

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

LE FANTASTIQUE DANS LES CONTES ET NOUVELLES

DE GUY DE MAUPASSANT

par

Juliette Marcelle Dawson

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH AND SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

May 1980

LE FANTASTIQUE DANS LES CONTES ET NOUVELLES
DE GUY DE MAUPASSANT

BY

JULIETTE MARCELLE DAWSON

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1980

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVER-
SITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to
the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this
thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY
MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the
thesis nor extensive extracts from it may be printed or other-
wise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIERES

	Page
Introduction	1
Chapitre	
I. Fantastique et Métaphysique	4
(a) Emotions propres aux contes fantastiques	5
(b) L'être fantastique et ses manifestations	11
II. Le Fantastique et L'Imaginaire	18
(a) Le réel et l'irréel	18
(b) Le rêve et les états psychiques	27
(c) La morale et le conte fantastique	32
III. Le Fantastique et les phénomènes psychologiques	41
(a) Les obsessions et les états hallucinatoires	41
(b) Les états passionnels et leur évolution	44
(c) La jouissance perverse	47
IV. Modalités de la Perception	53
(a) Les impressions sensorielles	53
(b) Le dédoublement, le miroir, les portraits	54
(c) Les impressions auditives	61
V. Le thème de la mort	68
Conclusion	84
Bibliographie	89

Introduction

Maupassant est avant tout un conteur, et ses oeuvres dans le genre "fantastique" sont presque tous des chefs-d'oeuvre. Par la vérité humaine qui les anime, ses contes possèdent une valeur psychologique et une portée générale de premier ordre. Ses contes et nouvelles offrent dans leur succession un panorama de sa vie, et c'est en 1882 avec La Peur et en 1883 avec Lui? qu'apparaissent les contes fantastiques, contes de l'épouvante et de la perversion sensorielle ou mentale. Les contes de Maupassant doivent être considérés comme une marque de la modernité complexe et tourmentée de l'époque.

Le mot "fantastique" ne s'applique pas seulement à ce qui vient de l'au-delà, à ce qui contredit les sens et la raison, à ce qui nous épouvante; il introduit aussi, comme par effraction une autre catégorie, une autre dimension dans ce qu'on appelle le monde réel. Marcel Schneider analyse ce sentiment:

Le fantastique ne peut se définir seulement comme ce qui est irrationnel, insolite, merveilleux. Il y a toujours dans le fait fantastique une tonalité d'angoisse et de crainte. Le fantastique, c'est ce que nous constatons sans pouvoir en rendre compte, c'est le NON que répond la réalité à notre oui, c'est le dérangement de l'ordre des choses, le fantastique c'est le mal. ¹

L'oeuvre de Maupassant éveille d'abord notre curiosité, ensuite il nous surprend par son désir insatiable de tout saisir de la réalité qu'il

¹ Marcel Schneider, Histoires fantastiques d'aujourd'hui (Paris: Editions Casterman, 1965), 9.

explore dans ses recoins les plus cachés. C'est pourquoi les contes suscitent l'intérêt du lecteur moderne, cars ils décrivent des états semblables à la démence psychédélique de la jeunesse du vingtième siècle. Nous croyons donc à l'avenir du conte fantastique. Lorsqu'il est développé par des écrivains, comme Maupassant, doués d'une vie intérieure profonde, il permet de percevoir ces aspects de l'homme qui demeurent intransigeants à la raison logique.

Le don de "double vue" que Maupassant se vantait de posséder lui permet d'apporter dans ses contes fantastiques, surtout dans la description de visions délirantes, ou lorsqu'il évoque un dédoublement de la personnalité, une puissance suggestive. C'est cette complexité qui fait valoir son oeuvre fantastique, et qui captive l'attention du lecteur.

Le dédoublement est la division de la personnalité, et d'une manière plus générale, le jeu entre rêve et réel, esprit et matière. Et significativement l'élément surnaturel est accompagné par l'entrée parallèle d'un élément qui appartient au domaine du regard, en particulier le miroir, qui permet d'entrer dans l'univers fantastique.

Maupassant a vraiment exploité l'élément de terreur invisible dans ses derniers contes fantastiques, mais sa personnalité l'obligeait vraiment à écrire ainsi, car ces oeuvres étaient la transposition de son âme angoissée. Il est évident qu'il puise dans une richesse extrême de sensations et de souvenirs. Le Horla est probablement le chef-d'oeuvre de cette période de folie. Ce conte n'a pas d'égal pour le réalisme qui l'anime, ni pour sa terreur saisissante. Les contes nous apparaissent fantastiques quand on sait qu'ils ne sont pas seulement imaginés, mais vécus, et c'est là l'art de Maupassant; car le propre du fantastique,

ce n'est pas de dissimuler une essence, c'est d'éclater en existences aussi originales, diverses, irréductibles et concrètes que possible. La littérature fantastique, c'est ce que l'homme a su tirer de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création artistique.

Le désir de l'homme moderne de s'évader dans un monde irréel, vers l'imaginaire et le fantastique, a de plus en plus inspiré les auteurs de contes. On constate par conséquent que le fantastique et l'imaginaire ouvrent le vaste et riche champ des sensations, qui ont leur source dans les caprices du rêve et qui concourent à créer un climat d'incertitude mystérieuse où tremble la menace du Destin.

Nous voulons dans cette thèse présenter un choix de thèmes qui se rattachent aux contes fantastiques de Maupassant. Parce que le récit fantastique paraît promettre au lecteur l'accès à un univers plus mystérieux, plus profond, plus émouvant que le monde des apparences, parce que le pressentiment de ce monde hante les contes, l'écrivain doit tourner son attention vers le pressentiment autant que vers son objet. Peut-être qu'au fur et à mesure que se développeront les possibilités de l'esprit humain, on verra le conte fantastique s'enrichir de thèmes nouveaux et envoûtants.

Chapitre 1

Fantastique et Métaphysique

La notion du fantastique varie selon les oeuvres, et dans les contes fantastiques de Maupassant, l'atmosphère est la chose la plus importante. Le sentiment du fantastique ne vient pas d'une connaissance de l'extraordinaire, mais plutôt d'une participation à une situation qui déconcerte et menace. Il est "enfanté par le rêve, la surexcitation nerveuse ou mentale, et par tous les états morbides."¹ Le conte fantastique exige une participation affective à une situation angoissante. Il n'y a plus de barrière entre personnages et lecteur. Pour quelques minutes nous sommes admis au plus intime de leur intimité.

Maupassant a trouvé son expression idéale du fantastique dans la nouvelle, car la nouvelle est le récit d'une aventure. Le conte fantastique s'ordonne de telle sorte que le déroulement rend le récit convaincant et le dénouement prévisible. Ces récits, la nouvelle et le conte se développent selon les exigences du style de continuité. Les récits les plus proches du fantastique pur sont ceux qui se présentent comme tel et qui se terminent par une acceptation du surnaturel.

Le mystère, c'est la présence diffuse et irritante de cette chose répandue çà et là dans tous les développements qui précèdent le dénouement. Il est tout à la fois présent et absent dans toutes les allusions, toutes les incertitudes; il ne cesse de se dérober pour

¹ Pierre-Georges Castex, Anthologie du conte fantastique français (Paris: Librairie José Corti, 1963), 6.

stimuler la curiosité. Le mystère c'est la conscience elle-même tendue vers un quasi-objet, ne parvenant jamais à l'atteindre, tout en croyant sans cesse être sur le point de le capturer, car le mystère lui-même semble appeler son élucidation. Il demande surtout à être éprouvé mais éprouvé à la fois, contradictoirement, dans son désir d'être et son refus de continuer d'être. Il a besoin, tout à la fois, de durer et de finir. Selon Louis Vax dans La Séduction de l'étrange "Le mystère n'est pas dans les choses, mais dans la lutte confuse d'une raison s'efforçant de reconquérir un monde qui menaçait de lui échapper. Il se nourrit de cette tension de la raison, il est l'effort de la raison qui ne se résigne pas au mystère. Il ne s'alimente que de ce qui veut le détruire!"² Dans le conte fantastique il y a donc le mystère, l'inexplicable et l'inadmissible qui s'introduisent dans la vie quotidienne.

(a) Emotions propres aux contes fantastiques

Un conte est fantastique lorsque le lecteur ressent une impression profonde d'appréhension et de terreur. Toutes les histoires surnaturelles sont des histoires de peur: avoir peur c'est précisément être dissous subitement: "L'âme se fond," dit le héros d'Apparition, "le corps entier devient mou comme une éponge, on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule."³

La peur fait cristalliser le monde autour d'elle, car elle est liée uniquement aux sentiments des personnages. La victime de la peur pense

² Louis Vax, La Séduction de l'étrange (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), 106.

³ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, éd. Schmidt et Delaisement, II (Paris: Albin Michel, 1957), 820.

qu'elle va rencontrer un fantôme, qu'elle va sentir l'étreinte d'un mort, mais l'angoisse est insupportable aussi lorsqu'elle a peur de la peur. Le héros de Lui? déclare qu'il ne croit pas au surnaturel, qu'il n'a pas peur des morts, mais :

Alors! . . . oui. Alors! . . . Eh bien! j'ai peur de moi! J'ai peur de la peur; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation, de la terreur incompréhensible. 4

Nous nous demandons si ce qu'on croit être pure imagination ne serait pas après tout réalité! Les contes de Maupassant font appel à toutes sortes d'étrangetés et d'inquiétudes que nous avons tous ressenties à certains moments comme la possibilité de revoir les morts. La Morte est un conte surnaturel et symbolique; les morts se lèvent pour lire les choses écrites sur leur tombeau et pour remplacer les inscriptions fausses par des vérités.

Dans ses contes fantastiques, Maupassant emploie souvent la nuit comme fond de décor pour pousser un être à la peur et même à la folie. Dans La Petite Roque la nuit mystérieuse s'accorde avec la peur, avec le remords et avec la folie du maire :

Alors il eut peur des soirs, peur de l'ombre tombant autour de lui . . . Mais la nuit, la nuit opaque, plus épaisse que des murailles, et vide, la nuit infinie, si noire, si vaste, où l'on peut frôler d'épouvantables choses, la nuit où l'on sent errer, rôder l'effroi mystérieux, lui paraissait cacher un danger inconnu, proche et menaçant! Lequel? 5

L'épouvante propre au conte fantastique se fait sentir plutôt en un monde incrédule où les lois de la nature semblent inébranlables. Les

⁴ Ibid., II, 853.

⁵ Ibid., II, 1042-1043.

hantises reconstruisent de nouveaux mondes. Un monde imaginaire né de l'angoisse, se détache du monde réel et jouit d'une sorte de vie autonome. Aux heures où l'angoisse règne, le monde apparaît comme hanté; la victime sursaturée d'angoisse connaît la hantise et le désespoir. Même si les fantômes disparaissent à l'aube, le sentiment d'épouvante ne s'est pas encore dissipé. Quoique le malade sache qu'il n'a peur que de sa peur, il sait tout de même qu'il n'est pas libre de mettre fin, d'un instant à l'autre, à son angoisse. Peut-être que le lecteur de contes fantastiques se dit que

C'est mon angoisse, c'est l'angoisse humaine
éternelle que l'écrivain a exprimée à travers un
récit imaginaire qui se déroule dans un cadre
fantaisiste. 6

La peur constitue un des sujets favoris de Maupassant, et surtout la peur de la solitude qui mène souvent à la folie et au suicide. La victime qui craint l'inconnu, laissera l'angoisse dominer, tandis que la raison cédera devant la peur. Pierre-Georges Castex propose cette définition du fantastique:

Le fantastique . . . 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. 7

Lui? qui date de 1883 est un conte de la peur et Maupassant décrit avec une ingénuité savante un simple état morbide, mais Un Fou?, Le Horla, et Qui Sait? de 1884 à 1890 portent leurs étrangetés au compte de la démence. Si Maupassant consent à offrir l'image de phénomènes

⁶ Louis Vax, op. cit., 28.

⁷ Pierre-Georges Castex, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Paris: Corti, 1951), 8.

anormaux, c'est pour sublimer en mythes le désespoir que lui donnent les limites de la connaissance inhérentes à sa condition d'homme.

Souvent l'équilibre mental d'un névrosé succombe à l'horreur de se sentir seul. Il faut plaindre le malheureux qui ne peut rester seul dans sa chambre. On en arriverait à préférer la compagnie même de n'importe qui, pour prouver au moins à soi-même que l'on existe. Le conte Lui?, composé en 1883 à une époque où Maupassant souffrait de dures angoisses, décrit l'illusion de se trouver en présence d'un être invisible que le névrosé essaye d'apaiser de toutes les forces de sa raison. Le narrateur, au désespoir, se marie, c'est la seule solution:

Je me marie pour n'être pas seul! Je ne sais comment dire cela, comment me faire comprendre. Tu auras pitié de moi, et tu me mépriseras, tant mon état d'esprit est misérable. Je ne veux plus être seul, la nuit. Je veux sentir un être près de moi, contre moi, un être qui peut parler, dire quelque chose, n'importe quoi. 8

Cette peur de la solitude qui conduit si souvent à la folie, Maupassant la décrit dans quatre de ses meilleurs contes: Qui Sait?, histoire de meubles qui déménagent tout seuls, L'Auberge, dont la scène se déroule dans les Alpes, Promenade, description du désespoir d'un employé, et La Nuit, récit poignant d'une nuit de peur et de folie à Paris. Dans beaucoup de ces contes, la nature a beaucoup d'influence sur l'esprit, et donc sur la conduite fantastique. Dans L'Auberge, par exemple, le froid accompagne la solitude et pousse un homme à la folie:

Et le jeune homme eut peur tout à coup. Il lui sembla que le silence, le froid, la solitude, la mort hivernale de ces monts entraient en lui, allaient arrêter et geler son sang, raidir ses membres, faire de lui un être immobile et glacé. 9

⁸ Guy de Maupassant, op. cit., II, 853.

⁹ Ibid., II, 1078.

Le froid semble provoquer d'abord le spleen qui changera par la suite en folie. De même dans La Nuit et Solitude un homme est poussé à la folie provoquée par la peur d'être seul et la peur de l'ombre de la nuit tombant autour de lui. La brume peut aussi accompagner la peur. Dans le conte Sur l'Eau, la peur augmente à mesure que le brouillard s'élève autour du narrateur. La brume est comparée à la peur dans La Peur parce qu'elles sont toutes les deux incompréhensibles. La même situation se trouve dans Suicides:

Le brouillard était affreux, ce soir. Il enveloppait le boulevard où les becs de gaz obscurcis semblaient des chandelles fumeuses. Un poids plus lourd que d'habitude me pesait sur les épaules. 10

Le névrosé a beau multiplier les raisons d'avoir peur, prétendre que le monde n'est qu'angoisse, il sait bien qu'il se ment. L'esthète adopte une position différente, car si le monde réel ne justifie pas l'angoisse, il ne lui reste qu'à s'imaginer un monde selon son besoin d'angoisse, d'horreur et d'étrangeté. L'émotion fantastique naît au moment où l'horreur esthétique touche à l'horreur réelle. Parce que cette émotion saisit, elle donne une impression de profondeur. Louis Vax écrit:

Les sentiments sur lesquels joue l'émotion fantastique sont des sentiments esthétiquement négatifs: peur, horreur, dégoût. Nous savons depuis Aristote que l'art peut procurer les émotions les plus délicates à partir des objets les plus répugnants. Mais il faut que la métamorphose esthétique soit complète. Or le fantastique demande de ses amateurs quelque complaisance morbide, une perversité cérébrale fort éloignée de la vieille jouissance du Gracieux, du Beau et du Sublime. 11

¹⁰ Ibid., II, 825.

¹¹ Louis Vax, op. cit., 244.

Il affirme aussi que l'extrême volupté, comme l'extrême savoir et l'extrême longévité tournent vite à l'horreur fantastique et au dégoût. "Le plus grand dégoût," dit-il, "n'est que l'envers de la plus grande séduction."¹²

Le sentiment de dégoût est produit par certains phénomènes physiologiques; il n'y a pas de sentiments sans un ensemble de phénomènes corporels. C'est cette constatation qui a peut-être fourni à Maupassant l'inspiration de son conte Un Cas de Divorce:

Et pourtant je suis las d'elle, las à ne pouvoir la toucher, l'effleurer de ma main ou de mes lèvres sans que mon coeur soit soulevé par un dégoût inexprimable, non peut-être le dégoût d'elle, mais un dégoût plus haut, plus grand, plus méprisant, le dégoût de l'étreinte amoureuse, si vile, qu'elle est devenue, pour tous les êtres affinés, un acte honteux qu'il faut cacher, dont on ne parle qu'à voix basse, en rougissant. 13

La lassitude provoquée par la répétition insupportable des mêmes plaisirs, dans Suicides comme dans Un Cas de Divorce, est présentée chez Maupassant non seulement comme la cause d'un dégoût corporel mais aussi comme la raison d'un pessimisme foncier.

L'émotion fantastique est celle d'une raison affolée, qui ne parvient plus à se ressaisir et à ressaisir le monde. Entre le problème à résoudre et celui de la réponse, il ne se présente pas une longue suite de raisons toutes claires et évidentes, mais une crise où la raison s'affole parce qu'elle est en contradiction avec elle-même. Ce n'est pas que la raison doit réussir un exercice difficile; elle doit lutter pour sa vie. L'impression du fantastique provient de ce que,

¹² Ibid., 51.

¹³ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1069-1070.

désespérément, la raison cherche le statut d'un monde qui se résigne à n'en pas avoir. Car paradoxalement, le fantastique qui tend à se composer en monde cohérent s'évanouit dans cette cohérence même.

(b) L'être fantastique et ses manifestations

L'événement fantastique effraie l'homme; il a peur de tout ce qu'il ne comprend pas. Alors son esprit fabrique des chimères qui, au lieu de le calmer, augmentent la tension de son imagination et justifient sa peur. "Comme notre tête est faible et s'effare, et s'égare vite, dès qu'un petit fait incompréhensible nous frappe."¹⁴ L'être est une matière pensante animée, qui est incapable de tout saisir. "Capter l'être entier, la vérité absolue," disait le docteur Héraclius Gloss. "Ce que je veux, ce n'est pas un à-peu-près de rencontre, mais la vérité absolue."¹⁵ Or, vu nos limites, nous ne pouvons pas saisir les qualités particulières de la matière, nous ne pouvons arriver que faiblement à la vérité absolue et au monde invisible: ". . . nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous."¹⁶

Le personnage de la nouvelle Le Horla décrit l'invisible comme suit:

. . . je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, dit-il, qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit. 17

¹⁴ Ibid., II, 1105.

¹⁵ Ibid., II, 715.

¹⁶ Ibid., II, 1004.

¹⁷ Ibid., II, 1112.

L'Invisible dans Le Horla est un être insolite, dont la nature plus parfaite, le corps plus fin et plus fini que le nôtre, échapperait aux perceptions de nos sens. Il possède le Horla, le domine, l'empêche de circuler et de penser. Il est dans et en dehors de l'homme. Invisible et pourtant tangible, le fantastique peut se manifester indirectement. Volontaire et dominateur, "ce rôdeur d'une race surnaturelle"¹⁸ le magnétise. Comment s'en libérer, sinon en le tuant? "Le tuer, comment?"¹⁹

Des manifestations étranges se produisent çà et là, mais l'horreur provient du fait que l'homme attendait l'être translucide qui est enfin venu, et qui boit sa vie et son souffle. Le Horla est un des récits les plus proches du fantastique pur, car du fait même qu'il demeure inexpliqué, inexplicable, il nous suggère bien l'existence du surnaturel. Le point culminant dans cette nouvelle n'est nullement la fin, mais plutôt la première apparition du Horla.

Le fantastique tient à l'existence d'êtres surnaturels et à leur pouvoir sur la destinée des hommes; des êtres surnaturels plus puissants que les hommes qui peuvent métamorphoser et se métamorphoser, voler ou déplacer êtres et objets dans l'espace, etc. En fait, d'une manière générale, les êtres surnaturels suppléent à une causalité déficiente.

Dans la vie quotidienne il y a des événements qui s'expliquent par des causes connues de nous; et d'autres nous semblent/au hasard. Si, tout de même nous n'acceptons pas le hasard, nous devons reconnaître comme vrai l'intervention de forces ou d'êtres surnaturels. Tout doit avoir sa

¹⁸ Ibid., II, 1115.

¹⁹ Ibid., II, 1121.

cause, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel!

Dans le conte fantastique, le temps et l'espace du monde surnaturel ne sont pas ceux de la vie quotidienne. Comme le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent, la nature de chacun se trouve en conséquence modifiée. Le temps peut sembler suspendu et prolongé bien au-delà de ce qu'on croit possible. L'espace fantastique nous emprisonne, nous ramène inexorablement à l'endroit que nous voulions fuir. L'espace et le temps fantastiques se ramassent, se réduisent et s'évanouissent sans souci des critères du temps et de l'espace mesurables.

Les êtres de l'au-delà attendent le moment propice pour faire irruption dans la vie quotidienne. Ils ne sont guère bien disposés envers l'homme, car ils ne lui assurent ni le bonheur ni la gloire. Dans Lettre d'un fou et Le Horla, "il s'agit d'une entité qui vampirise l'esprit et, symboliquement occulte le reflet du corps."²⁰ Maupassant a montré à quel point le nom "Horla" était comme lancé dans l'esprit de l'halluciné: "Attendez, L'Etre! Comment le nommerai-je? L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla," écrit-il dans Le Horla conte et dans Le Horla nouvelle:

Malheur à nous! Malheur à l'homme! Il est venu
le . . . le . . . comment se nomme-t-il . . . le
. . . il semble qu'il me crie son nom . . . j'écoute . . .
Je ne peux pas . . . répète . . . le . . . Horla.
J'ai entendu . . . Le Horla . . . c'est lui . . .
le Horla . . . il est venu! 21

Les hommes ont toujours redouté l'invisible. Lettre d'un fou et Le Horla ont comme thème la possibilité de l'existence d'un être

²⁰ Marie-Claire Bancquart, Maupassant conteur fantastique (Paris: Archives des Lettres Modernes, 1976), 28.

²¹ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1093, 1118.

invisible. Dans Le Horla le héros d'abord incrédule qui dit "Comme il est profond ce mystère de l'Invisible,"²² en vient à accepter l'existence de son invisible:

J'ai songé toute la journée. Oh! oui, je vais lui obéir, suivre ses impulsions, accomplir toutes ses volontés, me faire humble, soumis, lâche. Il est le plus fort. 23

Bien souvent l'invisible est la chose qui est présente, lourde, qui tue ou qui nuit. Il arrive comme un émissaire de l'au-delà, une menace, et on ne peut lui échapper car il nous présente en chaque lieu les mêmes illusions. "Que le héros du Horla parte pour Paris fuyant la présence de l'Invisible, il reçoit à Paris la preuve de l'existence des forces magnétiques, et celui de Qui Sait? voit ses meubles chez un brocanteur. On n'échappe pas."²⁴ Ils ne trouvent en fuyant que les doutes qu'ils portent en eux-mêmes.

Pour Maupassant le vampire s'associe à l'être invisible. C'est un des thèmes par excellence du genre fantastique. Le vampire, un mort qui, suivant la superstition populaire, sort de sa tombe pour sucer le sang des vivants, inquiète tout le monde et donc est capable de pourrir tout l'univers. Dans Le Horla, un être invisible s'attaque à la volonté du héros, le pénètre:

Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Qui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. 25

²² Ibid., II, 1098.

²³ Ibid., II, 1117.

²⁴ Marie-Claire Bancquart, op. cit., 70.

²⁵ Guy de Maupassant, op. cit., 1103.

Les événements dans Apparition sont conformes à l'hypothèse fantastique. Selon Louis Vax:

Un vampire n'a pas de fond. Il n'est rien en dehors de son activité vampirique. L'activité vampirique semble renvoyer au personnage qui s'y adonne, mais la victime renvoie à cette activité: le dedans renvoie au dehors, tout comme le dehors renvoie au dedans. 26

Nous voyons un exemple de ceci dans Apparition où une morte vampirique se fait peigner les cheveux par le narrateur. En lui peignant les cheveux, il transmet sa vitalité à la femme, tandis qu'elle le plonge dans le sommeil des sens. Le même genre d'effet se trouve dans Mademoiselle Cocotte qui, comme Apparition, est un conte de vampirisme:

La chienne morte avait retrouvé son maître à soixante lieues de leur maison. Il poussa un cri épouvantable et il se mit à nager de toute sa force vers la berge en continuant à hurler 27

Le fantôme ne possède pas une psychologie complexe. Il menace bien sa victime, mais c'est la victime qui lui donne corps et consistance. Pour lutter contre le désespoir qui le ronge, la victime du fantôme cherche une explication dans la science, un remède à son effondrement, mais la solution ne sera pas trouvée car le fantôme est la création de la peur de sa victime. Le désir de rationaliser le surnaturel se fait voir dans Apparition:

Je vais vous dire l'aventure telle quelle, sans chercher à l'expliquer. Il est bien certain qu'elle est explicable, à moins que je n'aie eu mon heure de folie. Mais non, je n'ai pas été fou, et je vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez. Voici les faits tout simples. 28

²⁶ Louis Vax, op. cit., 76.

²⁷ Guy de Maupassant, op. cit., II, 814.

²⁸ Ibid., II, 816.

Renardet, l'assassin d'un enfant dans La Petite Roque, après avoir subi la terreur d'un phénomène anormal, se raisonne lui aussi et tâche de s'expliquer l'événement d'une manière scientifique:

Il savait bien pourtant que ce n'était pas une apparition, que les morts ne reviennent point, et que son âme malade, son âme obsédée par une pensée unique, par un souvenir inoubliable, était la seule cause de son supplice, la seule évocatrice de la morte ressuscitée par elle, appelée par elle et dressée aussi par elle devant ses yeux où restait empreinte l'image ineffaçable. 29

Le fantôme dans ce conte agit comme la voix de la conscience de sa victime qui lui reproche son crime.

Le diable, le prince du mal et haut fonctionnaire de l'autre monde, est l'esprit tentateur qui sollicite au mal et qui ne quitte guère sa victime. Dans le récit Conte de Noël, c'est une démoniaque dont le prêtre prononce, en étendant les mains, les formules d'exorcisme. Si l'action du diable est fantastique, le diable lui-même l'est à peine, car s'il dérègle le monde matériel et moral, le monde soumis aux lois de la matière, il appartient à un ordre de réalité qui l'explique et le survole. Le diable est toujours aux aguets, les yeux avides, pour cueillir la grande récolte que lui assure le mal qu'il a semé.

Il arrive aussi aux "choses" de servir d'élément fantastique dans certains contes de Maupassant. Les objets jouent un rôle énorme. L'action et l'idée de ses contes ont toujours pour centre et clé un objet. Dans Le Horla c'est le vin, le lait, l'eau, le pain, les fraises qui prennent une valeur indépendante. Dans Un Fou? il y a un mouvement des choses vers l'homme. "Les objets m'obéissent," s'écrie le

²⁹ Ibid., II, 1045.

malheureux, et il poursuit:

Tous les objets viennent ainsi vers moi. C'est pour cela que je cache mes mains. Qu'est cela? Du magnétisme, de l'électricité, de l'aimant? Je ne sais pas, mais c'est horrible. 30

Dans le conte Qui Sait? les meubles prennent vie et s'imposent à l'homme. L'événement surnaturel, fantastique, est l'animation subite et étrange des meubles d'une maison. Dans La Chevelure le narrateur commence à penser que la tresse de cheveux, qu'il trouve dans un tiroir secret, n'est pas coupée mais que la femme à qui elle appartenait est présente elle aussi. L'objet a séduit le narrateur, le trouble, l'ensorcelle comme ferait un visage de femme. Dans le monde étrange du conte fantastique l'objet menaçant a un pouvoir sans limites car si un objet s'anime, la victime se sent menacé non par l'objet seul, mais par le reste du monde que cette animation aura contaminé.

Dans la série d'épisodes étudiée dans ce chapitre, nous avons voulu montrer que, pour bouleverser la situation stable du début, des forces surnaturelles interviennent dans les contes de Maupassant; des événements étranges et incompréhensibles rendent sensible le passage d'un état à l'autre. C'est pourquoi nous devons juger les contes fantastiques de Maupassant non pas sur les mécanismes de l'intrigue mais plutôt sur l'intensité émotionnelle qu'ils provoquent.

Loin d'expliquer la peur, la métaphysique se fait sa complice et par ce fait, elle paraît plus profonde qu'une philosophie conforme à la raison. Donc si, dans les contes fantastiques de Maupassant, la philosophie du fantastique est plus profonde, plus intrigante, c'est parce qu'on attend d'elle quelque chose d'essentiel, quelque bouleversement.

³⁰ Ibid., II, 975.

Chapitre II

Le Fantastique et L'Imaginaire

(a) Le réel et l'irréel

Un récit doit convaincre par lui-même, s'imposer à l'imagination et à l'affectivité. L'art de Maupassant consiste dans ce pouvoir de créer des mondes auxquels le lecteur croit presque malgré lui. Ce n'est pas seulement l'illusion d'une réalité, mais pour Maupassant, c'est aussi l'expression de ses idées, sa vision du monde. Il observe la vie courageusement et impitoyablement et la réalité qu'il découvre lui inspire la plupart du temps un récit fantastique profondément émouvant. L'homme encore démuné des pouvoirs qui lui permettraient de dominer la nature, a recours à l'imagination qui exauce dans l'imaginaire des désirs naïfs, des désirs irréalisables.

L'imaginaire fantastique tente de substituer au contenu réel de la vie un contenu irréel plus brillant, plus captivant, et le personnage cherche à oublier le caractère irréel de ces images en se conduisant vis-à-vis d'elles comme si elles étaient réelles. Mais, ce n'est pas tout. Il doit adopter aussi les sentiments et la conduite imaginaire, car il choisit l'état imaginaire avec tout ce qu'il comporte. Ainsi, il ne fuit pas seulement le contenu du réel, la souffrance, l'amour déçu, l'échec de ses entreprises, il fuit la forme même du réel.

Il est difficile de tracer les limites du réel et de l'irréel, car elles varient selon les hommes. Certaine histoire tenue pour imaginaire et irréelle par les uns, passera pour réelle aux yeux des autres. Le

lecteur et le héros d'un récit doivent décider si tel événement ou tel phénomène appartient à la réalité ou à l'imaginaire, s'il est réel ou irréel. "Le récit fantastique," écrit Louis Vax, ". . . aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable."¹ Donc, le conte fantastique ne nous installe dans la réalité quotidienne que pour mieux nous entraîner vers le mystère. Selon Louis Vax, "Le mot de fantastique renvoie au fantastique; les oeuvres fantastiques le réalisent dans l'imaginaire."² La notion du fantastique n'a pas cours dans le monde de la réalité, mais l'imaginaire qui est un monde à lui tout seul, possède sa propre réalité, sa propre vérité, sa propre erreur qui défigurent la réalité, la vérité et l'erreur du monde réel. On peut s'évader dans un monde lointain, fluide, sans rapport avec la réalité de chaque jour, mais il y a une grande différence lorsqu'il s'agit de fantômes, d'êtres invisibles, de vampires, etc. Ce sont aussi des êtres de l'imagination, mais cette fois l'imagination ne les situe pas dans un monde lui-même imaginaire, mais elle se les représente dans le monde réel, incompréhensibles, terribles, invariablement funestes. Il est entendu que le fantôme n'a point de place dans le monde réel, et sous-entendu qu'à l'intérieur du monde imaginaire personne ne viendra lui disputer son existence.

On voit dans les contes fantastiques de Maupassant le mystère et l'inadmissible qui s'introduisent dans la vie réelle. Son originalité,

¹ Louis Vax, L'Art et la littérature fantastiques (Paris: Presses Universitaires de France, 1970), 6.

² Louis Vax, La Séduction, 115.

sa puissance d'invention atteint la plus grande hardiesse dans Un Fou et dans Le Horla. Castex remarque:

Les obsédés qui tiennent les rôles principaux de ces deux contes se produisent devant des témoins sains d'esprit et les forcent à admettre la réalité matérielle des phénomènes contraires aux lois communes de la nature.

Leur raisonnement est si serré, leurs démonstrations si probantes qu'ils rendent l'absurde évident et l'impossible manifeste. 3

Le héros du Horla n'a pas besoin de preuve: il est habité, il est forcé de croire à l'existence du surnaturel.

Le monde imaginaire dans les contes fantastiques de Maupassant est entièrement isolé; et nous ne pouvons y entrer qu'en nous irréalisant. L'irréel ne peut être vu, touché, pressenti qu'irréellement, mais il y a des mouvements, des sentiments qui représentent notre réaction plus ou moins spontanée à l'irréel. L'objet, l'être irréel existe, il existe comme irréel, comme inagissant sans doute; mais on ne peut lui dénier son existence! Le sentiment se comporte donc devant l'irréel comme en face du réel. Louis Vax écrit: "On peut jouir d'une oeuvre, goûter la présence d'une personne; on ne peut, à parler rigoureusement, les comprendre. La réalité ne se résorbe pas dans l'identité. . . . On verra que le fantastique, s'il se résigne à jouir d'une existence esthétique, résiste mal au désir de flirter avec le réel."⁴

Outre l'imagination formelle qui s'applique aux aspects extérieurs des corps et des objets, il y a aussi l'imagination matérielle qui peut s'attacher à des images empruntées à la matière: au feu, à l'air, à

³ Pierre-Georges Castex, Le Conte fantastique, 381.

⁴ Louis Vax, La Séduction, 112.

l'eau ou à la terre. La matière apparaît comme insondable, comme un mystère; elle montre une force inépuisable, comme un miracle. Maupassant parle beaucoup de l'eau et de ses équivalences dans ses contes. On observe chez lui la coexistence, plus rare, d'images aquatiques et végétales, mais elles ne semblent pas s'unir vraiment. Ici il y a des images de l'eau, là celles de la plante. Le feu de l'incendie est moins présent dans les contes de Maupassant, et en ce qui concerne l'image mentale du sang "il ne conçoit le sang que comme le paroxysme d'un désir longtemps contenu."⁵ Dans La Petite Roque, le sang souille le corps de la petite fille. Après le meurtre de la petite Roque, Renardet imagine le soir, voir son corps sous les arbres. Elle était nue et sanglante sur la mousse; "elle luisait comme du phosphore, éclairant l'ombre autour de lui!"⁶ L'esprit de Renardet se force lui-même, sans doute, à reproduire l'image dont il a peur; elle est reproduite par une sorte de vertige. Dans Fou, le juge, un homme dépravé et pervers par sa fonction même, ne pense qu'à tuer, et c'est avec délices qu'il s' imagine voir couler le sang:

C'est fini. On l'a guillotiné ce matin. Il est très bien mort! très bien! 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! Ah! si on savait. 7

⁵ Marie-Clare Bancquart, op. cit., 68.

⁶ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1044.

⁷ Ibid., II, 1016-1017.

Dans La Mère Sauvage, il s'agit de la vengeance d'une paysanne dont le fils a été coupé en deux par un boulet; elle détruit les soldats ennemis par le feu. Le sang rouge, luisant, clair, semble briller aussi avec le feu: "La campagne, blanche éclairée par le feu, luisait comme une nappe d'argent teintée de rouge."⁸ En réalité, ici c'est la lumière rouge du feu qui est saisie comme sang. C'est la manière de la mère Sauvage de l'appréhender, car la couleur rouge du feu forme l'image désirée du sang qui coule de ses victimes.

Dans le conte Sur l'eau, la nuit, la brume et l'eau s'allient pour aiguïser l'imagination du héros:

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. Je me demandai ce que je pouvais redouter; mon moi brave railla mon moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tout à tour. 9

L'atmosphère de la rivière nous pénètre, perfide et menaçante. Nous nous attendons à voir le narrateur risquer la mort pour s'être laissé presque hypnotiser par l'eau. Retenu par son ancre qu'il ne peut pas lever, il lui vient des idées fantastiques, mais c'est seulement le cadavre d'une vieille femme dont le poids considérable empêche l'ancre de céder. Vraisemblable, à vrai dire, selon les normes du sens commun, mais faux selon les exigences de l'imaginaire.

Le miroir de l'eau symbolise l'introspection, et fournit à l'homme qui voudrait se comprendre l'occasion de plonger au fond de lui-même.

⁸ Ibid., II, 238.

⁹ Ibid., II, 773.

L'eau lui donne la certitude d'exister. On comprend mieux l'angoisse qu'éprouve le narrateur du Horla quand il ne s'aperçoit plus devant son miroir:

Eh bien? . . . on y voyait comme en plein jour et je ne me vis pas dans ma glace! . . . Mon image n'était pas dedans . . . et j'étais en face, moi! . . .

Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu. 10

Dans La Petite Roque, l'eau s'adoucit et prend la forme de pluie et de brume. On songe aussi à La Peur, "ce conte de Maupassant qui a la simplicité d'une histoire vraie, mais dont la force tient au fait qu'il réactive l'horreur primitive de l'eau suceuse."¹¹

Au dix-neuvième siècle beaucoup d'auteurs utilisent la technique narrative du récit raconté. Plusieurs contes de Maupassant se donnent pour la transcription d'un récit oral, où le conteur, qu'il soit héros ou témoin, est prié de conter, de dire ou d'expliquer une histoire.

Dans La Main, 1883, un juge d'instruction offre une explication:

Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait. 12

La Main d'Ecorché (première version, 1875) offre un récit fantastique et

¹⁰ Ibid., II, 1120-1121.

¹¹ Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments (Paris: Librairie José Corti, 1967), 193.

¹² Guy de Maupassant, op. cit., II, 894.

effrayant; l'imagination du héros le pousse à utiliser comme cordon de sonnette une main d'écorché noirâtre. Il commence à ressentir en lui-même le plaisir malsain de la peur, et son imagination troublée vient à considérer la main comme une chose réelle qui pourrait, comme un mort, revenir se venger. Le fantastique, nous le savons, exige le doute. Il nous met devant un dilemme: le phénomène est-il réel ou non?

Pour pénétrer d'une manière plus directe dans l'univers fantastique, le narrateur de Maupassant est souvent un homme ordinaire en qui presque tout lecteur peut se reconnaître. Tout le suspense d'une nouvelle comme Le Horla repose sur le fait que les événements incompréhensibles sont racontés par un personnage qui est à la fois le protagoniste de l'histoire, et le narrateur. Dans ce conte l'accent est mis sur le fait qu'il s'agit du discours d'un personnage plutôt que du discours de l'auteur, et ce personnage convient parfaitement au fantastique; c'est un homme comme les autres qui raconte des événements surnaturels et si le fantastique apparaît, c'est que les indices du surnaturel sont observés par le narrateur lui-même.

Il est communément reconnu que le fantastique, pour être authentique, doit demeurer inexpliqué, mais il arrive aussi que l'inexplicable devient paradoxalement principe d'explication. Ainsi certains auteurs comme Maupassant imaginent, pour justifier l'inexplicable, qu'il relève de leur propre expérience de la vie réelle. Selon Castex, le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. "Or, l'intérêt de cette définition appliquée à l'auteur du Horla est qu'elle rend compte du passage de l'oeuvre dans la vie autant que de la vie dans l'oeuvre. Si, dans les 'contes fantastiques' de Maupassant, le processus est bien celui qu'indique Monsieur Castex, il

se retrouve également dans sa vie, avec des résonances autrement tragiques."¹³

Son conte Garçon, un bock! a l'accent d'une confession personnelle. C'est la mésentente du ménage de ses parents qui a bouleversé l'enfance de Maupassant, et son héros raconte que tout a été fini pour lui du jour où il a assisté à une scène qui a eu lieu entre son père et sa mère. Sa mère, qui est renversée sur le dos, évoque la victime d'un viol. Son imagination transforme le monde en un entourage monstrueux et hostile, en une horreur réelle:

Quant à moi, mon cher, dit-il, il me semblait que le monde allait finir, que les lois éternelles étaient changées. J'éprouvais 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. Et je me mis à crier de toute ma force, sans savoir pourquoi, en proie à une épouvante, à une douleur, à un effarement épouvantables. 14

C'est au contact de l'oeuvre que nous touchons et comprenons la réalité fantastique. Chaque conte est un petit monde singulier, et l'unité du fantastique est une unité d'impression. La vraisemblance ne joue que dans les récits qui s'inspirent de la réalité courante, mais dans le conte fantastique, c'est tout le contraire; le fantastique a besoin d'un champ imaginaire où se deployer. On admet qu'il est des vérités vraisemblables qu'un témoignage suffit à établir et des imaginations extravagantes que le moindre réflexion égare. Dans La Séduction de l'étrange Louis Vax déclare:

¹³ Pierre Cogny, Maupassant l'homme sans Dieu (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1968), 147.

¹⁴ Guy de Maupassant, op. cit., II, 900.

Il existe aussi des imaginations plausibles qui ne cèdent qu'à un examen serré; et des vérités invraisemblables qui peuvent établir le nombre et la qualité des témoignages. Mais que dire de récits à la fois imaginaires et invraisemblables, et se donnant pour tels, et qui passeraient malgré tout, ou peu s'en faut, pour véritables et naturels? Tel est pourtant le paradoxe du récit fantastique. 15

Souvent les solutions réalistes que reçoivent les contes fantastiques sont parfaitement invraisemblables, tandis que des solutions surnaturelles auraient été, au contraire, vraisemblables. Le vraisemblable ne s'oppose donc nullement au fantastique. A l'intérieur du fantastique, il est vraisemblable qu'aient lieu des réactions fantastiques.

Nous en avons un exemple dans l'introduction de La Peur. Le mouvement joue un énorme rôle dans les contes de Maupassant; en mettant ses personnages en mouvement, dans un train ou une voiture, il encadre d'une façon naturelle une situation, limite la durée et en facilite le dénouement. Cette méthode convient aussi à sa vision du monde, et son art se voit le mieux dans ce récit où, d'un train qui traverse la nuit à toute vitesse, on voit en un éclair deux hommes près d'un feu dans une forêt:

Ce fut tout à coup comme une apparition fantastique. Autour d'un grand feu, dans un bois, deux hommes étaient debout. . . . "Il est juste minuit, Monsieur, nous venons de voir une singulière chose." J'en convins et nous commençâmes à causer, à chercher ce que pouvaient être ces personnages: des malfaiteurs qui brûlaient des preuves ou des sorciers qui préparaient un philtre? On n'allume pas un feu pareil, à minuit, en plein été dans une forêt, pour cuire la soupe? Que faisaient-ils donc? Nous ne pûmes rien imaginer de vraisemblable. 16

15 Louis Vax, La Séduction, 112. .

16 Guy de Maupassant, op. cit., II, 957-958.

C'est l'hésitation qui donne la vie au fantastique, et elle se situe entre le réel et l'imagination.¹⁷ On se demande si ce qu'on croit percevoir n'est pas en fait le fruit de l'imagination et on doute que notre compréhension d'un événement soit exacte. Maupassant a su faire passer dans l'âme ce frisson de l'inconnu voilé et dans la demi-lumière d'un de ses contes fantastiques, laisser s'apercevoir tout un monde d'événements inquiétants, incertains et menaçants.

(b) Le rêve et les états psychiques

L'imagination est la soeur jumelle du rêve. Les personnages de Maupassant sont des faiseurs de rêves, des producteurs d'images. Pour le vrai rêveur, il n'y a rien d'impossible; le mot "absurde" n'existe pas pour lui, et l'imagination lui apporte souvent des délices infinis. Car il y a chez l'homme le désir de s'arracher à la chair pour devenir esprit, de purifier ce qui est trouble, c'est-à-dire de diminuer en lui-même le poids de la matière.

Dans le monde fantastique il n'y a pas de distance entre le possible et le réel, entre l'imagination d'une évasion et cette évasion même. Le conte fantastique ne fait pas de distinction entre le réel et le rêve. Si la rêverie s'attache à la réalité, elle l'humanise, elle l'élève, elle la glorifie. Dès qu'elles sont rêvées, toutes les propriétés du réel deviennent des attributs chimériques.

Si la solitude est une cause d'angoisse pour plusieurs, les rêveries développent chez le rêveur l'euphorie de la solitude, de la protection et de la beauté. Le grand large, qui apparaît à l'oeil

¹⁷ Je suis redevable de cette idée à Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Editions du Seuil, 1970), 29.

critique comme le vide absolu, est pour le vrai rêveur surchargé de merveilles. Le rêve a aussi cet attribut de faire revivre le passé à l'aide d'images fantastiques. Dans Sur les chats le narrateur est un rêveur qui se souvient:

Et je rêvai; on rêve toujours un peu de ce qui s'est passé dans la journée. Je voyageais; j'entrais dans une auberge où je voyais attablés devant le feu un domestique en grande livrée et un maçon, bizarre société dont je ne m'étonnais pas. Ces gens parlaient de Victor Hugo, qui venait de mourir, et je prenais part à leur causerie. Enfin j'allais me coucher dans une chambre dont la porte ne fermait point, et tout à coup j'apercevais le domestique et le maçon, armés de briques, qui venaient doucement vers mon lit. 18

Les rêveries naissent du contact du monde réel et du monde imaginaire. Elles nous font vivre dans un univers où le temps cesse de couler et où nos desseins ne nous orientent pas vers un avenir ou un passé définis. Le rêve est vraiment la réalisation parfaite d'un événement imaginaire que le rêve fait entrer dans un monde temporel. Le rêve se donne donc à nous comme une histoire, se présente à nous avec le même genre d'intérêt et de crédibilité que possède une histoire lue. C'est pourquoi le monde du rêveur comme celui de la lecture se donne comme magique.

Miss Harriet est un des contes préférés de Maupassant. L'héroïne est laide et elle est ridicule mais elle a pour la nature un amour attendri de petite fille. Miss Harriet grimpait souvent sur une énorme roche à verrues "couverte de varechs bruns, jaunes et rouges, sur qui le soleil coulait comme de l'huile,"¹⁹ pour rêver à son aise. Nous suivons

¹⁸ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1063-1064.

¹⁹ Ibid., II, 868.

les escalades de ses rêves, ses détours; nous allons des matins clairs et prometteurs aux crépuscules mystérieux. "Quel secret de souffrance et de désespoir était enfermé dans ce corps disgracieux, dans ce corps porté, ainsi qu'une tare honteuse, durant toute son existence, enveloppe ridicule qui avait chassé loin d'elle toute affection et tout amour?"²⁰ Le rêve de Miss Harriet, profond, silencieux et mystérieux, ne peut continuer, et quand vient la fin, quand les ténèbres sont dans son coeur et dans son âme, quand les êtres aimés l'ont quittée et que tous les soleils de la joie ont déserté la terre, que reste-t-il?

Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d'autres vies qu'elle ferait naître. 21

Maupassant, dans un geste de pitié, va tuer Miss Harriet afin de lui épargner la connaissance de ses misères.

On a vu l'imagination matérielle rêver sur le corps de l'eau auquel elle prête des qualités et des formes diverses. "Si l'eau était une tombe, il s'en faut qu'elle ait semblé toujours cruelle. Elle apparaissait plutôt douce et accueillante aux imaginations de l'eau."²²

Dans Sur l'eau Maupassant traduit l'horreur de la putréfaction et la répugnance de la vase:

Des rêveurs prétendent que la mer cache dans son sein d'immenses pays bleuâtres, où les noyés roulent parmi les grands poissons, au milieu d'étranges forêts et dans des grottes de cristal. La rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans

²⁰ Ibid., II, 878-879.

²¹ Ibid., II, 879.

²² Michel Mansuy, op. cit., 189.

la vase. Elle est belle pourtant quand elle brille au soleil levant et qu'elle clapote doucement entre ses berges couvertes de roseaux qui murmurent. 23

Si à l'eau sont attachées toutes les rêveries du destin funeste, de la mort, du suicide, G. Bachelard nous dit, dans L'eau et les rêves, qu'on ne devra pas "s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence,"²⁴ car elle fait ressentir chez le rêveur toutes ses angoisses, toutes ses visions douloureuses et tous ses souvenirs étreignants.

Le feu du foyer, qui est au centre de notre vie, est parmi ces réalités "privilegiées qui comptent encore parmi les plus chargées de rêves et d'humanité."²⁵ Dans Souvenirs, Delphine, assise dans son fauteuil devant le feu, songe; le feu la séduit et la possède entièrement:

En regardant le feu, pendant des heures et des heures, le passé renaît comme si c'était d'hier. On ne sait plus où on est, le rêve vous emporte; on retrace son existence entière. 26

Nous voyons donc qu'à un élément matériel comme le feu, on peut rattacher un genre de rêverie qui évoque les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie.

Gaston Bachelard affirme que "nous souffrons par les rêves et nous guérissons par les rêves,"²⁷ mais bien souvent l'homme emporte partout

²³ Guy de Maupassant, op. cit., II, 770.

²⁴ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves (Paris: Librairie José Corti, 1963), 123.

²⁵ Michel Mansuy, op. cit., 34.

²⁶ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1292.

²⁷ Gaston Bachelard, op. cit., 6.

sa souffrance avec lui, et lorsqu'il ne peut plus s'évader par l'imagination où il recherchait le calme, il a recours aux stupéfiants.

Dans Rêves c'est l'éther qui procure des sensations agréables:

Mettons de coté les grands mots, n'est-ce pas? Je ne parle pas médecine ni morale: je parle plaisir. Vous vous livrez tous les jours à des excès qui dévorent votre vie. Je veux vous indiquer une sensation nouvelle, possible seulement pour hommes intelligents, disons même: très intelligents, dangereuse comme tout ce qui surexcite nos organes, mais exquise. J'ajoute qu'il vous faudra une certaine préparation, c'est-à-dire une certaine habitude, pour ressentir dans toute leur plénitude les singuliers effets de l'éther. . . . et ils cessent aussitôt que s'interrompt l'absorption du médicament, tandis que les autres producteurs de rêveries continuent leur action pendant des heures. 28

Mais le stupéfiant ne produit pas toujours des sensations agréables: plutôt l'emploi de certaines drogues puissantes peut conduire à des rêves fantastiques, à des états psychotiques. La recherche de l'étrange ouvre certainement la voie au fantastique, qui est le genre par excellence de la rupture dans l'esprit mental. Le fantastique exploite l'irruption de l'insolite, le cauchemar, le magnétisme. Dans le conte Magnétisme il y a des appels qui vont toujours vers des au-delà de la jouissance physique:

Vous avez tous fait de ces rêves singuliers, n'est-ce pas, qui vous rendent maîtres de l'impossible, qui vous ouvrent des portes infranchissables, des joies inespérées, des bras impénétrables? Qui de nous, dans ses sommeils troublés, nerveux, haletants, n'a tenu, étreint, pétri, possédé avec une acuité de sensation extraordinaire, celle dont son esprit était occupé? Et avez-vous remarqué quelles surhumaines délices apportent ces bonnes fortunes du rêve! En quelles ivresses folles elles vous jettent, de quels spasmes fougueux elles vous secouent, et quelle tendresse infinie, caressante, pénétrante elle vous

enfoncent au coeur pour celle qu'on tient défaillante et chaude, et cette illusion adorable et brutale qui semble une réalité! 29

Maupassant a aussi dans Le Horla sous une forme saisissante, une fois de plus laissé voir un peu de son âme inquiète et hallucinée, le cri habituel de son coeur désespéré et désenchanté:

. . . le papillon! une fleur qui vole! J'en rêve un qui serait grand comme cent univers, avec des ailes dont je ne puis même exprimer la forme, la beauté, la couleur et le mouvement. Mais je le vois . . . il va d'étoile en étoile, les rafraîchissant et les embaumant au souffle harmonieux et léger de sa course! . . . Et les peuples de là-haut le regardent passer, extasiés et ravis. 30

Donc Maupassant, dans un effort de descendre aux racines de l'être humain, nous fait voir dans ses contes que les rêves que l'humanité fait depuis des millénaires correspondent aux expériences essentielles, aux grandes émotions, à la manière d'être de l'homme représentatif.

(c) La morale et le conte fantastique

Plusieurs contes de Maupassant sont un défi lancé à la morale. Selon lui, elle porte malheur. C'est ce que dit la grand-mère à sa petite fille dans Conseils d'une grand-mère. La vieille dame qui a "un peu de la philosophie enflammée de Jean-Jacques"³¹ lui conseille d'abandonner le rêve de la grande passion pour prendre autant d'amants que possible. La conscience devient troublée de manière différente selon l'imagination de chacun. Dans La Petite Roque le viol et le

²⁹ Ibid., II, 779.

³⁰ Ibid., II, 1120.

³¹ Knud Togeby, L'Oeuvre de Maupassant (Paris: Presses Universitaires de France, 1954), 55.

meurtre ont pour résultat un remords destructeur. Dans une conscience élastique, il surgit souvent le motif philosophique de la révolte contre Dieu. Dans Moiron, l'assassin s' imagine qu'en tuant des enfants il se venge de Dieu. Dans Fou, un assassin s' imagine l' égal de Dieu:

Souvent, on rencontre de ces gens chez qui détruire la vie est une volupté. Oui, oui, ce doit être une volupté, la plus grande de toutes peut-être; car tuer n'est-il pas ce qui ressemble le plus à créer? Faire et détruire! Ces deux mots enferment l'histoire des univers, toute l'histoire des mondes, tout ce qui est, tout! Pourquoi est-ce enivrant de tuer? 32

La morale fantastique n'est pas fondée sur le repentir, ni sur le ferme propos de réparer ses fautes et de se corriger. Elle se confond avec le remords qui hante et le châtement qui s'impose du dehors. Ce qui parle au fond des êtres et qui cause tant d'angoisse c'est la voix d'un remords! La morale fantastique est infantile, pessimiste et réactionnaire. Elle se fonde sur les instincts de défense plutôt que sur les instincts de sympathie. Les personnages les plus pervers dans leur conduite restent ancrés dans leurs opinions. Si la haine du mal est bonne, et l'amour du mal mauvais, pour ces personnages certains sentiments réputés mauvais se rachètent facilement. La haine est une gloire; le sentiment mauvais n'est plus racheté par sa matière, il l'est par lui-même. La haine, dans la morale fantastique, est une valeur parce qu'elle suppose vigueur, orgueil, énergie et risque. Nous voyons donc que les liens entre le fantastique et la morale sont très complexes et si les prescriptions de la morale fantastique coïncident avec celles de la morale humaine, l'esprit qui les anime est différent.

³² Guy de Maupassant, op. cit., II, 1011.

L'expérience personnelle de Maupassant orientée par l'exemple du milieu régional et du milieu familial acheva l'oeuvre de désenchantement et laissa sa marque dans la fiction maupassantienne. D'un bout à l'autre de son oeuvre, il ne cesse de parodier et de ridiculiser les aspects du devoir et de la morale en général. Selon Maupassant, un homme moral est insupportable et ridicule. Il se moque de la morale dans La confession:

Elevé dans une maison religieuse, de la façon la plus austère, cet officier avait apporté au régiment des moeurs de cloître, des principes très raides et une intolérance complète. 33

et il exprime son idée que c'est une marque de faiblesse et de rusticité que de ne s'être pas affranchi de préjugés qui attristent le coeur et ruinent le corps:

Toute la morale qui gît en nous, tassée au fond de nos sentiments par des siècles d'enseignement héréditaire, tout ce qu'il avait appris depuis le catéchisme sur les créatures de mauvaise vie, le mépris instinctif que tout homme porte en lui contre elles, même s'il en épouse une, toute son honnêteté bornée de paysan, tout cela s'agitait en lui, le rendait honteux et rougissant. 34

Dans le conte Hautot père et fils, le père, avant de mourir et pour se mettre en règle avec sa conscience, demande à son fils de ne pas abandonner sa maîtresse qui lui a accordé quelques heures de bonheur, mais le fils se sent humilié et sa conscience le trouble à l'idée de se trouver en face de l'amie de son père. Il a honte et il rougit, mais cela ne l'empêche pas de s'assouvir quand le moment se présente. Entre l'affranchissement criminel des exigences imposées par la société et le

33 Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, éd. Schmidt et Delaisement, I (Paris: Albin Michel, 1956), 949.

34 Ibid., I, 263.

tourment de la culpabilité, l'imaginaire fantastique ne trouve pas la voie moyenne d'une morale autonome. La morale ne fait pas naître seulement des illusions et des crises de conscience, mais aussi comme nous l'avons dit des préjugés, et Maupassant en fait le procès d'une manière acerbe dans L'enfant où il lance un défi à l'honneur faux, à l'honnêteté qui se révolte et qui poussent au meurtre, à l'infanticide.

Dans les contes de Maupassant on voit des personnages qu'une sourde angoisse travaille, prendre tout à coup conscience de ce qui risque de les perdre s'ils n'observent pas une exacte surveillance. L'homme qui souffre d'une mauvaise conscience sait "qu'il vit dans l'imaginaire et qu'il n'est pas libre de mettre fin d'un instant à l'autre / à son angoisse. Donc il joue la peur. La mauvaise conscience le quitte, puisque l'angoisse imaginaire sourd d'un monde irréel qui se donne pour tel."³⁵

Souvent, selon Maupassant; la morale n'est qu'une apparence qui cache une vérité de nature amoral. Il a fait un symbole imposant de ce sujet dans La Morte. La mort sert ici à faire une coupure brusque entre le bonheur d'une vie amoureuse et celle de la découverte de l'infidélité de la maîtresse. Un jeune homme s' imagine voir sa maîtresse morte changer l'épithète "elle aima, fut aimée, et mourut" sur sa tombe à "étant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut."³⁶ Dans La Veillée et Nos Lettres, c'est après la mort d'une dame respectée que la lecture de ses lettres révèle sa vie amoureuse. Maupassant nous montre ainsi le fond véritable

³⁵ Louis Vax, La Séduction, 23.

³⁶ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1136-1137.

sous les dehors trompeurs. Dans Boule de Suif, nous voyons le mépris qui remplace chez les bourgeois l'amabilité après que la prostituée, qui les a nourris, a couché avec les officiers prussiens pour sauver ses compatriotes.

Maupassant montre avec mépris et un parfait cynisme que l'honnêteté ne triomphe pas dans ce bas monde. Il en donne une démonstration tangible dans Les Bijoux où son héros, qui vivait très heureux avec sa femme qui s'ornait de bijoux faux, apprend après la mort prématurée de celle-ci que les bijoux sont vrais et de source impure. Donc son infortune lui vaut une petite fortune!

Pour la première fois de sa vie, il ne s'ennuya pas au théâtre, et il passa sa nuit avec des filles. 37

Plus tard il se remariait, mais est-ce qu'il eut plus de bonheur?

Six mois plus tard, il se remariait. Sa seconde femme était très honnête, mais d'un caractère difficile. Elle le fit beaucoup souffrir. 38

Selon Maupassant si cette femme eût été moins honnête et d'un caractère plus agréable, son mari eût été plus heureux. La Parure est un chef-d'oeuvre où Maupassant s'est servi du procédé de répétition pour montrer au lecteur à la fin du conte le sens véritable de l'anecdote, alors que tout au long de la narration, il en a suggéré un faux, absolument opposé au vrai. Dans ce récit nous assistons au malheur d'un ménage qui se ruine à cause d'une rivière empruntée et perdue, une parure qui était vraiment fausse. Le sacrifice de ces deux vies s'est consommé en pure perte.

³⁷ Ibid., I, 412.

³⁸ Ibid.

La morale qui se dégage des contes fantastiques de Maupassant ne veut pas le rachat, mais la punition du coupable. Maupassant ne juge pas toujours la faute avec équité. Dans L'Assassin, le héros qui a commis un crime passe aux Assises et est acquitté grâce à son avocat qui "écrase sous le ridicule de l'honneur mal compris la grandeur secrète de l'assassin inconscient"³⁹:

Voici, Messieurs les Jurés, le simple récit de ce meurtre. Que dire de plus pour sa défense? Il a respecté la seconde femme avec aveuglement parce qu'il avait respecté la première avec raison. 40

Dans les contes fantastiques de Maupassant la trahison de l'adultère offre volontiers l'aspect de compensation et de représailles et ne s'accompagne jamais de remords. Souvent le mari traite l'amant en ami, et l'enfant adultérin est entouré de soins affectueux par le père. Dans l'Héritage, le jeune couple Lesable ne s'inquiète de sa stérilité que lorsque la vieille tante meurt et son testament leur apprend que sa fortune revient non pas à eux mais à l'héritier qui naîtra de leur union. Si dans trois ans il n'y a point de descendant, les terrains et les immeubles seront distribués aux communautés religieuses. Aux yeux de Cora Lesable l'acquisition du million est plus importante que la fidélité conjugale et elle se lie avec un ami de la famille, Monsieur Maze, afin de donner naissance à un enfant. Aussi bien ce nouveau-né comble-t-il un désir demeuré vain trop longtemps:

Le notaire les reçut avec bienveillance. Puis il écouta leur explication, parcourut de l'oeil le certificat, et comme Lesable insistait . . . il jeta un regard convaincu sur la taille épaisse et

³⁹ Pierre Cogny, op. cit., 112.

⁴⁰ Guy de Maupassant, op. cit., I, 594.

pointue de la jeune femme.

Ils attendaient, anxieux; l'homme de loi déclara: "Parfaitement. Que l'enfant soit né ou à naître, il existe, et il vit. Donc, nous surseoirons à l'exécution du testament jusqu'à l'accouchement de Madame."

En sortant de l'étude, ils s'embrassèrent dans l'escalier, tant leur joie était véhémente. 41

Dans les contes fantastiques, le ressort réside dans un contraste implicite: ce contraste s'établit entre les notions, les sentiments et les images qu'évoquent dans la morale courante les idées de mort, de religion, d'amour, de mariage, de père, de mère, de jeune fille - et le comportement que ces récits prêtent à leurs personnages. Plusieurs de ces personnages qui infligent de tels démentis à la morale reçue sont chez Maupassant des paysans normands, pauvres, avares ou cupides. On peut ajouter les employés de bureau, abrutis par l'habitude et tyrannisés par la crainte du chef et les aristocrates affranchis de toute règle étrangère à celle de leur bon plaisir ou de leur caprice. Dans La reine Hortense, l'auteur décrit avec sympathie la maison et l'existence de la pauvre femme sans enfants qui, situation émouvante, croit en avoir au moment de mourir, tandis que, par un contraste saisissant, ses parents attendent l'héritage dans la pièce voisine. C'est en mourant que cette vieille fille à l'âme dure révèle que son plus grand rêve a été d'avoir des enfants. Le dernier contraste--la préoccupation des membres de la famille--en rend sensible un autre, profond et émouvant, celui de l'opinion que l'on s'est formée de la vieille fille agonisante avec la réalité cachée qui affleure dans son rêve de tendresse. La formule ici est la même que dans Miss Harriet. "La vieille fille peut avoir une famille, elle n'en reste pas moins superflue en ce monde, marquée tout

41 Ibid., I, 524.

entière par sa vocation manquée de femme. On oublie sa vie comme sa mort; le monde s'écoule sans elle. Et elle en a conscience au moins dans le bref instant de son agonie"⁴²:

La reine Hortense criait d'une voix déchirante:
 "Non, non, je ne veux pas mourir, je ne veux pas!
 Qui est-ce qui élèvera mes enfants? Qui les
 soignera? Qui les aimera? Non, je ne veux pas!
 . . . je ne" 43

Il paraît donc que dans les contes fantastiques de Maupassant c'est l'imagination du personnage qui nous parle, ses rêves nous parlent et ses pensées aussi nous parlent. Les contes représentent une émergence de l'imagination. La lecture nous a fait vivre la fiction du conte et finalement nous a fait découvrir les soubassements de l'imaginaire. Si les nuances de la rêverie changent avec le temps et le lieu, il n'en va pas de même des façons de rêver fondamentales; songes de mort, d'amour, de procréation, de chute, d'avarice, etc., traduits par des images qui se retrouvent analogues chez tous les représentants de notre race. Dans des circonstances données, nous réagissons en hommes et reproduisons les pensées éternelles caractéristiques de l'humanité. La seule différence chez le rêveur fantastique est que l'univers irréel de son rêve fait partie intégrante de son univers, celui où son esprit s'épanouit. Le tempérament de Maupassant, les désillusions de sa vie, tout le prédisposait à ces incursions dans l'irréel. Plus que la volonté, l'imagination est la force même de la production psychique. Psychiquement, nous sommes créés par notre rêverie, et nous sommes aussi limités par notre rêverie, car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins

⁴² Marie-Claire Bancquart, op. cit., 58.

⁴³ Guy de Maupassant, op. cit., II, 836.

de notre esprit.

Maupassant crée pour ainsi dire la géographie morale des personnages qu'il présente au lecteur et il entre jusqu'au fond de leur âme pour dévoiler les mobiles de leurs actions. "Et toujours il dénonce le mécanisme sommaire de la vie, toutes les brutalités où s'accuse en chacun la tendance originelle à affirmer et à épanouir son être, tous les subterfuges où elle s'enveloppe, la cupidité, l'envie, l'obsession de l'amour, la vanité, la volonté de puissance, l'inquiétude de la souffrance ou de la mort."⁴⁴

Nous avons déjà parlé du mépris que Maupassant exprime vis-à-vis de l'honnêteté, et dans Le Gil Blas, 14 octobre 1884, il affirmait:

On est honnête devant les autres, par pose, par élans, par éducation, par politesse, par religion, par peur, par respect humain. On est honnête devant soi-même, par aveuglement, par orgueil, par pudeur, par estime de soi ou par sottise. Mais personne, personne au monde ne paraîtrait toujours et rigoureusement honnête à l'oeil mystérieux qui lirait au fond des coeurs. . . . Nous ne sommes . . . les uns et les autres, que d'hypocrites coquins. D'hypocrites coquins, car nous nous jouons toute la journée, à nous-mêmes, la comédie de l'intégrité. 45

Ainsi nous voyons que chez Maupassant, sa rigueur et sa perspicacité n'épargnaient personne. Chacun était physiquement et moralement saisi dans le milieu humain, dans l'être collectif, et tout se résout dans une affirmation du caractère illusoire de l'individualité de chaque destin.

⁴⁴ André Vial, Guy de Maupassant et l'Art du Roman (Paris: Nizet, 1954), 152.

⁴⁵ Ibid.

Chapitre III

Le Fantastique et les phénomènes psychologiques

(a) Les obsessions et les états hallucinatoires

Chaque moment créateur est celui d'une conscience claire qui se souvient; celle-ci peut s'inquiéter de reproduire son effroi, mais lorsque l'essai souvent renouvelé l'a convaincue des offensives désormais inévitables du mal, elle connaît la hantise et le désespoir dont se teintent ses créations. On pourra constater très tôt dans les contes fantastiques de Maupassant des signes d'assombrissement et lire dans les formes d'une pensée, dans les thèmes, l'obsession grandissante, l'expression de son tourment. Sa curiosité se porte sur les phénomènes d'obsession et pénètre dans la région de la conscience et du subconscient. Il s'agit donc d'expériences personnelles et traumatisantes dans l'inconscient d'un créateur!

La transformation que semble subir le monde obsédé est une de celles qui tourmente Maupassant, et c'est l'étude des obsessions, impulsions et perversions qui a pu l'inspirer à toute une série de contes. Chacun des contes qui traite d'états hallucinatoires est tout entier l'étude minutieuse d'un cas d'obsession et mesure tout au long "le progrès d'une hantise, l'infiltration incessante d'un cerveau par l'idée fixe, jusqu'à saturation, jusqu'à la coagulation totale de la pensée."¹ Dans la description de ces états Maupassant notait avec précision la genèse même

¹ Ibid., 351.

du phénomène, les conditions d'ordre psychologique qui préexistent et président à son apparition, le plus souvent une anxiété.

Dans ses contes fantastiques, les hallucinations diverses que Maupassant prête à ses personnages se définissent en fonction des conditions imaginaires de leur expérience personnelle. Le chef-d'oeuvre du genre est fourni par La Petite Roque. "A l'origine, chez le criminel, [ce n'est] pas le remords, mais une horreur épouvantée, physique, une obsession de l'image que le souvenir conserve du viol et du crime. Puis une peur vague, sans objet. Morbide, une phobie"²:

A tout instant sa pensée revenait à cette scène horrible; et bien qu'il s'efforçât de chasser cette image, qu'il l'écartât avec terreur, avec dégoût, il la sentait rôder dans son esprit, tourner autour de lui, attendant sans cesse le moment de réapparaître. 3

Le souvenir s'achève en hallucination. La peur qui s'était imposée à la conscience tend à persévérer dans son être. La mémoire est bien représentée dans ce conte comme une puissance active, redoutable, autonome, à l'intérieur du personnage dont elle fait une victime, et il convient de se pencher sur les réactions de l'homme soumis aux forces de l'obsession. C'est sous cet aspect que la psychologie de Maupassant nous intéresse ici. Il ne se borne pas à enregistrer les mouvements de l'homme; ses analyses psychologiques sont tout aussi fréquentes. L'image obsessive du crime devient une hallucination qui donne à Renardet une réalité visible; il voit, comme une apparition, la fillette morte venir vers lui et s'élever dans l'air vers sa fenêtre; il la sent alors qui

² Ibid., 235.

³ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1042.



reste là, présente, redoutable, invisible, cachée derrière le rideau. C'est là, derrière cette fenêtre qui l'attire et qu'il redoute, que surgit le cadavre de la fillette, et que se projette l'hallucination. Il est condamné à une lente agonie, pareille à l'agonie de l'enfant. Maupassant dans ce récit ne montre pas l'horreur du crime, mais une sorte d'impuissance psychique et non pas morale, à supporter le crime qui se manifeste par l'obsession et l'hallucination. La vengeance de la petite fille, c'est d'obséder Renardet pour l'amener à mourir.

Dans Lui? le héros est obsédé par l'image de l'ami qu'il a vu "parfaitement" une nuit devant son feu. Il a une hallucination, il voit distinctement dans son fauteuil un être qui n'existe pas. Le narrateur, dont les actes sont commandés par la peur, est de plus obsédé par elle. Il revoit son hallucination en rêve: "je me croyais devenu fou," et il y "pense sans cesse."⁴ L'hallucination supporte donc jusqu'à un certain point la comparaison avec l'obsession, mais dans le cas de l'halluciné, il y a une modification importante, c'est celle de la désintégration. "Lorsque nous passons aux véritables hallucinations (voix entendues, apparitions, etc.) la désintégration est beaucoup plus poussée."⁵ Selon Jean-Paul Sartre, "la condition première de l'hallucination nous paraît être une sorte de vacillation de la conscience personnelle."⁶ Dans Le Horla l'halluciné justifie l'existence d'une présence nouvelle par l'insuffisance de l'oeil:

⁴ Ibid., II, 857, 858.

⁵ Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire (Paris: Editions Gallimard, 1940), 202.

⁶ Ibid.

Un être nouveau! Pourquoi pas? Il devait venir assurément! pourquoi serions-nous les derniers! Nous ne le distinguons point, ainsi que tous les autres créés avant nous? C'est que sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible 7

Le narrateur n'est pas surpris par son hallucination, il ne la contemple pas: il la réalise, et il la réalise sans doute parce qu'il veut y échapper. Il est probable que bien souvent l'halluciné sait à l'avance à quel moment de la journée se produira l'hallucination: il l'attend et elle vient parce qu'il l'attend!

(b) Les états passionnels et leur évolution

Si l'on considère les thèmes psychologiques les plus fréquents dans les contes fantastiques de Maupassant, on constate que trois surtout font l'objet d'une sorte de prédilection: la détresse de l'amour trompé chez l'amante abandonnée, la jalousie et son inquisition, et enfin les états d'obsessions. Les hallucinations passionnelles prennent leur source dans ces états qui conduisent essentiellement à la jalousie, à l'érotisme, à la vengeance et à la perversion. "La passion est l'origine de toutes sortes d'erreurs de jugement et de raisonnement telles que l'idéalisation de l'objet de la passion, l'illusion du transfert, les raisonnements de justification; elle est enfin la source de toutes sortes de souffrances pour la conscience, de sentiments de culpabilité et de maladie."⁸

Dans le conte Le Vengeur, qui est une esquisse psychologique d'un chapitre de Bel-Ami, nous voyons le mari obsédé par la jalousie livrer

⁷ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1119.

⁸ Daniel Lagache, Les hallucinations verbales et travaux cliniques (Paris: Presses Universitaires de France, 1977), 149.

sa femme à une inquisition brutale:

Mais il frémissait de colère: "Quoi? Comment?
Tu voulais rire? Tu te moquais de moi, alors?
Mais je ne me paye pas de ces défaites,
entends-tu? Je te demande le nom du jeune
homme?" 9

A part l'amour intense mais normal, les contes fantastiques de Maupassant nous offrent plusieurs formes de désirs. Elles appartiennent plutôt à un "étrange social." Le désir et ses diverses variations sont autant de figures où se trouvent prises les relations entre êtres humains; la possession de l'homme par ses instincts pose le problème de la structure de la personnalité, de son organisation interne. On pourrait dire que tout amour possède sa victime, l'obsède. C'est le cas dans Une passion qui a pour sujet l'adultère. Ce récit met en scène la passion adultère exaltée, obsédée d'une femme de quarante ans, et dont le mari, informé, fait preuve d'une inconcevable tolérance, jugeant lui-même et l'amant victimes d'une commune infortune. Dans ce conte le désir sexuel conduit à une puissance, à une emprise exceptionnelle.

Dans Un Soir une jalousie terrible fait naître des inventions sadiques chez un homme qui regrette l'Inquisition, tant il veut trouver des tortures assez fortes pour punir sa femme infidèle:

C'est une chose atroce, épouvantable. Quand on a connu un jour cette torture, on est capable de tout. Oh! je m'étonne qu'on ne tue pas plus souvent, car tous ceux qui ont été trahis, tous, ont désiré tuer, ont joui de cette mort rêvée, ont fait, seuls dans leur chambre, ou sur une route déserte, hantés par l'hallucination de la vengeance satisfaite, le geste d'étrangler ou d'assommer. 10

⁹ Guy de Maupassant, op. cit., I, 914.

¹⁰ Ibid., I, 1142.

Maupassant apporte un semblant de sadisme dans son oeuvre, car il est un pessimiste incurable, et son ouvrage est une apologie du sadisme et du crime qu'il préconise comme des grands plaisirs, des obsessions.

Dans L'épingle, il s'agit d'une obsession à mi-chemin entre l'amour et la haine:

Quand je la regardais, j'avais autant envie de la tuer
que de l'embrasser. Quand je la regardais . . . je
sentais un besoin furieux d'ouvrir les bras, de
l'étrangler. 11

La jalousie peut souvent passer de l'amour à la haine comme l'affirme Lagache: "La réalité vécue des sentiments est la nature même de la théorie phénoménologique de l'amour et de la haine."¹² Ainsi, l'opposition de l'amour et de la haine aurait son origine dans les instincts de vie et les instincts de mort.

Le père met en scène un autre genre de désir, d'obsession. C'est une forme délirante de regret et de désespoir. Ici le personnage se dégoûte de la répétition insupportable des mêmes plaisirs, comme il se dégoûte de ses insipides devoirs. Il veut se débarrasser de son enfant, qui est venu troubler son plaisir, mais plus tard il souffre d'un remords sans espoir. Beaucoup plus tard il voit passer son ancienne maîtresse avec ses enfants, et parmi eux un petit garçon d'environ dix ans. Il est dévoré du désir de connaître cet enfant, le sien, son fils. Il est poussé par une obsession grandissante de l'embrasser:

Eh bien, Monsieur, voilà. Je meurs de chagrin, de
remords, de honte. Et je voudrais une fois, rien
qu'un fois, embrasser . . . l'enfant 13

¹¹ Ibid., I, 1027.

¹² Daniel Lagache, op. cit., 309.

¹³ Guy de Maupassant, op. cit., I, 436.

La jouissance érotique fait le sujet de plusieurs contes fantastiques de Maupassant. La passion prend toutes les formes, de l'amour sensuel jusqu'à un amour raffiné et ces contes sont des études pénétrantes de l'amour et de la jalousie:

La jalousie amoureuse est la souffrance éprouvée du fait qu'un être dont l'on souhaite être aimé en aime un autre. "Je l'aime, mais ce n'est pas moi qu'il aime, c'est une autre," telle est sa formule, [tandis que dans la jouissance érotique au contraire la formule typique est:] "Ce n'est pas moi qui l'aime, c'est lui qui m'aime." 14

Il s'agit plutôt en parlant de jouissance érotique de l'amour libre, et Maupassant dit à plusieurs reprises que le mariage et l'amour n'ont rien à voir l'un avec l'autre; c'est l'amour libre qui est le véritable bonheur de la vie: c'est le cas dans Lui?:

. . . l'amour libre, la seule chose gaie et bonne au monde Plus que jamais je me sens incapable d'aimer une femme parce que j'aimerai toujours trop les autres. 15

La victime de l'érotisme devient la proie d'un mensonge. Par l'érotisme nous pénétrons dans la véritable cruauté ainsi que dans le véritable fantastique de Maupassant.

(c) La jouissance perverse

Certains contes fantastiques de Maupassant s'attachent à décrire les formes excessives du désir sexuel, ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions. Il s'agit de la relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient. Chacun se forge une image du monde, chacun possède une connaissance plus ou

¹⁴ Daniel Lagache, op. cit., 175.

¹⁵ Guy de Maupassant, op. cit., II, 852.

moins obscure du normal et de l'anormal. La vie sexuelle est réglée par des tabous qui, violés, peuvent donner le frisson du fantastique, car l'extrême volupté tourne vite au dégoût et à l'horreur fantastique.

Dans ses contes fantastiques, Maupassant "est le 'fou', le 'pervers' dont il parle. Il projette en lui sa propre angoisse; il le sent de l'intérieur. Et son jeu d'écrivain est d'abolir autant que possible, au moins pour le temps de la lecture, la distance entre son lecteur et son personnage."¹⁶ Dans Fou? la perversité frôle la folie: un homme devient jaloux d'un cheval, et c'est le fou lui-même qui analyse jour après jour son état d'esprit. Obsédé par des images hallucinatoires, il subit une déperdition de lui-même, et ses soupçons fantastiques par rapport au cheval de sa femme révèlent une possibilité latente de déséquilibre radical:

Je songeais toute la nuit, [dit-il], et il me sembla pénétrer des mystères que je n'avais jamais soupçonnés. Qui sondera jamais les perversions de la sensualité des femmes? Qui comprendra leurs invraisemblables caprices et l'assouvissement étrange des plus étranges fantaisies?

Chaque matin, dès l'aurore, elle partait au galop par les plaines et les bois; et chaque fois, elle rentrait alanguie, comme après des frénésies d'amour.

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; des gouttes de soleil qui lui tombait sur le front à travers les branches; jaloux de la selle qui la portait et qu'elle étreignait de sa cuisse. 17

Nous frisons certainement la bestialité lorsque le narrateur nous décrit cette scène:

¹⁶ Marie-Claire Bancquart, op. cit., 33.

¹⁷ Guy de Maupassant, op. cit., II, 788.

. . . elle le flattait sur son cou recourbé,
l'embrassait sur ses naseaux frémissants sans
essuyer ensuite ses lèvres; et le parfum de son
corps en sueur, comme après la tiédeur du lit,
se mêlait sous ma narine à l'odeur âcre et fauve
de la bête. 18

Le protagoniste du conte La Chevelure éprouve d'abord une attirance pour un secrétaire ancien qu'il acquiert, puis ensuite pour la chevelure qu'il découvre cachée à l'intérieur de ce meuble. Bientôt il aura l'impression que cette chevelure n'est pas coupée mais que la femme à laquelle elle appartient est également présente. L'objet le séduit, le trouble, l'envahit comme ferait un visage de femme. Il le caresse de l'oeil et de la main comme s'il était de chair et le contemple avec une tendresse d'amant. Dans cette possession illusoire de la chevelure et de la femme, c'est en réalité la chevelure qui possède l'homme:

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. Son charme entre en vous . . . et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. . . . on revient à tout moment près de lui, on y pense toujours, où qu'on aille, quoi qu'on fasse. Son souvenir aimé vous suit dans la rue, dans le monde, partout. 19

Nous voyons qu'il se trouve esquissée dans ces lignes la dialectique de la possession: d'abord la tentation est désir, ensuite besoin de posséder; et quand nous croyons posséder enfin, c'est nous qui sommes possédés.

Dans Un Cas de Divorce il est question d'une perversité sexuelle d'un caractère beaucoup plus raffiné que dans les contes antérieurs:

18 Ibid.

19 Ibid., II, 937-938.

l'amour des orchidées. Obsédé "d'une souillure, dont la notion s'associait dans son esprit à celle de l'utilité générique, Maupassant vouait à la fleur une adoration presque religieuse. De la fleur à l'homme peut s'instituer un commerce monstrueux, de pur et stérile amour, un échange de caresses et de baisers dont l'expression n'a pas effarouché la plume de Maupassant."²⁰ Au dégoût qu'inspire au narrateur tout contact charnel avec sa femme s'oppose l'ivresse que lui procure la caresse des fleurs:

. . . J'aime les fleurs, non point comme des fleurs mais comme des êtres matériels et délicieux; je passe mes jours et mes nuits dans les serres où je les cache ainsi que les femmes des harems.

. . . Leur flanc se creuse, odorant et transparent, ouvert pour l'amour et plus tentant que toute la chair des femmes. . . . Vont-elles s'envoler, venir à moi? Non, c'est mon coeur qui vole au-dessus d'elles comme un mâle mystique et torturé d'amour. 21

Vu l'inadéquation de sa femme à son rêve d'amour, le narrateur considère ses orchidées comme des êtres matériels; mais elles conviennent surtout à son rêve d'amour charnel. En fin de compte, ce qui fait naître le frisson du pervers, c'est la forme concave de la fleur, qui évoque les organes sexuels féminins.

Le sadisme est une perversité qui, selon Maupassant, est l'apanage des officiers allemands et des paysans normands. Ceci se voit dans Mademoiselle Fifi où le sadisme de l'officier qui porte ce surnom provoque la jeune fille à le tuer. Le sadisme produit également une violence purement verbale. Ce ne sont pas les gestes qui sont violents,

²⁰ André Vial, op. cit., 215.

²¹ Guy de Maupassant, op. cit., II, 1071-1072.

mais les phrases, les mots.

L'acte de cruauté consiste donc dans l'articulation de certaines paroles qui vont blesser. Chez les paysans c'est plus souvent l'avarice qui est la source du sadisme et nous en avons l'exemple dans L'aveugle, Le gueux et Coco.

Dans Pierre et Jean, que Maupassant appelle une nouvelle étirée, nous retrouvons encore des traits sadiques. Pierre, que tourmente la certitude de l'inconduite de sa mère, se dit "torturé et satisfait pourtant":

"Doit-elle souffrir en ce moment, si elle sait que je l'ai devinée!" Et, à chaque retour vers le foyer, il s'arrêtait quelques secondes à contempler le visage blond de Maréchal, pour bien montrer qu'une idée fixe le hantait. Et il lui semblait que son coeur à lui se soulageait à la voir ainsi torturée. . . . Il la contemplait comme un juge satisfait de sa besogne. 22

Nous pouvons préciser le caractère consciemment sadique de l'épreuve à laquelle Pierre soumet sa mère, et ce n'est point sans complaisance qu'il inflige la souffrance; il s'y applique comme s'il s'agissait d'une vengeance exercée contre lui-même. Le tortionnaire, à ses yeux du moins, devient un justicier implacable. Dans son oeuvre Maupassant n'a pas craint de suggérer l'ivresse quasi-mystique à laquelle la lecture de Sade l'aurait initié et qui naît de la souffrance infligée à ce qu'on aime.

On voit qu'il est facile de citer une quantité d'exemples de cette sorte nés de la plume de Maupassant. Le fantastique affirme en effet la réalité de l'impossible dans l'ordre physique, et la réalité du monstrueux dans l'ordre esthétique ou moral. Il ne faut pas croire que la présence

²² Guy de Maupassant, Romans, éd. Schmidt (Paris: Albin Michel, 1959), 916, 920.

du phantasme exclut l'appréhension du réel, car plus le phantasme influence la fonction créatrice de Maupassant, plus celui-ci s'efforce d'imposer à son lecteur la sensation même des choses, et de substituer à l'idée, l'image.

Nous avons déjà étudié des contes fantastiques de l'épouvante, mais dans ce chapitre nous avons montré que Maupassant a écrit des contes très significatifs à l'égard des obsessions, des "idées fixes" qui rongent et dévorent une âme. Nous avons appris aussi que selon Maupassant le plaisir sensuel ne peut s'épanouir qu'en dehors du monde conventionnel, c'est-à-dire dans la liberté; passion et mariage sont incompatibles! Et Maupassant se révèle encore un maître lorsqu'il aborde dans plusieurs de ses contes l'étude d'un sujet bien difficile: les perversions. Dans Un Cas de Divorce, par exemple, Maupassant analyse l'obsession avec une étonnante précision; une obsession qui se manifeste avec une si grande force qu'elle devient une monstrueuse perversion. Le but de l'auteur dans ses contes fantastiques est de nous faire comprendre et pénétrer le sens caché des événements. Il cache la psychologie dans son oeuvre comme elle est cachée en réalité sous les faits de l'existence.

Chapitre IV

Modalités de la Perception

(a) Les impressions sensorielles

La perception est très importante dans l'oeuvre de Maupassant car ce dernier cherche à légitimer la qualité des sensations dans ses contes en suggérant les circonstances les plus générales, condition sociale, expériences, rencontres, dans lesquelles s'est formé l'appareil nerveux et sensible qui transforme ces sensations. La perception définit le rapport entre l'homme et le monde. C'est un rapport qui n'implique point d'activités spéciales mais plutôt une attitude. C'est une perception du monde plutôt qu'une intégration avec lui.

Toutes les impressions qui se forment sur notre rétine, dans notre oreille, ou par notre sens olfactif sont le produit d'états physiologiques, soit affectifs, intellectuels ou imaginatifs. Nous sommes parfois tentés de croire que chez Maupassant les cinq sens n'en sont qu'un seul, la faculté de voir, puisque la perception de l'oeil en général domine. En elle, il reconnaît le principe générateur de l'image qui manifeste sa pensée, son illusion du monde. La vision indirecte est la seule voie vers le fantastique. La profonde identité de sa vision avec celle de ses héros est la meilleure indication de la technique de Maupassant. Ses personnages ont une sensibilité, voire un système sensoriel, particulièrement impressionnable.

Dans Pierre et Jean, Pierre vient de reconstituer les conditions de la trahison de sa mère. Sa rétine est atteinte d'impressions

tourmentées. Son coeur déchiré, son imagination, exaltée par une tension très forte, se laissent attirer par la nuit, par les cris des sirènes et par le mouvement des bateaux:

Et Pierre devant ses yeux troublés crut apercevoir le panache de feu du Vésuve, tandis qu'au pied du volcan, des lucioles voltigeaient dans les bosquets d'orangers de Sorrente et de Castellamare! ¹

Nous avons pu remarquer ici que Maupassant se plaît à associer deux ordres de sensations différents et, par ces jeux de contraste, ^à donner au personnage en question une profondeur mystérieuse. Comme Flaubert, Maupassant a composé un tableau où l'opposition d'effets et de couleurs fait ressortir la qualité essentielle de chacun: la lumière qui déchire l'ombre, le silence que rompt le son. L'impression d'ensemble est suggérée justement par l'élément qui la nie. Dans ce relativisme de la conscience psychologique et de la sensibilité, Maupassant retrouve le principe de l'impressionnisme.

(b) Le dédoublement, le miroir, les portraits

La multiplication de la personnalité est une conséquence immédiate de la transition entre matière et esprit. Dans le conte fantastique le passage entre idée et perception est souvent aisé. Mentalement on est plusieurs personnes et, à force d'y penser, on le devient physiquement. Le phénomène des métamorphoses dans le récit fantastique part d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel.

La rupture des limites entre matière et esprit était considérée au XIX^e siècle comme la première caractéristique de la folie. Ce que nous redoutons d'autant plus, c'est le dédoublement du "moi." Le dédoublement

¹ Ibid., 901.

de la personnalité témoigne de la présence en nous d'une puissance sombre. Le personnage a l'impression qu'il est dépossédé de sa raison et de sa volonté, qu'une puissance étrangère veut par sa volonté et pense par sa conscience. Chez Maupassant le double incarne la menace: c'est le signe avant-coureur du danger et de la peur. Maupassant fit un jour à Paul Bourget cet aveu malheureux:

Une fois sur deux, en rentrant chez moi, je vois mon double. J'ouvre ma porte et je me vois assis sur mon fauteuil. Je sais que c'est une hallucination au moment même où je l'ai. Est-ce curieux? et, si on n'avait pas un peu de jugeote, aurait-on peur? ²

On ne s'étonnera donc point que dans ses nombreux contes fantastiques Maupassant a traité de préférence ce thème du double.

Il y a un combat atroce entre l'être et son double, et souvent l'un cherche en vain à tuer l'autre, celui qui réside dans les lobes obscurs de son individualité. C'est alors que paraissent les fantômes et les phantasmes des nuits sans sommeil, et c'est ce qui empêche l'homme de réaliser sa personnalité. Le Horla est un conte fantastique mais il est aussi un conte philosophique, car il contient des raisonnements sur la faiblesse des sens et cherche à expliquer d'où vient le double surnaturel. Les personnages de Maupassant se plaignent de la faiblesse de leurs sensations; en effet, elles ne sont pas assez puissantes:

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, ni le trop grand, ni le trop près, ni le
trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les
habitants d'une goutte d'eau . . . avec nos oreilles
qui nous trompent, car elles nous transmettent les

² P. Borel, Le destin tragique de Guy de Maupassant (Paris: Editions de France, 1927), 31-32.

vibrations de l'air en notes sonores. Elles sont des fées qui font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature . . . avec notre odorat, plus faible que celui du chien . . . avec notre goût, qui peut à peine discerner l'âge d'un vin. 3

Le narrateur du Horla est un penseur fantastique. Selon lui les hommes ont toujours redouté l'invisible, une superstition sans doute, mais aussi un pressentiment. Ce que l'homme attendait, c'était l'être translucide qui est enfin venu, son successeur, celui qui boit sa vie et son souffle. L'accent est mis sur l'existence d'un double supérieur à l'homme, le dissolvant peu à peu.

Dans Le Docteur Héraclius Gloss, qui est plutôt une plaisanterie, Maupassant précise que le double du docteur n'est autre que son singe, et Maupassant a la notion que l'on peut être mis en servitude par un autre, issu de soi-même. Ici, le singe devient véritablement le maître de la maison, il affirme son autonomie puis sa supériorité. Le narrateur dans Garçon, un bock! a aussi un soir par hasard, et une seule fois, rencontré son double des Barrets: "celui qu'il aurait pu, qu'il aurait logiquement dû devenir."⁴ Le héros de Lui?, afin de n'être pas seul, épouse une jeune fille quelconque; il ne veut plus être poursuivi par le "il" mystérieux, car une nuit de tristesse il a su qu'il n'était pas un: sa personnalité divisée lui est apparue. En luttant en vain contre son double il finit par choisir le suicide. Maupassant traite le thème du double sur le registre de l'angoisse et le registre du fantastique. Selon lui, rencontrer son double est un présage de mort.

³ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 1098.

⁴ Marie-Claire Bancquart, op. cit., 97.

"Il est bien évident en outre que la plupart de ses héros sont des doubles, des 'possibles' de lui-même, et qu'à ce titre ses contes cruels et fantastiques sont une vaste exploitation de ce thème, plus ou moins objectivement projeté."⁵ Maupassant, avec une extrême habilité, a adopté dans ses contes fantastiques le procédé du personnage-témoin, ce qui suppose déjà une dualité. La dualité devient dédoublement, mais il faut, pour rendre vraisemblable cette transposition, que les états psychologiques et les personnages soient convenablement choisis. Le dédoublement du sujet, devenant à lui-même l'objet de sa propre observation, est dès ce moment une vérité de fait; la distance est créée qui lui permet d'être, techniquement, son témoin.

Au lieu de fuir son double, de le voir comme un produit aberrant de son cerveau, Maupassant le traque et cherche à capter l'image de "l'autre" dans une glace de cristal. Il examine avec attention son reflet et parfois le visage blême de s'écrier "C'est curieux, je vois mon double."⁶ Le miroir le pousse à douter tragiquement de son identité. Le miroir permet aux personnages du conte fantastique de faire un pas décisif vers le surnaturel. Regarder dans le miroir fait découvrir un autre monde et fausse la vision normale; le plus souvent le personnage voit tout à l'envers. Le miroir n'offre pas le monde mais une image du monde dématérialisée.

On se reconnaît dans le miroir, mais en s'effrayant soi-même comme le héros dans Un Lâche:

Et un singulier besoin le prit tout à coup de se relever pour se regarder dans la glace. Il ralluma

⁵ Ibid., 74.

⁶ P. Borel, op. cit., 31.

sa bougie. Quand il aperçut son visage reflété dans le verre poli, il se reconnut à peine, et il lui sembla qu'il ne s'était jamais vu. Ses yeux lui parurent énormes; et il était pâle, certes, et il était pâle, très pâle. 7

Le miroir dans Le Horla exprime l'incompréhension du "moi" qui pervertit le regard:

Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.

Je pus enfin me distinguer complètement, ainsi que je le fais chaque jour en me regardant.

Je l'avais vu! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner. 8

Dans ce conte le miroir donne une troisième dimension; c'est pour donner de l'épaisseur à la terreur. La hantise du miroir dans Madame Hermet suggère l'obsession de vieillir. "C'était une de ces femmes qui n'ont au monde que leur beauté et leur désir de plaire pour les soutenir, les gouverner ou les consoler dans l'existence."⁹ Son bon sens se brise, s'écroule devant son imagination en liberté:

Le souci constant de sa fraîcheur, les soins de son visage, de ses mains, de ses dents, de toutes les parcelles de son corps qu'elle pouvait montrer prenaient toutes ses heures et toute son attention. . . . Et le miroir, le petit miroir tout rond dans son cadre d'argent ciselé, lui dit d'abominables choses car il parle, il semble rire, il raille et lui annonce tout ce qui va venir, toutes les misères de son corps, et l'atroce supplice de sa pensée jusqu'au jour de sa mort, qui sera celui de sa délivrance. 10

⁷ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 918.

⁸ Ibid., II, 1121.

⁹ Ibid., II, 1127.

¹⁰ Ibid., II, 1127-1128.

Dans Lettre d'un fou, qui est une ébauche du Horla, le miroir joue encore un rôle important:

Derrière moi, une très grande armoire à glace. Je me regardais dedans. J'avais des yeux étranges et les pupilles très dilatées J'attendis
Quand arriva le moment précis, je perçus une indescriptible sensation, comme si un fluide, un fluide irrésistible eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair, noyant mon âme dans une épouvante atroce et bonne. Et le craquement se fit, tout contre moi. 11

Maupassant est obsédé de sa propre image. Il a deviné qu'il ne pourra pas longtemps éluder le rendez-vous avec les miroirs où le double se dissimule. Il écrit à une amie en 1885:

En fixant longtemps mes yeux sur ma propre image réfléchie dans une glace, je crois perdre parfois la notion du moi. En ces moments-là, tout s'embrouille dans mon esprit et je trouve bizarre de voir là cette tête, que je ne reconnais plus. Alors . . . il me paraît d'être ce que je suis . . . c'est-à-dire quelqu'un 12

Maupassant aime les miroirs anciens; il aime à s'attarder devant leur miroitement sombre, car ils enferment d'inviolables secrets. Mais à certains moments le miroir reflète son visage pétrifié. Il ne peut s'arracher à cette vision. Il se dévisage et pense: toujours cet étranger. Donc, le miroir joue plusieurs rôles; il donne naissance à l'obsession, à l'angoisse. La raison se déclare contre le miroir qui est contraire à la dignité de l'espèce humaine, à la sagesse qu'on avait enfin acquise par une longue et pénible expérience. Elle refuse de voir le monde et elle-même à l'envers.

¹¹ Ibid., II, 1008.

¹² "Guy de Maupassant intime, notes d'une amie," La Grande Revue, 25 octobre 1912.

Le dédoublement est important chez Maupassant puisqu'il a besoin d'un témoin qui le jugera. Lorsque la confrontation avec le miroir manque de satisfaction, car après tout le miroir n'est qu'une matérialisation du double, il fait appel à d'autres témoins qui sont absolument extérieurs, à lui-même, à des portraits par exemple:

Tous les portraits savent qu'ils sont contemplés, et ils répondent avec les yeux, avec des yeux qui voient, qui pensent, qui nous suivent, sans nous quitter, depuis notre entrée jusqu'à notre sortie de l'appartement qu'ils habitent. 13

Maupassant a une peur superstitieuse d'influences secrètes; alors il se laisse enfermer "dans le cercle vicieux de l'absurde passé au crible de la raison."¹⁴ Les portraits s'animent, deviennent des êtres; ils perdent leur essence de chose. Comme des êtres vivants ils répondent, ils transmettent des messages, leurs yeux voient, pensent, nous suivent.

Comme le regard ou la pensée de l'homme, le miroir des eaux reflète l'univers, et l'homme peut voir dans cet élément une invitation à se transformer, à se fuir soi-même, à s'épurer, car l'eau est le symbole de la conscience. Le regard joue un grand rôle ici, car les reflets de l'eau engagent l'homme à descendre dans les profondeurs du "moi." Il se laisse prendre aux miroirs. "L'homme et surtout la femme qui se mirent ne s'admirent pas seulement, ils veulent s'assurer que leurs charmes séduiront. Repliement sur soi, le narcissisme prépare aussi la lutte contre l'Autre, il unit masochisme et sadisme. . . . On trouverait encore un Narcisse chez l'amoureux qui se contemple dans les yeux de l'aimée. L'association est en effet toute naturelle entre l'oeil,

¹³ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, I, 629.

¹⁴ Pierre Cogny, op. cit., 151.

l'eau, le miroir et le regard."¹⁵ Ces Narcisses, par instinct, se placent au milieu de reflets et de regards qui s'entrecroisent, qui les contemplent comme ils se contemplent. La plupart de ces Narcisses s'aiment avec passion et cherchent à rehausser leur beauté en la faisant refléter dans le cristal de l'eau et du miroir. Madame Hermet est une telle femme. Elle se contemple souvent et longtemps devant la glace, avec une attention profonde et aiguë, car elle n'a que sa beauté et sa grâce; elle éprouve un amour morbide pour sa propre personne.

L'eau-miroir inflige un démenti à notre conviction naïve d'être différent des autres hommes, et comme consolation elle nous donne la certitude d'exister, puisqu'elle nous renvoie une silhouette consistante de nous-même:

Il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux: l'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. 16

Dans Le Horla le héros s'aperçoit tout à coup dans la brume, au fond du miroir, dans la brume comme à travers d'une nappe d'eau, et il lui semble que cette eau glisse de gauche à droite, lentement, rendant son image plus claire, de seconde en seconde.

(c) Les impressions auditives

Ce n'est pas seulement le regard qui a un rôle important dans les contes fantastiques de Maupassant, mais le rôle de l'audition est considérable aussi. On s'aperçoit que Maupassant donne une grande

¹⁵ Michel Mansuy, op. cit., 183, 184.

¹⁶ Gaston Bachelard, op. cit., 32.

importance à l'hallucination psychique de l'ouïe dans ses contes. Il définit lui-même les manifestations nerveuses de l'hyperesthésie auditive, l'origine affective de la tension qui rend ce phénomène possible. Selon lui la victime a dans l'âme une souffrance vague qui rend les nerfs si vibrants que le moindre bruit fait haleter, et l'esprit si douloureux que tout ce qu'il entend prend un sens pénible. C'est le cas dans La Peur:

Quelque part, près de nous, dans une direction indéterminée, un tambour battait, le mystérieux tambour des dunes; il battait distinctivement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique Et pendant deux heures . . . 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 Ce tambour ne serait donc qu'une sorte de mirage du son. Voilà tout. Mais je n'appris cela que plus tard. 17

Maupassant méprise nos sens grossiers et imparfaits qui nous trompent si souvent. Dans Lettre d'un fou le narrateur affirme que nous sommes les jouets et les dupes de nos organes et encore plus de l'oreille que de l'oeil:

La nature est muette, Mais le tympan possède la propriété miraculeuse de nous transmettre sous forme de sens, et de sens différents suivant le nombre des vibrations, tous les frémissements des ondes invisibles de l'espace. 18

Le narrateur dans le récit Un Fou? explique le mystère des sons dans la musique:

La musique, cet art complexe et mystérieux, précis comme l'algèbre et vague comme un rêve, cet art fait de mathématiques et de brise, ne vient donc que de la

¹⁷ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 799-800.

¹⁸ Ibid., II, 1005.

propriété étrange d'une petite peau. Elle n'existerait point, cette peau, que le son non plus n'existerait pas, puisque par lui-même il n'est qu'une vibration. Sans l'oreille, devinerait-on la musique? Non. Eh bien! nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient. 19

Et dans Le Horla le narrateur affirme lui aussi que nos sens sont trop misérables pour découvrir et sonder bien des choses:

. . . avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores. Elles sont des fées qui font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature. 20

Dans la musique Maupassant recherche une excitation des diverses facultés de sa personne. Il en jouit plutôt qu'avec son cerveau, avec ses nerfs surmenés, avec sa sensibilité morale toujours tourmentée. Il discerne dans les compositions de Schubert l'aveu des déceptions éprouvées par une sensibilité, et, peut-être, une physiologie malade. Il croit découvrir en elles les témoignages parfois discordants d'une lutte contre la démence, la traduction de certaines hantises analogues à celles dont il craint lui-même de souffrir. Voici, sur l'âme tourmentée de l'un de ses personnages, l'effet d'une page de Schubert:

Une mélodie étrange s'éveilla . . . , une mélodie dont toutes les phrases semblaient des plaintes, plaintes diverses, changeantes, nombreuses qu'interrompait une note unique, revenue sans cesse, tombant au milieu des chants, les coupant, les scandant, les brisant comme un cri monotone, incessant, persécuteur, l'appel inapaisable d'une obsession. 21

19 Ibid., II, 973.

20 Ibid., II, 1098.

21 Guy de Maupassant, Romans, 1135.

Chez Maupassant la musique le dévaste et c'est en effet sur ses nerfs frémissants que joue l'orchestre. Il entend les sons de la musique, non pas seulement avec ses oreilles, mais avec toute la sensibilité de son corps.

Quand Maupassant parle de l'eau dans ses contes fantastiques, ses réflexions prennent le plus souvent une tournure pessimiste. Les individus et les phénomènes particuliers sont comme de petites vagues qui se perdent dans le courant. Chez le personnage s'impose un flux de sensations et d'impulsions qui est aussi un flux de vibrations nerveuses. Sur un fond de silence, d'un bruit ou d'un son que la sensation aiguise, il ressent une sorte d'ivresse nerveuse qui rend son corps et son intelligence incroyablement vibrants.

L'eau donc a une voix et on écoute son onde sonore; elle a envahi le domaine des sons et parfois même elle répand l'irrésistible mystère de la musique qui s'épand à travers le corps:

Où, l'eau est une voix, du moment que la source jase, que la fontaine babille, que les courants murmurent, que l'océan élève sa grande voix pour gronder. . . . La rivière est le professeur de musique des oiseaux. 22

La mer grouillante, la mer bavarde prend aux yeux de Maupassant l'aspect d'une divinité, et il cherche à entretenir le commerce mystique qu'il a noué avec elle. Elle lui a expliqué le sens de la vie. Dans Sur l'eau:

Elle 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. Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les hautes vagues de l'Océan. 23

²² Michel Mansuy, op. cit., 225.

²³ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 770.

Maupassant aime cette mer décourageante et puissante parce qu'il est impossible de la posséder. Devant l'eau, il est musicien, il est peintre. Son style coule, plein d'assonances, d'allitérations spontanées et de naturel. Il suffit de citer Gaston Bachelard pour que l'effet le plus subtil de Maupassant apparaisse éclairé par sa vie:

Il consistera à prouver que les voix de l'eau . . . que le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. 24

Les ruisseaux, la rivière, la cascade ont un parler que comprennent naturellement les hommes, mais l'eau des marais n'a pas de voix mais un soupir, le soupir des plantes molles. Dans Amour le narrateur ressent une épouvante inexprimable:

Le marais, c'est un monde entier sur la terre, monde différent, qui a sa vie propre, ses habitants sédentaires, et ses voyageurs de passage, ses voix, ses bruits et son mystère surtout. Rien n'est plus troublant, plus inquiétant, plus effrayant, parfois, qu'un marécage. Pourquoi cette peur qui plane sur ces plaines basses couvertes d'eau? 25

Ce qui parle au fond du narrateur, c'est peut-être la voix d'un remords, car après avoir tué un oiseau, une voix d'oiseau cria au-dessus de lui; ce fut un cri déchirant, répété, et l'oiseau épargné se mit à tourner dans le ciel en regardant sa compagne morte entre ses mains.

Maupassant a un appareil sensoriel très fin et pourtant ses sens ont chacun une acuité différente. Nous avons déjà parlé de l'importance

²⁴ Gaston Bachelard, op. cit., 22.

²⁵ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, I, 737.

du regard dans son oeuvre et du rôle de l'audition. Il a le goût et le toucher très développés aussi mais des cinq sens, c'est sans aucun doute l'olfactif qui est le plus aigu. L'odorat établit une communication totale: il accueille les parfums et il s'ouvre aux messages que lui apportent la terre et les eaux. Il apprend d'eux le moment propice quand la beauté des arbres, des herbes et des fleurs va éclater. Souvent Maupassant dépeint une nature qui fait partie de l'atmosphère du conte, et la dote d'une valeur symbolique comme dans Miss Harriet:

C'était un soir tiède, amolli, un de ces soirs de bien-être où la chair et l'esprit sont heureux. Tout est jouissance et tout est charme. L'air tiède, embaumé, plein de senteurs d'herbes et de senteurs d'algues, caresse l'odorat de son parfum sauvage, caresse le palais de sa saveur marine, caresse l'esprit de sa douceur pénétrante. 26

Dans ses contes nous trouvons toutes les variations que modulent le lieu, la saison, l'heure, la diversité humaine sur le clavier des odeurs.

Nous avons parlé dans ce chapitre du dédoublement. Maupassant a bien décrit cette faculté d'analyse qui prédomine chez l'artiste, faisant de lui un être double dont les deux "moi" sont en conflit. L'intelligence ne peut rien découvrir que par les sens, et les images qui se forment sur notre rétine, les sons qui se créent dans notre oreille, les impressions produites par l'odorat et le goût sont infiniment variables. La forme et la couleur des choses ne sont pas seules présentes dans les contes de Maupassant, mais aussi l'heure et la saison, et la sensation née des événements, des choses, des gens, est, pour le personnage, sa façon et la seule, de vivre chaque moment.

Maupassant décrit avec habilité l'incessante nouveauté de

²⁶ Ibid., II, 869.

l'impression et la particularité d'une sensation. Il est susceptible aux sons, aux parfums, aux couleurs; il buvait la sensation comme la terre boit la pluie. Si l'oreille engendre le musicien, c'est l'oeil qui perçoit les beautés de la Nature, et ces organes concourent à faire de l'être sensible un écrivain.

Chapitre V

Le thème de la mort

La mort s'impose silencieusement comme une présence, une compagne qu'on ne peut écarter de nos réflexions solitaires. Elle seule est certaine. Un être a beau mettre la mer et les montagnes entre la mort et lui, il sera rattrapé par cette bête rongeuse qui guette la vie des hommes pour l'écraser, l'étrangler. La mort d'autrui est une allusion à sa propre mort. De la mort des autres à la nôtre, il n'y a qu'un pas : vivre la mort d'autrui serait une sorte de mise à mort.

Les contes fantastiques de Maupassant nous montrent non un système philosophique à proprement parler, mais plutôt les idées que le spectacle de la vie suggère à l'écrivain. Maupassant est peut-être le pessimiste le plus résolu de la littérature française. Le bonheur n'existe pas, la vie est un mal. Tout homme, selon l'écrivain, est condamné à la douleur et à la mort. Maupassant nie Dieu, il nie la morale, l'amour et le progrès. Sa seule croyance est la mort. Dans nombre de contes, la mort, cessant d'être allégorique, devient être visible et terrifiant.

La mort tient une large place dans l'oeuvre de Maupassant. Elle met fin inexorablement à tous les plaisirs et à toutes les puissances de la vie; elle rend absurde l'existence. Maupassant et ses personnages ont la mort en horreur et se révoltent contre son inévitabilité. Un des aspects les plus curieux de son oeuvre c'est que ses personnages luttent contre la mort, tâchent de trouver des moyens d'y échapper et de la vaincre.

Dans la nouvelle Miss Harriet où nous assistons à la découverte du cadavre de Miss Harriet dans le puits, nous voyons une attitude de résignation devant l'inévitable. Le récit se déroule avec une nuance de tristesse pour finir par une scène où l'émotion se dilue dans l'horreur de la nécrophilie:

J'ouvris toute grande la fenêtre, j'écartai les rideaux pour que le ciel entier nous vît, et me penchant sur le cadavre glacé, je pris dans mes mains la tête défigurée, puis, lentement, sans terreur et sans dégoût, je mis un baiser, un long baiser, sur ces lèvres qui n'en avaient jamais reçu 1

Miss Harriet, demeurée à l'écart des tendresses humaines, et que l'on voit pleurer devant une représentation artistique de l'enlacement amoureux, reçoit enfin dans la mort une marque d'affection.

Le pessimisme et la tristesse de Maupassant, épars dans ses contes et nouvelles, sont bien exprimés dans Bel-Ami par le vieux Norbert de Varenne, le porte-parole de Maupassant:

Oh! vous ne comprenez même pas ce mot-là, vous, la mort. A votre âge, ça ne signifie rien. Au mien, il est terrible.

Où, on le comprend tout d'un coup, et on ne sait pas pourquoi ni à propos de quoi, et alors tout change d'aspect, dans la vie. Moi, depuis quinze ans, je la sens qui me travaille comme si je portais en moi une bête rongeuse. Je l'ai senti peu à peu, mois par mois, heure par heure, me dégrader ainsi qu'une maison qui s'écroule. . . . Et maintenant je me sens mourir en tout ce que je fais. Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne. 2

Dans la vie, l'amour, le succès, l'argent, la gloire, tout cela ne compte

¹ Ibid., II, 879.

² Guy de Maupassant, Romans, 358-359.

pour rien, car la mort est au bout, elle attend partout. L'idée qu'un être ne revient jamais hante Norbert de Varenne. C'est le "jamais" de la mort qui lui inspire de la terreur. C'est le cas aussi dans La Tombe où le survivant, une fois la morte chérie est enterrée, passe à travers des souffrances épouvantables:

Je ne la reverrai plus.

. . . Songez! Un être est là, que vous adorez, un être unique, car dans toute l'étendue de la terre il n'en existe pas un second qui lui ressemble

Et tout d'un coup il disparaît! Songez! il disparaît non pas seulement pour vous, mais pour toujours. Il est mort. Comprenez-vous ce mot? Jamais, jamais, jamais, nulle part, cet être n'existera plus. 3

On naît, on grandit, on est heureux, ou malheureux et on attend, on attend la mort. Alors c'est l'adieu final, homme ou femme ne reviendra point sur la terre.

La peur de la mort fait le sujet d'Un Lâche. L'auteur y peint l'état d'esprit d'un homme à la veille d'un duel. Devant la réalité d'un duel cet homme éprouve une si grande épouvante de la mort qu'il ne peut même pas rassembler ses forces pour aller jusqu'au lieu de la rencontre:

S'il n'avait pas, devant l'autre, la tenue noble et calme qu'il faut, il serait perdu à tout jamais. Il serait taché, marqué, d'un signe d'infamie, chassé du monde! Et cette tenue calme et crâne, il ne l'aurait pas, il le savait, il le sentait. Pourtant il était brave, puisqu'il voulait se battre! . . . La pensée qui l'effleura ne s'acheva même pas dans son esprit; mais, ouvrant la bouche toute grande, il s'enfonça brusquement, jusqu'au fond de la gorge, le canon de son pistolet, et il appuya sur la gâchette . . . 4

³ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 967-968.

⁴ Ibid., II, 922.

Dans ses contes fantastiques, Maupassant touche souvent le fond de la détresse humaine; c'est toujours le Maupassant qui combat l'ignorance et le fanatisme, qui justifie le suicide. "Le suicide? C'est le refus d'être, donc l'espoir négatif de ne plus être. C'est encore une forme d'espoir. L'espoir des désespérés."⁵ Le pessimisme de Maupassant s'auréole de pitié; il se penche sur la souffrance sous toutes ses formes. Il plaint les pauvres âmes torturées, désemparées, les êtres désespérés et seuls.

La solution du suicide mûrit souvent en des heures de découragement. Elle peut même être suscitée par une prise de conscience de la monotonie de la vie. Nous en avons l'exemple dans Suicides:

Quels que soient nos efforts, nos détours, nos crochets, la limite est proche et arrondie d'une façon continue, sans saillies imprévues et sans porte sur l'inconnu. Il faut tourner, tourner toujours, par les mêmes idées, les mêmes joies, les mêmes plaisanteries, les mêmes habitudes, les mêmes croyances, les mêmes écoeulements. 6

Ce récit développe l'idée que bien des suicidés ont des raisons insoupçonnées. Ils ne laissent deviner leurs desseins, ce qui est le propre des véritables candidats au suicide. Pour la première fois, Maupassant s'emploie dans Suicides à isoler et à définir un trait universel de l'humaine condition. L'inutilité de l'effort, l'impossibilité pour les êtres de se comprendre et de se pénétrer sont des thèmes chers à Maupassant et qui reviennent constamment dans ses contes pessimistes.

Le suicide du Père Amable est un suicide vraisemblable. Dans ce

⁵ Pierre Cogny, op. cit., 171.

⁶ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 825.

conte Maupassant nous fait comprendre le suicide:

Et comme il était tout seul dans la plaine, tout seul sous le ciel bleu, au milieu des récoltes grandissantes, tout seul avec les alouettes qu'il voyait planer sur sa tête, sans entendre leur chant léger, il se mit à pleurer en marchant. . . . Rien n'était changé, sauf que son fils Césaire dormait au cimetière.

Qu'aurait-il fait, le vieux? Il ne pouvait plus travailler, il n'était bon maintenant qu'à manger les soupes trempées par sa belle-fille. 7

Le père Amable se mure dans son silence de vieux sourd triste. Il mange à peine et ne parle presque pas. Rien ne laisse deviner ses projets, et quand sa belle-fille, un peu inquiète de son absence prolongée le cherche, elle aperçoit, se balançant à un pommier, le corps de son beau-père.

C'est le tragique de l'existence esthétique qu'on se sente seul même dans l'amour, et le désespéré dans Lettre trouvée sur un noyé donne la raison de son suicide:

Pour aimer, il me faudrait rencontrer entre ces deux êtres une harmonie que je n'ai jamais trouvée. . . . Or, le moindre défaut de concordance me frappe et me blesse du premier coup. . . .

Pour aimer, il faut être aveugle, se livrer entièrement, ne rien voir, ne rien raisonner, ne rien comprendre. Il faut pouvoir adorer les faiblesses autant que les beautés, renoncer à tout jugement, à toute réflexion, à toute perspicacité.

Je suis incapable de cet aveuglement, et rebelle à la séduction irraisonnée. 8

Le héros dans Promenade succombe sous le poids de la monotonie, du dégoût de vivre. C'est en comparant sa vie dans un bureau où le soleil n'entre jamais, à la vie ensoleillée d'autres personnes, qu'il se suicide. On suit la promenade du vieil employé lorsqu'il quitte son bureau sombre pour traverser la ville ensoleillée où tout le monde a

⁷ Ibid., I, 228.

⁸ Ibid., II, 903.

l'air heureux, et nous comprenons que cette scène de gaieté lui fait sentir le vide de sa vie et qu'il se suicide dans le Bois de Boulogne:

Qu'attendait-il? Qu'espérait-il? Rien. Il pensait qu'il doit être bon, quand on est vieux, de trouver, en rentrant au logis, des petits enfants qui babillent. Vieillir est doux quand on est entouré de ces êtres qui vous doivent la vie, qui vous aiment, vous caressent, vous disent ces mots charmants et niais qui réchauffent le coeur et consolent de tout.

Et, songeant à sa chambre vide, à sa petite chambre propre et triste, où jamais personne n'entrait que lui, une sensation de détresse lui étreignit l'âme. 9

Lorsqu'on le retrouve pendu à un arbre, on attribue son suicide à un accès de folie, mais Maupassant, lui, sait que cette folie-là n'est pas égarement mais, au contraire, vision lucide de notre condition. Derrière la vie tranquille et méthodique de M. Leras se cache le néant, et cette première découverte explique son suicide.

La mort peut être le refuge des désespérés. Maupassant croit que l'homme évite ainsi les ennuis de vieillir, les désagréments d'une sénescence dégradante. En même temps il se venge de la Providence et il affirme son autonomie. Dans L'Endormeuse, Maupassant voit le suicide comme le vrai remède, non à des maux individuels, mais à notre condition même. C'est un récit où Maupassant nous fait entrevoir ses idées fantastiques pour aider à sortir de la vie ceux qui en ont assez, qui n'ont plus d'espoir. Il suppose un cercle fondé par quelques philanthropes, une société protectrice, qui met à leur disposition une mort calme et insensible:

On constate qu'on est floué partout, et on s'en va.
Quand on a reconnu que la providence ment, triche,
vole, trompe les humains comme un simple député

⁹ Ibid., II, 948.

ses électeurs . . . on quitte la place, qui est décidément mauvaise. . . . Il ne faut pas que la mort soit triste, il faut qu'elle soit indifférente. Nous avons égayé la mort, nous l'avons fleurie, nous l'avons parfumée, nous l'avons faite facile. 10

Ce que Maupassant veut montrer, ce ne sont pas des gens intégrés dans un ordre, mais des êtres en proie à une singulière expérience. Dans ses contes les protagonistes qui désirent la mort ont déjà senti le poids de la société, de la vie; ils sont rejetés, malheureux et incompris. Alors, Maupassant conçoit qu'une Association de suicides heureux ne serait que miséricordieuse, car ses personnages sont irrémédiablement les prisonniers de leur existence terrestre. Aucun auteur n'a autant que Maupassant fixé son attention sur les données immédiates de l'existence terrestre, et c'est pourquoi il décrit la mort avec une telle insistance, et en précisant que c'est la mort subie sans la consolation de la foi, la mort énigmatique et terrible.

Maupassant déteste la guerre et il en a décrit les horreurs plusieurs fois. Dans le dernier paragraphe de L'Angélus, un roman inachevé, et qui contient les dernières lignes écrites par lui avant sa mort, Maupassant met en cause la création manquée de Dieu, cet "Eternel meurtrier, qui semble ne goûter le plaisir de produire que pour savourer insatiablement sa passion acharnée de tuer de nouveau, de recommencer ses exterminations, à mesure qu'il crée des êtres."¹¹ Il n'admet pas que l'on ait pu créer pour détruire; il se moque des hommes mais c'est à Dieu qu'il en veut; il déteste le destin de l'homme. L'écrivain n'a

¹⁰ Ibid., II, .1172-1173.

¹¹ Guy de Maupassant, Romans, 409.

jamais manqué de faire la guerre à la guerre, dont "les fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du ciel et en la raison de l'homme."¹² Il en a décrit les horreurs dans nombre de contes mais surtout dans Sur l'eau où il exprime toute sa pensée à ce sujet; les dessous des boucheries internationales, leur stupidité, et les ruines qu'elles accumulent. L'horrible est une histoire de guerre, mais c'est une histoire qui provoque un frisson d'épouvante anormale, hors nature. Les soldats affamés deviennent comme des animaux et n'hésitent pas à pratiquer le cannibalisme:

Et nous autres, plus robustes, nous allions toujours, glacés jusqu'aux moelles, avançant par une force de mouvement donné, dans cette nuit, dans cette neige, dans cette campagne froide et mortelle, écrasés par le chagrin, par la défaite, par le désespoir, surtout étreints par l'abominable sensation de l'abandon, de la fin, de la mort, du néant. . . . il tua net son camarade.

Alors de tout l'horizon, les autres accoururent pour chercher leur part. Et celui qui avait tué, dépeçant le mort, le distribua.

Et ils s'espacèrent de nouveau, ces alliés irréconciliables, pour jusqu'au prochain meurtre qui les rapprocherait. 13

Ce tableau de la guerre est justifié par la haine que Maupassant ressent des massacres, des mutilations, des brutalités de la guerre. Il compare les hommes à des bêtes; ils resteront des bêtes que l'instinct domine et que rien ne change.

Les gens heureux, forts et bien portants ne comprennent pas, ne ressentent pas les souffrances de la vie, de cette vie si tourmentée et

¹² Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 116.

¹³ Ibid., II, 241, 242, 245.

si courte. Ils ne connaissent point toutes les misères, toutes les agonies qui nous affligent; ils ne voient point que la mort frappe sans cesse, chaque jour, féroce, aveugle. Et la mort, rapace et prédatrice, trouve sa proie partout, que ce soit la maladie qui frappe la victime, un accident, un suicide, la guerre ou un meurtre. Si les écrits de Maupassant sont émouvants, tragiques et tristes, c'est parce que non seulement il est observateur, mais il est le malade lui-même. Il ressent tout ce qu'il décrit. La folie, les hallucinations et le suicide fournissent à Maupassant nombre des thèmes de ses contes et nouvelles. Mais c'est surtout la mort qui informe sa vision du monde. A sa dernière visite à son frère interné, il écrit à une amie:

. . . Je n'ai pu me retenir de pleurer, en regardant ce condamné à mort que la Nature tue, qui ne sortira pas de cette prison, qui ne reverra pas sa mère. . . . Il sent bien qu'il y a en lui quelque chose d'effroyable, d'irréparable, sans savoir quoi

Ah! le pauvre corps humain, le pauvre esprit, quelle saleté, quelle horrible création. Si je croyais au Dieu de vos religions, quelle horreur sans limites j'aurais pour lui! 14

Maupassant a aimé les plaisirs de la vie, mais ses souffrances et son dégoût le mènent à la folie et il pense souvent au suicide. Il dit à un ami: "Je songe au suicide avec reconnaissance. C'est une porte ouverte pour la fuite, le jour où l'on est vraiment las."¹⁵ Il sent venir sa propre catastrophe; il a longtemps suivi son propre enterrement. Dans Sur l'eau (voyages) il écrit:

¹⁴ Cité dans Paul Morand, Vie de Guy de Maupassant (Paris: Flammarion, Editeur, 1942), 213.

¹⁵ Ibid., 223.

En certains jours, j'éprouve l'horreur de ce qui est jusqu'à désirer la mort. . . . La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte, la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût, la pauvreté des êtres humains m'anéantit. 16

Ce sont les désillusions, le dégoût de la vie qui suscitent chez Maupassant la révolte, mais son expérience personnelle lui enseigne une pitié compatissante devant le spectacle de toutes ces souffrances.

Maupassant appréhende la mort d'autrui, sa propre mort; il les appréhende de tous ses sens, imagine les formes les plus répugnantes et révoltantes de la charogne. Il fait voir dans ses contes fantastiques la frayeur et le désespoir de la putréfaction prochaine. Pensons à Miss Harriet qui est morte; devant ce corps hideux, "porté ainsi qu'une tare honteuse," Maupassant écrit:

Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle redeviendrait de la chair humaine. Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d'autres vies qu'elle ferait naître. 17

Dans La Morte le héros visite le cimetière et cherche la tombe de sa maîtresse qui, pense-t-il, épouvanté, était là, là-dessous, pourrie! Il passe la nuit dans le cimetière; il marche doucement, à pas lents, sur cette terre pleine de morts, et il pense à lui-même:

Pour toutes les générations des morts, pour toute l'échelle de l'humanité descendue jusqu'à nous, presque rien, un champ, presque rien! La terre les reprend, l'oubli les efface. Adieu!

¹⁶ Guy de Maupassant, Sur l'eau, Vol. 24 des Oeuvres complètes (Paris: Conard, 1902), 62, 63.

¹⁷ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 879.

Au bout du cimetière habité, j'aperçus tout à coup le cimetière abandonné, celui où les vieux défunts achèvent de se mêler au sol, où les croix elles-mêmes pourrissent, où l'on mettra demain les derniers venus. Il est plein de roses libres, de cyprès vigoureux et noirs, un jardin triste et superbe, nourri de chair humaine. 18

Ces deux derniers contes fournissent "l'idée du travail incessant de la mort," qui est essentiel au renouvellement de la vie, "celle de l'inexistence radicale, sous sa réalité apparente, de l'individu, et l'horreur de la décomposition."¹⁹ Selon André Vial, "Spencer dans Les Premiers Principes, s'étendait à plusieurs reprises sur le thème de la décomposition du corps; il l'assimilait au phénomène universel de la 'dissolution' et montrait l'alternance indéfinie qui s'établit entre ce phénomène et un autre, dont il n'est que le complément,²⁰ 'l'évolution', 'La Force' se conservant égale à elle-même dans ce cycle auquel notre pensée ne saurait assigner de terme."²¹ L'opinion de Spencer sur la décomposition du corps avait affecté Maupassant profondément et exalté sa sensibilité jusqu'à l'obsession.

L'eau est aussi, aux yeux de Maupassant, en correspondance avec la mort. Le thème du marais revient souvent dans son oeuvre; c'est l'eau noir, le creuset putride où la mort se propage, l'eau qui est le terme de la vie humaine, qui fait d'un être vivant une victime. Elle est la fosse qui attend le cadavre. Il traduit la même horreur de la

¹⁸ Ibid., II, 1134.

¹⁹ André Vial, op. cit., 239.

²⁰ C'est Vial qui souligne.

²¹ Vial, op. cit., 221.

putréfaction par la même hantise de la vase et des joncs. "La rivière," dit-il dans Sur l'eau, "n'a que des profondeurs noires où l'on pourrait dans la vase."²² C'est de ces "profondeurs noires" que surgit la mort. La force attirante, maléfique, qui surgit du fond de l'eau est celle d'un piège. L'eau en effet attire, prend et détruit.

Après la mort naturelle, il y a aussi des noyades accidentelles, meurtres et suicides. Le mélange de folie et de désespoir d'une part, et la fascination de l'eau d'autre part masquent une volonté secrète de se détruire. Et l'eau est une des tombes qui attendent l'homme, soit qu'un autre y précipite son cadavre, soit qu'on s'y jette volontairement. L'eau reçoit la mort dans son intimité, et autour du mort ou de la morte, "c'est tout un pays qui s'anime, qui s'anime en s'endormant, dans le sens d'un repos éternel; c'est toute une vallée qui se creuse et s'enténébre, qui prend une profondeur insondable pour ensevelir le malheur humain tout entier, pour devenir la patrie de la mort humaine."²³ L'eau est ainsi invitation à mourir, et selon Bachelard elle porte la teinture de la peine universelle, la teinture des larmes. L'eau de tous les lacs, de tous les marais devient l'eau-mère du chagrin humain.

Dans Fort comme la mort la méditation sur la mort nous livre ce triste témoignage:

Que tout cela est triste, dur, cruel! On n'y songe jamais, pourtant; on ne regarde pas autour de soi la mort prendre quelqu'un à tout instant, comme elle nous prendra bientôt. Si on la regardait, si on y songeait, si on n'était pas distrait, réjoui et aveuglé par tout ce qui se passe devant nous, on ne pourrait plus vivre,

²² Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 770.

²³ Gaston Bachelard, op. cit., 65.

car la vue de ce massacre sans fin nous rendrait fous. 24

L'idée que l'existence esthétique, que l'amour contiendrait une arme pour vaincre la mort, fait le sujet de Fort comme la mort. Bertin sent venir avec épouvante la vieillesse et la mort, mais parce qu'il est tombé amoureux de la fille de sa maîtresse, il croit retrouver sa jeunesse, il s'imagine que son amour est l'instrument propre à vaincre la mort, que son amour est plus fort que la mort! Dans le conte fantastique, le surnaturel apparaît pour donner la mesure d'un amour singulièrement puissant et pour nous introduire dans la vie d'après la mort. Le héros dans certains des contes de Maupassant tombe amoureux de l'esprit d'une jeune fille morte, et grâce à la communication qui s'établit entre eux, découvre l'amour idéal qu'il cherchait en vain auprès des femmes terrestres. C'est le cas dans La Chevelure:

Mais je ne suis pas à plaindre. Je l'ai trouvée, moi, celle que j'attendais; et j'ai goûté par elle d'incroyables plaisirs. . . .

Les morts reviennent! Elle est venue. . . .

Où, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnu, toutes les nuits. . . . J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles! 25

Le narrateur déplore la mort des femmes qu'il avait aimées jadis, le présent l'effraye parce que l'avenir c'est la mort. Il est possédé par le désir d'une femme morte.

24 Guy de Maupassant, Romans, 1079.

25 Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, II, 937, 941.

Dans Hautôt père et fils nous avons le thème de la survie, car le père, en mourant, lègue, dans un sens, sa maîtresse à son fils, pour que la vie puisse continuer sans changement. Il y a beaucoup de personnages dans les contes de Maupassant qui s'accrochent à l'idée que leurs enfants pourront en quelque sorte prolonger leur existence au-delà de la mort. Ils oublient un peu la peur de la mort en transmettant à leurs enfants, autant que possible, leur caractère à eux, leurs pensées, leurs espoirs. Et ils sont consolés, la pensée de la mort est adoucie; leur existence durera, se prolongera donc au-delà de la mort par la projection de leurs sentiments et de leurs motivations.

Dans l'oeuvre de Maupassant il y a aussi une autre façon de vaincre la mort. "Elle est extrêmement curieuse: c'est une espèce de croyance à la transmigration des âmes. La base psychologique en est le phénomène bien connu des situations qu'on semble avoir déjà vécues."²⁶ Cette observation psychologique fait le sujet du conte A Vendre:

On trouve parfois, en voyageant ainsi, des coins de pays qu'on croit connaître depuis longtemps, tant ils vous sont familiers, tant ils plaisent à votre coeur. Est-il possible qu'on ne les ait jamais vus? qu'on n'ait point vécu là autrefois? 27

C'est le cas aussi dans M. Jocaste où l'incestueux croit retrouver sa maîtresse morte:

C'était elle! la morte!

Elle avait le même âge, les mêmes yeux, les mêmes cheveux, la même taille, le même sourire, la même voix. L'illusion complète l'affolait; . . .

. . . Il les confondait maintenant en sa pensée et dans son coeur, la disparue et la vivante,

²⁶ Knud Togeby, op. cit., 112.

²⁷ Guy de Maupassant, Contes et Nouvelles, I, 702.

oubliant la distance, le temps passé, la mort,
 aimant toujours l'autre en celle-ci, aimant
 celle-ci en souvenir de l'autre, 28

La ressemblance de l'autre à sa maîtresse, son portrait pour ainsi dire, symbolise la renaissance d'un être, la continuation de la vie au-delà de la mort, tandis que dans A Vendre le portrait représente, de façon analogue, le sentiment du déjà vu. Dans un conte comme M. Jocaste, le lecteur arrive presque à croire qu'à force d'aimer et de vouloir, on peut vaincre la mort, qu'on peut ressusciter l'être aimé. L'idée est suggérée indirectement plusieurs fois. Le personnage du conte vit totalement dans l'inconscience de la mort de l'être bien-aimé.

Maupassant croit à l'anéantissement absolu de chaque être qui meurt. Il répondit à un journaliste qui lui demanda s'il croyait à la survie:

Non, je ne crois pas à la survie. Je crois à la vie universelle, éternelle, parmi les astres innombrables, à travers les siècles toujours renouvelés. Quant à notre petite personne! Il faut mourir complètement en tant qu'individu et en faire notre deuil! Et s'il y a autre chose --ce qui est bien possible aussi--je ne sais de cela que ceci: que je n'en sais rien. Ni vous, ni personne. 29

La pensée de Maupassant en matière de religion est dictée par cette horreur de la mort qu'il ressent plus que quiconque. C'est pourquoi on a vu cette horreur atteindre jusqu'au sacrilège dans plusieurs de ses contes. La pression du monde, de la souffrance, est la cause de cette rébellion qui inspire ses sacrilèges. Ses personnages luttent contre la vieillesse, le néant de l'amour, le dégoût de vivre, la stupidité

²⁸ Ibid., I, 874.

²⁹ Cité dans Pierre Borel, op. cit., 67.

des religions et l'inévitabilité de la mort. C'est la peur qui explique l'idée qu'il se fait de Dieu, du Dieu, qui selon lui n'a aucune pitié de l'homme et qui prend plaisir à le torturer.

Ce chapitre nous laisse entrevoir l'art descriptif de Maupassant, si profond, si exact. Même après un siècle, la psychologie de ses personnages, les causes de leurs démarches et de leurs propos, les mobiles de leurs actions restent toujours aussi vrais. L'homme sera toujours en proie à la peur de la mort, sera toujours envahi par l'inquiétude et l'épouvante qu'elle provoque. La mort à laquelle nous acculent la maladie, les accidents, le suicide, la guerre, enfin qui représente l'état dernier de l'homme, s'anime, joue le rôle de chasseur, guette l'homme et le tue. Maupassant comprend, lorsqu'il parle de la guerre, qu'elle ne développe pas des vertus héroïques, mais plutôt qu'elle engendre l'ignominie, les bassesses. Mais l'ignominie ne diminue pas la grandeur tragique de la situation. Les personnages dans ses contes courbent le front sous le poids de la fatalité. Devant l'inévitable à quoi bon protester?

Conclusion

Lorsqu'on a parcouru plusieurs fois les contes fantastiques de Maupassant, on a l'impression de passer à travers un labyrinthe de profondes ténèbres. On se souvient en même temps d'avoir frémi de peur, d'avoir ressenti profondément un sentiment de crainte et d'épouvante, la présence de mondes et de puissances insolites. Ses contes nous font vivre dans un univers où le temps cesse de couler: le temps ne nous dirige pas vers un avenir ou un passé définis, mais plutôt vers un présent qui nous met au contact de choses qui font naître en nous une empreinte insupportable d'attrait et de dégoût. C'est certain que les événements ne s'expliquent pas par les lois de la nature telle qu'on les connaît. Le fantastique élabore un autre monde, différent du monde réel, un monde dont les lois choquent nos habitudes, nos normes et nos valeurs. Tout au plus peut-on dire que ce sont des événements, des coïncidences insolites qui nous font vivre au contact immédiat de l'horreur. Lire un conte ou une nouvelle de Maupassant oblige à braquer la caméra, tantôt sur la vie réelle et banale, tantôt sur la vie irréelle et invraisemblable, parfois mystifiante.

L'art réaliste de Maupassant procède vraisemblablement d'une intuition très aigüe du caractère mouvant propre à la structure dialectique de la société française à cette époque. Maupassant a voulu être un spectateur impartial, insensible même, une sorte de témoin de son temps. On goûte surtout ses nouvelles qui mettent en scène les paysans de sa province natale et dont le réalisme est si délectable.

Notre auteur s'est borné, en témoin précis, à montrer l'homme par ses actes et il a su exprimer mieux que bien d'autres, les misères et les laideurs de l'espèce humaine. Maupassant a le don de s'inspirer d'une anecdote banale et d'enfermer, en un court ouvrage, toute une philosophie amère, toutes ses désillusions, tout ce que la vie peut avoir de révoltant, d'impitoyable, d'horrible. L'auteur de Sur l'eau est un pessimiste, un désespéré. Sa conception de l'existence est très sombre et tragique. La leçon qu'il donne est décourageante. Elle ne propose pas de suite et lentement il se dégage de cette lecture une impression attristante et pénible, qui nous envahit sans même qu'on s'en rende compte.

Dans le conte fantastique, l'art de l'auteur consiste à convaincre le lecteur sinon de la réalité de ce qu'il lit, du moins de sa plausibilité. Maupassant possède ce don, et le lecteur est toujours pris par l'aventure qui se déroule dans ses contes fantastiques. Nous ne pouvons lire des contes comme Le Horla, Lui?, La Morte, comme L'Endormeuse et Qui Sait? sans être secoués par le frisson de la peur. Le fantastique, c'est moins un autre monde que notre terreur au seuil de ce monde. Un monde nouveau s'est insinué en nous et s'étend autour de nous. Nous ne vivons plus que par lui et pour lui; nous ne sommes plus que la conscience de la menace qui l'habite. C'est l'univers de la Peur. Il y a bien un monde dans lequel le monstre et le fantôme exercent leurs ravages, mais ce monde-là n'est autre chose que le monde de l'oeuvre, qui ne débouche pas sur le nôtre, mais duquel nous participons.

Les contes de Maupassant réalisent également le fantastique dans l'imaginaire. Il faut que la conscience soit libre pour qu'elle puisse

imaginer. L'imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel, et toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. L'irréel est créé hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendentalement libre que l'homme peut s'abandonner à l'imagination.

Il fallait toute l'astuce de Maupassant et beaucoup d'art pour passer du naturel au surnaturel, pour donner un corps et une logique à l'imaginaire. Ses contes illustrent ce monde de l'imagination où tous les fantasmes ont la possibilité de s'exprimer. Il croit à l'imaginaire, au pouvoir de l'imaginaire! Maupassant a souffert une série d'hallucinations entre 1883 et 1884, et lucide, il en a eu conscience. Observateur profond, il a réussi à en suivre le déroulement et à les transposer dans ses contes d'une façon remarquable. Les plus connus sont: Lui? (1883), Un Fou? (1884), Le Horla (1886) et Qui Sait? (1890). Sa toute première nouvelle écrite lorsqu'il ne ressentait encore aucun dérangement nerveux est La Main d'Ecorché, et aussi en cette même année 1875, on le voit travailler à son histoire extraordinaire, Le Docteur Héraclius Gloss. Si Maupassant n'avait pas eu la pleine possession de ses facultés intellectuelles et affectives à cette époque, jamais ces écrits fantastiques n'auraient pu voir le jour. Il voulait troubler et épouvanter et il n'eût guère pu y prétendre s'il eût recueilli les incohérences d'une cervelle malade. Et la caractéristique essentielle de l'oeuvre de Maupassant, c'est le naturel et la simplicité. C'est à force justement de ce naturel et de cette simplicité qu'il est parvenu à donner à ses lecteurs l'illusion de la réalité, plus vraie que la réalité même.

Maupassant essaie de soulever le voile de la double vie mystérieuse

qui nous fait croire qu'il y a deux êtres en nous, et qu'un être étranger, un invisible, dirige notre vie. La multiplication de la personne est un des thèmes essentiels du conte fantastique. Devant la fascination des miroirs qui l'appellent, qui lui donnent le vertige et introduisent le terrible Double, Maupassant souffre de la peur et de l'horreur de la mort.

L'érotisme est une donnée importante de notre société, puisque c'est en fait sur elle que se fondent tous les rapports entre les êtres. Dans la vie toutefois, la charge agressive et émotive qui colore toute relation a d'abord à se définir par rapport à l'érotisme. Né de la désillusion, le sensualisme amoureux de Maupassant se tourne en amertume et en dégoût, et lorsqu'il parle de l'amour dans ses contes fantastiques, il se produit un retournement distinctif; l'idée qui s'en dégage, c'est que la nature même de l'homme est la source, non de la joie de vivre, mais de l'empoisonnement de la vie.

Dans les contes fantastiques de Maupassant, l'appétit sensuel ne dédaigne pas l'objet inanimé. La sensibilité morale même, par le moyen des sens, se colore d'érotisme: les joies du regard, par exemple, cette jouissance érotique de la beauté; les plaisirs du toucher, dont le lien érotique se révèle dans Sur les chats, La chevelure, et Un cas de divorce; l'enivrement des odeurs, comme le parfum des fleurs, leurs caresses odorantes qui font appel au bonheur et à l'amour, sont révélés dans Miss Harriet et dans Un cas de divorce. L'érotisme multiplie les sensations, leur donne plus d'intensité, plus d'acuité. Dans le conte Fou? le héros sent les parfums du cheval et de sa femme mêlés amoureusement. Les personnages de La chevelure, de Fou? et d'Un cas de divorce sont des voluptueux qui ont subi une déperdition d'eux-mêmes.

L'érotisme épuise, envahit et cache une promesse de mort, car quoique inexplicable, le rapport de l'amour avec la mort ne peut être évité.

Maintes fois, nous l'avons vu, Maupassant fait allusion dans ses contes fantastiques à la Mort; la mort qui guette les êtres, et qui, par son action, inscrit la défaite de l'homme. Dans Sur l'eau, le personnage isolé voguant sur l'eau est prisonnier de la mort, représentée par le cadavre auquel il ne peut s'échapper malgré tous ses efforts. Cela constitue une image symbolique de l'homme, nous montre la lutte de l'homme contre le surnaturel et marque un rapport entre la mort et le surnaturel. Même ses contes joyeux sont comme des interventions violentes de la joie contre la mort, un dernier essai de s'accorder avec la vie, une convulsion de rire en attendant les convulsions de l'agonie qui ne vont pas tarder. D'autres ont trouvé une consolation dans la foi, mais Maupassant n'est pas croyant. S'il a parfois postulé l'expérience d'un Etre suprême, c'est pour mieux fonder sa colère, et se donner l'illusion apaisante de la liberté reconquise.

Le plus surprenant, c'est que Maupassant, cette âme qu'entraîne le vertige de la mort, en dépit de ses souffrances, ses insomnies prolongées et constantes, a cependant eu une vie bien pleine, observant, méditant, élaborant et créant d'innombrables contes et nouvelles. Malgré son interminable agonie, Maupassant y résiste; il ruse avec ses hallucinations comme son héros du Horla, et s'applique à vivre, à écrire; il est vaillant jusqu'au bout.

Bibliographie

A. Oeuvres de Maupassant

Maupassant, Guy de. Contes et Nouvelles. Ed. Albert-Marie Schmidt et Gérard Delaisement. 2 vols. Paris: Editions Albin Michel, 1956, 1957.

----- . Romans. Ed. Albert-Marie Schmidt. Paris: Editions Albin Michel, 1959.

----- . Sur l'eau. Vol. 24 des Oeuvres complètes de Guy de Maupassant. Paris: Conard, 1902.

B. Ouvrages et Etudes sur Maupassant

Bancquart, Marie-Claire. Maupassant conteur fantastique. Paris: Archives des Lettres Modernes-Minard, 1976.

Borel, Pierre. Le destin tragique de Guy de Maupassant. Paris: Ed. de France, 1927.

Bourget, Paul. Essais de Psychologie contemporaine. Paris: Plon-Nourrit, 1899.

Cogny, Pierre. Le Maupassant du "Horla". Paris: Lettres Modernes-Minard, 1970.

----- . Maupassant, l'homme sans Dieu. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1968.

Deer, Irving. "Maupassant's La Mère Sauvage," The Explicator, Vol. XXII, No. 1 (September 1963), item 7.

Dugan, John Raymond. Illusion and Reality. A study of descriptive techniques in the works of Guy de Maupassant. The Hague: Mouton, 1973.

Dumesnil, René. Guy de Maupassant. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

Lacaze-Duthiers, Gérard de. Guy de Maupassant. Son Oeuvre. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1926.

Lanoux, Armand. Maupassant le Bel-Ami. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1967.

Morand, Paul. Vie de Guy de Maupassant. Paris: Flammarion, 1942.

Schmidt, Albert-Marie. Maupassant par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1962.

Togebly, Knud. L'oeuvre de Maupassant. Paris/Copenhague: Presses Universitaires de France/Danish Science Press, Ltd., 1954.

Vial, André. Guy de Maupassant et l'art du roman. Paris: Nizet, 1954.

C. Ouvrages Traitant du Fantastique

Bachelard, Gaston. L'air et les songes. Paris: José Corti, 1943.

Blanchot, Maurice. "La Passion de l'imaginaire," Critique, Vol. XXII (juin 1966) 571-578.

Caillois, Roger. Anthologie du Fantastique. Paris: Editions Gallimard, 1966.

Castex, Pierre-Georges. Anthologie du conte fantastique français. Paris: Librairie José Corti, 1963.

----- . Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Librairie José Corti, 1951.

Palou, Jean. Histoires Etranges. Paris: Editions Casterman, 1963.

Schneider, Marcel. Histoires fantastiques d'aujourd'hui. Paris: Editions Casterman, 1965.

Sternberg, Jacques, Alex Grall et Jacques Bergier. Les Chefs-d'oeuvre du fantastique. Paris: Editions Planète, 1967.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Vax, Louis. L'Art et la littérature fantastiques. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

----- . La Séduction de L'Etrange. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Villiers de L'Isle-Adam, Philippe-Auguste. Contes fantastiques. Paris: Flammarion, 1965.

D. Ouvrages Généraux Consultés

Bachelard, Gaston. L'Eau et les rêves. Paris: Librairie José Corti, 1942.

Lagache, Daniel. Les Hallucinations verbales et Travaux cliniques.
Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

Mansuy, Michel. Gaston Bachelard et les Eléments. Paris: Librairie
José Corti, 1967.

Sartre, Jean-Paul. L'Imaginaire. Paris: Editions Gallimard, 1940.