

Title	Le 19 ^e siècle et la littérature fantastique : Le fantastique de Balzac et celui de Maupassant
Author(s)	MURATA, Kyoko
Citation	仏文研究 : Etudes de Langue et Littérature Françaises (1997), 28: 83-101
Issue Date	1997-09-01
URL	https://doi.org/10.14989/137862
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

Le 19^e siècle et la littérature fantastique

— Le fantastique de Balzac et celui de Maupassant —

Kyoko MURATA

Introduction

Le genre fantastique est en général référé aux ouvrages d'E.T.A.Hoffmann, comme l'atteste *Littre* de 1863¹⁾ : après cette acception de « fantastique » : « qui n'existe que par l'imagination; qui n'a que l'apparence d'un être corporel », le dictionnaire précise : « contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle ». La notion que les romantiques ont trouvée dans les contes d'Hoffmann est considérée comme ayant fondu le genre fantastique en France²⁾ : Jean-Jacques Ampère a adjoint à ces contes l'épithète *fantastique* pour la première fois en 1828, et le premier ouvrage d'Hoffmann, intitulé *Fantasiestücke in Callot Manier* a été traduit en français par Loève-Weimars sous le titre *Contes fantastiques* (1829). Malgré la critique rigoureuse de Walter Scott contre le fantastique hoffmannien³⁾, les romantiques l'accueillirent avec enthousiasme, dont Charles Nodier le plaida ardemment en établissant un parallèle entre le fantastique et le romantique dans l'article intitulé « Du Fantastique en littérature⁴⁾ » (1830).

Surtout de 1830 à 1833⁵⁾, les romantiques comme Hugo, Nodier, Gautier ont traité ce sujet chacun à sa manière, Balzac aussi a écrit plusieurs œuvres qui relèvent du genre fantastique, dont *La Peau de chagrin* (1831); bien que la vogue d'Hoffmann ait disparu quelque temps après, en revanche, dès que les œuvres d'Edgar Alain Poe ont été introduites en France par Baudelaire, les écrivains français ont subi son influence tellement qu'au dernier tiers du siècle, ont été produits beaucoup de contes fantastiques, dont *Le Horla* de Maupassant (1887). L'ouvrage de Balzac et celui de Maupassant sont, malgré la décalage du temps d'un demi-siècle, rangés tous les deux parmi les chefs-d'œuvre du genre fantastique. Comme Maupassant lui-même annonce « la fin de la littérature fantastique⁶⁾ », ce genre est dans une certaine mesure, le produit particulier au 19^e siècle. Nous nous proposons donc d'examiner en quoi consiste le fantastique dans ces deux œuvres aussi bien que la différence entre eux pour approfondir nos réflexions sur la relation entre le 19^e siècle et le genre fantastique.

1. *La Peau de chagrin* de Balzac

Dans *La Peau de chagrin* (1831), Balzac traite le sujet préféré du genre fantastique, « le pacte avec le diable », inspiré étroitement de *Faust* de Goethe. Conformément aux règles du genre⁷⁾, le récit commence par une description détaillée d'ordre réel et familier, précisant le temps et le lieu : « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, [...]. Sans trop hésiter, il monta l'escalier du tripot désigné sous le nom de numéro 36⁸⁾ ». Jusqu'à l'acquisition de la peau de chagrin, aucun événement étrange n'intervient dans la vie du protagoniste, ce qui n'empêche que la première scène du tripot nous annonce la deuxième où l'être surnaturel fait son apparition. Balzac réussit à y créer une atmosphère mystérieuse et macabre à force de métaphores et comparaisons : il compare l'usage de garder le chapeau d'un client à « une manière de conclure un contrat infernal » (p.57) et nous avertit : « Mais, sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même » (p.58); le gardien est assimilé tantôt au « JEU incarné » (*Ibid.*), tantôt à « Cerbère » (*Ibid.*) ou au « vieux molosse » (p.64); d'autre part, les joueurs sont comparés à des « démons humains » ou à des « professeurs émérites de vice et d'infamie » (p.62) et un employé, à « un de ces Tantales modernes » (p.60); le protagoniste se présente comme « un ange sans rayons, égaré dans sa route » et en lui « les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence » se combattent « en produisant tout à la fois de la grâce et de l'honneur » (p.62). En outre les fréquents usages de mots comme « un drame sanguinolent », « délire », « horreur », « sentiment épouvantable », « heure maudite », renforcent l'aspect fantastique du récit. Cette partie peut être considérée comme une parodie du roman noir, comme Balzac fait une critique incisive contre celui-ci dans la préface⁹⁾. Certes, mais grâce à ces expressions, la maison de jeu du 19^e siècle se transforme en un enfer, lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts; les personnages se métamorphosent en types mythiques; ce qui permet au temps et à l'espace lointains quasi mythiques de surgir pour faire face au temps historique d'une part, et à l'espace géographique de l'autre. Le passé faisant irruption dans le présent, provoque l'angoisse et l'épouvante, parce que c'est le retour de « quelque chose de refoulé¹⁰⁾ ».

Ce « quelque chose de refoulé » devrait être imputé à la prise de conscience collective, particulière au 19^e siècle, plutôt qu'aux expériences personnelles d'un individu. Car c'est à ce moment-là qu'eut lieu une mutation d'ordre esthétique dans la représentation du temps : le romantisme français consiste en une rupture avec l'esthétique classique qui se fonde sur la conception de l'histoire cyclique; après la Révolution, à cette conception cyclique selon laquelle l'histoire se répète et se renouvelle éternellement, succède une vision linéaire qui insiste sur le caractère irréversible de la démarche historique et l'impossibilité de retour en arrière; d'où les notions contradictoires de progrès, de mouvement au sens positif du terme, et d'autre part, de la décadence, de l'instabilité; il en résulte que les hommes sont déchirés par des sentiments

incompatibles, la nostalgie des origines et la crainte de voir se ressusciter le passé angoissant. Comme le prouve le texte de Nodier¹¹), le fantastique se rattache étroitement au sentiment de la décadence, de sorte que le personnage fantastique cherche souvent à échapper au temps historique, lié à la dégénérescence. Le héros du roman balzacien n'est pas une exception : ses efforts désespérés pour étirer la peau de chagrin, se résument à cette tentative d'échapper au temps humain, voire à la mort. Cela nous permet de dire que la scène du tripot où le passé fait contraste avec le présent, anticipe sur l'aventure fantastique.

La scène suivante se déroule dans un magasin d'antiquités, qui est littéralement chargé de temps passés. Devant les yeux du héros que l'auteur nomme « poète » (p.69), « une multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées, se leva par masses, par myriades, par générations » (p.70). A force d'exercer l'imagination, il tombe dans une sorte d'hallucination : « il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantées de l'Extase » (*Ibid.*); « Poursuivi par les formes les plus étranges, par des créations merveilleuses assises sur les confins de la mort et de la vie'il marchait dans les enchantements d'un songe » (p.73). En épousant toutes les joies et toutes les douleurs, et vivant toutes les formules d'existence, que représentent ces choses du passé, il finit par se trouver lui-même aux confins de la mort et de la vie. Ecrasé par les « fantasmagories de ce panorama du passé » (p.76), il souhaite vivement mourir parce que « les merveilles dont l'aspect venait de présenter au jeune homme toute la création connue mirent dans son âme l'abattement que produit chez le philosophe la vue scientifique des créations inconnues » (*Ibid.*). Ainsi il éprouve de la peur en voyant se dresser quelque chose d'inconnu enfoui dans le passé lointain. C'est au moment où s'introduit un être étrange, la peau de chagrin qui « projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète » (p.82); sa lumière s'oppose nettement à celle du portrait de Jésus-Christ peint par Raphaël, où « la tête du Sauveur des hommes paraissait sortir des ténèbres figurées par un fond noir; une auréole de rayons étincelait vivement autour de sa chevelure d'où cette lumière voulait sortir » (p.79-80). Ainsi l'auteur fait ressortir un contraste entre la lumière divine et la lumière infernale. Le portrait du Jésus-Christ, « cette immortelle création » (p.79), dont la tendre sollicitude et la douce sérénité dissipent « les tortures infernales qui lui brûlaient la moelle des os » (p.79), « inspirait une prière, recommandait le pardon, étouffait l'égoïsme, réveillait toutes les vertus endormies » (p.80). On reconnaît là la nostalgie au passé, aux origines rassurantes, mais pour le jeune héros qui représente dans son anonymat exemplaire, la génération désenchantée et suicidaire de l'après-révolution de 1830, le temps est irréversible et il lui est impossible d'y retourner. Son rêve du retour en arrière est brisé par les mots implacables de l'Antiquaire : « J'ai couvert cette toile de pièces d'or », ce qui prouve que le principe Argent a remplacé la Religion. Les écoutant, le jeune homme se rend compte de la disparition d'« une dernière espérance à laquelle il s'était attaché »; c'est pourquoi il s'écrie : « Eh bien, il va falloir mourir » (p.80). Il est obligé de se résigner à vivre un temps humain, symbolisé par la peau de chagrin.

Depuis cette scène jusqu'à la fin du texte, se maintient l'hésitation entre les deux interprétations, d'ordre rationnel et d'ordre surnaturel, comme le montre Todorov¹²⁾ :

L'apparition de la peau est préparée par une description de l'atmosphère étrange qui règne dans la boutique du vieil antiquaire; par la suite, aucun des désirs de Raphaël ne se réalise d'une manière invraisemblable. Le festin qu'il demande avait déjà été organisé par ses amis; l'argent lui vient sous la forme d'un héritage; la mort de son adversaire, lors du duel, peut s'expliquer par la peur qui s'empare de ce dernier devant son calme à lui; enfin, la mort de Raphaël est due, apparemment, à une phthisie, et non à des causes surnaturelles. Seules les propriétés extraordinaires de la peau confirment ouvertement l'intervention du merveilleux¹³⁾.

En effet, la tension qui oppose le surnaturel et le rationnel ne se dissout à aucun moment. Par exemple, quand Raphaël a pris l'apparition de l'Antiquaire pour « quelque chose de magique » (p.77), Balzac laisse planer le mystère autour de celui-ci¹⁴⁾, en même temps qu'il nie catégoriquement cette vision, en fournissant plusieurs explications naturelles : c'est que le héros était enseveli dans « une rêverie profonde », ou qu'il a cédé à « la somnolence provoquée par ses fatigues et par la multitude des pensées qui lui déchiraient le cœur » (*Ibid.*), ou bien « cette erreur » peut être attribuée au « voile étendu sur sa vie et sur son entendement par ses méditations », à « l'agacement de ses nerfs irrités, au drame violent dont les scènes venaient de lui prodiguer les atroces délices contenues dans un morceau d'opium » (p.79). De plus, à propos de la « singulière lucidité » de la peau de chagrin, qui apparaît comme « un phénomène inexplicable au premier abord », « le jeune incrédule » en découvre néanmoins « une cause naturelle¹⁵⁾ » (p.82). Balzac, en mettant l'accent sur l'incrédulité non seulement de Raphaël¹⁶⁾, mais aussi de l'Antiquaire¹⁷⁾, incite le lecteur à douter du pouvoir magique de la peau. Cependant cette superposition d'explications rationnelles ne fait que ressortir le mystère de la peau : elle est inexplicable par les moyens ordinaires de la rationalité et impossible à intégrer dans un monde familier et structuré en résistant à toutes épreuves que lui font subir les sciences modernes telles que la zoologie, la mécanique, la chimie, et la médecine¹⁸⁾. En fin de compte, le protagoniste et le lecteur sont forcés d'admettre la réalité du phénomène étrange. Ainsi le merveilleux et la vraisemblance juxtaposés et croisés, engendrent l'effet fantastique.

Or Todorov qui considère *La Peau de chagrin* comme une allégorie, refuse de ranger ce roman dans la catégorie du genre fantastique. Il est vrai que « la peau est métaphore pour la vie, métonymie pour le désir¹⁹⁾ » et que, ce que signifie la peau, c'est que « la réalisation des désirs mène à la mort²⁰⁾ ». Mais cette interprétation risque de réduire le récit à un simple procédé destiné à transmettre un message fort clair, ou dans un certain cas, quelque moralité au lecteur. Il nous semble que Balzac lui-même est conscient de ce problème, comme le prouve l'*Épilogue énigmatique*²¹⁾, qui, à l'édition originale, était intitulé *Conclusion* : il commence par l'interrogation : « Et que devint Pauline? » (p.292), et à cette question que l'interlocuteur ne

cesse pas de poser, le narrateur n'offre qu'une série d'images floues et ambiguës de Pauline. Cette stratégie d'une écriture fuyante et insaisissable nous écarte de toute interprétation simpliste du texte. Cela nous permet de supposer que la peau, excédant sa simple utilisation exemplaire, représente les différents aspects du fantastique.

Si nous tournons notre attention sur le thème du « pacte avec un diable », nous pouvons dire que l'être diabolique se manifeste sous la forme de la peau de chagrin. Bien que, conformément à la coutume traditionnelle du pacte, tous les vœux de son possesseur soient immédiatement exaucés par la vertu de la Peau, il ne s'agit plus d'un échange contre son salut éternel²²), mais contre sa vie terrestre. Les caractères incrustés de la Peau en témoignent : « SI TU ME POSSÈDES, TU POSSÉDERAS TOUT. MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA » (p.84); l'Antiquaire lui aussi précise la signification du pacte en disant à Raphaël :

Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant. (p.88)

Ainsi le pacte balzacien, loin d'apporter la longueur merveilleuse de la vie, telle qu'en jouit le héros de *Melmoth ou l'Homme errant* de Maturin, qui a vécu jusqu'à l'âge de 150 ans, raccourcit les jours du contractant. Si le premier désir de Raphaël est de se plonger dans une bacchanale, c'est qu'il a besoin « d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir »; au fond, comme l'affirme l'Antiquaire, son « suicide n'est que retardé » (p.88). Comme nous l'avons vu dans le discours de Nodier, dans cette époque sceptique qu'est le 19^e siècle, surtout dans le monde du journalisme où vit Raphaël, le salut éternel ne peut plus être la condition de l'échange. Tout le texte est imprégné de cet esprit sceptique et cynique, qui s'oppose nettement à la croyance naïve au surnaturel : par exemple, dans la scène du magasin d'antiquités que nous avons vue plus haut, l'auteur se moque de la vision surnaturelle en la considérant comme « une croyance digne d'enfants qui écoutent les contes de leurs nourrices » :

Cette vision avait lieu dans Paris, sur le quai Voltaire, au dix-neuvième siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible. Voisin de la maison où le dieu de l'incrédulité française avait expiré, disciple de Gay-Lussac et d'Arago, contempteur des tours de gobelets que font les hommes du pouvoir, l'inconnu n'obéissait sans doute qu'à ces fascinations poétiques auxquelles nous nous prêtons souvent comme pour fuir de désespérantes vérités, comme pour tenter la puissance de Dieu. (p.79)

L'Antiquaire lui-même dit à Raphaël avec un accent sarcastique après le pacte conclu : « Croyez-vous, [...] que mes planchers vont s'ouvrir tout à coup pour donner passage à des

tables somptueusement servies et à des convives de l'autre monde?» (p.88)²³). Chose intéressante, c'est au tour de la science positive de succéder au conte de fées. Car c'est le discours d'un mathématicien²⁴ qui fascine Raphaël comme « un enfant auquel sa nourrice conte une histoire merveilleuse » (p.245).

Ainsi le pacte ne concerne plus l'opposition d'Au-delà et d'Ici-bas, mais une alternative de mode de vie : « tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions » (p.118); autrement dit, « la mort dans la vie ou la vie dans la mort²⁵ ». Les grands plaisirs qu'apporte au possesseur la peau de chagrin ne fait que le précipiter dans la mort prématurée. Raphaël lui-même explique d'une manière à la fois philosophique et pseudo-scientifique : « D'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares, les résumant, les lui fertilisent en lui créant une vie dramatique dans sa vie, en nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces » (p.196). On peut donc dire qu'en recevant la peau, il a choisi l'intensité de la vie en échange de sa mort. Le talisman, qui accélère la dépense de l'énergie vitale, devient pour lui l'incarnation de la mort, qui désormais ne cesse pas de le hanter et de l'affliger. C'est pourquoi quand il voit la peau ne plus se contracter, même après avoir fait un vœu, il s'écrie avec joie : « le pacte est rompu! Je suis libre, je vivrai » (p.227). A cet égard, la Peau représente une nouvelle figure de la Mort qui tourmente les hommes modernes.

Or ce que l'Antiquaire révèle à Raphaël par rapport à ce talisman, ce n'est pas tant son pouvoir surnaturel qu'une énigme sur l'homme lui-même. Il lui dit : « Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. [...] *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit » (p.85); après quoi, montrant la peau de chagrin, il lui déclare : « Ceci, [...] est le *pouvoir* et le *vouloir* réunis » (p.87). On a affaire ici au regard jeté sur quelque chose d'inconnu qui existe à l'intérieur de soi, non pas à son extérieur. En fait, c'est justement le mystère que Raphaël, de même que Louis Lambert, autre double de l'auteur, s'efforce de déchiffrer en élaborant *la Théorie de la volonté*; selon laquelle l'homme est composé d'une double nature, l'être extérieur et l'être intérieur, le dernier s'attachant à l'intuition divinatrice, ce que Balzac appelle « seconde vue » dans la préface de *La Peau de chagrin* :

[...] il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles [...]. (p.52)

C'est précisément ce dont est doté Raphaël lui-même, parce qu'il en fait mention dans ses confessions : « De cette soirée date la première observation physiologique à laquelle j'ai dû cette

espèce de pénétration qui m'a permis de saisir quelques mystères de notre double nature » (p.123). Cette puissance qui permet au personnage d'accéder à une connaissance supérieure de l'Être, le fait éprouver en même temps la peur de la folie, comme le craint le narrateur de *Facino Cane*²⁶⁾ et en témoigne la fin dramatique de *Louis Lambert* où le héros est effectivement devenu fou. En fait, cet inconnu intérieur joue une double fonction, positive et négative : d'une part, il amène le personnage à découvrir une autre réalité cachée à son regard jusqu'alors; d'autre part, il arrive qu'il écrase le personnage, ce que Balzac explique par sa théorie de « la matérialité de la pensée²⁷⁾ », qui tire son essence du magnétisme de Mesmer.

Il nous semble que la Peau incarne l'Autre, une sorte de double que Raphaël recèle en lui-même sans qu'il en prenne conscience et qui fonctionne d'une manière destructrice. Il est donc naturel que fuir cette peau se solde par un échec, car elle fait partie intégrante de lui. Et son angoisse peut être attribuée à la crainte de se voir aliéner de lui-même et posséder par cet Autre. Balzac explique cette dépossession de la volonté en l'alliant aux lois du désir : en tant que « le *pouvoir* et le *vouloir* réunis », la Peau fait coïncider le temps du désir et celui de sa réalisation, abolit tout intervalle entre les deux, celui de la poésie du rêve, composée de transitions et d'alternatives qui valorisent toutes les jouissances humaines. Pour reprendre l'expression de François Bilodeau, « réalisation immédiate du vouloir, satisfaction totale des désirs, elle [=la peau] anéantit tout avenir; instrument de possession universelle, elle dépossède l'homme de lui-même²⁸⁾ ». Aussitôt que Raphaël a admis l'incroyable puissance de la peau, il se retrouve dépourvu de toute volonté : « Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien »; et il rêve de « l'existence mécanique et sans désirs d'un paysan de Bretagne » (p.209).

Le fantastique balzacien est donc une expression de la crise intellectuelle causée par la découverte d'une nouvelle dimension en lui et une tentative de saisir cet Autre inconnu qui à la fois le fascine et l'épouvante. Au temps où il n'existe plus d'appréhension de Dieu, et où le développement remarquable des sciences déplace les limites de la connaissance, il est normal de recourir à celles-ci pour expliquer cette nouvelle réalité. C'est pourquoi le texte abonde en termes scientifiques appliqués aux phénomènes mystérieux d'ordre psychique²⁹⁾. Balzac rend cet Autre visible et palpable sous forme de la peau d'onagre; par les échecs de la part de la rationalité qui essaye de l'atteindre, la Peau perturbe non seulement l'équilibre de l'esprit du personnage, mais aussi celui du lecteur; ils ne peuvent s'empêcher de se convaincre de l'existence d'un phénomène réel mais incompréhensible.

2. *Le Horla* de Maupassant

Comme le roman de Balzac, cette nouvelle de Maupassant nous permet la possibilité de deux explications d'ordre rationnel et d'ordre surnaturel : un témoignage clinique sur la psychose paranoïaque, et la réalité de l'existence surnaturelle qui vient dominer l'être humain.

Le récit se présente sous forme d'un journal intime, qui commence par un texte réaliste : la description détaillée de la topologie localise bien sa maison au bord de la Seine et le narrateur souligne qu'il est profondément enraciné dans le pays où il vit³⁰; le paysage de Rouen vu à travers sa fenêtre-cadre évoque l'écriture flaubertienne. Aucun événement inquiétant n'y a lieu. Il parle avec joie d'un bateau brésilien qui est passé devant ses yeux : « Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir » (p.56). Mais quelque temps après, dans ce monde banal et quotidien, fait intrusion un phénomène étrange. Le narrateur commence à se sentir mal : « J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste » (*Ibid.*). Ses malaises qui se manifestent d'abord par un peu d'abattement, l'instabilité d'humeur, s'aggravent jour après jour (sauf pendant son séjour à Mont-Saint-Michel et à Paris, mais les maux reprennent à chaque fois dès son retour), chacun pouvant s'interpréter comme les symptômes de la psychose. Nous pouvons donc suivre l'évolution de la maladie mentale comme s'il s'agissait d'un certain traité médical : l'appréhension de la mort et le pressentiment d'un mal inconnu³¹, la peur de quelque chose d'innommable³², l'angoisse³³, les cauchemars³⁴, les hallucinations³⁵, le délire de persécution³⁶, jusqu'à la folie et au suicide.

D'autre part, une série de différentes expériences auxquelles il se livre pour déterminer la nature de son mal dans l'épisode de la carafe (quelqu'un boit l'eau et le lait de la carafe pendant le sommeil du narrateur), semble bien raisonnée et objective; de plus, l'article de la *Revue du Monde Scientifique* qui informe d'« une épidémie de folie » sévissant dans la province de San-Paulo corrobore la certitude du narrateur qu'un être nouveau suprahumain, qu'il nomme le Horla, est venu du Brésil. En fait, l'attitude du narrateur se veut toujours scientifique et sceptique : quand il assiste à la séance d'hypnose et de suggestion, il met en doute sa véracité, craignant « une supercherie possible du docteur » (p.66) ou « une simple farce préparée d'avance et fort bien jouée » (p.67); ce n'est qu'après avoir vérifié l'authenticité des gestes angoissants de sa cousine qui avait subi cette expérience, qu'il a cru le docteur. Il se demande sans cesse s'il est fou ou non, mais son argument ne manque pas de logique rigoureuse : d'abord, il se croit fou parce qu'il a vu des fous qui « restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point » (p.70), ce symptôme qu'on appelle en terme médical « la démence » (p.71); mais il le nie tout de suite avec le raisonnement qui se fonde sur sa « complète lucidité » (*Ibid.*) et recourt à la physiologie pathétique qui se rattache étroitement aux recherches de Charcot³⁷.

D'ailleurs il s'efforce de ramener le surnaturel dans l'ordre de la raison par les explications aussi naturelles que possibles. Par exemple, il attribue son malaise soit à « un trouble de la circulation » (p.57), soit à « une toute petite perturbation dans le fonctionnement si imparfait et si délicat de notre machine vivante » (*Ibid.*), soit à « l'influence de ce qui nous entoure » (p.69), etc. Il est même matérialiste parce qu'il ne peut se convaincre de l'existence d'un être invisible qu'après l'avoir perçu par les organes des sens, surtout par la vue. Voir, c'est s'assurer de

l'existence matérielle de celui-ci. Comme le prouvent ses mots : « il faut le connaître, le toucher, le voir! » (p.77), il ne cesse pas d'essayer de cerner les contours de l'être qui le hante; et il finit par croire qu'il pourra le tuer parce qu'il l'a vu : « Je le tuerai. Je l'ai vu! je me suis assis hier soir, à ma table; et je fis semblant d'écrire avec une grande attention. Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir? Et alors!... alors, j'aurais la force des désespérés; j'aurais mes mains, mes genoux, ma poitrine, mon front, mes dents pour l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer » (p.78-79). Et il a cru voir « le corps imperceptible » (p.79) du Horla en assistant à l'éclipse de sa propre image dans la glace.

Cependant sur le plan de la narration, le récit à la première personne « je » se présente comme l'expression de la subjectivité du personnage, non pas comme une réalité objective extérieure de celui-ci. En outre les fréquents usages de modalisateurs atténuent la certitude qu'une affirmation pure et simple aurait assurée; ceux de comparatifs hypothétiques suscitent l'hésitation du lecteur entre deux interprétations : faut-il le prendre au sens figuré ou au sens littéral? Voici un passage à titre d'exemple :

Je ne vis rien d'abord, puis, tout à coup, il me sembla qu'une page du livre resté ouvert sur ma table venait de tourner toute seule. [...] je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l'eût feuilleté. Mon fauteuil était vide, semblait vide; mais je compris qu'il était là, lui, assis à ma place, et qu'il lisait. D'un bond furieux, [...] je traversai ma chambre pour le saisir [...]. Mais mon siège, avant que je l'eusse atteint, se renversa comme si on eût fui devant moi...ma table oscilla, ma lampe tomba et s'éteignit, et ma fenêtre se ferma comme si un malfaiteur surpris se fût élancé dans la nuit, en prenant à plaines mains les battants. (p.75) [C'est nous qui soulignons.]

Et ce qui est remarquable dans les propos du narrateur, c'est sa forte émotivité, son exaltation poussée au paroxysme qui se manifeste par la fréquence élevée de l'utilisation de point d'exclamation et par la répétition de mêmes mots :

Puis, tout d'un coup, il faut, il faut, il faut que j'aille au fond de mon jardin cueillir des fraises et les manger. Et j'y vais. Je cueille des fraises et je les mange! Oh! mon Dieu!, Mon Dieu!, Mon Dieu! Est-il un Dieu? S'il en est un, délivrez-moi, sauvez-moi! Oh! quelle souffrance! quelle torture! quelle horreur! (p.73)

Ainsi la véracité de l'énoncé est mise en doute, cela conduit le lecteur à hésiter entre les deux explications opposées. Le narrateur lui-même oscille sans arrêt entre les deux : quand il s'aperçoit que la carafe a été vidée pendant son sommeil, il craint qu'il soit somnambule (explication naturelle) ou l'intervention d'une créature invisible (explication surnaturelle) :

On avait donc bu cette eau? Qui? Moi? moi, sans doute? Ce ne pouvait être que moi? Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes. (p.62)

Il répète cette hantise de « on » conjugué avec « je » : « Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit; ou plutôt, je l'ai bue! » (*Ibid.*); « On a bu — j'ai bu » (p.63). A la vérité, cette peur de « on » n'est pas celle d'un élément extérieur tel que le vampire qui se nourrit d'eau, de lait, et de la vie d'un être humain, ou une nouvelle race venue d'ailleurs pour conquérir les hommes, mais celle d'un autre moi qui surgit, sur lequel le moi habituel et conscient n'a pratiquement aucune prise. Cet autre, bien qu'il fasse partie intégrante du sujet, est en conflit avec le moi habituel, le terrorise et l'épouvante. Car il dicte au sujet des mouvements, des gestes incontrôlables; le narrateur avoue son incapacité à maîtriser soi-même : « Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir; mais quelqu'un veut pour moi; et j'obéis! » (p.72); « Je suis perdu! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas » (p.72-73). La peur et l'angoisse du narrateur sont donc causées par cette scission du moi, qui le menace de le déposséder de sa volonté.

A cet égard, la séance d'hypnose et de suggestion fait pendant à cette expérience intérieure du narrateur. Tandis que sa cousine « voyait » dans un carton blanc une photo que tenait le narrateur derrière elle, « comme elle eût vu dans une glace » (p.66), la glace en face du narrateur était vide : elle ne reflétait pas son image. Deux contradictions irréductibles : une opacité transparente et une « transparence opaque » (p.79) mettent en évidence le scandale logique. Alors que sa cousine, « possédée et dominée » par la volonté de l'hypnotiseur, « subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice » (p.73), le narrateur lui, absorbé et dévoré par l'altérité intériorisée, se trouve aliéné au sens propre du terme; la scène de la glace fournit une preuve de cette dépossession de soi. Ces deux expériences concernant l'Autre extérieur et l'Autre intérieur qui envahissent tous les deux le moi conscient, ébranlent profondément le système de références épistémiques, perturbent l'équilibre de l'esprit intellectuel du personnage. Car il s'agit de l'émergence de quelque chose qu'il va falloir intégrer dans le domaine du savoir, mais qui reste inintelligible et inadmissible. Selon le narrateur, le mesmérisme, l'hypnotisme, et la suggestion, qui relèvent des sciences humaines en train de se développer au cours du 19^e siècle, prennent le relais des anciens moyens tels que l'exorcisme et la sorcellerie, pour révéler la véritable nature d'« un mystérieux vouloir sur l'âme humaine devenue esclave » (p.76). Le propos du docteur :

« Nous sommes, [...] sur le point de découvrir un des plus importants secrets de la nature » (p.65) semble témoigner la certitude et l'espoir sur le progrès de la science qu'avait Maupassant lui-même. En attendant qu'une nouvelle norme s'établisse par l'intégration de cette nouvelle réalité, le fantastique, qui abolit les limites entre les catégories que la raison sépare et classe, joue le rôle de combler les failles du savoir d'une époque. Certes, Maupassant lui-même explique le rôle de la littérature fantastique :

Notre pauvre esprit, inquiet, impuissant, borné, effaré par tout effet dont il ne saisissait pas la cause, épouvanté par le spectacle incessant et incompréhensible du monde a tremblé pendant des siècles sous des croyances étranges et enfantines qui lui servaient à expliquer l'inconnu. Aujourd'hui, il devine qu'il s'est trompé, et il cherche à comprendre, sans savoir encore. Le premier pas, le grand pas est fait. Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré.

Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus, même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique³⁸.

Mais malgré cette déclaration de la fin du genre fantastique, fondée sur une sorte d'optimisme envers les progrès des sciences, tous ses textes fantastiques sont imprégnés des angoisses, des obsessions, et des perversions, où le principe d'identité du sujet est remis en question. Cela nous permet de penser que le recours aux sciences n'est pour Maupassant qu'un moyen pour légitimer sa peur de l'inconnu et pour ainsi dire, exorciser cet Autre qui ne cesse pas de le hanter. En un mot, *Le Horla* est l'histoire d'une dépossession de la volonté, et le narrateur (=l'auteur) cherche en vain à fixer par l'écriture une image de soi, qui va se dissolvant et se décomposant en permanence.

3. La comparaison des deux textes

Comme nous l'avons examiné plus haut, *La Peau de chagrin* et *Le Horla* ont satisfait les conditions du genre fantastique : une intrusion d'un phénomène inexplicable et inquiétant dans la vie quotidienne; l'hésitation entre l'explication rationnelle et l'explication surnaturelle. En outre, tous les deux mettent en lumière une problématique nouvelle, qui ne s'attache plus au rapport de l'homme à la divinité, mais à son rapport à lui-même; d'où la nécessité d'une nouvelle représentation de l'homme. L'Autre, inconnu et inexploré jusqu'alors, surgit, non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur de soi-même.

Cette notion de l'Autre ne serait pas indifférente à l'esprit de leur temps. Le 19^e siècle est celui où se produit un véritable bouleversement idéologique. Outre les troubles sociaux et le

changement brutal des régimes politiques, le prodigieux progrès des sciences (la biologie, la physiologie, la chimie, etc.), en même temps que l'apparition du magnétisme, de l'hypnotisme, et de la psychiatrie, l'incroyance et le rejet de tout surnaturel, contribuent à subvertir toutes les anciennes normes de valeurs et obligent les hommes du 19^e siècle à être confrontés à des réalités nouvelles. Surtout surgit à ce moment-là une interrogation sur la représentation de l'homme, comme l'observe Joël Malrieu : « Considéré jusqu'alors comme un sujet pensant, homogène, gouverné par la raison, et dont en même temps la raison pouvait rendre compte, il apparaît en quelques années comme un individu divisé, problématique, recelant en lui-même des profondeurs insoupçonnées³⁹⁾ ». Avant il y avait une distinction nette entre le fou et l'être raisonnable comme s'il s'agissait d'une différence entre le monstre et l'être humain; il suffisait d'exclure et d'ignorer ce monstre; cependant depuis le 19^e siècle, il n'y a plus de fous, mais des aliénés contre des êtres normaux : « L'aliénation n'est qu'un trouble, une perturbation qui affecte plus ou moins profondément le comportement de l'individu, mais celui-ci n'en demeure pas moins un être humain comme les autres⁴⁰⁾. » En somme, la frontière de la raison et de la folie étant abolie, l'on découvre un Autre en soi, qui devient inquiétant d'autant plus qu'il fonctionne d'une façon autonome. Par conséquent, la littérature veut fixer avec les mots l'existence de cet Autre; celui-ci se présente sous forme de la peau de chagrin dans le roman balzacien, celle du Horla dans la nouvelle de Maupassant.

L'autre point commun entre la peau de chagrin et le Horla, c'est que tous les deux représentent une entité innommable. Quand les sciences se sont révélées impuissantes devant la Peau indestructible, les savants se contentent d'inventer une nomenclature, la nommant *diaboline*; mais ce nom dont la connotation est investie de quelque chose de diabolique, échappe à l'ordre du réel. D'autre part, le nom « Horla » désigne un être inclassable et indicible⁴¹⁾. Ces deux entités, en tant que signes de la transgression, défiant toutes les normes établies de l'époque, révèlent le caractère limité de connaissances.

Or rappelons-nous que le narrateur du *Horla* est hanté par l'idée de se voir déposséder et aliéner par l'Autre; l'être qui surgit de l'intérieur de lui-même n'est pour lui qu'une source d'angoisse, l'objet qu'il faut extérioriser; sinon cet Autre va s'emparer de son âme et l'anéantir, comme le prouvent ces mots : « Qu'ai-je donc? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies! Il est en moi, il devient mon âme; je le tuerai! » (p.78). Le héros balzacien aussi a peur de la dépossession de soi, certes, mais cet être intérieur qui l'épouvante est en même temps la source de l'inspiration : il parle avec jubilation de l'invasion d'un phénomène étrange dans son cerveau :

L'exercice de la pensée, la recherche des idées, les contemplations tranquilles de la Science nous prodiguent d'ineffables délices, indescriptibles comme tout ce qui participe de l'intelligence dont les phénomènes sont invisibles à nos sens extérieurs. Aussi sommes-nous toujours forcés d'expliquer les mystères de l'esprit par des comparaisons matérielles. Le plaisir de nager dans un lac d'eau pure, au milieu des

rochers, des bois et des fleurs, seul et caressé par une brise tiède, donnerait aux ignorants une bien faible image du bonheur que j'éprouvais quand mon âme baignait dans les lueurs de je ne sais quelle lumière, quand j'écoutais les voix terribles et confuses images ruisselaient dans mon cerveau palpitant. (p.137)

L'inspiration jaillit de ce domaine inconnu, de l'inconscient. Balzac lui-même avoue à la Marquise de Castries : « Il faut que la pensée ruisselle de ma tête comme l'eau d'une fontaine, je n'y conçois rien moi-même. Probablement tout va là⁴²⁾ ». Il en suit que pour Balzac, l'Autre joue un rôle à la fois créatif et destructeur.

Quant aux personnages, Raphaël et le narrateur du *Horla* sont matérialistes, sceptiques et intellectuels; et pour eux, la Seine joue une rôle maléfique, l'eau porteuse de la mort et de la folie. De plus, ils vivent tout seuls sans leur famille, à l'écart du monde, dans une mansarde pour l'un, et en province pour l'autre. Leur situation sociale est médiocre, ce qui se manifeste dans leur anonymat (avant conclure un pacte avec la Peau, Raphaël est appelé par l'auteur simplement « un inconnu » ou « un jeune homme »). La solitude donne matière à l'intervention d'un phénomène étrange, comme le signale le narrateur du *Horla* : « la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nous faut, autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes » (p.63). Mais une lecture attentive permet de nous apercevoir d'une nuance entre le personnage de Maupassant et celui de Balzac. Le vide du narrateur du *Horla* est ce qu'on peut appeler la vacuité intrinsèque : son isolement social provient de sa propre nature asociale, comme son mépris pour « le peuple » se manifeste dans cette phrase : « Le peuple est un troupeau imbécile, tantôt stupidement patient et tantôt féroce ment révolté » (p.64). Par contre, le vide de Raphaël de *La Peau de chagrin* est ce qu'on peut appeler le vide institutionnel : il représente l'enfant du Siècle, jeune génération désenchantée après la révolution de 1830, et son isolement est provoqué par marginalisation de l'intellectuel par la bourgeoisie. En somme, il est condamné à être « un véritable zéro social, inutile à l'État » (p.66); s'il pense à se suicider, c'est en réalité qu'il veut se venger de la Société « qui méconnaissait la grandeur de sa vie » (*Ibid.*). Tandis que Raphaël est toujours en conflit avec la société bourgeoise (même après avoir hérité d'une immense fortune, il est exclu de la société des eaux d'Aix, comme élément perturbateur), le narrateur du *Horla* est un bourgeois qui mène une vie oisive sans lutte contre la société. Ainsi le fantastique balzacien consiste en principe en une relation avec la société, de sorte qu'un phénomène inquiétant s'introduit dans les failles, les contradictions d'un système socio-politique; tandis que le fantastique de Maupassant réside dans un rapport avec soi-même, le personnage étant un individu coupé de toute détermination extérieure.

Conclusion

Comme nous l'avons analysé plus haut, le fantastique balzacien et celui de Maupassant peuvent être considérés comme une expression du sentiment de crise éprouvé par les intellectuels du 19^e siècle, temps du bouleversement de tous les ordres; cela les entraîne vers la découverte d'un terrain inconnu dans leur intérieur, et vers la nécessité de créer une nouvelle représentation de l'homme. Cette reconnaissance de l'Autre, s'exprime chez les deux écrivains sous la forme de la peau de chagrin, ou du Horla. En cette époque de scepticisme, Balzac et Maupassant se servent des sciences positives comme d'une sorte d'alibi pour faire partager cette découverte au lecteur, en même temps que pour en faire ressortir l'étrangeté.

Pendant, alors que le fantastique de Balzac est accompagné d'un conflit avec la société, celui de Maupassant se réduit à la quête de l'unité, de l'intégrité d'une personnalité. L'Autre intérieur n'est pour Maupassant qu'un intrus à éliminer, tandis que pour Balzac, cet être a une double fonction, positive et négative. Ceci se traduit chez chacun par une attitude différente envers la folie : chez Maupassant, celle-ci ne suscite que des angoisses, d'autant plus qu'il est lui-même menacé de folie immédiate; chez Balzac, qui a pourtant aussi un pressentiment de la folie⁴³), le fou est, dans un sens, un visionnaire qui pénètre au fond des choses⁴⁴). Par contre, pour Maupassant, hanté par les hallucinations angoissantes et la manie de la persécution, la folie n'est pas ce qui lui révèle la vérité, mais ce dont il doit se libérer et se délivrer. Balzac investit dans son récit fantastique son exaltation et sa peur envers l'inconnu immanent, Maupassant y investit ses angoisses. C'est là que réside la différence essentielle entre le fantastique de Balzac et celui de Maupassant.

Cette différence, il est vrai, peut se ramener à celle opposant les tempéraments individuels des deux écrivains : comme le souligne Castex, Maupassant a souffert d'une tare congénitale et d'une syphilis contractée dans sa jeunesse, et « il a traduit dans *Le Horla*, sous une forme dramatique et mythique, sa très réelle angoisse en face de l'Inconnu⁴⁵) ». Mais il ne faut pas oublier les événements historiques qui accentuent le pessimisme et le nihilisme à la fin du siècle : les dévastations dues à la défaite de 1870, la démoralisation qui s'en suit, et la corruption politique. Cela conforte l'idéologie de la décadence : de même que la scène finale de *La Bête humaine* (1890) de Zola — où le train sans mécanicien ni chauffeur roule à toute vitesse dans la nuit noire, vers on ne sait où — constitue une allégorie de la catastrophe certaine de la modernité, on peut dire que l'œuvre de Maupassant reflète aussi l'angoisse profonde de son temps.

Au 19^e siècle apparurent divers phénomènes dont l'existence s'imposait à tous, tout en restant en grande partie inexplicables. C'est l'époque où le fantastique est venu, non pas y apporter une réponse, mais intégrer quelque chose d'innommable dans son système de représentation et exercer une fonction anticipatrice par rapport à la connaissance. On peut donc affirmer que la littérature fantastique était un mode d'expression propre à mettre à jour les

problématiques qui traversèrent le 19^e siècle.

Notes

- 1) C'est la première apparition de la formule « conte fantastique » dans les dictionnaires. Voir Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, 1993, p.4.
- 2) Comme le signale Joël Malrieu, les romantiques ont fait du fantastique un instrument pour leur lutte contre le classicisme : « il [=le fantastique] permettait, au niveau rhétorique, la réhabilitation de la prose et le rejet des règles; au niveau thématique, il développait une certaine vision du héros, isolé dans un monde qui ne le comprend pas, mais doté du privilège d'entrer en contact avec un monde supra-réel, supérieur au monde humain ordinaire. » *Le fantastique*, Hachette, 1992, p.15-16.
- 3) « Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. » in Hoffmann, *Contes fantastiques*, traduction de Loève-Veimars, t.I, GF-Flammarion, 1979, p.39.
- 4) « Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, [...]; mais alors, et quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation; car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. » Charles Nodier, « Du fantastique en littérature » in *Revue de Paris*, t.20, p.220-221.
- 5) La vogue d'Hoffmann ne dure que quelques années après la première publication de ses contes traduits en français en 1829; ensuite en 1833 déjà, Nodier, par exemple, qui l'a tant loué en 1830, adopte la position négative à ce sujet : « Le fantastique est un peu passé de mode, et il n'y a pas de mal. L'imagination abuse trop facilement des ressources faciles; et puis ne fait pas du bon fantastique qui veut. » Charles Nodier, *Jean-François les bas-bleus*, in *Contes*, Garnier, 1961, p.362.
- 6) Guy de Maupassant, « Le Fantastique », article paru dans *Le Gaulois*, le 7 octobre, 1883.
- 7) P.-G. Castex définit le genre fantastique comme « une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle » (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p.8). D'autre part, selon Jean Bellemin-Noël, le fantastique est défini par « l'intrusion de l'inadmissible dans le monde communément admis » : « Le mécanisme reposait sur la mise en jeu de phénomènes

« insolites », c'est-à-dire à la fois inattendus et inexplicables, impossibles à intégrer dans un univers vécu par les acteurs et le lecteur comme réel (comprenons : organisé de manière à rendre compte des expériences et des perceptions communes à la majorité des êtres humains appartenant à la [à notre] civilisation, lieu de tous les consensus). » (« Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques » in *Littérature*, n° 2, mai 1971, p.103)

- 8) Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Pléiade, 1979, t.X, p.57. Toutes les références de *La Peau de chagrin* se rapportent désormais à cette édition.
- 9) « De tous côtés s'élèvent des doléances sur la couleur sanguinolente des écrits modernes. Les cruautés, les supplices, les gens jetés à la mer, les pendus, les gibets, les condamnés, les atrocités chaudes et froides, les bourreaux, tout est devenu bouffon! » (p.54).
- 10) Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Folio, 1985, p.246.
- 11) Voir note 4; voici un autre passage de « Du fantastique en littérature » : « Les malheurs toujours croissants de la nouvelle société présageaient si visiblement sa ruine prochaine, que la trompette de l'ange des derniers jours ne l'annoncera pas plus distinctement à la génération condamnée. De ce moment, le fantastique fit irruption sur toutes les voies qui conduisent la sensation à l'intelligence ». *op.cit.*, p.236.
- 12) Todorov considère « l'hésitation » entre les deux interprétations opposées comme la condition primordiale du fantastique : « Le récit fantastique [...] se caractérise non par la simple présence d'événements surnaturels, mais par la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages. Un phénomène inexplicable a lieu; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions : ou bien ramener ce phénomène à des causes connues, à l'ordre naturel, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites; ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux. » (« Les Fantômes de Henry James », in *Henry James : histoires de fantômes*, Aubier, 1970, p.7.
- 13) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p.73.
- 14) L'apparition de l'Antiquaire est décrite d'une façon mystérieuse : « Tout à coup il [=Raphaël] crut avoir été appelé par une voix terrible, et il tressaillit comme lorsqu'au milieu d'un brûlant cauchemar nous sommes précipités d'un seul bond dans les profondeurs d'un abîme. Il ferma les yeux, les rayons d'une vive lumière l'éblouissaient; il voyait briller au sein des ténèbres une sphère rougeâtre dont le centre était occupé par un petit vieillard [...]. Il ne l'avait entendu ni venir, ni parler, ni se mouvoir. Cette apparition eut quelque chose de magique. L'homme le plus intrépide, surpris ainsi dans son sommeil, aurait sans doute tremblé devant ce personnage » (p.77).
- 15) Balzac prend soin de faire une description détaillée et pseudo-scientifique de la peau : « Les grains noirs du chagrin étaient si soigneusement polis et si bien brunis, les rayures capricieuses en étaient si propres et si nettes que, pareilles à des facettes de grenat, les aspérités de ce cuir oriental formaient autant de petits foyers qui réfléchissaient vivement la lumière » (p.82).
- 16) Raphaël craint d'être la dupe de « quelque charlatanisme » (p.82) de la part de l'Antiquaire et lui dit : « Je ne veux être la dupe ni d'une prédication digne de Swedenborg, ni de votre amulette orientale, ni des charitables efforts que vous faites [...] » (p.87). Ou ces mots révèlent son incrédulité : « Existe-t-il au monde un homme assez simple pour croire à cette chimère? [...] Ne savez-vous pas, [...] que les superstitions de l'Orient ont consacré la forme mystique et les caractères mensongers de cet emblème qui représente une puissance fabuleuse? » (p.82).

- 17) A la question de Raphaël : « Est-ce une plaisanterie, est-ce un mystère? », l'Antiquaire élude une réponse claire en laissant entendre son doute : « Je ne saurais vous répondre. J'ai offert le terrible pouvoir que donne ce talisman à des hommes doués de plus d'énergie que vous ne paraissez en avoir; mais, tout en se moquant de la problématique influence qu'il devait exercer sur leurs destinées futures, aucun n'a voulu se risquer à conclure ce contrat si fatalement proposé par je ne sais quelle puissance. Je pense comme eux, j'ai douté, je me suis abstenu, et... » (p.85). C'est nous qui soulignons.
- 18) « L'épisode central des savants aurait donc pour fonction narrative de *confirmer* le côté réaliste de l'aventure — ce serait un passage de plus à mettre au compte de ces effets de réel dont le texte n'est pas avare en même temps de *infirmer* par l'impuissance des hommes de science à aligner le phénomène peau-de-chagrin sur ce qui est pour eux la réalité : tout ce qui obéit aux lois ordinaires de la zoologie, de la mécanique des fluides, de la chimie des corps simples. [...] Il fallait [...] que toute cette histoire s'enracine en terrain vraisemblable pour que le miracle prenne valeur de fait et que posant l'énigme dans le réel de l'univers du roman, il la propose au Réel comme son énigme. » Françoise Gaillard, « L'effet peau de chagrin » in *Le Roman de Balzac*, Didier, Montréal, 1980, p.218.
- 19) T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.72.
- 20) *Ibid.*, p.73.
- 21) Voir à ce sujet Kyoko Murata, « La Double Image de Pauline dans *La Peau de chagrin* » in *EQUINOXE*, 11, Rinsen, Kyoto, 1994.
- 22) Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse définit le mot « pacte » en tant que terme de sorcellerie : « Accord par lequel le diable se met à la disposition de quelqu'un, à la condition que celui-ci lui abandonnera la propriété de son âme. »; *Littre* (1874) explique en détail « faire un pacte avec le diable » : « contracter avec le diable une prétendue convention par laquelle il accordait richesse et pouvoir pendant un certain temps, au bout duquel il s'emparait de celui qui avait fait le pacte. Elle nous parut d'une noirceur, comme quand on a fait un pacte avec le diable, et que le jour approche de se livrer. »
- 23) Cette phrase nous évoque une scène de *Vathek* de William Beckford où Vathek est entré dans l'Eblis (*Vathek*, José Corti, 1984, p.205), aussi bien que le roman de jeunesse de Balzac lui-même, intitulé *La Dernière Fée*.
- 24) Planchette, donne une explication scientifique : « La substance étant finie, [...] ne saurait être indéfiniment distendue, mais la compression multipliera nécessairement l'étendue de sa surface aux dépens de l'épaisseur; elle s'amincira jusqu'à ce que la matière manque... »; et il dit à Raphaël : « Je vais vous démontrer en deux mots l'existence d'une machine sous laquelle Dieu lui-même serait écrasé comme une mouche. Elle réduirait un homme à l'état de papier brouillard, un homme botté, éperonné, cravaté, chapeau, or, bijoux, tout... » (p.245). Il est clair que Balzac rapproche le discours d'un scientifique à celui d'un conte de fées.
- 25) François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots*, Université de Montréal, Montréal, 1971, p.33.
- 26) « Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui [...]. [...] À quoi dois-je ce don? Est-ce une seconde vue? est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie? » *Facino Cane*, Pléiade, 1977, t.VI, p.1019-1020.
- 27) Dans *Les Martyrs ignorés*, Balzac considère « la pensée » comme une « substance lumineuse,

conséquemment colorée, de la nature des fluides impondérables, analogue à l'électricité, mais plus subtile » (Pléiade, 1981, t.XII, p.737); et il dit : « La pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction » (*Ibid.*, p.744).

- 28) François Bilodeau, *op.cit.*, p.69.
- 29) Nous pouvons citer ces phrases à titre d'exemple : « Semblable en ses caprices à la chimie moderne qui résume la création par un gaz, l'âme ne compose-t-elle pas de terribles poisons par la rapide concentration de ses jouissances, de ses forces ou de ses idées? Beaucoup d'hommes ne périssent-ils pas sous le foudroiement de quelque acide moral soudainement épandu dans leur être intérieur? » (p.74).
- 30) « J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. » *Le Horla*, GF-Flammarion, 1984, p.55. Toutes les références du *Horla* se rapportent désormais à cette édition.
- 31) « J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la chair » (p.57).
- 32) « Vers dix heures, je monte dans ma chambre. A peine entré, je donne deux tours de clef, et je pousse les verrous; j'ai peur... de quoi?... » (*Ibid.*).
- 33) « Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse » (p.59).
- 34) « Je dors — longtemps — deux ou trois heures — puis un rêve — non — un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors,... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre...serre...de toute sa force pour m'étrangler » (p.58); « Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer » (p.61).
- 35) Par exemple, dans l'épisode de la rose qui se casse toute seule et s'élève et reste suspendue dans l'air, le narrateur lui-même doute d'abord de ce fait : « je fus pris d'une colère contre moi-même; car il n'est pas permis à un homme raisonnable et sérieux d'avoir de pareilles hallucinations » (p.70). [Ensuite, il en arrive à avoir la certitude qu'il existe un être invisible].
- 36) « Ah!, le vautour a mangé la colombe, le loup a mangé le mouton; le lion a dévoré le buffle aux cornes aiguës; l'homme a tué le lion avec la flèche, avec le glaive, avec la poudre; mais le Horla va faire de l'homme ce que nous avons fait du cheval et du bœuf : sa chose, son serviteur et sa nourriture, par la seule puissance de sa volonté » (p.77).
- 37) « Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essayent de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes; et ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde. Des phénomènes semblables ont lieu dans le rêve qui nous promène à travers les fantasmagories les plus invraisemblables, sans que nous en soyons surpris, parce que l'appareil vérificateur, parce que le sens du contrôle est endormi; tandis que la faculté imaginative veille et travaille. Ne se peut-il pas qu'une des imperceptibles

touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi? Des hommes, à la suite d'accidents, perdent la mémoire des noms propres ou des verbes ou des chiffres, ou seulement des dates. Les localisations de toutes les parcelles de la pensée sont aujourd'hui prouvées. » (p.71) Maupassant allait assidûment à la Salpêtrière pour suivre le cours public de Charcot pendant les années 1884-1886.

- 38) Maupassant, « Le Fantastique », *op.cit.*
- 39) Joël Malrieu, *op.cit.*, p.24.
- 40) *Ibid.*
- 41) Sur le nom « Horla », de nombreuses interprétations ont été proposées. Par exemple, « aigle », « étranger »; anagramme de Lahor (pseudonyme du docteur Cazalis); « ce Horla », anagramme de « choléra », etc. Mais l'interprétation la plus simple : « hors-là » est généralement admise parmi les critiques (voir les notes d'Antonia Fonyi à l'édition GF-Flammarion, p.197-198; voir aussi les notes de Louis Forestier, à l'édition Pléiade, 1979, p.1620-1621).
- 42) Balzac, Lettre à la Marquise de Castries, *Correspondance*, édité par Roger Pierrot, Garnier, 1962, t.II, p.658-659.
- 43) Après avoir achevé *Louis Lambert*, Balzac a écrit une lettre à sa sœur : « Pourquoi revenir sur son dénouement? Tu connais la raison qui me l'a fait choisir! Tu as toujours peur. Cette fin est probable, et de tristes exemples ne la justifient que trop : le docteur n'a-t-il pas dit que la folie est toujours à la porte des grandes intelligences qui fonctionnent trop? » Balzac, *Correspondance*, t.II, p.89.
- 44) Balzac s'exprime à ce sujet dans la *Théorie de la démarche*, à l'aide d'une sorte de parabole : « Un fou est un homme qui voit un abîme et y tombe. Le savant l'entend tomber, prend sa toise, mesure la distance, fait un escalier, descend, remonte et se frotte les mains, après avoir dit à l'univers : « Cet abîme a dix-huit cent deux pieds de profondeur, la température du fond est de deux degrés plus chaude que celle de notre atmosphère. » Puis il vit en famille. Le fou reste dans sa loge. Ils meurent tous deux. Dieu seul sait, qui du fou, qui du savant, a été le plus près du vrai. » (*Théorie de la démarche*, Pléiade, 1981, t.XII, p.265); et le narrateur (=l'auteur) prend une attitude suivante : « je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou » (*Ibid.*, p.266).
- 45) P.-G. Castex, *op.cit.*, p.387.