

## Zola et Maupassant conteurs fantastiques : le genre en (r)évolution

### *Introduction : L'apparition, notion clé des contes fantastiques*

**N**é au XVIII<sup>e</sup> siècle, le conte fantastique devient à la mode un siècle plus tard dans toute l'Europe. Si l'on admet que tout récit de ce genre est basé sur « l'intrusion brutale du surnaturel dans le cadre de la vie réelle »<sup>1</sup>, suite à quoi le texte « [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'explicable »<sup>2</sup>, il devient logique que le point de départ d'un tel texte est un événement ou un phénomène considéré comme celui « qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait à tort estimé le mystère à jamais banni »<sup>3</sup>. Toute l'histoire racontée devient alors le résultat de ce que Tzvetan Todorov définit comme « [une] hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

<sup>2</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige – PUF, 1965, p. 88.

<sup>3</sup> R. Caillois, « Fantastique », [dans :] *Encyclopædia Universalis*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Club Français du Livre, 1988-1989, vol. 9, p. 279.

<sup>4</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 28.

C'est l'apparition, donc le retour fantomatique d'une personne morte, qui joue le rôle de cet événement-clé dans la plupart des récits fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrivant dans la lignée des *Contes fantastiques* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ou dans celle des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. L'apparition, qualifiée même de « démarche essentielle » du fantastique<sup>5</sup>, est dotée d'une caractéristique exceptionnelle : elle permet de jouer avec les réalités de la vie et de la mort, deux catégories normalement « étanches » qui s'excluent l'une l'autre (une fois mort, un être humain ne peut plus revenir à la vie). Ainsi, jusqu'à la moitié du siècle, les contes fantastiques sont peuplés de toutes sortes de spectres, le plus souvent maléfiques : vampires, démons, succubes, dont l'apparition a pour décor des lieux d'allure infernale : cimetières, ruines, vieux bâtiments délabrés. En effet, dans les contes fantastiques « classiques », suivant le schéma traditionnel, la présence ou l'apparition d'un mort ou d'un être surnaturel quelconque déclenche la série d'événements qui composent le récit, organisant son intrigue et devenant la véritable pierre angulaire du texte.

Avec le développement de la psychiatrie et l'intérêt grandissant pour les troubles mentaux et l'aliénation dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'apparition, toujours notion de base des contes fantastiques, prend une allure tout à fait différente : c'est le motif de la folie, de l'angoisse du Moi devant les abîmes cachés dans son propre esprit et capables de faire surgir des monstres de la démence, qui tend à polariser la thématique de ce type de création littéraire après 1850. L'apparition ne relève plus du surnaturel, mais des songes morbides d'un cerveau malade, et n'est plus celle d'un spectre, mais d'un Autre, qui peut être un *alter ego* – le plus souvent invisible – du Moi, son double pernicieux ; né du délire, il mène souvent le protagoniste à mort.

<sup>5</sup> R. Caillois, « Fantastique », *op. cit.*, p. 283.

Émile Zola et Guy de Maupassant semblent s'inscrire dans divers volets de la création fantastique, et leurs productions témoignent des différences qui marquent l'évolution du genre.

### *Le fantastique zolien : une apparition manquée d'un faux mort-vivant*

En tant que nouvelliste, Zola reste généralement fidèle au naturalisme, ses textes brefs s'articulant autour de ce qui constitue la notion la plus chère à l'écrivain : la Vie. *La nouvelle La mort d'Olivier Bécaille* (1879) y constitue une exception, le seul texte de cet auteur que la critique range parmi les contes fantastiques ; ajoutons aussitôt que, étant donné le déroulement de l'intrigue (le motif du « revenant » qui ne peut pas ressusciter son passé, sa mort ayant été inscrite dans les registres d'état civil), il faut prendre ce classement avec un grain de sel. Le récit n'en reprend pas moins un thème qui constitue une des angoisses principales de l'époque et qui relève visiblement de l'inspiration poésque : celui de l'enterrement prématuré, de l'enterré vivant. Les obsessions les plus cruelles du romancier, et surtout la hantise de la mort inévitable provoquant chez lui « un état de terreur invincible »<sup>6</sup>, y voient le jour dans une forme brève dont la concision souligne le dramatisme.

« C'est un samedi, à six heures du matin, que je suis mort »<sup>7</sup> : c'est par cette phrase pleine d'un humour macabre que commence la nouvelle, une des plus connues et des plus appréciées par la critique<sup>8</sup>. Malgré l'ambiguïté

<sup>6</sup> *Journal d'Edmond de Goncourt*, 1880, cité d'après : C. Becker, G. Gourdin-Servenière, V. Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993, p. 68.

<sup>7</sup> É. Zola, *La mort d'Olivier Bécaille*, [dans :] *Idem, Nouvelles noires*, Paris, Librairie Générale Française, 2013, p. 397. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation MOB, la pagination après le signe abrégatif.

<sup>8</sup> Pour l'analyse du texte de la nouvelle, nous reprenons les fragments de

que pose cet incipit insolite et que le texte, écrit à la première personne, va cultiver pendant un certain temps, Olivier Bécaille n'est pas mort ; du moins, pas physiquement. En effet, depuis son enfance, ce jeune homme est en proie à des attaques cataleptiques ; de plus, il est obsédé par la terreur d'une mort prématurée :

[J]e pensais constamment que je ne vivrais pas, qu'on m'enterrerait de bonne heure. Et cette pensée de la terre me causait une épouvante, à laquelle je ne pouvais m'habituer, bien qu'elle me hantât nuit et jour. En grandissant, j'avais gardé cette idée fixe [...]. Que de fois, la nuit, je me suis réveillé en sursaut [...], balbutiant : « Mon Dieu ! mon Dieu ! il faut mourir ! ». (*MOB*, 399)

Un jour, Olivier tombe en syncope et présente, au physique, toutes les apparences de la mort : ses membres sont inertes, il est froid et rigide, sa chair est « frappée d'immobilité », plongée dans un « singulier état de torpeur » (*MOB*, 398). Or, personne ne sait que son intelligence fonctionne toujours : sa pensée demeure « lente et paresseuse, mais d'une netteté parfaite » (*MOB*, 397). C'est sa femme qui est la première à le considérer comme mort ; et Bécaille assiste, sans pouvoir parler ni bouger, aux préparatifs de son enterrement, à la visite du médecin qui le déclare mort, puis à sa mise en cercueil et son inhumation qui le fait s'évanouir dans sa tombe.

Au bout d'un temps indéterminé, il se réveille de sa syncope. La conscience des événements lui étant revenue, il vit de longues heures de supplice atroce, se rendant compte de la gravité de sa situation et de l'absurdité de son ancienne peur de la mort :

Ah ! comme je désirais la mort, à cette heure ! Toute ma vie, j'avais tremblé devant le néant ; et je le voulais, je le réclamais, jamais il ne serait assez noir. Quel enfantillage que de redouter ce sommeil sans rêve, cette éternité en silence et en ténèbres ! La mort n'était bonne que parce qu'elle supprimait l'être d'un coup, pour toujours. Oh ! dormir comme les pierres, rentrer dans l'argile, n'être plus ! (*MOB*, 425)

---

notre article « Le motif du vagabondage dans quelques "nouvelles noires" d'Émile Zola », [dans :] E. Kociubińska, J. Niedokos (dir.), *Sur les traces du vagabond*, Lublin, Wydawnictwo Werset, 2014, p. 38-46.

Exténué par le vertige, le froid, l'asphyxie et la faim, Olivier est sur le point de succomber au désespoir, quand ses mains tombent sur un clou posé de travers qu'il réussit à arracher. Forcé, faute d'eau, à boire son propre sang qui coule d'une piqûre, ayant pris l'allure d'un vampire, hurlant de peur et de désespoir, il multiplie ses efforts pour sortir de sa tombe. Il y réussit enfin, et, une fois sauvé, lui qui avait passé des années à redouter la mort et à l'attendre avec inquiétude, finit par s'écrier : « Oh ! que c'[est] bon de vivre ! » (*MOB*, 427).

Après plusieurs heures d'errance dans les rues de Paris que Bécaille, secoué par une forte fièvre, ne reconnaît pas, un autre évanouissement suivra, entraînant un trou de trois semaines dans sa vie. Guéri par un médecin qui l'avait ramassé dans la rue, il entreprend, non sans appréhension, de retrouver sa femme. Et là, il découvre sa disparition définitive et irréversible du monde des vivants : son physique changé pendant la maladie le rend méconnaissable pour ses anciens voisins, ce qui lui permet d'écouter, dans un café, la conversation de deux dames de sa maison qui parlent de lui. Il apprend que sa femme est partie avec un autre homme ; ces dames constatent que Bécaille, ce « gringalet », était « toujours à geindre ! Et pas le sou ! Ah ! non, vrai ! un mari comme ça, c'est désagréable pour une femme qui a du sang ». Et elles concluent qu'il « a bien fait de mourir » (*MOB*, 431). Ainsi, l'apparition du protagoniste, étant donné sa métamorphose physique, n'impressionne point son entourage, car il n'est reconnu par personne ; même s'il avouait son identité, on le prendrait pour un fou. Le pauvre homme est donc privé du privilège habituel des revenants, celui de produire un effet spectaculaire sur ceux qui le voient ; s'il est un mort vivant, il l'est à l'insu de tous. Ainsi, civilement, il restera mort pour toujours. Deux anéantissements du personnage, physique et civil, s'effectuent de la sorte ; pourtant, Bécaille n'en souffre pas trop, se disant avec un humour noir que « un mort n'est pas jaloux » (*MOB*, 431).

Mort et enterré pour le monde, il décide de rester dans l'oubli et de ne point réclamer son ancienne vie.

On peut observer que le récit zolien témoigne avant tout de l'« obsession du souterrain »<sup>9</sup> qui hante constamment l'écrivain sous forme de la peur du gouffre noir, de la nuit, de l'émiettement de tout face au temps implacable ; les témoignages de cette idée morbide reviendront de manière récurrente au fil de ses œuvres romanesques, des profondeurs du Voreux dans *Germinal* aux ténèbres de l'âme de toute « bête humaine » qui peuple l'univers zolien.

### *Maupassant et la fascination pour l'« inquiétante étrangeté »<sup>10</sup> de l'esprit fou*

De son côté, dans ses contes : *Qui sait ?*, *Un fou*, *Lettre d'un fou*, et surtout *Le Horla*<sup>11</sup>, Maupassant confirme que, malgré le progrès technologique et scientifique qui relève du génie de l'homme, ce dernier reste toujours divisé et fuyant, enchaîné par son ignorance de ce qu'il ne peut pas percevoir par ses sens imparfaits. Par conséquent, « s'épanouissent les fleurs du mal, se déploient les égarements des sens et du cerveau, les névroses et les détraquements »<sup>12</sup>. Étant lui-même en proie à des troubles hallucinatoires qui le mèneront à la démence, l'auteur est bien conscient de la gravité des pathologies nerveuses. Ainsi, ses contes exploitent diverses variantes de la thématique de la folie :

<sup>9</sup> A. Dezalay, « Le Thème du Souterrain », [dans :] *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469, *passim*.

<sup>10</sup> D. Rougé, *Écrire et lire la folie. Raconter le fou dans ses textes*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012, p. 160.

<sup>11</sup> Étant donné l'abondante bibliographie concernant ce conte, sans doute le plus célèbre de Maupassant (dont notre propre article « Le jeu du Même et de l'Autre : "Le Horla" de Guy de Maupassant, un récit "dédoublé" en deux versions », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, LXIII/5, p. 159-172), nous ne nous en occuperons pas ici.

<sup>12</sup> Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », [dans :] G. de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 238.

Les fous m'attirent, écrit-il. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démente où tout [...] recommence pour eux [...] en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine.<sup>13</sup>

Chez cet auteur, considéré par ses biographes comme « malade d'esprit », la folie est présentée dans une optique qui puise en même temps dans la tradition poétique des contes d'Hoffmann et dans les ambitions scientifiques des fameuses « leçons » de Charcot à la Salpêtrière. Dans l'ensemble des trois cents contes et nouvelles sortis de sa plume, « ses trente-six contes qualifiés d'« irréalistes », éparpillés, engloutis dans la masse de ses nouvelles réalistes [...] [permettent de] tirer de l'ombre une cohorte de fantômes et de fantasmés, de voyants et de fous »<sup>14</sup>. Dans la plupart des cas, il s'agit bien d'une apparition au deuxième sens présenté au début de notre réflexion : une projection fantasmatique du côté sombre et inconnu de l'âme et/ou de l'esprit humain troublé par l'angoisse, la peur, la maladie.

*Qui sait ?* (1890) raconte, sous forme de mémoires ou de relation intime, l'histoire d'un homme peu sociable qui, suite à des événements mystérieux survenus dans sa demeure, entre de son propre gré dans un asile. En effet, un jour, en revenant d'une promenade, il assiste, stupéfait, à la disparition de tout son mobilier qui s'en va tout seul, porté par une force surnaturelle qui semble l'animer :

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés [...], puis toutes mes chaises [...] et les petits tabourets [...]. [I]ls s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille ou leur poids.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> G. de Maupassant, *Madame Hermier*, [dans :] *Idem, Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, t. 2, p. 874.

<sup>14</sup> G. de Maupassant, *Qui sait ?*, F. Lacassin (éd.), Paris, UGE, 1981, quatrième de couverture.

<sup>15</sup> G. de Maupassant, *Qui sait ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 161-162. Les citations

Puisque, de peur d'être pris pour un fou, le narrateur décide de n'avouer à personne ce qu'il a vu – ou cru voir –, son valet de chambre est persuadé qu'il s'agit d'un vol, mais l'enquête policière ne découvre rien. Secoué par ce coup (car, faute de s'attacher aux gens, il s'était attaché à ces objets inanimés qui lui permettaient de vivre calmement et le rendaient heureux), l'homme suit le conseil des médecins et se met à voyager. Bientôt son supplice recommence, car, venu à Rouen, il reconnaît, dans une boutique d'antiquaire, plusieurs de ses meubles et ses bibelots perdus. La tentative de rachat qu'il entreprend aussitôt se termine par un échec, car aussi bien le contenu de la boutique que son propriétaire disparaissent soudain. Enfin, le narrateur reçoit une lettre de son jardinier qui l'informe que, sans qu'on sache comment, tout le mobilier de la maison est revenu. L'homme, dont l'état nerveux s'est aggravé et qui ne distingue plus la réalité de l'hallucination, est alors persuadé qu'il s'agit d'un complot ou d'un acte de vengeance d'une force surnaturelle, et il demande à un médecin la permission de rester dans un asile qu'il considère comme un endroit sûr où son esprit égaré retrouvera le calme.

La nouvelle exploite le champ lexical de la solitude : le narrateur est « un solitaire, un rêveur, une sorte de philosophe isolé » (QS, 157), gêné par la présence des autres qui « [l]e lassent, [l]e fatiguent, [l]'énervent » (QS, 158) et vivant dans une demeure « perdue, cachée, noyée sous les feuilles des grands arbres » (QS, 158). À ce champ spécifique est opposé celui du bruit : le calme, le silence, l'isolement de la vie quotidienne de l'homme sont soudain perturbés par ce qu'on appelle des acouphènes, c'est-à-dire de fausses sensations auditives, des « parasites sonores ». C'est pourquoi, en observant la fuite de son mobilier, bien qu'il ne voie personne, il entend « un re-

---

suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation QS, la pagination après le signe abrégé.

mument vague d'un tas de choses », un « bruit qui grandissait [...], qui semblait devenir un grondement d'impatience, de colère, d'émeute mystérieuse » (QS, 160-161). Sans le dire *expressis verbis*, Maupassant laisse entendre que son personnage est en proie à une folie hallucinatoire, qu'il est paranoïaque, ce qui expliquerait les phénomènes surnaturels de la nouvelle. Si celle-ci ne se termine pas par la mort physique du protagoniste, il s'agit pourtant d'une mort symbolique qui se réalise suite à l'enfermement de l'homme dans l'asile. Le narrateur désigne son histoire comme « si bizarre, si incompréhensible, si fo[llie] » (QS, 157) ; c'est le sens qu'il lui attribue qui joue ici le rôle d'apparition : s'il éprouve un fort besoin de tout raconter pour se soulager, cela révèle pourtant le détachement de son esprit. On ne peut pas, dans ce contexte, désapprouver l'observation de Pierre Bayard qui réfléchit sur l'œuvre de Maupassant dans la perspective freudienne : « Alors que l'œuvre freudienne est fondée sur le modèle du refoulement, celle de Maupassant se bâtit sur l'hallucination, comme défaillance de l'élaboration »<sup>16</sup>.

Maupassant a écrit plusieurs textes sur le magnétisme, phénomène qui suscitait à l'époque beaucoup d'interrogations. Dans un de ces textes, une nouvelle intitulée *Un fou ?* (1884)<sup>17</sup>, l'incipit informe le lecteur de la mort, dans une maison de santé, d'un ami du narrateur, nommé Jacques Parent, « ce grand garçon étrange, fou depuis longtemps peut-être, maniaque inquiétant, effrayant même »<sup>18</sup>. Il s'agit en effet d'une personne bien particulière :

<sup>16</sup> P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 136.

<sup>17</sup> À ne pas confondre avec une autre nouvelle portant le même titre mais sans point d'interrogation, publiée un an plus tard.

<sup>18</sup> G. de Maupassant, *Un fou ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques, op. cit.*, p. 91. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *F*, la pagination après le signe abrégatif.

C'était un homme de quarante ans, [...] avec des yeux d'halluciné, des yeux noirs, si noirs qu'on ne distinguait pas la pupille, des yeux mobiles, rôdeurs, malades, hantés. Quel être singulier, troublant, qui apportait, qui jetait un malaise autour de lui, un malaise vague, de l'âme, du corps, un de ces énervements incompréhensibles qui font croire à des influences surnaturelles ! (F, 91)

Qui plus est, Jacques Parent semblait avoir un tic nerveux : il cachait toujours ses mains dans ses poches ou derrière son dos. Le secret de ce geste a été révélé lors d'une soirée d'orage particulièrement électrique, mettant les nerfs des protagonistes à vif. Parent, qui paraissait singulièrement agité et anxieux, a demandé à son ami de ne pas le laisser seul ; il avait, a-t-il expliqué, peur de lui-même, ou plutôt d'une force mystérieuse et incontrôlable qui s'était emparée de ses mains. Et il a parlé au narrateur de ses terribles pouvoirs d'hypnose et de psychokinèse qu'il désignait comme magnétisme. En effet, usant d'une incompréhensible influence magnétique, il pouvait commander aux hommes, aux animaux, et même aux objets :

Quant à moi... [...], je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort [...]. Je n'ai qu'à regarder les gens pour les engourdir comme si je leur avais donné de l'opium. Je n'ai qu'à étendre les mains pour produire des choses [...] terribles. [...] Mon pouvoir ne s'étend pas seulement sur les hommes, mais aussi sur les animaux et même... sur les objets... (F, 94)

Le narrateur a ensuite assisté à la démonstration de ce pouvoir mystérieux sur sa chienne Mirza, qui semblait comme hypnotisée par Parent et suivait tous ses ordres, même les plus bizarres, puis sur un couteau qui s'est mis à bouger tout seul vers la main tendue de Parent. Le narrateur en est resté horrifié : « Je me mis à crier de terreur. Je crus que je devenais fou moi-même [...] » (F, 96). Or, après ce point culminant, la tension baisse brusquement grâce à une pluie inattendue dont le son calme Parent.

Dans le contexte de cette nouvelle, l'apparition, clef de voûte de tout conte fantastique, prend le sens que définissent parfaitement les propos de Chantal Grosse : « Le fantastique [maupassantien] se manifeste par l'intervention de puissances souvent occultes qui cherchent à piéger l'homme [...]. [Il s'agit de] l'intrusion dans le réel de quelque chose d'inexplicable, de mystérieux, que la science, la logique ni le bon sens ne peuvent résoudre malgré les feints efforts des narrateurs »<sup>19</sup>. Ni le narrateur, ni Parent lui-même ne comprennent ce qui se passe, et la conséquence en est la peur, une peur « intense, affreuse, torturante »<sup>20</sup> : y est-elle pour quelque chose dans la mort de Parent ?...

Enfin, le récit intitulé *Lettre d'un fou* (1885), épousant la forme épistolaire, peut être considéré comme une des expressions les plus directes et les plus touchantes de la peur de l'homme qui se rend compte de l'imperfection de ses sens et de la fausseté de l'image du monde qu'ils lui fournissent. Le narrateur écrit à son médecin pour lui raconter son « étrange état d'esprit », le « mal singulier de son âme »<sup>21</sup>, et il demande d'entrer dans une maison de santé pour se faire soigner des « hallucinations et [...] souffrances qui [l]e harcèlent » (LF, 99). Ces tourments sont provoqués par la brusque prise de conscience de la relation entre la vision du monde et le travail des sens humains, idée qui semble constituer une des obsessions de Maupassant, étant donné le nombre de ses évocations dans ses contes fantastiques. La phrase de Montesquieu – « Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence »<sup>22</sup> – devient l'inspi-

<sup>19</sup> Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », *op. cit.*, p. 240, 242.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>21</sup> G. de Maupassant, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 99. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation LF, la pagination après le signe abrégatif.

<sup>22</sup> Ch.-L. de Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature*

ration pour une réflexion aussi longue que pessimiste du narrateur sur la capacité des organes humains à percevoir la réalité. La conclusion de cette réflexion s'exprime dans ces propos amers :

Donc, si nous avons quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avons quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. Donc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré. Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes. Tout est faux, tout est possible, tout est douteux. (*LF*, 102)

De ce raisonnement, il tire la conclusion que « le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé » (*LF*, 103), ce qui le mène à la peur de tout ce qu'il ne peut pas percevoir et qu'il tâche pourtant de s'imaginer. Il commence à voir le vide peuplé de toutes sortes d'êtres invisibles, incorporels, des créatures mystérieuses que

[les] hommes pressentent, [ils] frémissent à leur approche, tremblent à leur inappréciable contact. On les sent auprès de soi, autour de soi, mais on ne les peut distinguer, car nous n'avons pas l'œil qui les verrait, ou plutôt l'organe inconnu qui pourrait les découvrir. (*LF*, 103)

De la théorie, il passe à la pratique et il décide de tenter de voir l'Invisible qu'il croit avoir entendu plusieurs fois autour de lui. Il y réussit : un soir, assis dans un fauteuil devant un miroir (objet d'emblée magique et doté de pouvoirs mystérieux dont celui de déformer la réalité), il perçoit d'abord « une indescriptible sensation, comme si un fluide, un fluide irrésistible eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair » (*LF*, 104) ; ensuite, il vit l'expérience étrange d'une « disparition-apparition » qui s'opère dans le miroir, disparition de lui-même et apparition de l'Invisible :

Je me dressai en me tournant si vite que je faillis tomber. On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face, cependant. Je la regardais avec des yeux affolés. Je n'osais pas aller vers elle, sentant bien qu'il était entre nous, lui, l'Invisible, et qu'il me cachait [...]. Et voilà que je commençai à l'apercevoir dans une brume au fond du miroir [...]. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait n'avait pas de contours, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu. (*LF*, 104)

Depuis ce moment étrange, le narrateur devient obsédé par l'Invisible qu'il se met à attendre sans fin devant sa glace, « comme un chasseur à l'affût » (*LF*, 105). Le reste de son ancienne lucidité l'avertit pourtant que son cerveau glisse dangereusement vers la folie : à force de regarder sans cesse dans le miroir, il commence à y voir « des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes incroyables, d'êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l'esprit des fous » (*LF*, 105). C'est alors qu'il cherche à se faire soigner, se sentant sans force face au « lent processus de gangrène intérieure [...], véritable travail de destruction, d'émiettement du sujet » qui le rend « progressivement, et sans retour, dépossédé de soi »<sup>23</sup>. L'ultime représentation de cette dépossession sera le Horla, le double invisible, autonome et omnipuissant.

Les textes de Maupassant, nourris largement de l'expérience personnelle de leur créateur, laissent transparaître, étape par étape, la solitude, la mélancolie, l'angoisse, la douleur, la déchéance, et enfin la folie et/ou la mort du narrateur. Car, comme le dit Chantal Grosse, « L'issue [de la peur] peut être la folie ou la mort »<sup>24</sup>.

### Conclusion

L'analyse de contes choisis des deux auteurs permet d'observer les particularités de leurs versions du récit fan-

<sup>23</sup> P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, op. cit., p. 204.

<sup>24</sup> Ch. Grosse, dossier « Champs de lectures », op. cit., p. 242.

tastique bâti autour du phénomène de l'apparition. Dans le texte de Zola, l'« apparition » de Bécaille s'avère être une mystification dont le fondement est une pure coïncidence, certes défavorable pour le protagoniste, mais entièrement explicable par la logique. Chez Maupassant, il s'agit à chaque fois d'une projection de l'angoisse intérieure du héros, une angoisse qui ronge son esprit égaré et qui est libérée inopinément par des objets familiers et des situations habituelles. C'est ce sentiment que l'écrivain décrit dans ses propos : « J'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole [...] »<sup>25</sup>. Ainsi, si le texte de Zola relève, à certains égards, d'une comédie noire, ceux de Maupassant méritent bien le qualificatif de « contes de la peur » qu'on leur attribue habituellement.

Il existe pourtant un dénominateur commun pour les récits des deux auteurs. Remarquons que, aussi bien chez Zola que chez Maupassant, la mort, fût-elle réelle ou symbolique, n'apparaît jamais comme point de départ mais comme point d'arrivée de la construction narrative, la seule possibilité de fuir la réalité ou l'ultime solution d'une situation impossible à résoudre autrement. Olivier Bécaille n'est pas mort physiquement, mais tout se passe comme s'il l'était, et il décide de son propre gré de ne pas revenir au monde des vivants. Des trois protagonistes de Maupassant, un (Jacques Parent) meurt effectivement, et deux autres demandent un enfermement dans un asile, annonçant ainsi la perte de lucidité par leurs esprits, donc une mort mentale. Une telle perspective inverse la dialectique de la vie et de la mort caractéristique pour les contes fantastiques : l'arrivée d'un mort n'influence plus la vie des vivants, mais le parcours pénible des vivants les achemine vers la mort.

<sup>25</sup> G. de Maupassant, *Lui ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques, op. cit.*, p. 62.

Les textes des deux auteurs prouvent donc bien que Zola et Maupassant, naturalistes par excellence, ont aussi maîtrisé parfaitement l'art de « trouv[er] des effets terribles en demeurant sur la limite du possible »<sup>26</sup>.

Date de réception de l'article : 09.01.2018.  
Date d'acceptation de l'article : 03.03.2018.

---

<sup>26</sup> G. de Maupassant, *Le fantastique* (chronique du « Gaulois » du 7/10/1883), <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.

## bibliographie

- Bayard P., *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
- Becker C., Gourdin-Servenièrre G., Lavielle V., *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Laffont, 1993.
- Caillouis R., « Fantastique », [dans :] *Encyclopædia Universalis*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Club Français du Livre, 1988-1989, vol. 9.
- Castex P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- Dezalay A., « Le Thème du Souterrain », [dans :] *Europe*, avril-mai 1968, n° 468-469.
- Grosse Ch., dossier « Champs de lectures », [dans :] G. de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984.
- Kaczmarek-Wiśniewska A., « Le jeu du Même et de l'Autre : "Le Horla" de Guy de Maupassant, un récit "dédoublé" en deux versions », [dans :] *Roczniki Humanistyczne*, 2015, LXIII/5.
- Kaczmarek-Wiśniewska A., « Le motif du vagabondage dans quelques "nouvelles noires" d'Émile Zola », [dans :] E. Kociubińska, J. Niedokos (dir.), *Sur les traces du vagabond*, Lublin, Wydawnictwo Werszet, 2014.
- Maupassant G. de, *Le fantastique*, <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.
- Maupassant G. de, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Lui ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Qui sait ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Un fou ?*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Maupassant G. de, *Madame Hermier*, [dans :] *Idem, Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1979, t. 2.
- Maupassant G. de, *Qui sait ?*, F. Lacassin (éd.), Paris, UGE, 1981.
- Montesquieu Ch.-L. de, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>.
- Rougé D., *Écrire et lire la folie. Raconter le fou dans ses textes*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vax L., *La séduction de l'étrange*, Paris, Quadrige – PUF, 1965.
- Zola É., *La mort d'Olivier Bécaille*, [dans :] *Idem, Nouvelles noires*, Paris, Librairie Générale Française, 2013.

## abstract

### *Zola and Maupassant as Authors of Gothic Stories : The Category in (R)evolution*

In "classical" gothic stories, following the patterns established by E. T. A. Hoffmann or E. A. Poe, death is the starting point of the storyline which is imagined in relation to a central extraordinary event, like the appearance

of a ghost, a phantom or any other supernatural being. In the 19<sup>th</sup> century, the fascination with achievements of human mind is completed by the study of mental diseases. Hence, the central event of most of the gothic stories of this time is the imaginary appearance of a double, an invisible persecutor or any other manifestation of the ideas hidden in a sick brain. Zola and Maupassant have created a number of stories following this pattern, where death is no more a starting point, but the last stage of a long process leading a man to madness. Thus, the dialectic of life and death is completely inverted.

## **keywords**

Zola, Maupassant, gothic story, appearance, death

## **mots-clés**

Zola, Maupassant, conte fantastique, apparition, mort

## **anna kaczmarek-wiśniewska**

Anna Kaczmarek-Wiśniewska est maître de conférences à la Chaire de Culture et de Langue françaises à l'Université d'Opole. Spécialiste en littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, elle s'occupe surtout du roman et de la nouvelle d'après 1850, avec un intérêt tout particulier pour l'œuvre d'Émile Zola à laquelle elle a consacré sa thèse de doctorat, deux livres et plusieurs articles.