de rendre compte des choses autour et chez lui : «Je ne serais [...] qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes [...]» (II,928) Toutefois ces explications restent imprécises et ambiguës ; les adjectifs «mystérieuse» et «inconnu» explicitent les limites de la science et, malgré le narrateur, introduisent dans le texte des éléments incertains pour le lecteur. L'alternance entre l'affirmation («je suis fou !») et la négation («je ne suis pas fou») provoque aussi l'étrangeté, ce qu'on ne rencontre jamais dans les récits précédents.

Par ailleurs, après s'être convaincu de l'existence du Horla, le narrateur cesse de soupçonner sa propre folie ; c'est à ce moment-là que la narration de notre héros fait montre d'autres bizarreries en suggérant implicitement la possibilité de la folie ; la syntaxe devient hachée avec de nombreux points d'interrogation, d'exclamation et de suspension. Le ton devient exalté et délirant. De plus, la hantise du Horla convoque toutes sortes d'explications possibles pour justifier cet être nouveau, la superstition, le magnétisme, le darwinisme vulgarisé, comme si le narrateur avait besoin de cet être menaçant. Il décide enfin de se révolter et se dit : «Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai !» (II,935) L'effondrement de la logique (comment peut-on tuer son âme ?) fait douter le lecteur de la raison du narrateur. C'est ainsi que le discours du *Horla* semble appartenir à celui de la folie, jusqu'à un certain degré¹⁵).

Néanmoins l'affaire n'est pas si simple. L'absence de garantie de la folie fait que l'interprétation du lecteur reste hypothétique et incertaine : le lecteur doit se demander sans cesse ce qu'il lit, sa signification et sa véracité. Dans un monde où les limites entre la raison et la folie se dissolvent complètement, on doit douter de son jugement et de son interprétation devant le cas auquel on se confronte. Telle est la conception, semble-t-il, que l'auteur conçoit à travers la diversité des approches pour atteindre le secret du psychisme humain et de la folie ; ce n'est plus la question de la psychopathologie, mais de la littérature, ou

15) J. Malrieu explique clairement la limite de la lecture «réaliste» qui interprète cette œuvre comme le discours d'un fou. Voir *Le Horla de Guy de Maupassant*, Gallimard, coll. «Foliothèque», 1996, p.87-96.

plutôt de la lecture. Ainsi *Le Horla* (1887) devient-il une tentative littéraire de mettre en jeu le psychisme du lecteur, qui a toujours besoin d'une interprétation intégrée et rassurante.

Quel que soit le *Horla*, il est certain que le statut de la folie dans ce texte est complètement différent des autres récits qui dépeignent la « transition » entre la raison et la folie ; au lieu d'éclairer le psychisme humain, Maupassant laisse planer le « mystère » et brouille l'interprétation du lecteur en utilisant un discours à la fois sur et par la folie. Considérons à nouveau les mots de l'auteur sur le fantastique : « Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar¹⁶⁾. » En ce sens *Le Horla* semble tout à fait digne d'être qualifié de récit « fantastique », d'autant que le « réel » du lecteur tient plutôt au texte lui-même qu'à son contenu¹⁷⁾.

(大阪大学博士課程在学中)

16) *Le Fantastique*, éd.citée, p.256.

17) On peut constater que l'auteur fait vaciller encore une fois l'interprétation cohérente du lecteur dans *La Nuit*, apparue dans un quotidien un mois après *Le Horla* (1887), ce qui révèle sa prise de conscience de l'art littéraire, dit « réaliste ».