

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université BATNA 2

Faculté des Lettres et des Langues étrangères

Département de langue et littérature

Françaises



École Doctorale de Français
Antenne de l'Université BATNA 2

Réseau EST

Thèse de Doctorat LMD
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat

Option : Littérature : Théories, genres et poétique.

Présentée et soutenue publiquement par

M. Sami CHAIB

Imaginaire et Folie dans les nouvelles fantastiques de Guy de Maupassant

Directeur de thèse :
Pr. Said KHADRAOUI

Jury :

Dr. Mohamed BOUDJADJA

Président

Université de Setif 2

Pr. Said KHADRAOUI

Rapporteur

Université de Batna 2

Dr. Samira BOUBAKOUR

Examineur

Université de Batna 2

Dr. Dalal MESSAGHOUNI

Examineur

Université d'Oued Souf

Année Universitaire 2016-2017

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université BATNA 2

Faculté des Lettres et des Langues étrangères

Département de langue et littérature

Françaises



École Doctorale de Français
Antenne de l'Université BATNA 2
Réseau EST

Thèse de Doctorat LMD
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat

Option : Littérature : Théories, genres et poétique.

Présentée et soutenue publiquement par

M. Sami CHAIB

Imaginaire et Folie

dans les nouvelles fantastiques

de Guy de Maupassant

Directeur de thèse :
Pr. Said KHADRAOUI

Mots clés :

Critique Thématique, Psychologie, Phénoménologie, Conscience, Esprit, Image, Imagination, Réalisme, Naturalisme, Ecriture, Démence, Solitude, Mort, Syphilis, Médecine, Vécu, Herméneutique, Rhétorique, Création, Mimésis, Pathologie, Intentionnalité, Hallucination, Psychiatrie, Obsession, Modernisme.

Année Universitaire 2016–2017

*Pourtant les fous m'attirent
toujours, et toujours je reviens
vers eux, appelé malgré moi
par ce mystère banal de la
démence.*

Guy de Maupassant

Dédicace

A la mémoire de mes grands-parents – Puisse dieu les accueillir dans son vaste paradis.

A mes chers parents Nabil et Soraya qui m'ont entouré de tout leur amour et qui, ont éclairé ma vie en me soutenant dans mon parcours et en m'encourageant dans mes choix.

A ma chère et tendre Sonia pour son indéfectible soutien, sa patience et son dévouement dont elle a fait preuve toutes ces longues années.

A ma sœur Rima et mon frère Farouk qui m'ont assisté durant ce dur labeur.

A toute ma famille ; oncles, tantes et cousins(es) pour leur appui et leur bienveillance.

A tous mes ami(e)s sans exception aucune qui m'ont entouré de leur fraternité et leur camaraderie.

A mes anciens maitres d'écoles pour qui je suis redevable de ma place aujourd'hui.

Remerciements

*N*ombreux sont ceux et celles qui inlassablement pendant ces années, ont encouragé et aidé à la réalisation de cette thèse.

*N*ous tenons à remercier tout spécialement le professeur Said Khadraoui, qui a accepté la direction de ce travail en nous guidant avec beaucoup de cordialité et de disponibilité. Ses judicieux conseils et ses critiques objectives ont été d'un véritable apport scientifique et méthodologique dans la concrétisation de notre thèse. Nous exprimons ici notre profonde considération et estime et nous le remercions, encore une fois, pour la confiance qu'il a placée en nous.

*N*os remerciements vont également au Responsable de l'École Doctorale- Pôle Est- Pr. Samir Abdelhamid, ainsi qu'au Chef du département, Dr. Tarek Benzeroual, pour leurs précieux accompagnements et leurs conseils.

*N*otre gratitude s'adresse aussi à nos enseignants sans exceptions aucune, et plus particulièrement, Dr. Berkane et Dr.Saidi, dont leur conscience et généreuse participation ont favorisé l'orientation de nos recherches.

A ma chère tante Nora et à mes collègues Dr. Assia Boussad et Dr. Mohammed Douhi, qui nous ont, non seulement permis de trouver refuge, mais qui nous ont encouragé à aller de l'avant avec beaucoup de Bienveillance. Nous tenons à exprimer notre déférente reconnaissance.

A nos cousines, Maissa et Nesrine qui, grâce à leur amabilité, ont contribué à l'avancement de la mise en forme finale du manuscrit, en acceptant d'assurer la lecture et la correction.

A tous mes ami(e)s, mes camarades et mes connaissances, dont l'enthousiasme a fait naître ce travail. Nous tenons à adresser nos très sincères remerciements.

*E*nfin, nous tenons à remercier le Pr. Abdelouaheb Dakhia, ainsi que mes amis Mohammed et Yazid de nous avoir procuré des ouvrages de qualité, qui nous ont énormément aidé à la réalisation de notre recherche.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

Partie I : Maupassant entre folie et dévotion à l'imaginaire morbide.

Chapitre 1 : Le mythe de l'écrivain fou.

I.1.1 Vie et angoisses.

I.1.2 Aliénation et causalité.

I.1.3 Déchéance et mort.

Chapitre 2 : L'écrit Maupassien.

I.2.1 La question du mouvement : L'œuvre comme imitation de la réalité.

I.2.2 La question du genre : Le fantastique chez Maupassant.

I.2.3 L'écriture visuelle : Une nouvelle stratégie scripturale.

Partie II : Imaginaire et univers de la folie chez Maupassant.

Chapitre 1 : La critique thématique comme critique de l'imaginaire.

II.1.1 Repères et conceptualisation.

II.1.2 De l'image à l'imaginaire : Eléments constitutifs.

II.1.3 La démarche thématique.

II.1.4 De la réalité factuelle à la réalité littéraire.

Chapitre 2 : L'expérience de la folie chez Maupassant.

II.2.1 Morbidité de l'être.

II.2.2 À la limite de la raison et de la folie : l'Angoisse ?

II.2.3 De la cure par l'écriture.

Chapitre 3 : Le paradigme de la folie chez Maupassant.

II.3.1 La folie comme refus de la positivité.

II.3.2 Emergence d'une « Littérature psychiatrique ».

II.3.3 L'influence fantastique.

Partie III : Ecriture de la folie.**Chapitre 1 : Le délire une aventure du texte.**

III.1.1 Une entreprise à l'épreuve de la démence.

III.1.2 Rhétoricité de la folie chez Maupassant.

III.1.3 Thématique de la folie chez Maupassant.

Chapitre 2 : Procédés et techniques narratifs de l'écriture maupassienne.

III.2.1 Poétique de la folie chez Maupassant.

III.2.2 La folie de la narration chez Maupassant.

CONCLUSION**RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES****ANNEXES**

Avant-propos

Portant sur l'étroite relation qu'entretiennent les œuvres de Maupassant avec sa maladie psychique, cette thèse s'érige comme une consécration à de nombreuses années de recherches et d'investigations, en Licence et en Master, dans le domaine de la littérature fantastique et des phénomènes psychiques. C'est donc dans un souci de continuité et de complémentarité des deux travaux précédents, que s'inscrit notre démarche ; celle qui tente cette fois-ci de soulever des interrogations, non pas sur le genre de l'imaginaire fantastique lui-même, ni de la psychopathologie seule de l'écrivain, mais de la combinaison des deux.

Une telle démarche, on l'aurait compris, nécessite une maîtrise certaine du vocabulaire imaginaire et psychiatrique. Une distinction plus ou moins claire et précise entre imagination et imaginaire, rêve et rêverie ou encore conscience et inconscience, mais aussi et surtout, du genre fantastique avec les autres genres à savoir, le merveilleux et la science-fiction, est de mise pour une meilleure appréhension de la part d'un lecteur non averti. C'est pourquoi, nous invitons nos lecteurs à consulter d'emblée les introductions partielles et annexes considérées à juste titre comme des clés de lecture. Il est de même vivement recommandé de ne s'en tenir qu'aux sources présentées ici, car nous pensons qu'une meilleure documentation sur le sujet pourrait, en effet, faciliter l'intelligibilité de ce travail.

Moyennant Science et littérature, mais aussi concepts philosophiques, ce travail qui s'adresse plus particulièrement à un public littéraire plus ou moins entrouvert sur les sciences, s'adresse aussi, à un public hétérogène sollicité par la pluridisciplinarité du sujet abordé.

Introduction générale

Introduction générale.

De 1850 à la fin du siècle, il fallait être fou pour écrire

JP. Sartre

Largement ancré dans les consciences et représentations collectives universelles, le rapport étroit entre génie et folie dénote, de tout temps et de toute aire culturelle, d'une certaine prédilection dans les discours philosophiques et littéraires.¹Ces discours reprennent en somme l'idée bien paradoxale d'une corrélation ostentatoire de grandeur intellectuelle et de déséquilibre mental parmi les illustres hommes de talent. Dans la pensée occidentale plus précisément, cette association jouit d'un assentiment académique tacite, presque normatif, instauré par la célèbre sentence d'Aristote dans sa *Poétique*². Une sentence qui réclame, en dépit de la marginalisation sociale du fou à travers les âges³, le droit, voire le devoir pour le génie au délire.

La seconde moitié du XIXe siècle traduit sans doute et à merveille, cette affinité existante en Europe entre la maladie de l'âme et la créativité. Bon nombre de philosophes, artistes, scientifiques et hommes de lettres sombrèrent dans le culte de la folie.⁴ Effet de mode, mal du siècle ou véritable pandémie de la folie ; ce phénomène inquiétant coïncide dans une chronologie déroutante avec l'émergence institutionnelle de la médecine mentale « la psychiatrie » : Science dont le champ théorique et pratique proposant diagnostique, description technique voire thérapeutique, recourt bien au-delà d'une spécialité « clinique » aux exemples que leur offre la tradition littéraire, nouant du

¹ Il est sans rappeler, l'importante place qu'occupe l'iconographie du fou dans l'esprit sociétal et culturel des différentes civilisations à travers les âges et des préoccupations philosophiques, religieuses, morales et médicales qui ont prédominé. « Existe-t-il des civilisations ou des sociétés, même premières, sans fou ? On peut gager que non. » Affirme Claude Quétel dans son livre « Histoire de la folie : De l'Antiquité à nos jours ».

² Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiæ « *il n'y'aurait pas de génie sans un grain de folie* »

³ Michel Foucault dresse un réquisitoire poignant dans son célèbre livre « *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* » où il s'indigne de la stature sociale réservée aux fous dans l'histoire de l'occident. Entre les léproseries d'antan et les asiles psychiatriques d'aujourd'hui.

⁴ De même que Maupassant, plusieurs célébrités de cette époque ont été diagnostiquées comme étant des fous avérés. Nous citons ici, de manière non exhaustive: Nerval, Nietzsche, Strindberg, Lautréamont, Van Gogh, Hölderlin, Goya, Munch, Schumann, Tolstoï, Rimbaud.

fait une longue relation faite de complicité, et parfois même, de révolte entre écrivains et aliénistes qui partageront dans leurs œuvres et leurs traités tout un imaginaire sur les différentes pathologies de l'âme, telles que les névroses, les psychoses et les schizophrénies.

Un genre littéraire témoigne tout particulièrement de cette recrudescence pour l'imaginaire de la folie en littérature. *Caractérisé par l'intrusion de phénomènes surnaturels dans la réalité quotidienne du personnage*,⁵ le fantastique moderne s'inscrit dans cette période qui voit une résurgence de la pensée irrationnelle face aux incohérences du siècle positiviste. Un siècle dont le modernisme trivial ne se suffit plus à lui-même, et à expliquer certains phénomènes paranormaux, réactualisant du fait la foi dans les sciences dites occultes mais aussi et surtout dans les récits qui relèvent de l'inédit, de l'étrange et de l'inconnu que l'essor d'une presse tournée vers le sensationnalisme favorisera largement la prolifération. C'est donc dans cette atmosphère qu'apparaît toute une lignée d'auteurs fantastiques français qui, au-delà de leur attrait pour les récits de l'horreur, sont fascinés par les mystères de la psychologie. De Nerval à Barbey d'Aurevilly, en passant par Charles Nodier et Théophile Gautier, ce passage vers l'inquiétant, entre réalité et illusion, raison et déraison, fera basculer plus d'un dans l'écriture de la folie.

Guy de Maupassant demeure sans doute un de ces auteurs du fantastique français dont l'écriture est largement imprégnée de (la) folie. Portant dans ses œuvres naturalistes un intérêt manifeste aux êtres ambigus et pathologiques, avant de se consacrer exclusivement au fantastique le plus morbide, comme l'atteste de nombreuses nouvelles et productions littéraires telles que : *Fou ? Mademoiselle cocotte, lui ? La chevelure, un fou ? Lettre d'un fou, le Horla etc.* La psychose de Maupassant semble jouer un rôle déterminant et de premier lieu dans cette sélection thématique. En effet, souffrant de troubles mentaux dus essentiellement à la syphilis, maladie sexuellement

⁵ COUTY, Daniel. *Le fantastique* Paris, France : Bordas, 1986. p 113

transmissible contractée par suite de bacchanales auxquelles l'auteur s'adonnait régulièrement⁶. Ses douleurs et ses maux incurables affecteront sensiblement son existence et sa perception de la réalité. Cette présence encombrante dans l'esprit torturé de Maupassant, dont il se plaindra, se matérialisera sous forme de récits racontant la misère de l'homme face à l'étrange et l'innommable.

Aborder l'imaginaire de la folie chez Maupassant sous cet angle, est le but que s'est fixée cette thèse. En faisant la jonction entre la psychopathologie de l'auteur et sa littérature, entre les phénomènes fantastiques et délirants des personnages et les symptômes psychiatriques de l'auteur. Nous tenterons d'élucider et d'éclairer, au mieux, ces liens qui peuvent exister entre la morbidité de l'âme et la création littéraire, en interrogeant à la fois la vie, la maladie et l'écriture de l'auteur. Pour ce faire, nous nous poserons trois questions élémentaires à notre recherche représentées ci-après :

- Maupassant avait-il réellement des maux pour dire la folie ?
- Son inscription à l'écriture réaliste et fantastique a-t-elle eu une quelconque influence sur ce dire de la folie ?
- Et enfin, sa conscience de sa maladie, vécue et ressentie, a-t-elle construit son imaginaire pour dire la folie ?

Toutes ces questions sont susceptibles de répondre à notre problématique. Celle qui s'intéresse essentiellement à comprendre le rapport de causalité de l'écriture de la folie chez Maupassant. Autrement dit : comment l'auteur réussit-il à traduire ses expériences personnelles de la folie, en un outil narratif dont il devient le maître incontesté ?

Cerner la problématique de la sorte, démontre qu'il ne s'agit pas tant de résoudre les questions posées ou de prouver une quelconque association sous-estimant par le fait,

⁶ Maupassant relate dans une lettre écrite le 2 mars 1877 à son ami Pinchon : "Tu ne devineras jamais la merveilleuse découverte que mon médecin vient de faire en moi... La vérole... J'ai la vérole, enfin la vraie, pas la misérable chaude-pisse, pas l'ecclésiastique cristalline... non, la grande vérole, celle dont est mort François-1er. Et j'en suis fier, malheur..., j'ai la vérole, par conséquent je n'ai plus peur de l'attraper".

le talent de Maupassant, que de tenter des réflexions sur son expérience d'écriture dans le genre fantastique, ainsi que de ses perceptions malades, et de mettre en évidence les caractères qui les unissent. C'est pourquoi, nous nous focaliserons tout particulièrement dans cette étude sur « La conscience » réservoir de tout imaginaire. Par elle, nous émettrons l'hypothèse selon laquelle, l'imaginaire de la folie dans le fantastique de Maupassant tient, en premier lieu, de sa conscience de sa propre folie et celle qu'il perçoit dans le monde.

Pour mener à bien notre recherche et afin de traduire nos préoccupations, nous nous sommes proposé d'adopter une approche phénoménologique. Celle qui consiste donc, plus précisément, à plonger dans le vécu de l'auteur et à déceler ce qui motive consciemment son écrit. Nous voudrions par-là, s'inscrire dans une démarche empiriste et de mener des expériences qui peuvent nous faire rapprocher le plus de l'univers imaginaire de l'écrivain, que de s'essayer de manière hasardeuse à des lectures, voire des interprétations souvent erronées, en se basant uniquement sur l'inconscience de l'auteur, comme le voudraient les tenants de la critique psychanalytique.

En effet, les nombreuses recherches menées sur le plan de la critique littéraire, témoignent aujourd'hui, de l'emprise de l'approche psychanalytique sur l'ensemble des autres approches. Depuis l'essor d'une discipline incarnée dans la personne de Freud et sa récupération en littérature, l'assujettissement de la pensée critique à cette nouvelle tradition littéraire tend à lier toute œuvre littéraire à une inconscience d'auteur. Il s'agirait pour nous de dépasser cette conception-là, et d'essayer de démontrer que bien au contraire, une œuvre littéraire est avant tout un travail, une création consciente soumise à des lois et des règles qui la régissent. C'est pourquoi, nous avons adopté la démarche thématique pour mieux approcher la folie de Maupassant car nous pensons que ce dernier a, de manière consciente, eu recours, d'une façon ou d'une autre, à son paradigme du délire ; Un paradigme construit à travers son rapport à sa maladie elle-même, ses propres visions (une identité), mais aussi à travers ses représentations scientifiques, littéraires et sociales (une altérité).

Cependant, cet aspect d'étude comparative nécessite une documentation riche et diversifiée, chose pas aisée, d'autant plus que l'accès aux sources documentaires est parfois difficile, voire impossible. Beaucoup d'ouvrages ayant trait au sujet sont

inaccessibles et l'absence des traductions de textes importants, souvent de langue autre que le français, vient compliquer la tâche. C'est pourquoi, et afin d'éviter tout reproche, il est à signaler que nous essayerons et à la limite du possible, de surmonter ces problèmes en faisant des lectures personnelles de livres traitant superficiellement les différents points de la thèse.

Notre thèse est conçue, organisée et construite suivant une méthode indirecte, en raison du manque d'une documentation spécialisée dans l'analyse des caractères pathologiques de l'ensemble des récits fantastiques de notre auteur. Nous avons jugé nécessaire de limiter notre corpus de recherche aux seuls récits fantastiques ayant tous, en commun, pour cadre narratif l'histoire d'un personnage/narrateur en proie à des visions surnaturelles. Des visions qui remettent en cause la santé mentale de ce dernier. C'est pourquoi, nous avons choisi les dix-sept nouvelles suivantes : *Apparition, Auprès d'un Mort, Divorce, Fou ?, L'Auberge, L'homme de Mars, L'Inconnue, La Chevelure, La Mère aux monstres, La Peur, Le Horla (première et deuxième version), Lettre d'un fou, Mademoiselle Cocotte, Magnétisme, Qui sait ? , Sur l'eau.*

Ce choix d'œuvres répond, par ailleurs, à un impératif chronologique lié essentiellement à l'évolution supposée de la maladie de Guy de Maupassant « La Syphilis ». Une progression lente d'une dizaine, voire d'une quinzaine d'années vers la déchéance mentale qui nous pousse à croire que la centralité thématique de la folie chez notre auteur, serait donc la résultante logique de ce naufrage. Toutes ces nouvelles sélectionnées sont parues au cours des quinze dernières années de la vie de Maupassant. Une sélection qui nous permettra, sans doute, d'étudier, de décrire et finalement de comparer l'expérience morbide de l'auteur et du personnage et, par là même, de découvrir l'univers imaginaire de la folie chez Maupassant. Toutes ces promesses prendront forme et vie lors du développement.

Pour arriver à bien exposer les éléments qui composent notre hypothèse, nous avons jugé indispensable de subdiviser notre travail en trois parties.

Dans la première partie, nous estimons immanquable et incontournable à notre recherche, de partir à la rencontre de Guy de Maupassant, l'homme et l'écrivain, et de dévoiler du fait, ce que nous considérons comme des éléments clés à sa personnalité à

savoir, sa maladie et son style d'écriture, vers lesquels s'orientera essentiellement notre réflexion par la suite. A cet effet, nous trouvons judicieux de subdiviser cette partie en deux chapitres clairement identifiable, dont les titres eux seuls permettront de comprendre et d'appréhender le contenu.

Dans la seconde partie, il paraît nécessaire, voire essentiel, de faire intervenir notre outillage théorique et méthodologique, en transposant la critique thématique appelée aussi la critique de la conscience au vécu de Maupassant. Car, nous estimons que pour arriver à percer l'imaginaire de la folie chez Maupassant, il sera primordial pour nous, de pénétrer dans la conscience de sa maladie elle-même (ses propres visions) – une identité -, mais aussi dans sa vision de la folie dans le monde ; dans les représentations scientifiques, littéraires et sociales de l'époque – une Altérité -

Dans la troisième et dernière partie, nous concluons par une analyse approfondie de cette mise en pratique de l'écriture de la folie. C'est pourquoi, nous commencerons par scruter cette aventure du texte, de savoir comment Guy de Maupassant arrive-t-il à traduire sa folie à travers une alchimie de l'eau. Mais aussi et surtout, de savoir comment notre écrivain fait-il la rhétorique de son discours et le thématiser. Pour ensuite, s'intéresser aux procédés et techniques utilisés dans cette formalisation de sa maladie et plus précisément, sa poétisation et sa narration.

Maupassant entre folie et dévotion à l'imaginaire morbide.

PARTIE -I:

Chapitre 1 :

Le mythe de

l'écrivain fou

Introduction

Le premier chapitre « Le mythe de l'écrivain fou » portera sur une interrogation fondamentale nécessaire au début de nos investigations, celle de savoir, si notre écrivain est-il oui ou non réellement atteint de la folie. Il sera donc question dans un premier lieu de se pencher sur la vie d'Henri René Albert Guy de Maupassant, de son enfance ballotée entre l'école et le pensionnat, des conflits parentaux incessants, de sa jeunesse dans les tranchées de la guerre, ou encore de ces années contrariantes et lassantes du fonctionnariat.

Ensuite, nous tenterons de déceler les origines supposées de sa maladie mentale. Là, les causes héréditaires sont naturellement mises à l'honneur et l'oncle, la mère et le frère passent tour à tour sur le banc des accusés. Néanmoins, le train de vie de notre écrivain n'en est pas moins épargné, son écriture effrénée faisant de lui l'un des écrivains français les plus prolifiques et son affection particulière pour les bacchanales et les drogues éveillent nos soupçons. Ce style de vie, nous renvoie vers une origine syphilitique de sa folie, une origine qui trouve, nous le verrons, écho chez la plupart des spécialistes de Maupassant.

Enfin, nous plongerons dans le quotidien douloureux de l'écrivain, dans ses tourmentes : Ces troubles d'esprits, ces migraines effroyables, et ces visions surnaturelles et étranges qu'il honnit, et dont il s'en plaindra régulièrement à travers ses correspondances qui annoncent les prémices d'une folie ravageuse et meurtrière. Une folie qui s'aggravera et s'accroîtra, le poussant à l'internement et au suicide.

I.1.1 Vie et angoisses.

I.1.1.1 Maupassant avait-il des maux pour dire la folie ?

I.1.1.1.1 Le cas Maupassant

Si l'histoire littéraire recèle de récits de poètes maudits et d'auteurs fous, le cas Maupassant, et sans nul doute celui qui fait l'objet, aujourd'hui encore, d'une attention toute particulière des spécialistes de la question de la pathologie mentale et du génie littéraire. Un engouement souvent porté par les travaux de médecins et psychologues cliniciens qui tentent de s'approprier, petit à petit, un champ longtemps réservé aux seuls érudits du fait littéraire, laissant pour le moins dubitatifs les nombreux biographes qui récusent en bloc cette idée qui viendrait conférer à la créativité littéraire de Maupassant un semblant de folie et qui, porterait par-là atteinte à son génie, et à ses talents d'auteur.

Pourtant, si cette controverse persiste encore à perdurer entre les deux belligérants, tous s'accordent à confirmer les soucis de santé qui terrassèrent l'écrivain. Maupassant aurait, dit-on, succombé à la « *paralyse générale* »⁷ ; des complications neuropsychiques fatales dues à la syphilis et qui mètrèrent fin à un long calvaire de démence, de troubles de mémoire et d'élocution, de délire à thème de mégalomanie parsemée de tentatives de suicide et d'internement.

Entre l'homme de lettres, du fou et du meurtrier⁸, c'est tout un parcours qui se dessine d'une vie brève mais ô combien saisissante. Comme un signe prémonitoire qui sonna le glas de sa spectaculaire déchéance mentale et de sa mort, Maupassant confia en 1891 au poète cubain José-Maria de Heredia, cette célèbre phrase qui demeurera représentative de sa personne : *Je suis entré dans la littérature comme un météore, j'en sortirai comme un coup de foudre.*⁹

⁷ VOIVENEL, Paul et LAGRIFFE, Louis. *Sous le signe de la paralysie générale: la folie de Guy de Maupassant*. Paris, France : La Renaissance du Livre, 1929. p 146

⁸ - Le Journal, Quotidien, littéraire, artistique et politique, vendredi 21 mai 1926.

⁹ KELLNER, Sven. *Maupassant, un météore dans le ciel littéraire de l'époque*. Paris, France : Publibook, 2012. p 255

En l'espace d'une décennie de carrière littéraire, Guy de Maupassant marqua profondément le visage de la littérature française, par un style épuré et une poésie réaliste, teintée de pessimisme et une présence importante du fantastique. L'auteur de *Bel-Ami* et du *Horla* est hissé au plan prestigieux, de l'auteur français le plus adapté au cinéma et à la télévision. Une notoriété qui passe souvent outre les stigmates et les souffrances de la maladie et qui demeure inconnue au grand public. Pourtant, cet épisode de sa vie est d'une valeur capitale, d'autant plus qu'elle aide à mieux cerner et investir son style d'écriture et plus spécialement de la folie dans ses nouvelles fantastiques.

Qui est donc Guy de Maupassant ? Quelle enfance a-t-il eu ? Quelles étaient ses penchants et ses loisirs ? Ses métiers et ses professions ? D'où tenait-il sa maladie ? En était-il réellement souffrant ? Cette souffrance était-elle si présente et si encombrante dans sa vie quotidienne ? Et l'avis des médecins dans tout cela ? De ses amis ? Voire, de la presse ? S'est-il réellement éteint de sa folie ? Et cette histoire de meurtre ? Toutes ces questions sont autant de points d'ancrage qui nous permettront au fur à mesure que la recherche progresse, de fonder et de par la même, consolider nos hypothèses qui, rappelons-le, se basent essentiellement sur le **vécu** de Maupassant.

C'est pourquoi, il est tout à fait primordial pour nous, de se pencher sur la vie de Maupassant et d'entrer dans son intimité.

I.1.1.2 Un portait brisé

I.1.1.2.1 L'enfant et la mer

Vous voyez Madame, je lui ai fait une tête ronde comme une pomme qui, soyez sûre, donnera plus tard un cerveau très actif, et presque sûrement une intelligence de premier ordre.¹⁰

Ce jour du 5 août 1850 au château de Miromesnil, dans la commune de Tourville sur Arques, à quelques kilomètres de Dieppe, en Normandie. Le docteur Guiton ne

¹⁰ TASSART, François. *Souvenirs sur Guy de Maupassant*. Villeurbanne, France : Ed. du Mot passant, 2007.

pensait pas si bien dire à Laure le Poittevin, en s'emparant de son nouveau-né, Henri René Albert Guy de Maupassant, enfant prodige qui ne tarda pas à montrer les signes de cette intelligence. Pourtant, rien ne semble annoncer une enfance normale.

Tourmenté dès son jeune âge par les querelles entre Gustave et Laure. Le petit Guy, est souvent témoin des nombreuses altercations souvent très violentes entre ses parents. En effet, la situation financière peu enviable de Gustave de Maupassant, plonge souvent le couple dans d'interminables conflits qui font surgir les crises d'hystérie de Laure, déjà éprouvée par la mort de son frère Alfred le Poittevin, ami de Flaubert, dont la mémoire hante souvent son cerveau devant le regard médusé du jeune Guy.

Obligé de suivre sa mère dans ses fugues et de s'exiler avec elle dans les domaines familiaux de Normandie ; Guy de Maupassant, s'imprégna, dès son enfance, largement des différents paysages normands. De *la senteur de la terre*, à *l'haleine pénétrante du jasmin* aux *saveurs fortes de l'air salin et de la sueur des varechs*¹¹, Des manoirs surplombant les collines, des hameaux, des villes avec leurs hôtels et leurs cathédrales et le caractère même de ses habitants.

Pour Abel Harmant c'est claire :

*Maupassant n'avait qu'à s'adapter à ses entours pour développer sans artifice le génie de l'observation juste et du rendu prosaïque, qui était celui de sa race est le sien.*¹².

A cette habileté à scruter l'atmosphère normande dans son infinitésimale beauté, s'ajoute à cela, son éducation. Mme Maupassant accorda une grande importance à l'instruction de ses fils. Ratant son mariage, elle entend bien réussir l'avenir de sa progéniture. C'est pourquoi, elle les élève, lui et son frère, selon le précepte *Juvénal, Mens sana in corpore sano*, « un esprit sain dans un corps sain ». Très tôt, le petit Guy montre des dispositions pour la gymnastique et *sous les costumes du fils de bonne*

¹¹MAUPASSANT, Guy de. *Une vie*. Paris, France : Gallimard, 1999. p 9-10

¹²HARMANT, Abel. « *Guy de Maupassant* », la renaissance latine, 15 mars 1904, p. 434

famille, saillent les muscles d'un petit paysan ¹³ qui est capable de tenir tête avec courage et témérité à l'adversité, d'accomplir des prouesses de grande exemplarité, de grimper des falaises, de défier les courants du grand océan, de mépriser le danger. À cette force physique, à ces actes vaillants, son professeur n'a d'autre choix que de s'exclamer : *Ce petit Guy, il veut toujours en faire plus que les autres !*¹⁴

Guy se mêle aux enfants du peuple dont il partage les jeux sous l'œil bienveillant de sa mère, qui dit-on, est soucieuse de justice sociale. Cette proximité avec les fils d'artisans et de fermiers, marquera à jamais l'enfant qui parlera le patois Normand avec une aisance remarquable ; un patois qu'on retrouve plus tard dans ses écrits et qui sera considéré comme un modèle déposé.

Enfance ballotée dans un Foyer désuni entre une mère excessive et névropathe qu'il adore et un père faible qu'il méprise jusqu'à en douter la légitimité de son ascendance. La scolarité de Maupassant prend des airs tristes, lorsque Laure, sa mère, l'envoya dans l'institution ecclésiastique d'Yvetot, le 12 octobre 1863. Une institution à la façade bien triste, et l'intérieur froid voire, sans joie de vivre où, le concierge, après avoir sonné la cloche du lever à cinq heures du matin, *traversait les dortoirs avec des vieux journaux qu'il enflammait pour réchauffer l'atmosphère.*¹⁵

Cette existence de moines et ce rythme acharné de veilles et de réveils nocturnes, de messes, de déjeuner en silence et d'études, fait perdre à Guy la discipline pourtant élémentaire dans l'établissement. L'ennui se montre plus coriace et les séances de catéchisme, avec ses lectures spirituelles, sont une véritable aubaine. Le jeune homme ne rêve que d'une chose, prendre le large et défier les vagues. Et c'est pourquoi il n'est obsédé par qu'une seule idée, celle d'acheter un bateau. Il écrit à sa mère, le 2 mai 1864 :

*Tu diras que j'en parle bien longtemps d'avance,
mais si cela ne te faisait rien, au lieu du bal que tu*

¹³ MARTINEZ, Frédéric. *Maupassant*. Paris, France : Gallimard, 2012. p 23

¹⁴ « *Trois souvenirs de Maupassant* », Gil Blas du 27 octobre 1897 (article signé PomPon).

¹⁵ GODEFROY, Michel. « *Guy de Maupassant et la maison d'Yvetot, un établissement scolaire libre* », mémoire de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen, 1994.

*m'as promis au commencement des grandes vacances, je te demanderai un petit dîner, ou bien seulement, toujours si cela ne te faisait rien, de me donner seulement la moitié de l'argent que t'aurait coûté le bal, parce que cela m'avancera toujours pour pouvoir acheter un bateau*¹⁶

Le futur écrivain doit encore se courber sur les pupitres, user sa plume sur le papier, réciter de longs passages de l'Évangile les mois qui suivirent, jusqu'à ce jour où il fut renvoyé, il raconta plus tard avec un certain dédain :

*Pour nous venger de ce mauvais traitement, un soir, un de nous arriva à mettre la main sur le trousseau de clés du proviseur. Quand le directeur et les pions furent endormis, nous nous empressâmes de prendre aux gardes manger et à la cave tout ce que nous avons trouvé de meilleures marques comme vins fins et eau-de-vie et, avec mille précautions, le tout monté sur le toit de l'établissement, où nous fîmes une bombance de tous les diables... Il était quatre heures du matin quand l'éveil fut donné. Comme j'étais un des meneurs et que surtout je tenais à garder la responsabilité de mes actes, cela me valut la porte. Je n'en fus pas fâché*¹⁷

I.1.1.2.2 Du soldat au fonctionnaire

Le 19 juillet 1870, et contre toute attente, Napoléon III, proclamé nouvel empereur de France, déclara dans un geste des plus absurde ; la guerre à l'Allemagne de Bismarck. Le jeune soldat de la « deuxième classe », Maupassant, est affecté comme volontaire sur les champs à Rouen dans les services de l'intendance. Rapidement, les déboires de l'armée mettent la France en déroute et le général Mac-Mahon est contraint de se replier devant l'avancée des troupes prussiennes qui occupèrent la ville de Nancy.

¹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance (Sélection): Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 7

¹⁷TASSART, François. *Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant: (inédits)*. Paris, France : A.G. Nizet, 1962.p 245

Geste patriotique ? L'enrôlement volontaire de Guy de Maupassant demeure, aujourd'hui encore, un mystère pour les spécialistes de l'écrivain qui mettent en avant la rhétorique familiale qui reste fortement attachée aux idées républicaines, qu'à l'acte héroïque d'un jeune farfelue, pour expliquer le choix de l'armée. Le 27 août de la même année, Guy écrivait pour sa mère avec une confiance quelque peu déconcertante :

Je t'écrirai encore quelques mots aujourd'hui, chère mère, parce que d'ici à deux jours les communications seront interrompues entre Paris et le reste de la France. Les prussiens arrivent sur nous à marche forcée. Quant à l'issue de la guerre, elle n'offre plus aucun doute, les prussiens sont perdus, ils le sentent très bien du reste et leur seul espoir et d'enlever Paris d'un coup de main, mais nous sommes prêts ici à les recevoir.¹⁸

Hissant le drapeau blanc par ordre de l'empereur lui-même, l'armée de Napoléon III capitule et signe la reddition au château de Bellevue. L'empereur est emprisonné et la France entre dans une longue période d'instabilité politique. Embuscades, représailles, incendies, pillages, exécutions, destructions de ponts, de voies ferrées. Maupassant fera partie des réfractaires qui ne se sont pas soumis au pacte de reddition et continuera quelques temps à mener la résistance dans l'illégalité totale, il s'en souviendra plus tard de cet épisode où dans la forêt des Andelys, à l'ouest de Rouen :

Nous étions dans la neige. Les arbres étaient tous couverts du givre et nous ne souffrions pas du froid. Nous attendions les prussiens. Ah ! Par exemple, qui pourrait peindre nos angoisses de ne pouvoir les joindre. Ils avaient une artillerie terrible pour nous décimer à distance. Chez nous, rien ou à peu près. Notre fusil était brillant alors qu'ils auraient dû être bronzés. Si parfois une cartouche ne ratait pas, la balle allait tomber à cents mètres

¹⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance (Sélection): Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 8

*devant nous. Que de rage nous avons pris. Nos lèvres frissonnaient [...], Mais ce n'était pas de froid, c'était une fièvre nerveuse qui nous paralysait la gorge, quand nous avons maudit les traîtres qui nous avaient placé dans une pareille situation.*¹⁹

L'armée prussienne finit par écraser toutes les poches de résistances. Rouen et avec elle toute la Normandie passera aux mains de l'ennemi et le nouveau pouvoir central à Paris, entrée en collaboration avec les Allemands, offrit l'armistice et l'amnistie aux régiments rebelles. Le soldat Maupassant demanda d'être remplacé, comme l'atteste une fiche signalétique du 1^{er} janvier 1872 et de rejoindre la vie civile, il en gardera de vifs souvenirs mêlés à la déception. Cette expérience douloureuse de la guerre se fera largement sentir dans une part considérable des écrits de l'auteur ; *Boule de suif – La Mère sauvage – Le Père Milou – Deux amis* pour ne citer que les œuvres les plus fortes.

La guerre terminée, la vie de Maupassant s'organise en douleur. Il doit désormais affronter une tâche des plus pénibles. Car, si Maupassant réussissait à survivre aux balles prussiennes, il a bien du mal à tout simplement ; Vivre. Les amertumes ministérielles commencèrent le jour où il décrocha ce poste au ministère de la marine et des colonies, il commença par travailler sans percevoir de salaire. Réclamant de l'aide à son père, Gustave refusera très souvent de subvenir aux besoins de son fils, lui valant une violente dispute.

Cette situation peu convenable de fonctionnaire à Paris, mène indubitablement Guy à fréquenter tavernes et filles de joie. Son autre prison, sa chambre, minuscule de la rue Moncey, avec une seule fenêtre donnant sur une cour salie, une table en guise de bureau, obligèrent Maupassant à trouver refuge dans les livres : dans ceux de Hugo et Baudelaire, ou encore dans ceux de son ami et maître Flaubert, qu'il aimait tant lui rendre visite, comme l'atteste cette correspondance de Laure à Flaubert :

Le cher garçon me raconte sa vie de chaque jour ; il me parle de ceux de nos amis qu'il retrouve à Paris, et des distractions qu'il rencontre sur son

¹⁹ TASSART, François. *Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant: (inédits)*. Paris, France : A.G. Nizet, 1962. p. 133 – 134

chemin ; puis, invariablement, le chapitre finit ainsi : « mais la maison qui m'attire le plus, celle où je me plais mieux qu'ailleurs, celle où je retourne sans cesse, c'est la maison de Monsieur Flaubert. » Et moi, je me garde bien de trouver cela monotone. Je ne saurais dire, au contraire, combien j'ai de plaisir à lire ces lignes, qui ne changent un peu que dans la forme, et à voir mon fils accueilli de la sorte chez le meilleur de mes vieux amis.²⁰

I.1.2 Aliénation et causalité.

I.1.2.1 L'hérédité

I.1.2.1.1 Du côté de son oncle

Si la maladie de Maupassant est liée de facto à la syphilis, la thèse de la prédisposition génétique demeure à son tour souvent évoquée. Alfred le Poitevin, l'oncle de Maupassant, est le premier à connaître les affres de la démence. Il disparaît à l'âge de trente et un an, le 3 avril 1848. Esprit subtil, grand ami de Gustave Flaubert dont il partage les mêmes passions pour les lettres mais surtout et aussi pour les femmes. Il sombrera vite dans la mélancolie en abusant de la métaphysique, de la philosophie du pessimisme et en s'intéressant aux fous et à la folie.

Souvent cité comme le grand initiateur posthume de Maupassant aux phénomènes pathologiques. Enfant, l'on raconte qu'Alfred accompagna et à plusieurs reprises son ami Gustave Flaubert à l'amphithéâtre d'anatomie où exerce le père de ce dernier. Ils regardèrent en se cachant les cadavres par la fenêtre. Ils visitèrent aussi avec un oncle de Flaubert l'asile de fous de l'hospice général de Rouen, Gustave se rappelle plus tard avoir vu avec Alfred ; *s'agiter et hurler dans des cellules, attaché par le milieu du corps, des femmes dépoitraillées, échevelées, qui se griffait le visage de leurs ongles.*²¹

Juriste de formation, le mariage célébré le 6 juillet 1846, avec Louise de Maupassant (la tante paternelle de Maupassant) ne réussit pas à apaiser son amertume.

²⁰ DUBOSC, Georges. *Trois normands: Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*. Le Coudray-Macouard, 49260, France : Cheminements, 2003. P 231

²¹ LOTTMAN, Herbert R. et BRUNEAU, Jean. *Gustave Flaubert*. Paris, France : Fayard, impr. p30-31

*La vie brève d'Alfred le Poitevin dresse un réquisitoire contre la joie.*²² Il sera emporté par une maladie du cœur qui le fige et le délivre de ces longues années de combat acharné contre la syphilis et la neurasthénie. Maupassant gardera à travers les paroles de sa mère, l'image d'un oncle qu'il influencera fortement dans sa vie, jusqu'à le suivre dans ses comportements, dans ses penchants, voire, dans sa folie.

I.1.2.1.2 Du côté de sa mère

La mère de Maupassant, Laure le poitevin, est sans nul doute celle qui, marquera le plus par son hystérie son fils. Dès le jeune âge, le petit Guy assiste impuissamment et passivement aux nombreuses altercations quotidiennes de ses parents. Il est le témoin direct de scène de crises émotionnelles répétées souvent incontrôlées de sa mère qui se manifestent par des paralysies, des troubles du langage, de lésions oculaires, d'amnésie parfois même de convulsions épileptiques.

Le 30 octobre 1878, Flaubert écrivait à son sujet à la princesse Mathilde :

*J'ai eu à Etrat un spectacle navrant: celui d'une vieille amie d'enfance (Madame de Maupassant) tellement malade des nerfs qu'elle ne peut plus supporter la lumière ; elle est obligée de vivre dans les ténèbres. Le rayon d'une lampe la fait crier. C'est atroce.*²³

Horrifié, apeuré, épouvanté, terrorisé ; Guy de Maupassant s'accommodera de plus en plus des troubles psychopathologiques de sa mère. Cette vision rapprochée de l'hystérie fera de lui, l'un des écrivains qui avec sa plume saura le mieux décrire cette maladie. Une maladie qui trouvera largement écho, quelques années plus tard avec les travaux du célèbre docteur Charcot et dont notre écrivain pourtant un habitué, s'en est souvent offusqué du sens abusif du mot comme en témoigne ce passage de sa nouvelle *Une femme* :

²² MARTINEZ, Frédéric. *Maupassant*. Paris, France : Gallimard, 2012. p 40

²³ GUINOT, Jean-Benoît. *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Paris, France : CNRS éd., 2010. p 467

*Nous sommes tous des hystériques, depuis que le Docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretien à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques.*²⁴

Pourtant, l'hystérie rongea sa mère et l'accompagna jusqu'à sa tombe. Le mal de Laure s'accrut en effet, avec le décès de son fils cadet et pendant l'internement de Guy de Maupassant en 1892, La nièce de Flaubert, Mme Caroline Franklin, rapporta les faits suivants :

*Elle tenta à plusieurs reprises de mettre fin à ses jours en s'empoisonnant puis en voulant s'étrangler avec sa propre chevelure qu'il fallut couper. Malgré leur séparation, jamais Gustave de Maupassant n'abandonna sa femme lors de ces périodes de troubles.*²⁵

Laure de Maupassant mourut le 8 décembre 1903 à Nice, où elle est enterrée.

I.1.2.1.3 Du côté de son frère

La saga familiale des personnes atteintes par des maladies psychologiques ne s'arrête pas à l'oncle ou à la mère. C'est maintenant au tour du frère de connaître le triste sort. Olivier François Hervé de Maupassant naquit le 19 mai 1856. Comme pour son frère aîné, sa mère fit de nouveau appel au docteur Guiton qui pratiqua, comme pour Guy, le même massage sur le crâne d'Hervé. Maupassant rapportant à des convives ce que lui a raconté sa mère il dira :

²⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. P 391

²⁵ GROUT, Caroline. *Heures d'autrefois: mémoires inédits*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 1999. p 251

*Soit que les six années qui nous séparaient eussent fait mollir les mains du docteur, soit qu'il fût moins bien disposé, il n'arrivait pas à lui donner la forme qu'il voulait. Elle glissait toujours, cette petite tête, elle lui échappait et il en était si contrarié qu'il laissa échapper un juron Normand.*²⁶

Hervé « le sauvage », comme l'appelait Laure, devenu grand jeune homme, était plus doué pour la boxe, la savate et la canne que pour les études classiques. Il s'engagea dans l'armée et fut promu au grade de sous-officier. Endetté, il fera vivre la misère à sa mère. Guy se confia au célèbre écrivain Huysmans au sujet « des folies stupides » de son « aimable frère ». Il expliqua :

*Hervé s'est conduit vis-à-vis d'elle (sa mère) comme une misérable, en exigeant de l'argent par dépêche télégraphique pour payer ses dettes à Paris et posant des conditions.*²⁷

Guy de Maupassant en mauvais termes avec son frère, le mardi 10 janvier 1887 un télégramme qui l'appelle à Cannes auprès de son frère qui s'avère être très gravement malade. La supposée « insolation de l'été » n'est autre qu'une brève descente aux enfers. Par avis de son médecin Daremberg, il fait interner son frère dans la maison de santé du docteur Blanche, il dira comme par anticipation de sa folie : *Moi seul peux accompagner mon frère en ce lieu.*²⁸

De ces moments passés auprès d'Hervé, il écrivit à sa cousine Lucie qui demandait de ces nouvelles :

Les deux dernières heures que j'ai passées avec lui à l'asile de Bron ont été terribles, car il m'a fort bien

²⁶ NORMANDY, Georges. *Guy de Maupassant: 20 portraits et documents hors-texte*. Paris, France : V. Rasmussen, 1926. p 36

²⁷ MAYNIAL, Édouard. *Correspondance inédite de Guy de Maupassant*. Paris, France : D. Wapler, 1951. p 72

²⁸ SUFFEL, Jacques. *Correspondance: 1888-1893. Lettres nos 477 à 801*. Édito-Service, 1973. p 66

*reconnu, il a pleuré, il m'a embrassé cent fois, et il voulait partir, tout en divaguant. Ma mère de son côté ne peut plus marcher et ne parle plus guère ; vous voyez que tout cela ne va pas.*²⁹

Le 13 novembre 1889, Hervé de Maupassant (frère de Guy de Maupassant) meurt à l'hôpital de Lyon-Bron, des suites d'une syphilis, annonce les médecins.

I.1.2.2 Le train de vie

I.1.2.2.1 Une écriture effrénée

Ecrivain prolifique comptabilisant à lui-même plus de trois cent nouvelles, six romans, une dizaine de chroniques, auxquels s'ajoutent plusieurs récits de voyages. Cette œuvre considérable hisse Guy de Maupassant au rang des écrivains français qui ont le plus marqué la littérature par une production aussi riche que variée. Un tel travail et dévouement pour la plume n'est sans doute pas le fruit d'un hasard. *Guy travaillait méthodiquement chaque matin, de sept heures à midi ; il écrivait en moyenne six pages*³⁰; Assure Lombroso.

Un tel travail demande cependant beaucoup de temps et d'efforts consentis pour l'écriture, la réécriture, mais aussi la correction. Comme l'explique Pierre Borel :

Guy de Maupassant n'aura jamais connu ses moments heureux, ou l'écrivain n'a plus qu'à laisser conduire sa plume par ces démons intérieurs. Au contraire, il peinait, retouchait sans cesse, pour

²⁹ LACASSAGNE, Jean et VIAL, André-Marc. *Guy de Maupassant et son mal*. Lyon, France : Éd. de la Guillotière, 1951. p 10

³⁰ LUMBROSO, Alberto Emanuele. *Souvenirs sur Maupassant: sa dernière maladie, sa mort; avec des lettres inédites, communiquées par Madame Laure de Maupassant et des notes recueillies parmi les amis et les médecins de l'écrivain*. Rome, Italie : Bocca, 1905. p 339

*atteindre cette perfection d'un style inimitable et solide comme du marbre.*³¹

Cet acharnement doit s'accompagner très souvent de correspondances presque quotidiennes avec son entourage : écrivains, bourgeois et héritières de trônes, journalistes de renom, auxquels il noue une relation de profit. Car il faut le dire, l'écriture est avant tout un métier qui nécessite d'entretenir constamment une certaine notoriété qui rapporte gain et fortune.

Maupassant le sait bien, et pour ce faire, il fréquenta assez souvent les cercles mondains de la haute sphère parisienne à laquelle, en dehors du bénéfice économique, peut en soustraire quelques avantages. D'abord pour mieux les critiquer en s'y mêlant et ensuite pour se frayer un passage avec la gente féminine qui assurera, à l'image de son personnage *Gerorge duroy*, son ascension sociale. Dans un passage de *Bel-Ami*, Maupassant décrit la force du mot et comment à travers l'écriture et notamment l'écrit journalistique ; il arrive à pénétrer tout un monde.

*Entre deux soirées mondaines, il faut savoir glisser, sans avoir l'air de rien, la chose importante, plutôt insinuée que dite. Il faut, par des sous-entendus, laisser deviner ce qu'on veut, démentir de telle sorte que la rumeur s'affirme, ou affirmer de telle manière que personne ne croie au fait annoncé. Il faut que, dans les échos, chacun trouve chaque jour une ligne au moins qui l'intéresse, afin que tout le monde les lise. Il faut penser à tout et à tous, à tous les mondes, à toutes les professions, à Paris et à la Province, à l'Armée et aux Peintres, au Clergé et à l'Université, aux Magistrats et aux Courtisanes*³²

Une vie aussi remplie ne désemplit pas de soucis au quotidien, en parallèle et en parfait bureaucrate, il doit remplir des tâches routinières du fonctionnaire d'état, ce qu'il l'occupe et l'arrache aux plaisirs qu'il affectionne tout particulièrement ; la chasse et le

³¹ BOREL, Pierre. *Le destin tragique de Guy de Maupassant: d'après les documents originaux*. Paris, France : Ed. De France, 1927. P 18

³² MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. Paris, France : Bordas, 1988.

canotage au bord de la seine. Ennuyé, contrarié, dégoûté de cet automatisme ambiant. Il abhorre cette *chose obéissant à une sonnette électrique*³³ comme il aime à se comparer.

De cette vie sordide et malheureuse, il en garde de mauvais souvenirs. Il faut attendre des années plus tard pour qu'il change de métier. La carrière peu reluisante de journaliste qui à son tour demande à l'écrivain ponctualité et sens de rigueur le fatigue, il s'en plaindra toute sa vie et les séquelles visibles des troubles de sommeil se sont fait largement ressentir.

I.1.2.2 Maupassant et les femmes

En grand charmeur, Maupassant collectionne les aventures d'un soir, et derrière l'image de l'écrivain appliqué et studieux, se cache l'âme d'un aguicheur qui n'hésite pas à user de ses atouts pour séduire les femmes. Ses prouesses sexuelles abondantes font de lui un prédateur bien connu des milieux littéraires. Ces conquêtes ne connaissent pas de limites et ses expériences sont sans cesse renouvelées comme l'atteste ce témoignage

Un soir que Maupassant offrait un souper à ses amis, (Flaubert et Huysmans y participaient), ce dernier se targue de « lasser une femme ». Pour appuyer ses dires, il invite ses 14 convives à se rendre chez une de ses maîtresses, rue Feydeau, et devant une assistance autant médusée qu'amusée, il se met à honorer 5 fois la maîtresse des lieux ! Huysmans observa que jamais aucun homme n'avait fait montre d'autant de pudeur avec autant de facilité. Quant à Flaubert, il jugea ce genre d'aventures très rafraîchissantes ! Ces nuits d'orgies sont souvent rapportées par les écrivains de l'époque, Zola notamment dans la Curée.³⁴

Bel homme, à la musculature imposante et à l'instinct animalier ; les femmes qu'il côtoyait résistaient peu ou pas et ne restaient indifférentes à ses propositions enflammées. N'ayant point de préférences sociales quelconques. Il s'adonnait excessivement à des bacchanales répétitives auxquels il assistait souvent ou accourait vers des maisons closes où il laisse libre court à son imagination perverse. Mais, erreur

³³ FLAUBERT, Gustave et MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Flammarion, 1993. P 187

³⁴ http://www.bibliolettres.com/w/pages/page.php?id_page=326

est de penser que Maupassant faisait partie de de ceux qui romancent leurs propos. Cette lettre destinée à l'artiste Gisèle d'Estoc en témoigne :

Chère Madame,

Vous désirez que je vous donne des détails sur moi. Vous avez tort ; ils ne vous plairont guère. Je vous ai déjà dit que je n'étais point fait pour séduire les femmes, hormis celles qui sont uniquement des sensuelles et des corrompues.

Quant aux autres, elles ont assez de moi au bout de quinze jours au plus.

Que voulez-vous. Vous avez toutes les croyances, disons toutes les crédulités, et moi pas une. Je suis le plus désillusionnant et le plus désillusionné des hommes ; le moins sentimental et le moins poétique. Vous êtes choquée, Madame ?³⁵

Cet hédonisme n'est sans doute pas sans risques ; les différentes maladies sexuelles en vogue à l'époque terrassaient les habitués des lieux. Les jeux illicites, les boissons et les drogues qui sont proposés mènent souvent leurs consommateurs à la dépendance, ce que constatent les frères Goncourt de ces soirées où, ils assurent :

On ne saurait être admis sans endurer des épreuves érotiques et scatologiques si périlleuses qu'elles peuvent causer dans la personne physique des impétrants certains troubles graves, voire mortels.³⁶

I.1.2.3 Le mal français

I.1.2.3.1 La syphilis

La fin du XIX^{ème} siècle sonne le glas de la résurgence des maladies sexuellement transmissibles, l'hypothèse d'une syphilis mal soignée, qui se serait développée jusqu'au stade terminal assez rare de la paraphrénie, semble avoir remporté

³⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. P 82

³⁶ http://www.bibliolettres.com/w/pages/page.php?id_page=326

la faveur des spécialistes, médecins et biographes. La maladie contractée par l'auteur à la fin de sa vie n'a cessé d'empirer, son existence est marquée par l'omniprésence de la douleur et de la mélancolie.

La syphilis se définit comme :

Une maladie virulente, constitutionnelle, transmissible soit par hérédité, soit par inoculation artificielle ou naturelle; ayant une évolution lente et régulière qui se traduit, au début, par des lésions périphériques (lésions cutanées) et parfois plus tard, par des lésions centrales (lésions viscérales).³⁷

Cette maladie qu'on lui assigne une origine infectieuse sexuellement transmissible, due au tréponème pale, traitée par la pénicilline (non découverte à l'époque), n'a cessé d'empirer année après année, obligeant Maupassant à passer la bonne partie de sa vie à la recherche de nouveaux remèdes, fonçant droit vers une certaine déchéance mentale : 'la paraphrénie' qui se caractérise *par un travail délirant où s'intriquerait des activités hallucinatoires et fabulatoires pour former des fictions très riches et très chaotiques*³⁸ auxquels les douches et les traitements ne suffisent plus à apaiser ses souffrances et laissent place à l'abus d'éther cette drogue qui le basculera encore plus dans la folie totale.

Si la progression de la maladie de la syphilis se fait de manière lente et régulière comme l'atteste la définition avancée quelques lignes en haut. Pour certains spécialistes, son évolution vers la paraphrénie se prolonge d'une dizaine voire d'une quinzaine d'années. Ceci laisse à supposer que Maupassant a sombré graduellement dans le délire, et de ce fait, tout pousse à croire que son écriture a évolué avec l'évolution de sa maladie elle-même. La centralité thématique de la folie chez Maupassant serait donc la résultante logique de ce naufrage vers les profondeurs de la psyché.

³⁷ LANGLEBERT, J. *La syphilis dans ses rapports avec le mariage*. Paris, France : Delahaye, 1873.

³⁸ <http://www.marcelebailly.com/la-paraphrenie-esquisse-dune-clinique-psychanalytique-structurale-27-septembre-2014/>

I.1.3 Déchéance et mort.

I.1.3.1 Troubles et prémices d'une décrépitude d'esprit.

I.1.3.1.1 Les tourments

Déjà accablé et attristé par la mort de son frère Hervé, auquel il ne cessa de prodiguer grands soins lors de sa phase de démence, Guy de Maupassant devra faire face aux nombreuses critiques et accusations de plagiat qui planent au-dessus de son œuvre. L'ancien camarade de son frère Paul Duval, publia un deuxième roman, dénommé, *Très russe* avec son pseudonyme littéraire Jean-Lorrain, dans lequel il ridiculisait Maupassant sous le nom de Beaufrilain, *Une demie-gloire qui en vaut bien d'autres*, il écrivit :

Il roucoule et paonne, frise ses moustaches, joue avec ses bagues, croise ses jambes, qui la fortes, et tend son pied ; il raconte des faits divers, éructe des anas, des mensonges et des infamies, il assaisonne le tout d'esprit et de mots à vingt-cinq centimes la ligne, abime ses ennemis, vilipende ses amis, compromet les autres, parle sa chronique, vit son article, et, ravi de sa personne, sourit aux anges et à lui-même.³⁹

Le narrateur se défendit même de jalousie vis-à-vis de Beaufrilain :

Jaloux de ses biceps travaillés aux haltères trois heures par jour chaque matin pour épater les femmes ? Non ! [...] Yankee et juif à la fois, qui fait de tout argent [...] Il s'en défendra trop, se fâchera habilement, se taira, sourira, tout le manège ordinaire des écrivains à femmes.⁴⁰

A cette description peu flatteuse à l'égard de Maupassant, ce dernier répondra en provoquant Lorrain à un duel aux armes, qui sera évité de justesse.

³⁹ LORRAIN, Jean. *Très russe*. Rouen, France : H. Julia, 1986. p 65

⁴⁰ Ibid. p.67 - 69

Le succès de Maupassant lui attirera davantage de haines féroces, qui pour la plupart n'aura plus d'écho dans son esprit de plus en plus troublé, à l'instar de cette représentation faite par Léon Bloy dans *le désespéré* où Maupassant y était peint sous les traits de Vaudoré, *le plus heureux des hommes brillant par la médiocrité de l'esprit, la parfaite absence du cœur [...] L'absolu scepticisme et les supériorités inaccessibles de son impudeur.*⁴¹ Allant jusqu'à douter du véritable auteur de *boule de suif*, Bloy laisse entendre, en le déshonorant, que Maupassant fils illégitime de Gustave de Maupassant serait approprié l'œuvre de son père naturel « Flaubert » juste après sa mort.

À la manière de Lorrain, Bloy reprochait aussi à *Maupassant de fornicuer de temps en temps par devant expert, pour obtenir un renom d'écrivain viril et subjuguier la curiosité des femmes.*⁴² La spontanéité inexplicée de sa fortune dérange de plus en plus, certains écrivains de son temps s'offusquent plus spécialement de ses accointances à quoi résume ce passage de Bloy :

- je ne tiens qu'à l'argent, dit-il, sans se gêner, parce que l'argent me permet de m'amuser. Les artistes consensuels sont des imbéciles/en conséquence, il est aimé de la juiverie parisienne qui le reçoit avec honneur, ce dont ils crèvent de jubilation. Quand il est invité chez Rothschild, le tringlot en informe quinze jours, la terre entière. C'est à cette école sans aucun doute, qu'il a puisé la science des affaires.⁴³

Face à ces polémiques répétées, les soucis de santé de Maupassant commencèrent à se faire sentir. Le 4 mars, Maupassant se plaignit de maux de tête et de

⁴¹ BLOY, Léon. *Le désespéré: roman*. Paris, France : Mercure de France, 1923.p 230

⁴² BLOY, Léon. *Journal inédit*. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme, 1996. p 117

⁴³ BLOY, Léon. *Le désespéré: roman*. Paris, France : Mercure de France, 1923.p 197-198

rougeur des yeux, le docteur Charcot l'envoya à un certain Monsieur Pascal⁴⁴ qui avec son jet lui redonna la vie en l'amaigrissant et en le fortifiant. Il admettait :

J'étais alors qu'une grosse masse de chair, au cou énorme [,] aux joues violettes, bouffies avec des nœuds de muscles et des empâtements du cou qui faisaient dire à Pozzi « mon cher Maupassant, je vous affirme que vous allez à l'apoplexie très vite.⁴⁵

Pozzi avait certainement raison, rapidement Maupassant commence à prendre de l'eau. Au fil des années, Guy devient cette épave qui ne garde de son nom que ses heures de gloire englouties par les profondeurs de la folie.

I.1.3.1.2 La chute

Les années qui précédèrent son internement, la prolifération de nouvelles fantastiques teintés de personnes pathologiques frappées d'hallucinations, commencèrent à se frayer chemin dans le style de l'écrivain. Si l'on croit Goncourt, Maupassant *se vantait de voir parfois des petits bonshommes rouges*⁴⁶ il éprouvait selon Bourget et le docteur Sollier ; *de curieux phénomènes d'autoscopie, croyant voir son « double » entrer dans son cabinet de travail, s'asseoir en face de lui et lui dicter ce qu'il était en train d'écrire.*⁴⁷ Dans *Qui sait ?* Maupassant rapporte avec exactitude ce qui semble être des phénomènes qu'il a lui-même vu. Il *décrivait de manière particulièrement impressionnante le sentiment de dépression, d'aliénation qui s'emparait du narrateur*⁴⁸.

Le cynisme de Maupassant devint de plus en plus virulent, il déserta les soirées mondaines par un effroyable ennui des conversations qui se tinrent là-bas et qui encourageaient selon lui à l'oisiveté. Lui, qui s'est introduit comme un arriviste, ne

⁴⁴ Pascal est considéré comme le premier doucheur au monde.

⁴⁵ COGNY, Pierre et RANCŒUR, René. Dix-neuf lettres inédites de Guy de Maupassant au Docteur Grancher. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 1974. Vol. 74, n° 2. p 274

⁴⁶ Goncourt, Journal, 16 octobre 1889

⁴⁷ NORMANDY, Georges. *La fin de Maupassant*. Paris, France : Albin Michel, 1927. p 99

⁴⁸ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 2004.p 495

parvenait pas à s'intégrer dans *cette société incapable de se défendre par la saine habitude d'une tâche régulièrement remplie*.⁴⁹

Ces gens qui vivaient sans travail et sans peine lui créèrent un profond dégoût, lui, qui avait toujours perçu le travail comme un besoin, qui pensait arriver à la gloire et à la fortune grâce à ses efforts, à ses écrits. Cette aversion soudaine aux soirées qui ponctuaient tant la vie de Maupassant, le rendit taciturne et casanier. Ne voulant plus être dérangé ; il refusait les nombreuses visites d'amis et de courtisanes. Il s'enfermait pour retrouver sa verve d'écriture :

*Personne au monde, pas même mon père, ne peut entrer chez moi le matin. Dites-moi n'importe quelle heure de l'après-midi [...] Vous êtes un écrivain [...] Vous avez [...] La sécurité que donne la certitude d'une porte infranchissable*⁵⁰ dira-t-il à Cazalis de manière peu subtile.

Il lui arrivera d'avouer à ce même Cazalis un Jeudi 7 Janvier 1891, en essayant de reprendre une vie normale, avec son avidité des femmes

*Je vous assure que je perds la tête, je deviens fou, j'avais passé la soirée d'hier chez la princesse Mathilde, cherchant mes mots, ne pouvant plus parler, perdant la mémoire de tout, je suis rentré me coucher, et la sensation de la détresse de ma pensée me tient debout. J'ai pris du Sulfonal [hypnotique] ; rien n'agit. Je marche de long en large. Je vous prie de venir me voir. Il faut trouver la cause de cela.*⁵¹

L'état de santé de Maupassant ne cessa de s'aggraver jour après jour, il s'adressa à son ami Grancher en essayant tant bien que mal de dégager un semblant d'optimisme :

⁴⁹ TASSART, François. *Souvenirs sur Guy de Maupassant*. Villeurbanne, France : Ed. du Mot passant, 2007. p 261- 262

⁵⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Librairie de France, 1938. p 392

⁵¹ Ibid, p 399

*Mon cher ami, je me suis senti mieux hier et je vous ai envoyé une dépêche rassurante, mais j'ai passé une nuit de détraquement cérébral épouvantable, mon cerveau haletait d'une douleur horrible. La sueur coulait du franc comme d'une source ce matin je suis tombé dans mon escalier et tantôt dans mon jardin. J'ai maigri de dix kilos en huit jours*⁵²

Sentant sa fin proche. Maupassant commença à envoyer des missives d'adieu, la plus poignante sera peut-être celle envoyée à sa sœur :

*Je serais mort dans quelques jours, c'est la pensée de tous les médecins d'ici [...] Je vous fais mes adieux en vous envoyant tout mon cœur, toute mon affection, tout mon dévouement, toute mon amitié. Oh ma pauvre mère.*⁵³

Il rédigea son testament dans lequel il léguait toute sa fortune à sa nièce Simone (fille de son défunt frère Hervé) et à sa mère Laure, ainsi que son fidèle serviteur Tassart qui recevait 10 000 francs.

Les rumeurs commencèrent à enflure et la presse s'empressa de publier des dépêches sur la supposée folie de Maupassant, sur des comportements malsains qu'il aurait tenu devant des amis ou dans des diners de notables. Le journal *Le jour* serait le premier par la plume de son reporter Georges Gelis à avoir recueilli les propos de son cousin Louis le poitevin admettant que Maupassant *était très malade depuis longtemps*,⁵⁴ qu'il aurait reçu une lettre de ce dernier dont le style était *haché et torturé, les ratures fréquentes et les mots surchargés*⁵⁵ qui témoignent d'*insensible affaissement des activités mentales*.⁵⁶ Le journaliste épilouait son article sur la nervosité familiale,

⁵² Ibid., p 412

⁵³ FRÉMY, Dominique et BENECH, Bernard. *Contes et nouvelles: roman*. Paris, France : R. Laffont, 1988. P 9

⁵⁴ http://www.maupassantiana.fr/Documents/articles_bio_Journal.html

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

la place de la folie dans son œuvre littéraire, et sur une anecdote selon laquelle Maupassant aurait tué le chien d'un boulanger à coup de parapluie.

A la lecture de cet article, l'écrivain désormais fou aux yeux du public entrera dans des scènes de nervosités extrêmes. Le journal *Le Gaulois* fit honte aux journalistes (poussé certainement par les amitiés de ces rédacteurs à l'écrivain) des autres quotidiens qui relayèrent entre autre l'internement de Maupassant et dans leur édition du 17 décembre 1891 le journal s'exclama :

*Pense-t-on à ce qu'il peut y avoir d'abominable, pour un homme, à trouver dans les journaux des articles qui affirment ou prédisent, à bref délai, sa déchéance physique ou intellectuelle ?*⁵⁷

I.1.3.2 Tentative de suicide et internement.

I.1.3.2.1 L'épilogue

Le Vendredi 1^{er} Janvier 1892, Maupassant se lève à sept heures du matin, il a du mal à se raser à cause d'un *brouillard devant ses yeux*⁵⁸ hésitant à prendre le train pour rejoindre Nice, là où sa mère l'attendait, de peur qu'elle s'inquiète. Il finit par changer de cap vers ça demeure de Normandie. Ayant perdu la capacité à écrire, Maupassant se mure dans le silence triste de ce qu'il ne peut contrôler, il restera cette fin de journée du 1^{er} janvier dans son château Normand livré à ses hallucinations.

La nuit du 2 janvier, à deux heures moins quart, alors que son valet de chambre, François, s'apprêta à le réveiller pour qu'il puisse prendre ses médicaments ; il entend des bruits dans la chambre de son maître. Affolé, il accourt et le trouve *debout, la gorge ouverte*⁵⁹ devant la fenêtre sans doute pour se jeter dans le vide, il déclare à son domestique : *Vous voyez ce que j'ai fait, François. C'est le podophylle qui m'a conseillé ça.*⁶⁰ Blessé par quelques éclats de balles tirées de son pistolet et dont

⁵⁷ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 2004. p 563

⁵⁸ Ibid. p 566

⁵⁹ G. Stigler, « Guy de Maupassant », *L'écho de Paris*, 9 Janvier 1892

⁶⁰ G. Stigler, art, cit.

l'entourage avait pris le soin d'extraire, les docteurs Daremberg et Valcourt accourent à son chevet. Inlassablement, Maupassant leur répéta :

*J'ai fait là un joli coup ! Ai-je été assez idiot ! C'est la faute de podophylle qui est furieux que je l'aie trompé avec Glycérine, et c'est lui qui m'a dit de me tuer*⁶¹

La situation de Maupassant ne cessa de s'empirer; ses crises de délire furieux ne le quittèrent plus, une fois ; *Il mord si fort un de ses matelots qu'il manque de lui couper le doigt.*⁶² . Médusé devant un tel spectacle ; Daremberg fit signer, la mort dans l'âme, une lettre d'internement à son père Gustave. L'écrivain devra séjourner dans la maison de santé du docteur Blanche à Passy. Au 17, rue Breton ; *Des journalistes attendent, font le siège de la clinique pour savoir ce qui est devenu Maupassant, ce romancier célèbre jusqu'en Russie.*⁶³

Maupassant séjournera dans ce lieu sordide livré à sa folie, il balbutiera des paroles incomprises, dit être témoins de visions de l'au-delà, d'un dieu qui *l'accuse d'avoir des relations sexuelles avec les animaux et aussi d'être un pédéraste.*⁶⁴ Il se lamente d'avoir des bijoux dans le ventre, tient des colloques avec ses fantômes. Il restera une année entière dans ce piteux état, sombrant dans une folie qui ronge son corps. Amaigri et amoché. Guy de Maupassant mourut finalement le 6 juillet 1893, après une crise de convulsion.

I.1.3.2.2 Avis de la presse et des médecins traitants.

Dans un article non signé du samedi 8 juillet 1893, le journal *la Croix* annonçait dans sa Une, le décès tragique d'un *des maîtres de la littérature malsaine* qui s'est éteint suite à une longue année de folie. « **Le malheureux** » évoque l'article du journal catholique, n'avait malheureusement pas eu *le temps de se repentir* ; il aurait selon les

⁶¹ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 2004. p 568

⁶² MARTINEZ, Frédéric. *Maupassant*. Paris, France : Gallimard, 2012.p 366

⁶³ Ibid, p 369

⁶⁴ Ibid, p370

dières de ce même article *fait beaucoup de romans, gagné beaucoup d'argent, perdu beaucoup d'âmes.*⁶⁵

Pourtant loin de cette excommunications journalistique, les obsèques de Guy de Maupassant se déroulèrent en la présence d'un prêtre comme l'aurait souhaité de son vivant l'écrivain qui aurait confié à sa famille, selon Hubert Leroy-Jay ce vœu implicite : *Guy avait toujours dit que si il était en danger de mort et que si un prêtre venait le voir, il le recevrait*⁶⁶ Le service religieux fut célébré dans l'église Saint-Pierre-de-Chaillot en la présence d'une foule *de notabilités de l'art et de la littérature, les amis et admirateurs du romancier*⁶⁷ parmi lesquels les journaux mentionnèrent ; *Émile Zola, Alexandre Dumas, Eugène Melchior, Edmond de Goncourt, Octave Mirabeau, Henri Céard, Paul Alexis, Camille Oudinot, Paul Ollendorff, Léon Hennique, ou encore J-K Huysmans, Paul Marguerite, Marcel Prévost, etc.*

Si les premières années du décès de Maupassant furent suivies d'une certaine accalmie, il faut cependant attendre quelques années plus tard et le début du nouveau siècle pour que la mémoire de Maupassant ressurgisse de nouveau dans la presse qui consacre de longs reportages sur la folie de Maupassant, et notamment sur une polémique (on l'a vu au début du chapitre) du homicide qu'il aurait commis lors de son séjour dans la maison de santé du docteur Blanche. Le quotidien *Echos* ainsi que d'autres journaux auraient en effet, rapporté les propos du Docteur Raymond Meunier dans son livre « Les Tourmentés » dans lequel il avance le fait suivant :

*Certaines maladies comportent en leur évolution des accès d'impulsivité qui peuvent être meurtriers ; c'est le cas de Guy de Maupassant tuant d'un coup de bille de billard le malade qui jouait avec lui dans la maison de santé où il était soigné.*⁶⁸

⁶⁵ Article non signé, *La croix*, le 08 juillet 1893

⁶⁶ LEROY-JAY, Hubert. *Guy de Maupassant, mon cousin: souvenirs familiaux et réflexions diverses...*Lunery, France : Éd. Bertout, 1993. p 22

⁶⁷ SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 2004.p 603

⁶⁸ http://www.maupassantiana.fr/Documents/articles_bio_Journal.html

De cette ferveur journalistique sera suivie celle d'études médicales ou le cas de Maupassant est mis en exergue. Des centaines de thèses médicales reprennent en chœur la folie de l'écrivain ; Louis Thomas, publia « la maladie et la mort de Maupassant » dans le Mercure de France du 1^{er} juin 1905, le docteur Zacharie Lacassagne publia en 1907, à Toulouse, sa thèse de médecine, la folie de Maupassant. En 1908, le docteur Lucien la griffe publia dans les annales médico-psychologiques, « Guy de Maupassant, études de psychologie pathologique ». En 1911, le Docteur Maurice Pillet publiait, à Lyon, sa thèse de médecine consacrée au mal de Maupassant.

Conclusion

En questionnant la biographie de Maupassant, nous sommes arrivés à l'idée selon laquelle ; le vécu de Maupassant aurait joué un rôle déterminant dans le déclenchement de son mal qui l'accompagnera tout au long de sa vie littéraire et jusqu'à sa mort. Son enfance troublée et ballotée entre une mère hystérique et névropathe qu'il adore et d'un père faible qu'il méprise jusqu'à en douter la parenté. Sa scolarité triste et morne à l'institution ecclésiastique. Son enrôlement dans les tourmentes de la guerre et les années d'un fonctionariat lassant et répétitif. Sans oublier les affres d'une vie consacrée à l'écriture et à son frère devenu fou ; le plonge dans une sexualité abondante qui débouchera sur la Syphilis et sur la maladie mentale.

Chapitre 2 :

L'écrit

Maupassien

Introduction

Le deuxième chapitre « l'écrit Maupassien » portera sur la vie littéraire de Maupassant. Une façon pour nous de prendre connaissance des accointances, des influences et des sensibilités scripturales de ce dernier et sur un possible lien futur avec son écriture de la folie. C'est pourquoi, nous commencerons par questionner avant, ses attaches avec les mouvements qui s'apparentent au réel, de voir leurs conceptions de l'écriture et de leurs enjeux thématiques, pour ensuite, sonder leurs impacts sur sa représentation du réel. Cette représentation qui se retrouve, on le verra, confrontées à deux héritages divergents, celui d'un Flaubert et celui d'un Zola.

Nous continuerons par la suite, en évoquant sa reconversion vers le genre fantastique. Mais bien avant, nous aborderons un élément essentiel, celui de son intérêt manifeste pour la philosophie et plus spécialement, celle teintée du pessimisme et du cynisme, une vision des choses qui inspirera sans aucun doute cette reconversion accélérée par un changement d'humeur que la maladie elle-même dictera.

Nous concluons enfin cette partie et ce chapitre par une démonstration de la spécificité de l'écriture de Maupassant ; une écriture essentiellement basée sur une implication directe des sens. L'hyperacuité sensorielle de l'écrivain et son association directe avec sa création littéraire est mise à nu. Une création qui, à bien des égards, rappelle les principes cinématographiques, celle de présenter par un mouvement d'images une réalité. Une réalité qui, non seulement se traduit par des écrits, mais ressurgit aussi à travers les écrits.

I.2.1 La question du mouvement : L'œuvre comme imitation de la réalité.

I.2.1.1 Réalisme et Naturalisme : une inconvenance des « ismes »

La problématique de l'appartenance littéraire d'un romancier atteste, aujourd'hui encore, de la difficulté autant pour nous que pour les théoriciens de la littérature, d'envisager une délimitation franche et précise des frontières de mouvements et d'écoles à travers l'histoire littéraire. Dans une histoire où la mutation est la règle, le chevauchement des périodes littéraires tend à rendre difficile d'un point de vue objectif tout positionnement d'auteur à son école.

Le XIX^{ème} siècle n'offre guère de meilleures perspectives dans cette voie, bien au contraire, ce siècle a connu une floraison de mouvements et de tendances littéraires, qu'il est devenu plus commode de se contenter de situer ces mouvements par succession ; le Réalisme au Romantisme et le Naturalisme au Réalisme. Stendhal et Balzac se retrouvèrent du fait, par simple appartenance à une génération, Réalistes sans le savoir. Or, appartenir à un mouvement suppose un engagement éthique et esthétique, une adhésion et une approbation des règles et des normes qu'il s'agit de les respecter et en faire le sermon de fidélité, voire même d'en être le porte-parole de son école qui *influence donc à la fois sa production et la réception de ses textes.*⁶⁹

De son aveu, Zola lui-même en 1878 déclare dans *Les romanciers naturalistes*, la hardiesse d'un tel dévouement aux dogmes d'un mouvement littéraire. Il en explique l'impossibilité à se défaire et à se détacher des valeurs et des anciennes traditions littéraires et des pratiques précédentes, il dit :

Nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrénés de romantisme jusqu'aux moelles ; nous avons sucé ça au collège derrière nos pupitres, lorsque nous

⁶⁹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010. / École

*lisions les poètes défendus ; nous avons respiré ça dans l'air empoisonné de notre jeunesse.*⁷⁰

Si la tâche d'établir les liens et de déceler l'appartenance d'un auteur à son mouvement s'avère des plus compliquées, dans la mesure où elle répond en grande partie à une exigence temporelle. Elle l'est encore plus avec un auteur dont la classification soulève nombreuses interrogations.

A la fois romancier, nouvelliste mais aussi chroniqueur, Guy de Maupassant semble collectionner les expériences scripturales. Basculant d'un genre à un autre et d'un courant à un autre, son inscription au Réalisme ou au Naturalisme, relève avant tout d'un besoin personnel. Un instrument avec lequel il tente de renouer avec la sensualité dans son sens premier ; c'est-à-dire, avec ce qui fait son rapport avec son monde et avec lui-même. C'est pourquoi, il récusait en bloc l'idée de se confiner à l'intérieur de mouvements.

S'exprimant dans une lettre à Paul Alexis du 17 janvier 1877, Maupassant met en accusation l'incapacité des mouvements à tenir compte des individualités et des œuvres qu'elles recouvrent. Il invite à travers sa lettre à se méfier des termes en « ismes » :

*Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme, qu'au romantisme. Ces mots à mon sensne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés.*⁷¹

Le Réalisme et Le Naturalisme sont à eux seuls « *la source de maints malentendus* », dira Colette Becker dans son avant-propos du *Lire le réalisme et le naturalisme*. Les deux courants sont le plus souvent associés et désigneraient : *Deux manifestations successives d'un phénomène continu qui aurait débuté vers 1850. Le Réalisme se développant sous le second empire, le Naturalisme l'affirmant et*

⁷⁰ ZOLA, Émile. *Les romanciers naturalistes*. Paris, France : Bibliothèque-Charpentier, 1895. P 205

⁷¹ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Librairie de France, 1938. p 224

*l'exagérant après 1870.*⁷² Pourtant, les deux courants, bien que associés, portent en eux des notions particulièrement complexes ; du Réalisme on entend « réel » ou « réalité », du Naturalisme on entend « Nature ».

La conception du Réalisme prend effectivement forme après la crise de 1850. L'adjectif « **réaliste** » renvoyait, au tout début, à des peintres scandaleux, à l'image de *Courbet*. Il devint par la suite un qualificatif de combat que lança l'écrivain *Jules Champfleury* synthétisant des pratiques de divers contemporains, dans son célèbre volume, *Le Réalisme* en 1857, dans lequel il défend la passion du vrai au besoin contre le beau, il annoncera à cet effet dans le journal le Figaro, Aout 1856 que le *romancier ne juge pas, ne condamne pas, n'absout pas, il expose des faits.*⁷³

C'est cette passion d'exposer les faits réels, qu'animera ce mouvement. Or qu'est-ce que le réel ?

Maintes tentatives pour définir le réel ont été intentées par les spécialistes de la question et notamment en philosophie. On retiendra ici les deux définitions élémentaires avancées par les dictionnaires de la langue française et qui semblent partager en commun des points consensuels. Le Grand Larousse Universel définit le mot « réel », comme étant *ce qui est conforme [...] qui n'est pas douteux, peut être visiblement constaté ; évident, notable, effectif.*⁷⁴ Pour l'Encyclopédie Bordas ; Le réel est *ce qui appartient à la catégorie des choses. Par opposition à ce qui est illusoire, imaginaire ou purement intellectuel, le mot désigne aussi ce qui apparait effectivement, ce dont on a l'expérience.*⁷⁵ Le Dictionnaire Quillet, insiste quant à lui sur l'antonymie du mot : *Ce qui est vrai. Le réel et l'imaginaire s'opposent.*⁷⁶

Cet ensemble de définitions nous explique que le terme s'oppose par essence à « l'idéalisation » au « chimère » au « rêve » et à « l'illusion ».

⁷² BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008. P 53

⁷³ AMBRIÈRE, Madeleine. *Précis de littérature française du XIXe siècle*. Presses universitaires de France, 1990.p 138

⁷⁴ LAROUSSE. *Grand Larousse universel*. Paris, France : Larousse, impr. 1991, 1991/ Réel.

⁷⁵ BORDAS. *Encyclopédie Bordas*. Paris, France : Encyclopédies Bordas, 1998/ Réel.

⁷⁶ QUILLET. *Dictionnaire Quillet de la langue française*. Paris, France : Librairie A. Quillet, 1975/ Réel.

Nous savons tous que l'imagination et la fiction suggère la création de quelque chose qui n'existerait pas à l'aide d'artifices (n'est-ce pas là l'idée de l'Art lui-même ?). Cet ensemble est défendu par les précédents courants. Le Romantisme en serait d'ailleurs le meilleur témoin. Mais c'est justement à l'encontre d'une telle conception que le Réalisme défend, bec et ongle, une doctrine qui voudrait que *l'artiste ne doit pas chercher à modifier le réel ou à en donner une représentation partielle, moralisée ou soumise à un préjugé.*⁷⁷ On comprend par cela, que l'art se doit d'imiter la réalité ou comme dira Roman Jakobson, *d'aspirer au maximum de vraisemblance.*⁷⁸ Une réalité non romancée et qui s'associera le plus souvent à quelque chose de dur et d'éprouvant, en un seul mot à la difficulté de la vie.

Appréhender le réel par la littérature, ou amener le réel à la littérature est une idée plus vieille que le mouvement qui porte son nom. En effet, bien des hommes se sont interrogés sur le rapport entre l'art et le réel. Ce qu'on oppose traditionnellement à l'art comme activité spécifiquement humaine, est bien évidemment la « nature », qui serait *ce qui dans l'univers, se produit spontanément sans l'intervention de l'homme.*⁷⁹ L'être humain a de manière constante essayé de représenter à travers la peinture ou à travers le langage cette nature. Ainsi, Aristote a défini l'art comme *mimésis*. C'est-à-dire, comme imitation de la nature. Nous y reviendrons plus longuement sur la nature du mot dans les prochains points. Reste à savoir que imitons-nous au juste ?

L'antagonisme croissant entre les classes sociales et l'évolution capitaliste a largement modelé et changé la nature des villes et des rapports humains. Il a surtout contribué à un changement radical du discours et des valeurs politiques et philosophiques. L'idéal politique de la démocratie véhiculé par la pensée d'Hegel, de Proudhon, de Marx et par la suite des précurseurs de la sociologie, invitent à étudier non seulement l'homme mais aussi et surtout son état social. Cette évolution se répercuta sur l'idéal littéraire qui se veut utile, en représentant la réalité sociale et en particulier les classes défavorisées. Les auteurs réalistes se voient donc confier la mission de colporter

⁷⁷ Ibid, p 200

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ REY, Alain. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris, France : Dictionnaires Le Robert, 1988. / Nature.

le miroir, à la métaphore de Stendhal dans *le Rouge et le noir* : *un roman est un miroir que l'on promène sur une grande route.*⁸⁰

Emile Zola, estimant le projet pas mené à son bout, définit une nouvelle conception du roman qu'il nomme « Naturalisme ». En effet, le terme « Réalisme » sombra dans le discrédit, et qualifia de façon péjorative des auteurs qui exploitent des recettes toutes faites. Pour sortir de ce caractère trop populiste de la revendication réaliste, Zola y développe la figure de « l'écrivain savant » sous l'influence de la méthode de Claude Bernard, qui rampera avec la figure romantique de « l'écrivain prophète ».

Le Naturalisme, en tant que vocable sera donc adopté par Zola en 1877. Il réunira autour de lui les frères Goncourt, puis les écrivains du groupe de Médan en 1880, qui signeront un recueil de nouvelles qui s'imposera en tant que manifeste d'une nouvelle école littéraire. Une école qui entend donner une inflexion au roman réaliste en le dotant d'outils scientifiques. C'est dans cette voie que Zola instaura une feuille de route pour le mouvement ; un ensemble d'articles critiques regroupés en un ouvrage sous l'appellation du *Roman expérimental* et qui expose pleinement sa vision de « scientificité de l'acte littéraire ».

*Donc, une fois encore, le Naturalisme est purement une formule, la méthode analytique et expérimentale. Vous êtes naturaliste, si vous employez cette méthode*⁸¹

Il ajoutera quelques lignes plus tard s'adressant aux jeunes écrivains :

*On vous demande de chercher et de classer votre part de documents humains, de découvrir votre point de vérité, grâce à la méthode.*⁸²

⁸⁰ STENDHAL. *Stendhal, « Le rouge et le noir »*. Paris, France : Bordas, 1968.

⁸¹ ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, France : G. Charpentier, 1887. p 51

⁸² Ibid, p 57

Procéder par méthode et appeler l'écrivain à n'être qu'un homme de science, semble être donc l'idée motrice partagée par l'ensemble des écrivains du groupe de Médan. Le groupe est constitué d'hommes de lettres ambivalents, Joris-Karl Huysmans (1851-1907), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1851-1935) ou encore Guy de Maupassant aspirent tous au savoir encyclopédique. Regroupés derrière la bannière de leur chef de file Emile Zola, la troupe finit par battre en retraite et à cause de soucis financiers et de quête de reconnaissance médiatique et institutionnelle, les disciples finirent par renier et s'opposer à leur chef, pour des motifs liés *aux chances de chacun d'acquérir une notoriété particulière*.⁸³

Quoi qu'il en soit Maupassant, derrière l'idée, rappelez-vous, de vouloir rendre compte de son individualité et d'échapper à la catégorisation des mouvements, veut lui aussi prétendre à une rigueur d'érudition. Il se veut comme le proclame le naturalisme « scientifique » et vise comme les autres *à l'objectivité de son discours, et procède d'une documentation exemplaire*.⁸⁴ Tout ça, contrasté par une écriture d'artiste en insistant sur le style et volontiers sur la thématique.

Il est donc indéniable que Maupassant cherchant avant tout l'originalité se place à mi-chemin entre la conception Zolienne de la méthode et de la rigueur scientifique et la conception Flaubertienne du style et du beau. Un mi-chemin qui sans un aucun doute, penche légèrement vers la conception Flaubertienne et qui influencera largement sa production littéraire et notamment, celle qui se rapporte, nous le verrons quelques pages après, à son écriture fantastique de la folie. Comme l'atteste Jean Weisgerber :

*Maupassant confie à l'aliéné la mission de dévoiler la magie noire du réel, parce qu'il est celui qui a dépassé la scission de l'objectif et du subjectif dans une perception neuve de l'extérieur.*⁸⁵

⁸³ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010. / Naturalisme

⁸⁴ Ibid

⁸⁵ WEISGERBER, Jean et CENTRE D'ÉTUDE DES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES (éd.). *Le réalisme magique: roman, peinture et cinéma*. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme, 1988. P 39

I.2.1.1.1 Ecrire le réel

Dans cette obstination de sonder l'environnement social et de rationaliser le champ du romanesque, le romancier Réaliste / Naturaliste se prête la charge d'enquêter, pour son roman, sur le présent à la manière d'un historien comme disait les frères Goncourt :

*Le roman actuel, écrivent-ils dans leur journal le 24 octobre 1864, se fait avec des documents, racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits.*⁸⁶

Le nouveau roman a donc, comme l'affirme Zola, pour principal objectif de participer à *l'enquête universelle, l'esprit de vérité transformant les sociétés*.⁸⁷ Pour ce faire, le romancier- historien doit *acquérir une compétence sur le champ d'investigation choisi*.⁸⁸ Il se documente, collecte des informations, des centaines de feuillets qu'il conserve et montre, afin de donner du sérieux à sa démarche. Sa création doit au final reposer sur des *vérifications et d'apprentissage en tout domaine*.⁸⁹

La façon dont se documente les romanciers naturalistes a été l'objet de maintes caricatures.

*Ils {les romanciers naturalistes} partent de faits divers pris dans les journaux, de leurs expériences personnelles, ils prennent surtout des notes sur des études spécialisées, vont sur le terrain ou se documentent auprès d'amis et de relations.*⁹⁰

Pour écrire *Nana*, Zola fait parler « les habitués » du monde de la galanterie, lui qui n'en sait rien de ce monde anecdotique. Pour son *Germinal* par exemple, il visite les

⁸⁶ Ibid

⁸⁷ ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, France : G. Charpentier, 1887. p 46

⁸⁸ BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008. p 109

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

mines du nord du pays, revit l'expérience ouvrière. Edmond de Goncourt s'est déjà rendu avec son frère dit-on à la prison de Clermont-de-l'Oise en préparant *la fille Elisa*. L'on raconte même que Flaubert aurait dit-on lu sur un nombre considérable, d'études sur un sujet pour *Bouvard et Pécuchet*, plus de Mille cinq cent pages.

Pour revenir à Maupassant, l'auteur de *Pierre et Jean* nous annonce déjà dans son entête intitulé « le roman » la couleur de sa posture littéraire :

*Le réaliste, si il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même*⁹¹

Il ajoutera

*La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates : elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre faits divers.*⁹²

Particulièrement distingué dans les nouvelles, Maupassant va, en effet, nous faire plonger dans ces faits divers au sens propre comme au sens figuré, poussé peut-être par une nécessité journalistique. A son éditeur des Contes et nouvelles, Louis Forestier de constater :

Les impératifs de la production journalistique et la tournure d'esprit de Maupassant, toujours prêt à conter une anecdote, font qu'il est parfois difficile de

⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014. Préface.

⁹² Ibid.

*décider si un texte est à proprement parler une chronique ou une nouvelle.*⁹³

Comme ses aînées, le jeune auteur prépare ses écrits *en se documentant dans les bibliothèques et en se promenant sur le terrain.*⁹⁴ Fort de son parcours critique et journalistique de la littérature, il lie sa production à sa réflexion théorique en se rattachant à certains principes, celui *d'observer la vie psychologique et sociale, suivre la recherche médicale, se documenter sur les sujets traités pour créer chez le lecteur l'illusion de la vérité.*⁹⁵

Le réel et le vrai n'ont pas toujours fait bon ménage. La perception des choses varient d'un individu à l'autre, et reproduire dans son exactitude la vie, ne serait qu'illusoire. Il est donc pour Maupassant, avant tout, de mettre de façon originale ce qu'on perçoit du réel.

*chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature [...] faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, [...] j'en conclus que les Réalistes de talent devraient plutôt s'appeler des illusionnistes.*⁹⁶

Pour nous aider à voir plus claire et nous montrer comment le romancier doit donner l'impression de la réalité, Maupassant donne, dans une chronique, deux versions d'un même fait divers, l'une « littéraire », l'autre « vraie ». Nous avertissons nos chers lecteurs, que pour des raisons de précisions nous occulterons délibérément certains passages pour se contenter uniquement de ce qui nous intéresse.

⁹³ TOOREN, Marjolein van. *Le premier Zola: naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*. Rodopi, 1998. p 42

⁹⁴ BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008. p 111

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014. Préface.

Maupassant – Deux versions d'un fait divers

[...]

Quand on a retrouvé ce cadavre roulé dans un tuyau de plomb, les lèvres fermées par une épingle de femme, tous les membres liés, tortionné comme si il avait passé par les mains des inquisiteurs, chacun eut une secousse de stupéfaction et d'horreur. Et les imaginations s'exaltèrent ; on parlait d'une vengeance d'époux outragé, et l'horrible scène était devinée ; chacun aurait pu la raconter, tant elle semblait logique, commençant par les imprécations et finissant par l'exécution.

[...]

Le misérable, attiré par le piège, entra en la chambre où le mari vengeur l'attendait.

Un dialogue ironique de la part de l'époux commençait, comme on entend au théâtre, un dialogue à faire se pâmer la salle. Puis venaient les reproches, les menaces, la colère, la lutte. L'amant terrassé râlait, et l'autre, à genoux sur lui, vibrant d'une rage frénétique, le mutilait criant : « Ah ! Ta bouche m'a trompé, monstre ! Elle a balbutié des paroles d'amour dans l'oreille de celle que j'aime, de celle que la loi et l'église, m'ont donnée pour compagne ; elle a jeté des baisers brulant sur lèvres qui m'appartenaient : eh bien, je la fermerai, cette bouche, avec une épingle de son corsage, une de ces épingles que tu aimais tant à défaire. Et dans tes yeux qui l'ont admirée, j'enfoncerai deux autres, et je lierai avec du plomb tes mains infâmes qui l'ont caressée ! ... »



La réalité est plus simple

Pas de colère : le mari trompé, depuis des années, le savait. La petite affaire se prépare en famille, tout tranquillement, comme on met le pot-au-feu le dimanche.

Pas de grands mots, pas de sentiments exaltés. Toutes les affreuses mutilations ne sont que de petites précautions pratiques, des précautions de ménage.

Le frère dit : « Mais l'eau va lui entrer dans la bouche, et ça le fera flotter ». L'idée est singulière, mais le mari la trouve juste. Comment fermer cette bouche ? Soudain une inspiration les frappe. On la percera d'une épingle. « Donne une épingle ! » Dit l'époux à sa femme

[...]

Le tuyau de plomb n'est qu'une innovation pratique. Il joue le rôle de la pierre qui retient le corps au fond de celui de la corde qui l'enlace. Avis aux imitateurs. Rien de dramatique ni d'élevé, tout est simple et commun.

[...]

Puis les trois complices vont se coucher.

Vraiment, ces criminels sont trop nature.

Moralité : ne faites jamais la cour aux femmes dont les maris sont mal en leurs affaires

Le gaulois, 14 juin 1882

Le premier texte, commente Michael Crouzet, montre

Un crime qui est voulu, préparé, accompli mais aussi dit, et justifié en tout point. [...] le criminel est le Criminel, le criminel en Soi qui veut le mal et la vengeance et les exécutes en une transe qui le possède tout entier, et avec une claire conscience de son rôle de Vengeur idéal.⁹⁷

Dans le second

A la logique trop simple de la cruauté passionnelle se substitue une autre logique, l'atrocité pour rien,

⁹⁷CROUZET, Michel, « Une rhétorique de Maupassant ? La rhétorique au dix-neuvième siècle », RHLF, mars-avril 1980.

*par bricolage, qui cette fois dénature absolument les valeurs, toutes les valeurs admises.*⁹⁸

Arrêtons-nous un instant au deuxième texte de Maupassant dit de « Vraie », l'on constate une inconvenance avec l'horizon d'attente du lecteur, qui ne trouve pas à quoi il s'attend sur le plan du littéraire.

Tout écrivain réaliste s'attaque à la *construction de l'imagination, l'utilisation des conventions et des stéréotypes, l'asservissement aux goûts du lecteur*. Maupassant à travers le premier récit, démontre ce que le réel a de plus illusoire, à la fois simple et complexe, déroutant et naturel, univoque et claire *la grande difficulté du romancier et de conserver à la réalité sa face d'ombre et de son ambigüité*⁹⁹

I.2.1.1.2 Thématiques et enjeux littéraires

L'écriture Réaliste et Naturaliste dans sa volonté d'épuiser le champ du réel, revendique plusieurs thèmes dont nous allons reprendre ici l'essentiel.

Les bouleversements socio-économiques du début de siècle et les mutations qui s'opérèrent dans l'Ancien Régime, inspirèrent largement les réalistes. La promotion d'une bourgeoisie soucieuse de respectabilité, soumet les relations sociales au culte du « Veau d'or », comme l'atteste déjà le célèbre roman de Balzac du même nom. Le capitalisme naissant et l'avancée technique et industrielle changent profondément le paysage urbain, comme le peint Zola dans la *bête humaine* ou encore dans *Au bonheur des dames* qui évoque l'essor des magasins parisiens. La misère sociale qui s'installe à l'arrivée d'une nouvelle classe prolétaire, élève l'argent, dira-t-il dans *La Curée*, à la seule :

Valeur unique à l'aune de laquelle tout se jauge, se juge, grâce à laquelle tout est possible. C'est la source de la considération et du pouvoir, il motive la

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008. p 15

*plupart des attitudes et des conduites. Tous le montre à qui mieux mieux.*¹⁰⁰

L'acoquinement, l'hypocrisie et l'arrivisme deviennent alors les maîtres mots. Quiconque peut mieux en témoigner que Maupassant dans *Bel-Ami*, l'histoire de l'ascension sociale d'un donjuan opportuniste. Dans un monde où le paraître dépasse l'être, l'entreprise réaliste et naturaliste entreprend de dévoiler les masques imposteurs, de faire tomber le voile des non-dits et des tabous ; l'adultère, la dépravation sont mis à l'œil du lecteur non pas par pur voyeurisme mais par, comme le fait Flaubert dans *Madame Bovary*, contestation de la morale bourgeoise et du politiquement correct.

Le développement de la science au fondement même du mouvement réaliste, mais aussi et plus précisément du Naturalisme, offre à l'analyse des comportements humains de nouvelles méthodes. Les sciences naturelles et la médecine ouvrirent de nouvelles perspectives à la littérature. *Balzac admire le naturaliste Buffon ; il suit les cours de Geoffrey Saint- Hilaire et s'intéresse à la physiognomonie de Lavater, ainsi qu'à la phrénologie de Gall*¹⁰¹ qu'il applique dans la comédie humaine. Maladie et hérédité deviennent alors des sujets de romans, comme l'explique, Jean-Louis Cabanes :

*Dans la littérature dite réaliste ou naturaliste, les thèmes physiologiques ou pathologiques s'imposent de manière obsédante comme figure privilégiée de toutes les déviances, du désordre social, voire de la finitude humaine.*¹⁰²

A George Canguilhem d'ajouter : *la maladie n'est pas une variation sur la dimension de la santé ; elle est une nouvelle dimension de la vie.*¹⁰³ On comprend donc, que la pathologie désigne un moyen pour sonder et explorer l'homme. N'est-ce pas là

¹⁰⁰ ZOLA, Émile. *La curée*. Paris, France : Flammarion, DL 2015, 2015. p 3

¹⁰¹ ANGLARD, Véronique. *Les grands mouvements de la littérature française*. Paris, France : Seuil, 1999. p 37

¹⁰² CABANÈS, Jean-Louis. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, 1856-1893*. Paris, France : diff. Klincksieck, 1991. p 11

¹⁰³ CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris, France : Presses universitaires de France, impr. 1998, 1998. p 122

l'idée qui pousse Maupassant à suivre les cours de Charcot à la Salpêtrière de 1884 à 1886 qui l'inspire à écrire toutes ses nouvelles sur l'aliénation, dont *Le Horla*. Mais n'est-ce pas aussi, peut-être, l'idée à travers laquelle, il veut se découvrir lui-même avant de découvrir l'autre.

Quoi qu'il en soit, la folie de Maupassant témoigne peut-être aussi, de cette frénésie de quête scientifique. Zola en explique les conséquences sur cette « génération d'esprits affolés et hystériques ». Il commente :

*Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y'a hypertrophie du cerveau. Les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine. L'équilibre est rompu entre la matière et l'esprit.*¹⁰⁴

*Un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait.*¹⁰⁵ Cette supposition de Sartre nous renvoie à ce que tout romancier réaliste / naturaliste cherche à faire vivre à son lecteur. C'est-à-dire se reconnaître dans l'histoire racontée sans que l'écrivain n'intervienne directement. La disparition de l'auteur derrière l'action explique l'abandon du narrateur omniscient au profit d'une focalisation interne qui permet de voir les scènes par les yeux du personnage. L'utilisation du discours indirect libre permet quant à lui :

De rendre compte du langage propre des personnages sans les inconvénients du discours direct (qui représente une parole brute, sans art) ni ceux du discours indirect (qui est un discours

¹⁰⁴ <http://www.miscellanees.com/z/zola03.htm>

¹⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée. Roman*. P., France : Gallimard-N.R.F, 1960. p 130

d'auteur distancié de la réalité du langage populaire.)¹⁰⁶

Le souci d'objectivité de l'écrivain scientifique le pousse à se faire le plus neutre possible dans son écrit, quoi que nulle objectivité ne se concède ; si l'on sait que l'auteur se dissimule derrière des procédés comme *le système des personnages mis en place, le choix des scènes, leur organisation (parallélismes, oppositions ...), leur récurrence, l'utilisation de certains images, etc.*¹⁰⁷

Le personnage doit, quant à lui, être en mesure de faire passer son savoir. Il doit en outre, posséder des compétences pour la fiabilité du récit. Un savoir-faire scientifique, d'où *le choix de certains types qui permettent mieux que d'autres de faire passer, en maintenant la vraisemblance, l'information.*¹⁰⁸ Ainsi, la figure du médecin et celle du prêtre vont souvent de pair. Leurs fonctions permettent d'atténuer les nuances, comme dans *Le horla* de Maupassant, où le prêtre tente de porter une lumière et une réponse aux interrogations du personnage perdu :

- *je repris « si il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions-nous point – depuis longtemps ; comment ne les auriez-vous pas vus, vous ? comment ne les aurais-je pas vus, moi ! »*

- *il répondit « Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit... l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? il existe, pourtant »¹⁰⁹*

¹⁰⁶ THERENTY, Marie-Ève. *Les Mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*. Paris, France : Hatier, 2001. p 63

¹⁰⁷ BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008. p 121

¹⁰⁸ Ibid. p 122

¹⁰⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla*. Paris, France : CNRS : Bibliothèque nationale, 1993. p 39

I.2.1.2 Le réel et le vraisemblable : La mimésis créatrice en question.

I.2.1.2.1 La tradition de la mimésis

Entre le réel et le vraisemblable, l'écriture fictionnelle de Maupassant à mi-chemin entre le vrai (conception Zolienne du réel) et le beau (conception Flaubertienne du vraisemblable), se retrouve d'une façon ou d'une autre prisonnière de la représentation du réel. Mais avant de discuter de cette représentation, il est nécessaire de passer par un bref survol historique de la notion de la mimésis et ceci afin de mieux cerner sa définition et le champ de son utilisation.

Perçue comme une représentation idéalisée du monde naturel ; la Mimésis littéraire en tant que concept relevant des moyens et des techniques poétiques et esthétiques permettant la vraisemblance de la fiction, trouve origine chez les philosophes de la Grèce antique qui attachaient une grande importance à ce rapport ambigu qui existerait entre le réel et le mythologique. Platon reprenant déjà l'idée de son maître, Socrate, dans *La République*, mettait en garde contre la distorsion de la vérité que pourrait instaurer l'illusion de l'originalité d'une copie créée dans les arts oratoires, et notamment et surtout, dans les arts plastiques (une idée qu'on pourrait rencontrer dans certains dogmes religieux, et plus précisément dans le dogme islamique).

En effet, Platon qui définissait l'icône « eikon » comme *une reproduction fidèle, qui conserve strictement les proportions et les couleurs de l'original*,¹¹⁰ considérait cette dernière, par sa similitude implacable au réel, comme une arme périlleuse entre les mains des fossoyeurs de vérité et plus précisément chez les Sophistes, auxquels il vouait une haine farouche. C'est ce combat machinéen du vrai et du faux, de la réalité et du mensonge contre ces illusionnistes d'art et ces manipulateurs de ce pouvoir, que Platon se désolidarisera de l'artiste, qui pour lui, ne fait que reproduire une pâle copie des choses matérielles ; c'est-à-dire du monde sensible. Des choses matérielles qui ne sont, en réalité, eux même que des copies des idées (voir l'allégorie de la caverne). Les œuvres ne seraient donc alors à ce titre d'exemple que des « imitations d'imitations ».

¹¹⁰ http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages_HTML/EIDOLON.HTM

L'art se meut donc dans le faux et le simulacre, il est dénué d'un savoir authentique sur ce dont il parle ou qu'il représente.¹¹¹

Il faut attendre cependant son disciple Aristote pour que la mimésis soit revalorisée et réhabilitée en tant que moyen de transmission des savoirs et des connaissances. L'artiste passe donc, du statut péjoratif d'imposteur et de trompeur à celui du communicateur de savoirs. Les productions poétiques et littéraires comme genre qui recourent à l'imitation par les mots, jouissent d'une place particulière dans sa *Poétique*. Car selon lui, la supériorité de la poésie –fiction– (mimésis) sur l'histoire (diégésis) se mesure en son aptitude à ouvrir de nouveaux horizons. En effet, la poésie en peignant le vraisemblable, et donc le possible, accède à des vérités plus générales que l'historique. En plaçant la mimésis comme question centrale de la création artistique et littéraire, l'œuvre majeure d'Aristote va indéniablement influencer toute la pensée occidentale. Le débat du comment l'œuvre de fiction imite-t-elle le réel, se prolongera chez les auteurs latins inspirée par la culture grecque.

La poétique d'Aristote porteuse de ce débat sera en revanche peu connue et délibérément occultée à l'avènement du christianisme en Europe. Un christianisme qui par son positionnement théologique, jette *un soupçon sur la prétention à créer ou à reproduire parfaitement ce que dieu seul a créé.*¹¹²

L'emprise religieuse du moyen âge a donc repris à son compte le platonisme, en affirmant que l'artiste singe la nature en la déformant. Il y'aurait donc, dans sa création, *quelque chose de diaboliquement orgueilleux à se donner comme inventeur de formes.*¹¹³ N'étant pas complètement proscrites, les œuvres littéraires furent cependant fixées, déterminées, et régulées par une police de la pensée, qui s'assurait de l'implication éthique, plus qu'esthétique de l'auteur. Mais cette inquisition des lettres, va être transgressée par ceux même qui étaient chargés de l'appliquer. *Les moines copistes* entreprenaient non seulement de retranscrire la parole sacrée, mais ils étaient chargés dans une certaine mesure d'imiter les écrits antérieurs et plus spécifiquement

¹¹¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010/ Imitation.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

antiques, et s'attelaient à traduire des œuvres venues d'orient. Cette façon de procéder, souvent occultée par nombreux historiens, qui en sera pour beaucoup derrière l'avènement de la renaissance. Une renaissance *où est mis en lumière le passage d'une imitation réécriture à une imitation création.*¹¹⁴

La querelle des anciens et des modernes dont, les prémisses tiennent à ce double jeu de « l'imitation réécriture et l'imitation création », se prolongera jusqu'au siècle de Maupassant. Entre ceux qui s'exaltent devant une antériorité qui a su très bien imiter et représenter la nature, et ceux qui au contraire, se proclamant d'une modernité qui cherche une rupture franche avec les modèles de l'antiquité, au nom du progrès, où s'épanouirait l'expression individuelle d'un « je » présent.

I.2.1.2.2 L'expérience mimétique chez Maupassant

Résolument moderne, ne se reconnaissant guère dans une relation verticale de filiation. Maupassant est sans aucun doute partisan d'une mimésis créatrice qui se refuse à l'imitation des devanciers. Il abhorrait, rappelons-le, les étiquettes accolées au génie en refusant de prendre attache aux écoles des « ismes ». Lui, qui tend à l'originalité, il s'adonnait à une écriture fortement individualiste, teintée d'une indépendance d'esprit, en se répétant le conseil de Flaubert, le fameux « **n'admirez personne** », cherchant sans cesse par-là la nouveauté. *Il nous faut de l'originalité, du nouveau, de l'audace et de la force*¹¹⁵ disait-il. Il s'en exclama déjà en 1877 en retrouvant le sens propre du mot 'original'.

*Soyons des originaux, quel que soit le caractère de notre talent (ne pas confondre originaux avec bizarres). Soyons l'origine de quelque chose. Quoi ? Peu m'importe, pourvu que ce soit beau et que cela ne se rattache point à une tradition finie.*¹¹⁶

¹¹⁴ ROBIN, Diane. *Paradoxes de la mimésis: Conceptions et représentations du laid dans les textes et les images français et italiens au seuil de la modernité*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne, 2015.

¹¹⁵ Maupassant, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 185

¹¹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Librairie de France, 1938.p 224

Cette admiration sans faille à l'innovation, ne l'empêchait pas de se moquer à sa façon de « la culture du neuf », qui s'est installée bien avant sa naissance avec le triomphe des modernes dans leur querelle aux anciens, dans ce qu'on a dénommé par la suite « la bataille d'Hernani ». Il parodia cette référence culturelle devenue une mode à porter même chez les petits employés de bureau, qu'il dénonça dans sa nouvelle satirique *Opinion publique*.

Ce que j'admire par exemple c'est le cor pour appeler les employés. Oh ! Messieurs, quel cinquième acte ! Vous figurez vous ces grandes galeries pleines de fumée, avec des éclairs de flamme, le tumulte de la fuite, l'affolement de tous, tandis que, debout dans le rond-point central; en savate et en caleçon, sonne à pleins poumons un Hernani moderne, un Roland de la nouveauté !¹¹⁷

À sa façon de voir et de se représenter le monde, Maupassant qui se refusait donc à une mimésis dans son sens imitatif, s'en démarqua complètement en ces termes : *J'admire instinctivement tout ce qui me paraît supérieur, à tous les siècles et dans tous les genres¹¹⁸*.

Mariane Bury auteure du livre « la poétique de Maupassant » nous explique pourquoi éprouve-t-on une certaine gêne à le qualifier d'écrivain naturaliste en avançant deux raisons ; l'une d'ordre éthique et l'autre d'ordre esthétique.

Pour le premier ordre, Maupassant *se trouvait radicalement coupé du naturalisme scientifique et populaire.¹¹⁹* En effet et à la différence de Zola, la représentation sociale que se faisait Maupassant des humbles, des paysans, des marins, des petits fonctionnaires et des prostituées n'était pas ou peu documentée et son passage à la feuille *ne s'accompagne pas des discours d'escorte idéologique humanitaire,*

¹¹⁷ MAUPASSANT, Guy De. *Les Œuvres Complètes de Maupassant*. e-artnowro, 2013. p 22

¹¹⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Les Soirées de Médan*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

¹¹⁹ BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France :Sedes, 1994. p 23

*généreux ou socialisant*¹²⁰. Autrement dit, la représentation du réel social chez Maupassant, se réduisait très souvent à une description plate et sans relief des différentes catégories et n'en tenait pas compte ni des conditions d'existence de ces catégories en tant que classes, ni des rapports conflictuels ou convergents entre ces mêmes catégories, chose qui peut se confirmer dans la mesure où il y a absence totale d'ouvriers ou de ce qu'on appelle la cause du « Quart état ».

Pour le deuxième ordre, Maupassant qui dans un souci purement esthétique, se représentait l'écriture comme une peinture du réel ; un procédé artistique et non scientifique ou se mêlent enquêtes minutieuses, complètes et exhaustives, mais comme une forme personnelle où l'observation du réel est tributaire de nos sens et donc de notre subjectivité, car il n'y a que *nos sens qui nous renseignent sur le monde et que par conséquent la vérité de chacun est constituée par sa propre illusion du monde*.¹²¹ Il est nécessaire pour Maupassant, que l'écrivain s'implique dans ce qu'il reproduit, dans ce qu'il imite. Un mimétisme savant qui *glorifie le talent et l'érige en valeur absolue*.¹²² Un talent qui ne peut être atteint que par un travail qui combine l'imagination et l'observation et qui donne fruit à une beauté de style. Une beauté de style qui elle-même suppose un travail sur les mots. C'est cet impératif esthétique du beau, qui constitue l'art et qui mène le lecteur vers la vérité, ou tout simplement vers le réel.

La mimésis créatrice chez Maupassant, l'on a compris, relève avant tout d'une quête d'un idéal de beauté. Elle tend à embellir le réel pour plus de réel, à créer une image dont la netteté et la précision condense le sens et lui porte une clarté que même l'imitation la plus servile et la plus proche que celle préconisée par les réalistes ou les naturalistes ne peut égaler. Reste à savoir, quelle place occupe la représentation de la folie dans cette démarche ? Comment peut-il traduire et peindre « la folie » dans ses œuvres ? Autrement dit, comment arrive-t-il à porter la cohérence à l'incohérent, la logique à l'illogique.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid. pp 24-25

¹²² Ibid. p 25

Si la mimésis se définit comme une représentation du réel, du vrai, du logique et du naturel, outre la problématique de la folie, subsiste une autre interrogation, celle de la représentation du monde fantastique.

Maria Cristina Batalha de l'université de Rio De Janeiro, constate dans son article intitulé « le fantastique à l'aube d'une nouvelle mimésis littéraire » que *cette crise de la représentation mimétique que tente d'exprimer le fantastique, ont contribué nombreux facteurs d'ordre social, politique, philosophique et moral.*¹²³ Des facteurs qui ont apporté des nouvelles dimensions à la problématique du « sujet et ses représentations ». En effet, la littérature fantastique moderne répond à *une littérature réaliste – qui se propose de produire l'illusion de la réalité entendue comme vraie – et qui ne suffit plus à traduire ce qui se passe autour de nous.*¹²⁴ Car cette réalité multifactorielle d'ordre social politique, philosophique, et moral à laquelle s'apparente et se réfère cette littérature demeure inachevée et en transformation permanente.

Ainsi, compte tenu de ce cadre, *les signifiants deviennent d'autant plus changeants et polysémiques que la littérature réaliste perd la crédibilité que le pacte avec le lecteur exige d'elle.*¹²⁵

Fantastique et folie correspondent donc, à une transgression des limites du cadre représentatif de la réalité. Ils suscitent, particulièrement, notre attention chez Maupassant dans la mesure où il s'agit de reconnaître à cette mimésis du genre et du thème un caractère créateur et donc conscient, qui contredit l'idée selon laquelle, inconsciemment ces deux représentations ont influencé l'écrit de Maupassant. De l'œil à l'esprit et de l'esprit à la feuille ; c'est ce qu'on s'emploiera à confirmer tout au long de notre recherche.

¹²³BATALHA, Maria Cristina. Le fantastique à l'aube d'une nouvelle mimésis littéraire. . 2004. pp. 437-446.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

I.2.1.3 Entre le beau et le vrai

I.2.1.3.1 Zola et Flaubert : La discorde des pères

En s'attachant à faire l'illusion du réel plutôt qu'à décrire le réel, Maupassant prend clairement position en faveur d'une esthétique du réalisme. Il y revendique un choix d'être de l'écrivain, qui ne doit pas, selon lui, raconter une histoire destinée à plaire au lecteur ou à correspondre à ses attentes, mais bien au contraire, le récit doit s'écarter de la logique narrative du convenu, de l'émouvant et de l'attendrissant ce qui sous-entend parfaitement, que l'écrivain se doit de maquiller le réel, de le rendre plus intrigant et de dépasser le simple fait de photographier ou de peindre dans l'exactitude *l'homme d'aujourd'hui dans la civilisation moderne*.¹²⁶ Comme l'aurait préconisé Champfleury chef de file des Réalistes.

En effet, Guy de Maupassant appelle les romanciers soucieux du réel à se soustraire et à s'échapper aux exigences et aux convenances des lecteurs. Car une représentation aussi identique du réel portera atteinte, selon lui, au charme et à la beauté de leur production littéraire, dans la mesure où le lecteur habitué à cette représentation, s'accoutumera du fait au récit et ne développera plus aucune expectative capable de le faire voyager dans les bas-fonds de la splendeur des belles lettres. Dans ce monde où outre l'esthétique langagière, la symbolique fictionnelle créé cet écart avec les autres registres.

Si Maupassant défend vigoureusement ce principe-là, celui qui s'oppose à la règle qui assigne au roman le seul rôle de n'être, par la force de la description réaliste, que le reflet de ce qu'attend le lecteur. Il partage néanmoins avec les écrivains réalistes leur réaction contre l'idéalisme, les excès lyriques, les émotions et l'imagination associés au mouvement Romantique. Guy de Maupassant se place donc de ce fait entre deux tendances ; celle d'un réalisme esthétique et celle d'un réalisme pur. Autrement dit, il se place entre deux grands noms de la littérature française : Gustave Flaubert et Emile Zola. Ce dernier l'initie, on l'a vu, au mouvement Naturaliste, et qui va donner à

¹²⁶ ÉCHELARD, Michel. *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*. Paris, France : Hatier, 1992. p. 119

la carrière littéraire de Maupassant une impulsion décisive et le lancer définitivement dans le monde des lettres et du journalisme.

Mais c'est Gustave Flaubert qui sera son mentor, celui qui guidera sa plume dès son jeune âge, comme l'affirma H. Taine, critique du XIXe siècle, qui reconnaît en Maupassant le *vrai et unique successeur de Flaubert*.¹²⁷ L'auteur de *Madame Bovary* se plaisait en effet, à nommer Guy son « *disciple* » ; car il était à la fois *sa consolation en même temps que l'orgueil des sept dernières années de sa vie*.¹²⁸

Maupassant avait dix-sept ans lorsque Flaubert avait accepté de s'occuper de l'apprenti poète, par fidélité à sa famille maternelle. Il *était le fils de Laure Le Poittevin, devenue de Maupassant par son mariage, et le neveu d'Alfred Le Poittevin, tous deux amis d'enfance et de jeux de Flaubert*.¹²⁹ En 1873, Flaubert avouait dans une lettre à la mère de Maupassant :

*Tu m'as prévenu, ma chère Laure, car depuis un mois je voulais t'écrire pour te faire une déclaration de tendresse à l'endroit de ton fils. Tu ne saurais croire comme je le trouve charmant, intelligent, bon enfant, sensé et spirituel, bref (pour employer un mot à la mode) sympathique ! Malgré la différence de nos âges, je le regarde comme « un ami », et puis il me rappelle tant mon pauvre Alfred ! J'en suis même parfois effrayé, surtout lorsqu'il baisse la tête en récitant des vers ! Quel homme c'était, celui-là ! Il est resté, dans mon souvenir, en dehors de toute comparaison.*¹³⁰

Cette considération hors norme de Gustave pour Guy alimenta de folles rumeurs selon lesquelles, Flaubert serait le véritable père de Maupassant. Il est cependant assez certain que cette filiation demeure a priori, plus symbolique que biologique. *À la date*

¹²⁷ TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 1989. p. 20

¹²⁸ *Les Amis de Flaubert*. Canteleu-Croisset, France : Association des amis de Flaubert, 1951. Bulletin N° 13

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ ROBERT, Joëlle. *Correspondance Falubert*. Paris, France : Gallimard, 2007. Lettre datée du 23 février 1873.

de la conception de l'enfant, Flaubert était en voie vers l'Égypte.¹³¹ Mais l'internement de Maupassant devait néanmoins relancer la polémique : *Flaubert était épileptique, Maupassant sombrait dans la folie ; l'hérédité morbide accréditait un peu plus la thèse de la filiation.*¹³²

Quoi qu'il en soit, en prenant attache à faire l'illusion du réel, Maupassant confirme la paternité intellectuelle et littéraire de Flaubert sur Zola. Flaubert pourtant proche ami de Zola, n'a cessé de manifester un dédain et un scepticisme quant à sa doctrine naturaliste et s'entêta à soutenir la primauté du beau sur le vrai dans une écriture réaliste, qui reste seule garante de son salut. Il déclara à la presse en 1879 *Ne me parlez pas du Réalisme, du Naturalisme ou de l'expérimental ! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties.*¹³³ Il répéta encore *Quand [Zola] m'aura donné la définition du Naturalisme, je serai peut-être un naturaliste. Mais d'ici là, moi pas comprendre.*¹³⁴

George Luckas revient à la charge dans ses travaux sur les problèmes du réalisme, en appuyant l'opinion de Maupassant et de Flaubert ; en reprochant à la fiction zolienne son excès descriptif, le pouvoir démesuré accordé au symbolisme des objets. De manière abrupte il qualifie les œuvres de Zola de : *récits structures et descriptions nivelles.*¹³⁵

I.2.1.3.2 L'héritage flaubertien

Pour comprendre l'impact du style flaubertien sur l'écriture maupassienne, il faudrait davantage plonger dans cette relation ; maître / disciple, et de la sonder dans ses entrains comme dans ses marasmes, afin de mieux la cerner et de l'appréhender.

Si le maître partageait avec son disciple des affinités presque paternelles, il n'en était pas moins exigeant avec lui et se montrait parfois intransigeant et intraitable sur des

¹³¹ MURAT, Laure. *La maison du docteur Blanche: histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant.* Paris, France : Hachette littératures, 2002. p 420

¹³² Ibid.

¹³³ GUINOT, Jean-Benoît. *Dictionnaire Gustave Flaubert.* Paris, France : CNRS éd., 2010. p 499

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ LUKÁCS, György. *Problèmes du réalisme.* Paris, France : L'Arche, impr. 1975, 1975. p 147

questions de l'ordre et de la discipline, comme en témoigne cette correspondance dans laquelle, Flaubert n'était point tendre à l'égard de son disciple :

Enfin, mon cher ami, vous avez l'air bien embêté et votre ennui m'afflige, car vous pourriez employer plus agréablement votre temps. Il « faut », entendez-vous, jeune homme, il « faut » travailler plus que ça. J'arrive à vous soupçonner d'être légèrement caleux. Trop de p... ! trop de canotage ! trop d'exercice ! oui, monsieur le civilisé n'a pas tant besoin de locomotion que prétendent messieurs les médecins. Vous êtes né pour faire des vers, faites-en ! Tout le reste est vain. À commencer par vos plaisirs et votre santé ; f...-vous cela dans la boule. D'ailleurs, votre santé se trouvera bien de suivre votre vocation. Cette remarque est d'une philosophie ou plutôt d'une hygiène profonde.¹³⁶

Maupassant suivit docilement les innombrables conseils littéraires, au point d'assimiler les idées du maître, ses méthodes d'observation et de composition. Il avouera : *il m'a donné des notions littéraires que je n'aurais pas acquises après quarante ans d'expériences.*¹³⁷ Et d'écrire à sa mère cette phrase : *je ne voudrais faire que des articles que j'oserais signer et je ne mettrai jamais mon nom au bas d'une page écrite en moins de deux heures.*¹³⁸

Projeté dans l'écriture prosaïque, après un échec retentissant et désastreux sur le plan de la poésie. C'est Flaubert lui-même, qui aurait encouragé le jeune écrivain Maupassant à se reconvertir comme l'affirme Dr. NastaranYasrebi-Nejâd de l'université de Téhéran, spécialiste du réalisme Maupassien : *Il [Flaubert] encouragea les premiers essais poétiques de Maupassant mais a vite compris que sa voie propre était la prose.*¹³⁹

C'est donc à travers la prose que Maupassant exprime sa vision du monde. Par elle, il s'exerce à l'art de la description et consolide son esthétique réaliste. Une esthétique à laquelle renvoie cette transformation du poète en prosateur, et qui de la

¹³⁶ GUINOT, Jean-Benoît. *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Paris, France : CNRS éd., 2010. p 466

¹³⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Librairie de France, 1938. P 360

¹³⁸ Ibid. 237

¹³⁹ <http://www.teheran.ir/spip.php?article946#gsc.tab=0>

poésie extrait le beau pour le transposer au vrai de la prose réaliste. Le maître Flaubert, en est donc pour beaucoup dans cette quête de soi. Il aurait permis, on l'aurait compris, à son disciple de chercher son style et d'affiner sa plume. Maupassant en est bien conscient, il exprime dans une dédicace, d'une admiration et d'un amour intarissable, sa reconnaissance envers son maître dans son seul et unique recueil de poèmes :

À
Gustave Flaubert
À l'illustre et paternel ami que j'aime de toute ma tendresse
À l'irréprochable maître
*Que j'admire avant tous*¹⁴⁰

A Cette admiration sans faille, la mort de Flaubert constitue une véritable perte pour notre écrivain. Une absence d'un père spirituel qui l'affectera et à laquelle il songera le restant de sa vie. Sa démarche, ses gestes, son intonation et son image ne quitteront plus sa tête et il en parlera à chaque occasion. Il exprime ici son désarroi à Madame Commanville :

...Je suis dans un état moral vraiment triste. Plus la mort du pauvre Flaubert s'éloigne, plus je me sens le cœur endolori et l'esprit isolé. Son image est sans cesse devant moi ; je le vois debout dans sa grande robe de chambre qui s'élargissait quand il levait les bras en parlant. Tous ses gestes me reviennent, toutes ses intonations me poursuivent, et des phrases qu'il avait coutume de dire sont dans mon oreille comme s'il les prononçait encore... Je sens en ce moment d'une façon aiguë l'inutilité de vivre, la stérilité de tout effort, la hideuse monotonie des événements et des choses, et cet isolement moral dans lequel nous vivons tous, mais dont je souffrais moins quand je pouvais causer avec lui ; car il avait, comme personne, ce sens des philosophies qui ouvre sur tout des horizons, vous tient l'esprit aux

¹⁴⁰ FÉCAMP et UNIVERSITÉ DE ROUEN. *Flaubert - Le Poittevin - Maupassant: une affaire de famille littéraire*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 2002. p 96

*grandes hauteurs d'où l'on contemple l'humanité entière, d'où l'on comprend l'éternelle misère de tout...*¹⁴¹

Si l'influence d'un Flaubert sur le style d'un Maupassant est incontestablement grande, son influence sur son pessimisme, l'est encore plus. *Les caractéristiques de la prose de Maupassant, représente pleinement sa vision personnelle du monde, désabusée et pessimiste.*¹⁴² Insiste Adachi Kazuhiko. Flaubert aurait légué en outre, toute une passion à son disciple d'une philosophie mélancolique représentée en la personne de Schopenhauer. Une façon de voir le monde que nous allons tenter, à travers les lignes qui suivent, de percer pour mieux approcher cet état d'être qui, nous pensons, aurait trouvé écho avec sa maladie et joué un rôle important dans la reconversion de Maupassant à l'écriture du fantastique.

I.2.2 La question du genre : Le fantastique chez Maupassant.

I.2.2.1 Cynisme et pessimisme.

I.2.2.1.1 Maupassant, Schopenhauer et imaginaire pessimiste

Véritable conteur du désespoir, la plume désenchantée de Maupassant est nourrie de sentiments qui semblent se proclamer d'un militantisme du « sans espoir ». Ce pessimisme engagé qui caractérise tant le style de l'écrivain demeure, sans aucun doute, plurifactoriel et ne résulte pas seulement de l'influence exercée par Schopenhauer - père spirituel des écrivains pessimistes- sur Maupassant. Néanmoins, cette autorité du philosophe sur l'écrivain est incontestablement et indéniablement omniprésente, et la verve au fatalisme de Schopenhauer prend une place considérable dans l'œuvre de l'auteur.

Maupassant avouera lui-même dans sa nouvelle fantastique *Auprès d'un mort* sa fascination pour la philosophie de Schopenhauer :

¹⁴¹FRÉMY, Dominique, MONGLON, Brigitte et BENECH, Bernard. *Maupassant*. R. Laffont, 1988. P 83

¹⁴²ADACHI, Kazuhiko. *La genèse de l'esthétique réaliste de Maupassant jusqu'à Une vie: la naissance d'un écrivain*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne, 2011.

*Qu'on proteste et qu'on se fâche, qu'on s'indigne ou qu'on s'exalte, Schopenhauer a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement. Jouisseur désabusé, il a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de sceptique qui ait jamais été faite. Il a tout traversé de sa moquerie, et tout vidé. Et aujourd'hui même, ceux qui l'exècrent semblent porter, malgré eux, en leurs esprits, des parcelles de sa pensée.*¹⁴³

Cette vision mélancolique du monde qui va rapidement se tourner en un système de pensée, voire un principe rhétorique, collera à Maupassant tout au long de sa double vie personnelle et littéraire. Le tragique nihiliste de Schopenhauer que l'écrivain normand nomme dans une nouvelle, *le plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre*,¹⁴⁴ va être déterminant. Ainsi, le choix des thèmes dans ses œuvres varie en fonction de cette conception qui le conforte dans sa tragique *vision d'une humanité privée de la grâce*¹⁴⁵ et témoigne de *La cruauté de l'existence, la misère de l'homme voué à la mort, le sentiment de solitude morale*.¹⁴⁶

Si Maupassant rend compte de cette réalité pénible, c'est pour s'indigner plus que s'en dérober. Car, pour échapper à cette cruauté, à cette souffrance, à cet ennui, à cette situation d'homme placé dans *un vide épouvantable*.¹⁴⁷ L'homme - nous explique Schopenhauer- dissimule sa souffrance et occupe sa vie par ses créations d'esprit. Il *fabrique à sa ressemblance des démons, des dieux, des saints. Il fait ensuite des sacrifices, des prières et autres rituels de ce genre*.¹⁴⁸ Par cette façon d'agir, l'homme

¹⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *Après d'un Mort*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 2

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ BURY, Mariane. Maupassant pessimiste ? *Romantisme*. 1988. Vol. 18, n° 61, pp. 75-83. DOI 10.3406/roman.1988.5515.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, France : PUF, impr. 2014, 2014. p. 394

¹⁴⁸ http://www.ifac.univ-nantes.fr/IMG/pdf/Vincent_Peyrard_Negation_du_vouloir-vivre.pdf

se crée un monde imaginaire pour se créer un monde parallèle. En se fiant à la religion, à la morale bien-pensante, aux lois, aux célébrations liturgiques c'est-à-dire à tous ce qu'il a façonné, il se retire de la réalité, ne voit plus ce qu'est le monde et ne se confronte plus à la souffrance, bien pire il la justifie.

Contrairement, l'art qui est aussi une création de cet imaginaire, retrouve toutes ses lettres de noblesses, dans la mesure où il permet de lutter continuellement pour l'existence, la survie, de celui qui le produit. C'est une force active face à l'inertie et à la résignation que laisse paraître les autres formes spirituelles « Religion, Morale, et Loi » face au destin, face à la mort.

I.2.2.1.2 Méprise des convenances sociales

Cet engagement de l'art au service du combat existentialiste, que laisse supposer la philosophie de Schopenhauer, sera porté - bien avant les auteurs, qu'on apparente souvent à l'existentialisme du XXe siècle Kafka, Sartre, Camus - par les symbolistes auxquels Maupassant attache une certaine sollicitude vis-à-vis de leur thématique de la mélancolie, du spleen et plus particulièrement du mépris des convenances, des conventions sociales et des principes moraux.

C'est ce cynisme, qu'il développe à l'encontre d'une réalité sociohistorique, poussé sans doute par son « esthétique d'observation naturaliste » qui se reflétera le plus dans ses écrits. L'observation d'une société où :

*L'homme, ayant perdu toute prise sur une réalité économique qui n'est plus à sa mesure, doit se contenter de la satisfaction d'appétits momentanés ou d'une cupidité sordide.*¹⁴⁹

A l'image de cette Préface pour son ami René Maizeroy, dans son livre «Celles qui osent» et dans laquelle il fustige, à nous rappeler la fameuse tirade de Don Juan de Molière, cette société hypocrite qui glorifie l'amour sentimental :

¹⁴⁹ <http://www.bibliomedia.ch/BcLauO/dossier/746.pdf>

Que cette occupation agréable tienne une grande place dans la vie des femmes, je le comprends, elles n'ont rien à faire. Je m'étonne que, dans la vie d'un homme, elle puisse être autre chose qu'un passe-temps facile à varier, comme une bonne table ou ce qu'on appelle les sports. Quant à la fidélité, à la constance, quelle folie ! Jamais on ne me fera comprendre que deux femmes ne valent pas mieux qu'une, trois mieux que deux, et dix mieux que trois. Qu'on revienne à l'une plus souvent qu'aux autres, c'est naturel, comme il est naturel de manger souvent un plat qu'on aime. Mais n'en garder qu'une, toujours, me semblerait aussi surprenant et illogique que si un amateur d'huitres ne mangeait plus que des huitres, à tous les repas, toute l'année.

La fidélité et la constance me paraissent enlever à l'amour un charme qui est dans la fantaisie et l'imprévu.¹⁵⁰

Bien plus qu'observer, Maupassant note dans « Causerie triste », que l'artiste sincère doit déranger le lecteur :

Mais quand ceux-là [les artistes comme Flaubert] passent dans le monde, les grands tristes, et jettent aux hommes leur plainte désespérante, les autres, la foule, ceux qui dansent au carnaval et qui aiment à se lancer du plâtre dans la figure, se retournent, surpris, troublés dans leur joie ; ils se fâchent, furieux contre le misérable : " — Qu'a-t-il donc, celui-là, à se désoler ainsi ? Ne va-t-il pas nous laisser tranquilles ?¹⁵¹

Si Maupassant fait une peinture peu colorée et cruelle de la société et de son temps, c'est par sa misanthropie, de son incapacité à vivre en société déclarée « espace inhabitable », de son sentiment de la veulerie de l'existence, du mépris que lui inspirait tous ceux qui se « contentent » de la vie quotidienne. Marianne Bury retrace, au-delà de

¹⁵⁰ MAIZEROY, René. *Celles qui osent !* Paris, France : C. Marpon et E. Flammarion, 1883/ Préface.

¹⁵¹ <http://maupassant.free.fr/chroniq/causerie.html>

l'influence de Schopenhauer, les origines de son cynisme et pessimisme, marquées par son expérience ; qu'elle distingue en deux ordres : biographique (avec la séparation de ses parents et la mort de Flaubert, entre autres choses), sociohistorique (la guerre de 1870)

Dans ce premier ordre, l'enfance malheureuse et la peine qu'aurait provoquée la séparation des parents de Maupassant est vécue comme un épisode douloureux et traumatisant pour l'enfant. Aux quelques scènes abominables dont il était témoin, Maupassant raconte dans *Garçon, un bock* (1884), un conte considéré comme largement autobiographique par les critiques, la violente dispute entre ses parents : *J'avais vu l'autre face des choses, la mauvaise ; je n'ai plus aperçu la bonne depuis ce jour-là.*¹⁵²

Le 16 mars 1866 sa mère qu'il adora d'un amour filial et unique, aurait confié dans une correspondance avec Flaubert : *Le pauvre garçon a vu et compris bien des choses et il est presque trop mûri pour ses quinze ans.*¹⁵³ C'est aussi la disparition de ce même Flaubert, qu'il aima d'un amour paternel qui fut à la fois guide et confident, mais aussi son maître à penser et protecteur, qui serait vécue comme un coup de grâce et qui le plonge dans une douleur profonde dont il ne se remettra jamais, comme l'atteste parmi d'autres une lettre, datée du 24 mai 1880, à Caroline de Commanville.

*Ces coups-là nous meurtrissent l'esprit et y laissent une souffrance continue qui demeure en toutes nos pensées [...]. Je sens en ce moment d'une façon aiguë l'inutilité de vivre, la stérilité de tout effort, la hideuse monotonie des événements et des choses et cet isolement moral dans lequel nous vivons tous, mais dont je souffrais moins quand je pouvais causer avec lui.*¹⁵⁴

¹⁵² MAUPASSANT, Guy de. *Garçon un bock !* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

¹⁵³ DUBOSC, Georges. *Trois normands: Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant.* Le Coudray-Macouard, 49260, France : Cheminements, 2003. p 229

¹⁵⁴ *Anthologie de la correspondance française: 1824-1913. D'Alexandre Dumas fils à Albert Camus.* Éditions Rencontre, 1969. p 161

Dans un second ordre, Maupassant qui n'a que 20 ans au moment où il sera mobilisé, plonge dans les affres de la guerre franco-prussienne. *Son expérience de la guerre l'a suffisamment marqué pour qu'il lui témoigne une répulsion dont on trouve la trace dans des chroniques et des récits.*¹⁵⁵ A travers ses écrits journalistiques, les opinions de Maupassant se font le plus ressentir. Ses illusions d'une guerre où la France sortirait victorieuse des champs de bataille, va vite laisser place à un cynisme et un scepticisme qui exprimera l'inutilité et l'absurdité de la guerre. William C. Owens, dans une étude sur la guerre de 1870 dans l'œuvre de Maupassant, explique :

*On doit se rappeler qu'à cette époque l'auteur était plein d'enthousiasme pour la guerre, étant assuré de la victoire pour la France. Après les échecs de l'armée française, le jeune homme perdit vite ses illusions sur la guerre et il commença à la regarder de façon plus objective. De ces expériences guerrières peut avoir suivi, en partie, cette façon si pessimiste avec laquelle il envisagea bientôt la vie. Sans doute les misères et les souffrances causées par l'invasion prussienne de la France, ont-elles laissé à Maupassant une haine indélébile pour la guerre.*¹⁵⁶

Dans une autre chronique, intitulée « Zut! », il fustige les chauvinistes, partisans du devoir national en leur disant que :

Les hommes peuvent être utiles à la nation en travaillant et en produisant. Les envoyer se faire tuer à la guerre n'a rien de valorisant pour le développement de la France. Et les Français ont

¹⁵⁵BURY, Mariane. Maupassant pessimiste? *Romantisme*. 1988. Vol. 18, n° 61, pp. 75-83. DOI 10.3406/roman.1988.5515.

¹⁵⁶ www.theses.ulaval.ca/2010/27798/27798.pdf

*tendance à se lancer trop souvent et trop facilement dans la guerre.*¹⁵⁷

En s'en prenant vigoureusement et énergiquement aux instigateurs de la guerre, à ce gouvernement, à cette classe élitiste orgueilleuse et soucieuse de privilèges et d'intérêts, il en développa une allergie constante et qui ne le quittera plus. Désormais, journaliste après avoir été modeste fonctionnaire au ministère public, Maupassant qui fut contraint d'abandonner ses études par manque d'argent (sa famille fut ruinée), prend connaissance des différents scandales politico-financiers de son temps et vilipende dans ses nombreux articles *cette société corrompue où règnent le mauvais goût, l'absence de scrupules et l'argent.*¹⁵⁸

Son œuvre tragique de l'humanité que reflète son époque décadente, est intimement lié à ses chroniques journalistiques. La satire sociale est au cœur de tous ses romans. Au cœur de cette société, l'homme est *une machine mal réglée qui ne cesse de souffrir moralement et physiquement. Solitaire et incompris, il évolue dans un monde inique où l'amour et Dieu sont des leurre.*¹⁵⁹ Qu'il s'agisse bien sûr de *Bel-Ami* ou du « beau monde » de *Fort comme la mort* et de *Notre Cœur*, ou encore d'*Une vie*, *Pierre et Jean* ou *Mont-Oriol*, pessimisme et exaltation de la beauté se côtoient donc dans une littérature réaliste, parfois sarcastique, qui se plaît à scandaliser et à grossir les traits jusqu'à la caricature. Elle arrive même à sonder les bassesses du cœur avec une délectation vengeresse jusqu'à l'épuisement et la maladie, comme on peut s'en rendre compte à la lecture de sa correspondance avec Flaubert :

Vous me demandez des nouvelles, mon cher Maître, elles sont toutes mauvaises, hélas. [...] Il me vient par moment des perceptions si nettes de l'inutilité de tout, de la méchanceté inconsciente de la création, du vide de

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ BURY, Mariane. Maupassant pessimiste? *Romantisme*. 1988. Vol. 18, n° 61, pp. 75-83. DOI 10.3406/roman.1988.5515.

¹⁵⁹ NOLIN, Isabelle. La critique génétique du Horla de Maupassant /. [en ligne]. 2005. Disponible à l'adresse : http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=83134&local_base=GEN01-MCG02 .p 12

*l'avenir (quel qu'il soit), que je me sens venir une indifférence triste pour toutes choses et que je voudrais seulement rester tranquille, tranquille, dans un coin, sans espoirs et sans embêtements. Je vis tout à fait seul parce que les autres m'ennuient.*¹⁶⁰

En prêchant l'amère désillusion de son cœur dans ses écrits, l'écrivain exalte, en contraste, la beauté du décor dans lequel se déroule le drame. Un décor qui est *tantôt sombre, tantôt illumine, mais il s'agit toujours de spectacles offerts à l'œil artiste.*¹⁶¹

Cette alternance du bon et du cruel ou du bon vers le cruel, semble suivre un cheminement logique, une évolution qui laisse supposer que le style de Maupassant ; de l'illuminer et du sombre, change en fonction de sa prédisposition morale et psychique. Ceci se remarque d'ailleurs, dans son voyage scriptural qui le mena du Roman Réaliste vers la Nouvelle Fantastique. Car en effet, si le pessimisme de Maupassant prend source des différentes lectures philosophiques et stades biographiques, il reste cependant pour nombreux observateurs et critiques tributaire de l'état psychique de l'écrivain, de cette maladie qui le fera sombrer de plus en plus dans cet état de dégoût, d'alanguissement et de désinvolture.

Emile Faguet qui dès 1905 écrivait : *Maupassant a été à peu près en ses commencements un pessimiste gai, et à peu près en ses dernières années un pessimiste sombre.*¹⁶² Il suit dans ce raisonnement la « doxa » qui affirme que Maupassant *aurait été, dans sa jeunesse, relativement gai, bon vivant, pour devenir sous l'influence de la maladie de plus en plus pessimiste.*¹⁶³ Il est vrai que l'écrivain jouissait de la vie, profitait des gains de ses productions, des plaisirs et du luxe, s'adonnait aux drogues, et cumulait les conquêtes féminines. Mais derrière cette façade joyeuse, se cachait un mal,

¹⁶⁰ FLAUBERT, Gustave et MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Flammarion, 1993. p 139

¹⁶¹ BROUSSEAU, Pascal. La circularité des tableaux dans Une vie, de Guy de Maupassant /. *ResearchGate*[en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/34521179_La_circularite_des_tableaux_dans_Une_vie_de_Guy_de_Maupassant Thèse (M.A.)--Université Laval, 1998. p 22

¹⁶² BURY, Mariane. Maupassant pessimiste ? *Romantisme*. 1988. Vol. 18, n° 61, pp. 75-83. DOI 10.3406/roman.1988.5515.

¹⁶³ Ibid.

un esprit rongé qui se délite progressivement dans des crises de folie de plus en plus sérieuses qui le fera produire des œuvres de plus en plus anxiogènes et foncièrement pathologiques.

En quittant graduellement le ton sarcastique, Maupassant se penche désormais avec une certaine pitié et sympathie sur la misère humaine. Il évoque les bourgeois crédules, la vie misérable des veilles filles, des vieillards et surtout des malades, mais c'est plus précisément dans son fantastique qu'il en témoigne le plus de cette morbidité. L'écrivain fonde son fantastique sur cette impression diffuse de médiocrité, comme en témoigne à travers ces quelques lignes Marie-Claire Bancquart :

*Dieu sadique et cruel, il crée des personnages marqués par l'absence de relations gratifiantes, ce qui donne naissance à un fantastique intérieur. Le Horla, plus que tout autre récit, porte la marque de cette déficience du « moi ». Poussée à l'extrême, la mélancolie du narrateur débouchera sur une psychose intolérable qui s'achèvera sur une promesse de suicide.*¹⁶⁴

I.2.2.2 Une nouvelle pratique du fantastique.

Faisant valoir le primat du réel –possible ou improbable- sur la pensée ; Le genre fantastique, est de ce fait, objet d'un déni de pertinence dans la *doxa* rationaliste occidentale, et peine à atteindre une reconnaissance institutionnelle qui souvent le relègue au rôle du divertissement littéraire. Pourtant, ce genre qui fait naître des univers parallèles, du rationnel et de l'irrationnel, est le noyau même à travers son imaginaire, de la littérature. Provenant de l'ancien grec « Phantasia » qui signifie *apparition* d'où *imagination, image qui s'offre à l'esprit.*¹⁶⁵ Le terme du fantastique, déborde la littérature vers toutes les autres formes d'art et correspondra aux productions qui suscitent des *émotions de peur et d'angoisses.*¹⁶⁶

¹⁶⁴ Marie-Claire Bancquart, «Un auteur fin-de siècle?», Magazine littéraire, no 310, mai 1993, p. 47-50.

¹⁶⁵ BÉNÉVENT, Christine et LAGIER, Valérie. *Le Horla*. Paris, France : Gallimard, 2003. /Etude.

¹⁶⁶ Ibid.

Le fantastique est donc *rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne*¹⁶⁷ ou comme dira Jean- Pierre Bertrand :

*Est fantastique, ce qui déroge à nos représentations, trouble nos croyances, déplace nos modèles, divise notre singularité, dévoile le temps d'une fiction l'altérité qui sommeille en nous.*¹⁶⁸

C'est en effet à travers ce climat d'incohérence universelle, de frayeur et d'épouvante que se distingue le fantastique d'un autre genre de l'imaginaire littéraire ; le merveilleux, qui contrairement au premier :

*Se déroule dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisque il constitue la substance de cet univers [...]*¹⁶⁹

Fantastique et merveilleux ont longtemps coexisté ensemble. Caractérisés par un renversement des perceptions rationnelles du réel. Le genre de l'imaginaire trouva souvent refuge dans *le ciel mythologique* de la Grèce antique où les vers homériques de l'Eliade et de l'Odyssée ont relié le monde des dieux avec le monde humain, à travers ces héros et ces demi-dieux aux pouvoirs surnaturels. Mais c'est dans le monde musulman que se développa cette *fantaisie poétique* qui marquera largement le répertoire des contes européens, fascinés certainement par ces récits qui regorgent de créatures fabuleuses, des goules, des afrites, des génies.

Du moyen Age et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et au début du romantisme, les diableries, les sorcelleries, peuplent une part de la littérature occidentale (le plus souvent populaire et orale). Le courant germanique, porté entre autres par E.T.A. Hoffmann et des romantiques tels que Kleist, Brentano, et le roman gothique anglais ont

¹⁶⁷ CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Gallimard, 1965.p 61

¹⁶⁸ STANISLAW Lem, In : essai (en français) de Jean Molino , Paris P4

¹⁶⁹ CAILLOIS, Roger. In: Encycolpedia universalis corpus 9 , Paris: Encylopedia universalis, 2002, P 210

apporté les thèmes et les images majeurs (châteaux hantés, revenants etc.). La France comme accoutumé à l'imitation, semble ne rien inventer et c'est Charles Nodier qui promeut cette littérature venue d'ailleurs, d'autres adeptes viendront s'ajouter à la liste à l'instar de Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée qui s'adonnent à ce nouveau genre ; qui bénéficie de l'essor de la presse et du feuilleton.

C'est l'Etrange davantage que l'Eprouvante et la Frénésie, qui est désormais au cœur du fantastique.

Se plaisant plus spécialement avec Maupassant, l'étrange *interroge les certitudes les plus scientifiques, introduit le doute et l'hésitation, fait chavirer la raison, manières de symboliser les limites de l'identité et de la fragilité de l'autonomie du sujet pensant.*¹⁷⁰

En effet, la prose fantastique de Maupassant qui dépasse les trentaines de nouvelles, écrite entre 1883 et 1887, se concentre la plupart du temps sur *l'exploration des mécanismes de l'esprit en proie à la peur, à la folie et à l'angoisse de la mort,*¹⁷¹ poussé peut être comme, on la déjà vu au premier chapitre, par ses troubles psychiques qui n'ont cessé de le ronger. Plus qu'un théoricien et écrivain extrêmement lucide. Maupassant, est un analyste pénétrant son mal :

*Il décrit sa peur et ses cauchemars au scalpel, et comme certains de ses plus célèbres protagonistes, il se sert de sa plume pour exorciser ce sourd effroi qui l'exalte et le terrasse.*¹⁷²

Il en fait son portrait en analysant la démarche de l'écrivain fantastique dans le Gaulois (7 octobre 1883) :

L'écrivain a cherché les nuances, a rodé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des

¹⁷⁰ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010/ Fantastique.

¹⁷¹ PRINCE, Nathalie. *La littérature fantastique*. Paris, France : A. Colin, DL 2015, 2015. p 587

¹⁷² Ibid.

*effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant l'âme dans l'hésitation, dans l'effarement : le docteur indécis ne savait plus, perdait pied, comme en une eau dont le fond manque à tout instant , se raccrochait au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar.*¹⁷³

Le ton est donné à travers cet article. Le fantastique de Maupassant cherche à faire exhumer ces angoisses enfouies, ces inquiétudes intérieures à l'homme où ses sens exacerbés créent pour lui des effets de trouble ou de peur. C'est pourquoi, les thèmes en relation à la perception sont largement repris ; celui du double, des hallucinations, et du cauchemar. Des thèmes qui trouvent aussi place dans les œuvres de Poe, Hoffmann et surtout Tourgueniev dont il s'en est fortement inspiré. Le fantastique de Maupassant demeure également habité par un certain nombre de textes fondamentaux de l'époque, ceux de Schopenhauer à l'exemple du *Monde comme volonté et comme représentation*, 1819 qui forgera son caractère de pessimiste et de cynique.

I.2.3 L'écriture visuelle : Une nouvelle stratégie scripturale.

I.2.3.1 Voir pour écrire

I.2.3.1.1 Relativisme sensoriel et création

D'un point de vue empirique, l'être humain détermine sa présence et sa relation au monde grâce à ses organes sensoriels. Son intelligibilité du monde tel qu'il le connaît, est le résultat d'une expérience interprétative de l'esprit qui donne aux messages des sens leurs réelles significations. L'individu se définit donc dans son rapport à son univers sensible. Il structure sa pensée en fonction de ce qu'il voit et ce qu'il sent.

De la sensation à la perception, John Locke, chef de file des empiristes précise :

¹⁷³ <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>

*Les observations que nous faisons sur les objets extérieurs, ou sur les opérations intérieures de notre âme, que nous apercevons, et sur lesquelles nous réfléchissons nous-mêmes, fournissent à notre esprit les matériaux de toutes ses pensées.*¹⁷⁴

L'esprit percevant traduit les sensations perçues. Il établit par-là, un jugement qui permet et privilégie l'émergence d'un point de vue, et donc d'un sens. Sa raison structure, identifie établit des synthèses. *Le réel n'est pas simple somme d'images, c'est aussi une forme structurelle signifiante.*¹⁷⁵ Le travail de la perception confère une cohérence au monde. L'homme pense le monde, *il le perçoit, il se familiarise avec lui et le comprend. Il l'intellectualise et le conceptualise.*¹⁷⁶

De ce constat philosophique, une question s'impose ; celle de savoir qui permet le plus de rendre compte des sensations qu'éprouve l'être humain ? Qui le mieux, peut penser et conceptualiser le monde, si ce n'est l'artiste ? Car il n'y a que l'artiste qui, en affirmant la nature, *tente de puiser par l'exacerbation des qualités sensorielles, la matière même de son œuvre d'art.*¹⁷⁷ Guy de Maupassant atteste de cette vérité qui postule ; que les sens créent l'artiste.

*Oui, nos organes sont les nourriciers et les maîtres du génie artiste. C'est l'oreille qui engendre le musicien, l'œil qui fait naître le peintre. Tous concourent aux sensations du poète. Chez le romancier, la vision, en général, domine.*¹⁷⁸

L'hyperacuité sensorielle de l'artiste fait son génie. Sa grande sensibilité devient une douleur, il souffre d'un dédoublement de l'esprit entre ; ce qu'il est et ce qu'il sent.

¹⁷⁴ LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Paris, France : Librairie philosophique J. Vrin, 1998. Chapitre 1.

¹⁷⁵ VANIN-VERNA, Laurence. *Voir et penser: de l'œil à l'esprit*. Paris, France : Ellipses, DL 2008, 2008. p 31

¹⁷⁶ Ibid. p 32

¹⁷⁷ BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 56

¹⁷⁸ <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/lanuit.html>

Mais n'est-ce pas son état qui détermine ce qu'il ressent ? Car notre perception porte le relativisme de l'humanité présente en nous, elle est affectée diversement selon les circonstances.

*La relativité de la perception repose sur l'état d'esprit de la personne qui voit au moment où elle voit. La tristesse, le poids des souffrances peuvent déterminer un regard pessimiste, défaitiste ou larmoyant. L'œil de l'amoureux regarde avec le sentiment exalté, séduit ou admiratif.*¹⁷⁹

En d'autres termes, et plus généralement, la perception de l'humain et plus spécialement celle de l'artiste, répond à un idéal qui varie selon son éducation morale, religieuse et identitaire. Sa perception et sa vision des choses peuvent être modelées selon ses valeurs et ses préjugés ou encore à son milieu socioculturel auquel il appartient.

Chez Maupassant, cette ambivalence se traduit en un dualisme étroit entre sensualisme et sensualité. D'un côté son sensualisme pessimiste acquis essentiellement à travers ses différentes lectures, de Schopenhauer entre autres, réduisent ses sensations à *l'impuissance transcendante*.¹⁸⁰ Et d'un autre côté, sa sensualité créatrice du réalisme illusionniste, permet à ses sensations *exaltées et cultivées jusqu'au paroxysme*¹⁸¹ de le faire *vibrer en harmonie avec le monde pour recréer, suggérer, évoquer sa présence*¹⁸².

De ce dédoublement de sensibilité chez l'artiste, Maupassant s'interroge dans *la Vie errante* :

¹⁷⁹VANIN-VERNA, Laurence. *Voir et penser: de l'œil à l'esprit*. Paris, France : Ellipses, DL 2008, 2008. p 22

¹⁸⁰BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 55

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

*Sont-ils plus heureux, plus malheureux ceux qui reçoivent leurs sensations par toutes la surface de leur chair en tant que par leurs yeux, leurs bouches, leurs odorats ou leurs oreilles ? [...] rencontrer quelquefois par des combinaisons de perceptions, des satisfactions physiques que rien ne peut révéler aux gens d'organismes grossiers, est-ce un bonheur ou un malheur ?*¹⁸³

Cet élitisme raffiné de la sensation qu'exprime ce passage de Maupassant, *ne peut révéler aux gens d'organisme grossier*¹⁸⁴, nous montre à quel point les sens jouent un rôle dans sa poétique du réel. Pour lui et indépendamment des considérations morales, il s'agit de chercher cette sensualité. Car, c'est cette exacerbation des sensations qui donne de la valeur au travail de création d'un artiste.

L'œuvre de Maupassant est une ode dédiée aux sens. On retrouve dans ses écrits une multitude d'exemples qui vous renvoient directement à des sensations gustatives, auditives et olfactives. C'est pour lui, grâce aux organes sensorielles, plus précisément, qu'on conçoit le monde tel qu'il est. Il dira à cet effet dans sa nouvelle *lettre d'un fou* :

*En effet, nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous. C'est-à-dire que l'être intérieur, qui constitue le moi, se trouve en contact, au moyen de quelques filets nerveux, avec l'être extérieur qui constitue le monde.*¹⁸⁵

On comprend à travers cet exemple, que les sens sont d'une importance capitale dans la poétique du réel, puisqu'ils sont destinés à recréer un univers sensible perçu par l'auteur. Le contact immédiat de notre monde, procuré par la vue, l'odorat, l'ouïe et le toucher, rend possible une prise de conscience qui détermine les choses et leur profondeur comme autant de *points d'ancrage dans un réel tangible*.¹⁸⁶ Une telle prise

¹⁸³ MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*. Paris, France : P. Ollendorff, 1903. p 6

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*. Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 3

¹⁸⁶ BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 66

en considération des sens par l'artiste simplifiera *l'immersion sensorielle du lecteur pour le réel recréé*.¹⁸⁷

I.2.3.1.2 « Voir, tout est là »

De ce qu'on vient de voir, de cette relation qui existerait entre l'acte perceptif et sa mise en langage, l'œil de l'artiste ou cette *pompe qui absorbe tout*¹⁸⁸ joue un rôle prépondérant dans sa création. Maupassant était sans aucun doute un être sensuel, mais surtout et avant tout un être visuel. Il s'exerça à perfectionner une technique qui témoigne *d'une conception picturale de la création littéraire*.¹⁸⁹ Car en effet, derrière l'expression « vision du monde » dans son sens le plus large, celui de voir le monde, se cache une autre signification ; celle de voir le monde avec les yeux d'un artiste. Les deux significations se rejoignent pour désigner chez Maupassant ce qu'il appelle par « vision personnelle du monde ».

Flaubert déjà résumait le génie à son élève en ces termes significatifs :

*Il s'agit de regarder, comme le peintre, tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne.*¹⁹⁰

Il conseillait à Maupassant de s'exercer à procéder comme un faiseur de croquis en montrant dans leur particularité, les caractères naturels d'un épicier ou d'un concierge en exposant *leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, de nature morale*.¹⁹¹ Le réel réside donc dans l'image et se fait « voir » à travers cette image. Le style de Maupassant vise à restituer la vision dans son immédiateté et s'attache à ne retenir que l'essentiel.

¹⁸⁷ Ibid. p70

¹⁸⁸ MAUPASSANT, Guy de et BROCHIER, Jean-Jacques. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989. p 10

¹⁸⁹ BURY, Mariane. *La poésie de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 97

¹⁹⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014/ Préface.

¹⁹¹ Ibid.

L'écrivain est celui qui sait concilier entre ; sa sensation d'artiste procurée par ses yeux avec la sensation de la vérité donnée par l'ensemble de ses sens. *Tel est le but d'un écrivain, celui de rendre la présence évidente et brutale du réel tout en atteignant le beau.*¹⁹² Cette sensibilité propre à l'artiste, Maupassant l'établit dans une classification des différents types de regard, qu'il classe en trois catégories : le regard du rustre, celui du bourgeois, celui de l'artiste. Dans *Mont-Oriol*, c'est le musicien Saint-Landri qui se charge de définir les différentes sensibilités. Il prend l'exemple de la peinture :

*L'œil du rustre aime les couleurs brutales et les tableaux éclatants, l'œil du bourgeois lettré mais non artiste aime les nuances aimablement prétentieuses et les sujets attendrissants ; mais l'œil artiste, l'œil raffiné, aime, comprend, distingue les insaisissables modulations d'un même ton, les accords mystérieux des nuances.*¹⁹³

« Sentir par l'œil » une expression qui évoque clairement la puissance exercée par l'acte de regarder, Maupassant semble en faire son atout majeur. On ne s'étonne donc pas de sa description des êtres et des choses. Notre auteur *recréerait une vision et tente de montrer le monde comme il l'a vu plutôt que d'en rendre compte minutieusement en courant le risque de convoquer des données étrangères à la sensation première.*¹⁹⁴

Voir pour écrire, telle est l'originalité et la complexité de la stratégie de Maupassant, qui fait plonger son lecteur dans son « illusion complète du vrai ».

I.2.3.1.3 Inventeur du Téléfilm ?

Dans une interview accordée par le célèbre réalisateur français Jacques Santamaria, coproducteur de la série télévisée à succès « chez Maupassant » au magazine Télérama. Le réalisateur revient sur cette expérience unique dans sa carrière

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ MAUPASSANT, Guy de. *Mont-Oriol*. Paris, France : P. Ollendorff, 1901. p 239

¹⁹⁴ BURY, Mariane. *La poésie de Maupassant*. Paris, France: Sedes, 1994. p 102

professionnelle, où il témoigna une fois de plus, de cette histoire d'amour qui existerait entre la télé et l'écrivain. Il avouera au journaliste d'avoir été saisi par *La forme même des textes de Maupassant, qui sont comme une sorte d'écriture télévisuelle avant la lettre*¹⁹⁵

Voyez, disait-il : *son sens de l'ellipse ou l'utilisation du flash-back dans miss Harriet; cela correspond parfaitement à la façon dont on écrit pour l'image*.¹⁹⁶

Cette confession faite par un spécialiste de l'image, qui allant jusqu'à qualifier Maupassant « d'inventeur du téléfilm », révèle la force représentative de l'écrit Maupassien, qui dont la forme comme la manière, s'apparente et se rapproche du travail du cadreur cinématographique, qui grâce au focus de sa caméra donne, fixe et renforce à travers l'image captée ; le sens de la narrativité du film.

Pour comprendre cette technique de l'écriture visuelle, et savoir comment l'imaginaire sensoriel (sensualisme et sensualité) s'élabore et agit sur les rapports entretenus entre la narration et la suggestion visuelle. Marianne Bury préconise et suggère de parler *plutôt de stylisation et d'évocation que de description*.¹⁹⁷ du fait que Maupassant *provoque une impression de réalité à partir de sa propre vision dégagée de surimpression culturelle*.¹⁹⁸ Rien dit-elle *n'est moins objectif que l'œuvre de ce prétendu naturaliste*.¹⁹⁹

Pour faire concret, Maupassant fait, en effet, souvent appel à des analogies imagées facilement perceptibles afin de faciliter la compréhension du lecteur. Le recours à l'image occupe une place prépondérante dans la création du style chez Maupassant. C'est elle qui donne « l'illusion complète du vrai ». L'on est poussé à se demander alors, s'il y aurait une différence entre le mot et l'image ? Qui mieux que Maupassant pour répondre à cette question, en s'attaquant aux écrivains qui font uniquement dans le mot.

¹⁹⁵ http://television.telerama.fr/television/5461-et_maupassant_inventa_le_telefilm.php

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France :Sedes, 1994. p 160

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

Quelle drôle de chose que jamais une comparaison ne marque son empreinte précise dans un esprit ! Un mot n'a donc, pour la plupart des gens, qu'une valeur relative ; il veut exprimer quelque chose, il est vrai, mais il n'éveille point brusquement une image nette est absolument exacte. On comprend à peu près le sens indiqué, on devine l'intention marquée, mais on ne VOIT donc pas la chose dite ?²⁰⁰

I.2.3.2 Ecrire pour voir

L'écrivain a pour tâche d'employer à sa juste mesure, l'image, pour donner à voir au lecteur. C'est plus précisément les figures de style plus que la description, qui concrétisent l'aspect eidétique du texte comme le souligne Gustave Lanson :

La métaphore, où la comparaison, qui est une métaphore développée, et, pour les grands artistes, non un ornement, mais une partie nécessaire de l'expression : elle rend ce que le mot propre ne peut rendre, une nuance, un accent ; elle entoure l'idée principale de ces harmoniques, elle l'élargit et la complique ; elle est le puissant instrument d'évocation et de suggestion.²⁰¹

Allégories, métaphores, comparaisons sont donc autant d'outils de l'esthétique réaliste de Maupassant qui offrent cette possibilité de pénétrer au cœur de son imagination créatrice. Aujourd'hui et grâce aux avancées techniques dans le domaine de la statistique assistée par ordinateur, il nous est possible d'explorer le rapport d'image avec ce qu'elle exprime, la fréquence d'utilisation et les modalités d'expression. Marianne Bury, la spécialiste de Maupassant a fait un relevé systématique des métaphores et des comparaisons pour un choix significatif de texte en prenant en

²⁰⁰ http://www.intratext.com/IXT/FRA0947/_P1.HTM

²⁰¹ LANSON, Gustave. *L'art de la prose*. Paris, France : A. Fayard, 1908. p 254

compte les 15 recueils de nouvelles et les six romans achevés, elle s'en est sortie avec les résultats suivants :

Tableau des comparés	Tableau des comparants
<p>2519 images</p> <p>I- Domaine humain 1553 images - hommes et femmes 194 -enfants 6 -en groupe 97 a) Le corps -les organes 237 -sensations 196 -langage 106 -rire, larmes, soupirs 42 -nourriture 11 -gout 6 -costume 92 -gestes et comportements 318 b) activités intellectuelles -esprit et sentiments 135 -point de vue moral. 125</p> <p>II- Religion-surnaturel. 2 images</p> <p>III- Nature et éléments 594images -règne minéral 36 -règne animal 90 -règne végétal 129 -phénomènes atmosphériques91 -ciel, astre, lumière 122 -eau 70 -odeur et parfums 17 -bruits divers 37 - Feu 2</p> <p>IV- Décor 370 images -géographie 72 -monuments et maisons 102 -objets 196</p>	<p>2519 images</p> <p>I- Domaine humain 952 img -hommes et femmes 175 -enfants 37 a) le corps - les organes 71 -langage 11 -costumes 66 -maladie, blessures, états pathologiques 86 -nourriture, boisson 83 -toucher et sensations 43 -folie 27 -mort 7 -cauchemars et rêve 19 -gestes et comportements 53 b) activités professionnelles -militaire 73 -justice 11 -agriculture 13 -ouvriers 5 -musique 17 -peinture 10 -littérature 3 -théâtre 16 -métiers divers 30 c) activités diverses 25 d) activité intellectuelles 25</p> <p>II- Religion-surnaturel 89 img</p> <p>III- Nature et éléments 1008 -règne minéral 28 -règne animal 344 -règne végétal 119 -phénomènes atmosph 114</p> <p>IV- Décor 470 Images. -géographie 16 -monuments et maisons 80</p>

À travers ce tableau entre comparés et comparants, la quasi majorité des images relèvent du domaine humain, ce qui montre que l'homme est situé au centre de la création littéraire de Maupassant. *L'individu concret, physique, l'animal humain, avec sa physionomie, son visage, son corps, son comportement extérieur*,²⁰² occupe la plus grande place pour le monde décrit. Ce qui retient notre attention forcément dans notre recherche, c'est en effet le nombre important d'images en relation directe avec le corps et son expression (les organes, maladie et états pathologiques mais aussi folie, mort, cauchemar et rêve, geste et comportement) ainsi que les différentes activités intellectuelles (esprits et sentiments, point de vue moral). Cette somme considérable d'images peut en effet s'apprêter à une lecture interprétative et causale pour expliquer le lien qui existerait entre son imaginaire (c'est-à-dire son monde sensible) et son monde narratif.

Conclusion

En scrutant la vie littéraire de Maupassant, nous nous sommes rendu compte de l'influence d'un mouvement et d'un genre sur son style et sur son dire de la folie. Ses attaches aux deux mouvements qui s'apparentent au réel, à savoir le réalisme et le naturalisme, dans leurs conceptions de l'écriture, dans leurs enjeux thématiques, ainsi que dans leurs représentations du réel, entre un beau d'un Flaubert et d'un vrai d'un Zola, passant par son inscription au genre du fantastique et le développement de son style basé sur un relativisme sensoriel. Cet ensemble va largement influencer ses récits.

²⁰² BURY, Mariane. *La poésie de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 181

*Imaginaire et
univers de la folie
chez Maupassant*

PARTIE-II:

Chapitre 1 :

La critique
thématique
comme
critique de
l'imaginaire

Introduction

Le premier chapitre « la critique thématique comme critique de l'imaginaire » procédera par un survol historique de la critique genevoise et tentera de délimiter et de cerner son champ conceptuel et théorique. Il s'agira donc d'initier le lecteur à cette école dont les préceptes sont parfois aussi ambigus que perplexes mais dont l'influence marquera à jamais le champ de l'herméneutique. De l'influence romantique d'un Rousseau, passant par l'imprégnation phénoménologique d'un Husserl et d'une poésie de la rêverie d'un Bachelard ; nous verrons que l'imaginaire littéraire est intimement lié à une conscience d'être au monde et que ce que nous produisons n'est rien d'autre que cette sensibilité aux images du vécu. Cette vision bien différente de la conception psychanalytique, de l'acte d'écrire, suscite pleinement notre intérêt.

Nous essayerons par la suite de décortiquer ce processus imaginatif et de voir comment l'esprit passe de la simple image qui s'offre à lui, à l'imaginaire : L'image, l'intentionnalité et l'expérience seront tour à tour questionnées pour savoir davantage sur ce rapport qui existerait entre la création littéraire et la réflexion sur l'être, ou plutôt sur soi-même, sur la conscience de soi. Et, sur le rapport et l'interprétation du monde ambiant. Cette distinction nous est très utile dans la mesure où elle nous permet d'appréhender la folie et son écriture chez Maupassant dans cette optique (intérieure / extérieure)

Nous finaliserons ce chapitre par donner l'essentiel de la démarche thématique, celle dont elle tire le nom. C'est-à-dire, la notion de thème qui serait ; un réseau de significations dont la récurrence chez un même auteur donnerait sa vision des choses. Cette notion traduirait donc, à elle seule, l'imaginaire de l'écrivain et elle ne serait perceptible qu'à l'étude d'une large proportion de ses écrits, d'où l'expression chère aux thématiques d'aborder « l'œuvre comme totalité ».

II.1.1 Repères et conceptualisation.

II.1.1.1 Situation historique et soubassement philosophique.

II.1.1.1.1 Du côté de Genève

L'après-guerre, les années 50 marquèrent en Europe le début d'une rupture avec une tradition universitaire de l'interprétation. Le champ de l'herméneutique se confond dès lors en trois idéologies différentes : Psychanalytique, sociologique et thématique. Tournés du côté de l'auteur, les nouveaux herméneutiques, cherchent à en savoir désormais plus que l'auteur lui-même. Ils se dotent dans leur quête de nouveaux concepts prêtés à des disciplines aussi différentes que diverses ; de la psychanalyse ils investissent le domaine de l'inconscient, ils s'attellent à l'analyse des déterminismes sociaux et historiques à travers la sociologie marxiste, et sondent la conscience de l'auteur à travers la phénoménologie.

C'est à partir des travaux de ces derniers qui, réunis autour de l'idée de mettre sur pied une nouvelle « critique de la conscience », que se serait formée « l'école de Genève ». Université d'attache de la plupart d'entre ceux qui veulent fonder leurs démarches sur *une conception phénoménologique de la littérature et de l'existence*.²⁰³ Sans déclaration commune ni manifeste, il existerait entre les propres travaux des thématiciens genevois et les travaux qu'abrite la Sorbonne une franche différence d'inspiration et de style. Loin d'évoquer une nationalité ou un espace intellectuel, « l'Ecole de Genève » représente l'esprit d'ouverture et d'accueil des traditions voisines ; autant françaises qu'allemandes, comme l'attestent les œuvres des précurseurs de cette école.

La critique thématique à l'inverse des autres formes de la critique herméneutique - psychanalytique ou sociologique -, se détache du postulat de la *littérature comme expression de l'homme ou de la société et de l'histoire*.²⁰⁴ Sa conception de la littérature découle au contraire d'une longue tradition Romantique, à laquelle Proust a donné d'amples développements dans son célèbre *Contre Sainte-Beuve*. L'œuvre

²⁰³ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010 / Thématique

²⁰⁴ MAUREL, Anne. *La critique*. Paris, France : Hachette, 1994. p 55

littéraire serait donc, *loin d'exprimer un déjà-là, d'être le reflet ou l'émanation d'une expérience antérieure du monde, est avant tout la création et la révélation d'un sens.*²⁰⁵

Appréhender l'« esprit » dans sa création du sens reviendrait à déceler le rapport qui existerait entre l'écrivain et le langage de l'œuvre littéraire. Une œuvre qui devrait selon Proust être le lieu de l'invention plus que de l'expression de soi. Ainsi, dans le souci de rendre compte de cette inventivité faite du langage, les différents essayistes thématiques que l'on a coutume de réunir sous cette étiquette : George Poulet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski, on encore Marcel Raymond, Albert Beguin et Jean Rousset ont tous pour essentiel

*Ni l'établissement des classifications qu'affectionne l'histoire littéraire, ni la considération des propriétés objectives des œuvres, mais la réflexion, la plus juste et la médiation la plus approfondie de l'aventure (Vie, Pensée, écriture réunies)*²⁰⁶

Faire une étude critique du texte d'un point de vue de la thématique, stipulerait que l'œuvre n'est ni le produit ni le reflet d'une réalité préexistante, mais une origine et un événement ou comme la définit Starobinski *un trajet, un système de relations variables établie par l'entremise du langage entre une conscience singulière et le monde.*²⁰⁷ Il lira d'ailleurs, par là, dans l'écriture de Rousseau « une manière d'être au monde », il expliquera que le schéma syntaxique et narratif privilège une structure à travers laquelle *Rousseau s'interprète, et interprète le monde et sa situation dans le monde.*²⁰⁸

Si la figure de Rousseau semble jouir d'une considération sans borne chez les critiques de l'école de Genève, c'est qu'il existe chez ce personnage *une profonde interaction entre l'existence, la réflexion et le travail littéraire.*²⁰⁹ Il serait à en croire les

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ CABANÈS, Jean-Louis et LARROUX, Guy. *Critique et théorie littéraires en France: 1800-2000.* Paris, France : Belin, 2005. p 284

²⁰⁷ STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant. 2: La Relation critique.* Paris: Gallimard, 1989. p 18

²⁰⁸ Ibid. p 52

²⁰⁹ Ibid.

partisans genevois, l'un des pionniers dans l'histoire des lettres en France, à vivre ce *pacte du moi avec le langage*.²¹⁰ Cet intérêt pour l'auteur de « l'Émile » s'expliquerait, sans doute, par les origines de celui-ci qui serait Suisse de naissance. Mais aussi, par le fait qu'il soit Romantique d'écriture ; ce qui expliquerait d'un autre niveau, l'influence des critiques par la pensée allemande berceau de l'idéal Romantique et pour qui l'œuvre ;

*Renvoie à une conscience créatrice, à une intériorité personnelle qui se subordonne tous les éléments constitutifs de l'œuvre : sujet d'inspiration, « manière », composition, etc.*²¹¹

L'influence de Rousseau et les Romantiques par la suite sur la nouvelle critique a donné genèse à une conception à la fois spiritualiste et dynamique de l'acte créateur. L'œuvre n'est donc que le fruit d'une *aventure d'un destin spirituel, qui se réalise dans le mouvement même de son élaboration*.²¹² Elle est comme dira George Poulet *un être concret en même temps qu'elle est un être spirituel, elle s'offre à une délectation et se donne comme une succulence*.²¹³

II.1.1.1.2 Influence Husserlienne du nouveau discours critique.

L'héritage allemand au-delà de son aspect littéraire et artistique du Romantisme se prolongera également à travers sa philosophie. La critique thématique qui se verra souvent associée des penseurs tels que : Roland Barthes, Jean Paul Sartre ou encore Merleau-Ponty, dénote d'une certaine affiliation à l'esprit « existentialiste ». Une affiliation qui trouvera incontestablement origine dans la pensée du philosophe allemand Husserl, dont l'importance des idées marquera l'histoire de la pensée du XXème siècle, comme l'affirme son éditeur d'archives R.P von Breda : *quiconque s'est*

²¹⁰STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, France : Gallimard, 1971. p 302

²¹¹BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990. p 116

²¹² Ibid. p 118

²¹³POULET, Georges. *Les chemins actuels de la critique*: Paris, France : Hermann, 2011. p 20

*familiarisé avec sa pensée en retrouvera des traces à peu près partout. Il aura constamment l'impression que 'Husserl a passé par là'.*²¹⁴

Edmund Husserl et son disciple Martin Heidegger contribueront, sans le savoir, à une nouvelle conception de la littérature. Leur philosophie retient l'idée de l'intentionnalité « originelle » de la conscience, c'est-à-dire *la définition de la conscience comme « présence au monde » et orientation essentielle vers le monde.*²¹⁵ C'est la phrase à Husserl qui l'a rendu célèbre « **Toute conscience est conscience de quelque chose** » qui résume parfaitement cette démarche qui consiste à *saisir l'expérience immédiate, le phénomène à l'état naissant ou à l'état pur,*²¹⁶ en décrivant *l'essence du donné dans son phénomène, tel qu'il est vécu ou perceptible dans les conditions.*²¹⁷

C'est par le primat de l'intentionnalité de la perception (à ne pas confondre avec le sens du verbe apercevoir) que se constitue *le monde des significations existentielles.*²¹⁸ L'on comprend, que le psychisme n'est plus défini donc selon l'optique phénoménologique par l'intériorité, par une passivité et l'idée du destin, mais par un rapport avec l'environnement, une intentionnalité. *Il n'y a pas de monde intérieur*²¹⁹ dira Merleau-Ponty.

A la manière de l'approche phénoménologique philosophique qui envisage la perception comme *une activité mettant en jeu les objets extérieurs, non pas tels qu'ils « apparaissent », mais tels que les construit la conscience.*²²⁰ La critique thématique littéraire conçoit cette dernière, c'est-à-dire la conscience des phénomènes chez l'écrivain, comme relation au monde pour la distinguer de la conscience réflexive du *cogito* cartésien comme présence à soi (critique psychanalytique). Par ce fait, le courant

²¹⁴ <http://www.devoir-de-philosophie.com/recherche-dissertations.husserl+verie+scientifique.html>

²¹⁵ MUCCHIELLI, Roger. *Histoire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris, France : Bordas, 1979. p 261

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid. p 261

²¹⁹ GERAETS, Théodore F. et LEVINAS, Emmanuel. *Vers une nouvelle philosophie transcendantale: la genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la « Phénoménologie de la perception »*. La Haye, Pays-Bas : M. Nijhoff, 1971, 1971.

²²⁰ ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris, France : Dunod, DL 1997, 1997. p53

critique littéraire thématique qui obéit à ces règles, niant la distinction entre dedans et dehors (réfute le dualisme cartésien), stipule que *le 'moi', au même titre que toute chose extérieure, n'existe qu'en tant qu'objet de la conscience présente dans l'expérience sensible comme dans l'expérience littéraire.*²²¹

Cette interdépendance entre le sujet et l'objet qui fonde la théorie même des thématiciens rejette les postulats des critiques biographiques et psychanalytiques, supposant que l'œuvre n'est pas le produit d'un 'moi' stable et lucide ni d'un inconscient, mais d'un sujet créateur qu'elle incarne. De ce point de vue l'œuvre littéraire est existentielle, une aventure de l'être, un vécu qui n'est cohérent que dans le texte. Jean Pierre Richard, sans doute l'un des protagonistes de cette thèse souligne dans sa préface *poésie et profondeur* (1955)

*Toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et le saisir par rapport à lui-même, par le style qui l'unit aux objets, aux autres hommes.*²²²

Pour préciser la nature intentionnelle de l'œuvre littéraire, la critique thématique *Porte son attention sur les catégories de la perception et de la réalité sensible de l'œuvre ; elle met au jour les thèmes et les schèmes susceptibles de dévoiler les formes qu'une conscience d'écrivain donne de sa relation au monde.*²²³

II.1.1.2 La rupture avec la psychanalyse.

II.1.1.2.1 Une nouvelle critique de la conscience.

Les études sur l'imaginaire en littérature de caractère psychologique entreprises par la critique littéraire tendent à suivre deux grands axes : l'un supposant l'interférence

²²¹ FAIVRE D'ARCIER, Éléonore, MADOU, Jean-Pol et VAN EYNDE, Laurent (éd.). *Mythe et création*. Bruxelles, Belgique : Facultés universitaires Saint-Louis, 2005. p.29

²²² RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1955/ Préface.

²²³ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010/ Thématique.

de l'inconscient dans l'acte créateur ou représentatif (critique psychanalytique), l'autre au contraire présentant l'acte créateur ou représentatif comme le travail d'une psyché consciente et lucide (critique thématique).

Avec Sigmund Freud la notion de l'inconscient, bien que déjà connue, acquiert une importance capitale. La reconnaissance de l'hypnose comme pratique médicale, ouvrira le champ à l'expérimentation en littérature en utilisant la méthode de la psychologie de l'inconscient. Autrement dit « la psychanalyse », il s'agit dès lors pour Freud et pour ses disciples de trouver une analogie féconde entre le travail du rêve et le travail de l'art, étant tous les deux caractérisés par un travail psychique qui vise à transformer son contenu latent, « l'inconscient » et à le manifester.

Cette dynamique psychique du rêve et de l'art s'explique en grande partie par l'interférence de la Libido ; c'est pourquoi, *la psychanalyse dite littéraire s'interroge essentiellement dans l'œuvre sur le statut du sexuel.*²²⁴ suscitant nombreuses controverses dans le champ de la critique et se reprochant de réduire l'esthétique à n'être qu'un avatar de la sexualité, fait constaté par Roland Barthes qui atteste de l'existence d'une sorte de répugnance de la critique universitaire à accepter que l'œuvre d'art, soit autre chose que cette spécificité purement *esthétique, qu'il s'agit de la défendre contre ces ailleurs indignes que sont les bas fond de la psyché.*²²⁵

Gilbert Durand est de cela, disciple de Gaston Bachelard, il refuse à l'image des thématiciens de concevoir l'imaginaire que comme le fruit d'un refoulement sexuel (Freud) ou d'un héritage immémorial (Jung). Il met en œuvre la notion de trajet anthropologique' soit l'idée selon laquelle :

Nos représentations du monde s'élaborent en un carrefour d'échange entre les pulsions subjectives de

²²⁴ KAËS, René (éd.). *Les voies de la psyché: hommage à Didier Anzieu*. Paris, France : Dunod, 1994. p. 393

²²⁵BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris, France : Ed. du Seuil, 1999. p 37

*l'individu et les intimations objectives émanant de l'environnement cosmique et social.*²²⁶

Cette conception de l'expérience de 'soi' viendrait à dire que, quelque soit l'œuvre étudiée, il s'agit toujours d'un 'moi' conscient et lucide sur lequel l'écrivain garde prise entière ; soit pour l'exprimer directement ou non, soit pour le censurer au profit d'un réel reconstitué. Cette réflexion aux antipodes de la critique psychanalytique appelle à *éviter toute interprétation volontariste, qui par une surestimation naïve des pouvoirs du créateur en viendrait à oublier que la possibilité de créer ou de ne point créer ne saurait résulter d'une libre décision de l'esprit humain.*²²⁷

On l'aurait compris, l'École de Genève préconise donc un retour à la conscience de l'auteur. Marcel Raymond va encore plus loin, en suggérant de pénétrer à l'intérieur *d'un organisme verbal structuré.*²²⁸ C'est-à-dire, au for intérieur de ce réseau de signifiants pour voir le monde avec les yeux de l'homme qui fait l'auteur. Le critique littéraire doit désormais se nier lui-même, pour chercher cette expérience unique chez l'auteur, ces connaissances, ces visions du monde et ce style de l'écriture propre à cet homme/écrivain, avec ses drames et ses figures à lui. Il dira à ce sujet :

Encore faudrait-il [...] rappeler que l'autobiographie de Rousseau a contribué au premier chef à transformer le concept même de littérature, centré désormais, non plus sur l'œuvre, être ou objet existant pour soi, mais sur l'auteur, et moins sur l'auteur que sur l'homme avec son drame personnel et sa figure irremplaçable.²²⁹

²²⁶ KAËS, René (éd.). *Les voies de la psyché: hommage à Didier Anzieu*. Paris, France : Dunod, 1994. p 29

²²⁷ LE GALLIOT, Jean. *Psychanalyse et langages littéraires: théorie et pratique*. Paris, France : Nathan, 1977. p.54

²²⁸ GAGNEBIN, Bernard, RAYMOND, Marcel et KOENIG, Catherine. *Les confessions de Rousseau*. Paris, France : Gallimard, 1996. / Introduction

²²⁹ Ibid.

Discuter *la conscience* de l'auteur reviendrait à se poser des questions sur son *intentionnalité*. Une écriture consciente serait donc, évidemment, une écriture intentionnelle. On reviendra longuement sur la question de l'intention dans les prochains points.

II.1.1.3 Vers une phénoménologie et une ontologie de l'imaginaire

II.1.1.3.1 Gaston Bachelard et la conscience de l'image poétique.

A partir de Bachelard, il n'est plus possible de parler de l'immatérialité de la conscience, comme il devient difficile de le percevoir autrement qu' à travers les couches d'images qui s' y superposent (...) Après lui, le monde des consciences, et par conséquent, celui de la poésie, de la littérature, ne sont plus les mêmes qu'auparavant

(George Poulet - *La Conscience critique*)

Inscrite dans une optique résolument novatrice, l'approche scientifique de l'imaginaire littéraire initiée par Gaston Bachelard, le place aux yeux de nombreux observateurs comme précurseur de la démarche thématique, sans que pour autant ce dernier ne s'est proclamé un jour critique littéraire. Il contribuera pourtant et donna un nouveau souffle aux théories et aux critiques littéraires. Philosophe de formation et de métier mais d'abord, épistémologue tourné vers l'histoire des sciences, la formation rationaliste de Bachelard et sa passion de l'imaginaire, lui valent le titre au combien reluisant d'« **Homme du poème et du théorème** ».

Ainsi pour comprendre l'originalité du Bachelardisme et afin de mieux rendre compte de la notion d'« Univers imaginaire » et son impact sur la nouvelle critique, il faudrait se placer à mi-chemin des deux versants de son esprit. Entre science et poésie, le rêveur scientifique français s'est interrogé sur les mythes fondateurs inspirés des grandes catégories élémentaires de l'univers, qu'il empruntera à Aristote et qui vont commander l'articulation de ses réflexions sur l'imaginaire (comme l'eau, l'air, le feu et

la terre voire l'espace). Des éléments qui, selon lui, structureraient *notre présence au monde sensible sous formes de schèmes fondamentaux –ou images.*²³⁰

De la Psychanalyse du feu (1937), à la Terre et les rêveries de la volonté (1947) et la Terre et les rêveries du repos (1948), en passant par L'Eau et les rêves (1940) et l'Air et les songes (1942) ; le travail de Bachelard consistera donc, plus spécialement, à nous éclairer sur ce rapport de l'imaginaire aux éléments de la nature. Autrement dit, de l'être imaginant (conscience) à la matière (l'image) et à expliquer comment, chez l'écrivain, s'opère cette conscientisation de l'être au monde. Cette idée de la matérialité de l'image qui est autant substance que forme, supposerait qu'elle puisse être modelée, par le biais d'un travail, d'une opération psychique qui saurait, à elle seule, *gouverner l'écriture comme l'expérience sensible du monde.*²³¹

Cette activité psychique, *La rêverie*, à laquelle Bachelard consacre l'essentiel de ses travaux, provient du discours médical médiéval qui désigne un délire, une *Aliénation de l'esprit, égarement aux confins de la folie.*²³² *La rêverie* acquiert à l'époque humaniste un sens presque antithétique, et du sens péjoratif, elle passe à un sens, plus valorisant, dans une époque où l'homme renouera avec les mouvements antiques, qui unissent imaginaire et créativité et sera assimilé à *une médiation libre, non soumise à la raison, et intimement liée à l'écriture.*²³³ C'est à la suite des prémices du mouvement Romantique, que la rêverie acquiert le nouveau statut d'activité spécifique de la conscience ; source de plaisir, d'enrichissement, et de fécondité de l'esprit. Un esprit communiant avec son être et l'univers dans lequel il vit.

Des travaux de Carl Gustave Jung, grand décideur du mouvement psychanalytique, Bachelard définit la rêverie comme

²³⁰ ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris, France : Dunod, DL 1997, 1997. p 54

²³¹ BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990. p 136

²³² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010 / Rêverie.

²³³ Ibid.

*Création évanescence d'un monde nouveau de repos et de douceur qui, contrairement au rêve, ne se raconterait pas, mais pourrait seulement s'écrire.*²³⁴

En effet, Bachelard, qui pourtant vouait un intérêt manifeste et sans égale à la psychologie de l'inconscient, comme l'atteste nombreuses de ses publications, s'éloigna rapidement du freudisme primaire. Il s'en détacha au profit d'une conception dynamique et créatrice de l'imaginaire, certainement marqué en cela par la phénoménologie de Husserl. Son sens de la rêverie, comme *activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste* ;²³⁵ est un mélange de perception et de création faisant exister le monde dans un rapport dynamique entre sujet et objet, et se résume en ces mots *Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve.*²³⁶

La prédominance de la conscience créatrice dans l'acte littéraire sur l'inconscient comme le conçoit Bachelard, qui s'écarte donc de l'idée psychanalytique de Freud, témoigne de la nature humaine de l'écriture. Car, ce qui fait l'homme ; c'est son habileté à penser, et penser ne pourrait se concevoir, ni se faire en dehors d'une conscience. (Idée qui sans aucun doute viendrait contredire le concept d'automatisme chez les surréalistes). A Bachelard de confirmer dans *la Poétique de la rêverie* :

*Toute prise de conscience est un accroissement de conscience, une augmentation de lumière, un renforcement de la cohérence psychique.*²³⁷

Et d'ajouter :

*La conscience, à elle seule, est un acte, l'acte humain.*²³⁸

²³⁴ Ibid.

²³⁵ BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, France : Presses universitaires de France, 1974. pp 9-10

²³⁶ Ibid. p 10

²³⁷ Ibid. p 121

²³⁸ Ibid. p 129

Si l'épistémologue « rêveur » de mots s'est autant passionné de la poésie dans ses théories, c'est que dans la poésie à laquelle il s'est presque exclusivement attaché, il voyait l'incarnation de cette conscience créatrice ; ce travail des mots qui faisant appel à l'imaginaire est voué par définition à révéler et fonder notre « être- au- monde ».

Pour saisir l'image poétique dans sa naissance, Bachelard ne renie ni ne dément jamais son effort de compréhension des activités de l'imagination, ainsi que l'exprime clairement le passage suivant :

*Si une Poétique de la rêverie pouvait se constituer, elle dégagerait des protocoles d'examen qui nous permettraient d'étudier systématiquement l'activité de l'imagination.*²³⁹

Là encore, dans le champ poétique, l'accent n'est pas toujours mis sur la même question :

*Tantôt il s'agit de rendre compte de la naissance sans précédent de l'image dans la conscience du poète (logique subjective), tantôt de rendre compte des lois de composition et de transformation des images (logique objective).*²⁴⁰

Quoi qu'il en soit, et en dépit de cette dualité de logiques, « vivre l'être de l'image » serait comme le préconise Bachelard, de vivre l'imagination de l'auteur. Une imagination qui ne saurait qu'être qu'un dynamisme organisateur d'images, car *chaque image ne vaut pas par elle-même, mais par le réseau de sens qu'elle inaugure ou déploie.*²⁴¹

Si la pensée Bachelardienne sera d'une importance capitale pour la critique thématique, c'est parce qu'elle jetait les bases d'une critique littéraire résolument neuve

²³⁹ Ibid. p 180

²⁴⁰ <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/entre-science-et-poesie-loeuvre-plurielle-de-gaston-bachelard-1/>

²⁴¹ BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire.* Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990. p 137

qui se plaçait à l'enseigne de la conscience, et saisie dans l'incarnation des images.²⁴² Néanmoins, la lecture bachelardienne des œuvres littéraires montre une certaine limite, dans la mesure où elle tente de déboucher sur une leçon universelle, sorte de loi générale où viendrait se placer tout texte cité, négligeant par le fait, l'univers imaginaire propre à chaque écrivain.

Sa réflexion en conclura Daniel Bergez :

N'est donc pas « critique » au sens exact du terme : car elle ne tend pas à opérer des choix, à établir des distinctions, et encore moins de hiérarchies.²⁴³

Il soulignera en assurant que :

Ceux qui, après lui, représenteront la critique thématique, rééquilibreront la démarche en accordant plus d'importance à la singularité des œuvres.²⁴⁴

II.1.2 De l'image à l'Imaginaire : Eléments constitutifs.

II.1.2.1 L'image et la perception

Élément essentiel et basique de tout travail littéraire, « l'image » est très souvent envisagée, dans le domaine des lettres, selon trois points de vue : D'abord, la littérature elle-même est considérée comme « un fait d'image » dans la mesure où elle est constituée de figures de style, plus particulièrement la métaphore, qui crée en somme cet écart langagier qui différencie le *poétique* du commun. Ensuite, l'image est envisagée aussi comme un support qui peut accompagner le texte à titre illustratif. Et enfin, l'image et le texte forment un tout, au même titre que les emblèmes. Dans ces trois points de vue, l'image est prise dans le fait qu'elle se donne à voir dans le texte, elle émane du texte, où elle s'exerce dans le texte.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid. p 138

Dans une conception plus large, l'image est au centre de la création littéraire. Elle forme la matière abstraite avec laquelle se fait le texte. C'est à cette idée même, de concevoir l'œuvre comme un ensemble d'images et de représentations d'un réel qui dépasse le texte (voir le point sur la Mimésis dans le deuxième chapitre) que renvoient la plupart des travaux des critiques de l'imaginaire et de la conscience (critique thématique).

Dès lors, on comprend l'intérêt obsédant pour Gaston Bachelard à tourner toute sa recherche autour de l'image, comme le confirme Elisabeth Ravoux Rallo :

Gaston Bachelard esquisse l'étude des constellations d'images, plus ou moins reliées rationnellement, par des rapports affectifs, par exemple. Puis il rencontre la phénoménologie; il se constitue alors une philosophie de l'image littéraire et pense ainsi pouvoir être utile à la critique littéraire — ce qui ne fait aujourd'hui aucun doute.²⁴⁵

En tant que sujet percevant, l'écrivain s'alimente d'images par le biais de ses organes sensoriels. C'est donc par eux et grâce à eux, que tout un univers de formes, de couleurs, de sensations et d'ambiances s'offre à son esprit. Son intentionnalité, et son expérience de la vie viennent modeler par la suite ces images et les relient entre eux, formant tout un imaginaire propre à lui, qu'il va sciemment utiliser à bon escient dans ses écritures.

Selon Jean-Pierre Richard, cette manière de ramener l'imaginaire sensible des œuvres littéraires à un projet personnel d'un écrivain, n'a été possible qu'en la personne de Bachelard, il dira à cet effet :

Toute une partie de la littérature qui traitait du monde sensible (paysage, décors, portraits, etc.) formait des parties neutres qu'on ne pouvait

²⁴⁵ RAVOUX-RALLO, Élisabeth. *Méthodes de critique littéraire*. Paris, France : A. Colin, 1999. p 19

*rattacher à un projet personnel. Avec Bachelard ces choses-là ont pris un sens [...] un sens heureux.*²⁴⁶

II.1.2.2 L'intentionnalité

Ayant alimentée depuis plusieurs siècles les débats théologiques et juridiques sur la responsabilité des textes et de la parole ; la question de l'intentionnalité de l'auteur en littérature a repris la base de l'exégèse chrétienne qui supposait déjà, à l'époque des anciens rhéteurs à l'image de Saint Paul et de Saint Augustin, de reprendre la distinction antique entre « la lettre et l'esprit du texte ». Cette tradition instaurée en dogme, de différencier *actio et intentio*, a largement influencé les critiques herméneutiques, qui tendent à déterminer l'autorité de l'écrivain sur le sens et la signification de son produit. Elles stipulent par ailleurs de, *découvrir le sens d'un texte, en y découvrant ce que l'auteur veut dire.*²⁴⁷

L'analyse par « l'intention » contribue pleinement à l'optique de la critique thématique. En effet, les tenants de cette critique dépassent les perspectives interprétatives ; de la psychanalyse pour qui *le sens d'une œuvre ne saurait se résoudre dans une intention consciente et délibérée de son auteur.*²⁴⁸ Mais aussi de la Textuelle et de la Réceptivité d'un Umberto Eco entre *l'intentio operis* (l'intention du texte) et *l'intentio lectoris* (l'intention du lecteur en déchiffrant le texte). Ou encore, celle fondée sur les questions de la fabrication et de la consommation des livres qui résument la réflexion sur l'intention de l'auteur et du lectorat dans ce qu'on appelle l'horizon d'attente.

L'intentionnalité au sens thématique va donc à l'encontre de toutes ces idées et plus précisément celle soutenue par les psychanalystes, qui prennent pour témoignage cette citation d'André Gide qui clame son inconscience au moment d'écriture : *Tout ceci, je le fais d'instinct. C'est ensuite que j'analyse.*²⁴⁹ Les thématiciens, bien au contraire, convaincu et persuadé de la responsabilité de l'écrivain, lui assigne cette volonté à orienter son texte.

²⁴⁶ http://www.numilog.com/extrait/extrait.asp?id_livre=240233

²⁴⁷ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010/ Intentionnalité.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ <http://la-philosophie.com/phenomenologie-intentionnalite>

Tout écrivain à ses raisons d'agir, semble affirmer les critiques de cette nouvelle herméneutique qui pourtant demeurent fidèle aux préceptes de *Schleiermacher*, fondateur de l'herméneutique moderne, qui dans son *Hermeneutik und Kritik* préconisait déjà de rechercher derrière le texte, l'intention de sa rédaction : *on cherche en pensée la même chose que l'auteur a voulu exprimer*²⁵⁰ Disait-il

Ou encore

*Chaque acte de compréhension se veut une inversion de l'acte de discours en vertu de laquelle doit être amené à la conscience quelle pensée se trouve à la base du discours*²⁵¹

La critique thématique, on l'aurait compris, affirme la possibilité de comprendre le sens d'un texte en retrouvant l'intention de son auteur. Ce que soutient parfaitement le spécialiste de Proust, Antoine Compagnon qui dans une logique inversée avance :

*Le sens du texte est l'intention de l'auteur d'où il résulte que toute interprétation est une assertion sur une intention*²⁵²

II.1.2.3 L'expérience

Au-delà de l'expérience de l'écriture, qui est en soi une résultante pratique de l'expérience imaginative, tout écrivain vit cette conscience si particulière, cette expérience singulière du monde avant de l'avoir rédigé. En effet, en phénoménologue, l'écrivain éprouve et expérimente ses images et ses sensations que lui projettent ses organes sensoriels avant d'en rendre compte par une volonté et une intentionnalité de ce vécu individuel dans ses œuvres.

C'est donc par des images vécues personnellement et par cette expérience unique de vivre la réalité, que la faculté d'imaginer de l'écrivain aboutit vers un imaginaire qui le distingue des autres écrivains. Cette manière même d'exister est

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1998. p 110.

soumise au lecteur qui, à travers sa lecture du texte, doit partager et goûter ces sensations, et ces impressions. Vivre le vocabulaire de l'auteur et le faire sien est, ce à quoi tend ce « vécu-écrit ».

Cécile Raulet explique pleinement cette conception dans son article sur la critique de Jean Pierre Richard, et avance l'idée selon laquelle ; Un critique, est avant tout un lecteur qui obéit donc à cette optique du partage. Ce que Barthes évoquait déjà en écrivant : *Mais la valeur, selon le mot d'ordre nietzschéen, prolonge la question : qu'est-ce que c'est pour moi ? [...] qu'est-ce que ce texte, pour moi, qui le lis ?*²⁵³ Elle soutient :

*L'expérience d'un auteur est médiatisée par une écriture qui, sans avoir la froideur du diagnostic, permet d'établir une certaine distance vis-à-vis de ce vécu auquel le critique se montre sensible ; il demeure sujet à part entière de cette expérience sensible, qui ne tire sa pleine richesse que du fait qu'elle est écrite (réécrite).*²⁵⁴

Le critique littéraire à la mission de faire surgir cette expérience singulière de l'écrivain. Il a la charge de donner vie et sens au vocabulaire et de le lier à son concepteur. Cécile Raulet est de cet avis et précise que la critique richardienne s'emploie dans ce dessin :

Ainsi, le vocabulaire richardien (critique) devient reprise d'un vocabulaire antérieur (celui de l'auteur), et cet usage critique se justifie non seulement parce qu'il cristallise une écriture, un style, mais aussi parce qu'il transmet directement un

²⁵³BATAILLE, Georges, BARTHES, Roland et COMETTI, Jean-Pierre. *Le gros orteil*. Tours, France : Farrago, 2006. p. 374.

²⁵⁴ Cécile Raulet, « Devenirs critiques de Jean-Pierre Richard », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/raulet.html> [Site consulté le : DATE].

*vécu, permet de le vivre de la même manière que son auteur.*²⁵⁵

II.1.3 La démarche thématique.

II.1.3.1 La notion du *thème*

N'échappant à l'emprise générale de l'extension du structuralisme sur l'ensemble des critiques littéraires des années 60, les critiques herméneutiques qui pourtant s'attachent à chercher l'origine ou la cause des œuvres dans la vie de leurs auteurs, semblent toutes pratiquer des lectures structurales ou formalistes qui envisageraient l'œuvre comme un objet indépendant du sujet qui l'a produit. La critique thématique comme critique de l'interprétation se voit s'infléchir plus que les autres de ce côté, en relevant dans le jeu des dépendances internes : éléments langagiers et de leurs relations ; le « sens » même de l'œuvre.

Désignant le plus souvent en littérature, le sujet dont on parle ou plus précisément un motif commun à plusieurs œuvres ; la notion du « thème » est entourée d'un flou terminologique dû aux différentes traditions disciplinaires qui se sont succédés, comme la thématologie ou encore la littérature comparée, au point qu'il nous est encore aujourd'hui difficile de faire la distinction des termes tels que « motif », « type », « mythe » ou « simple image ».

La critique thématique reprend à son compte le vocable « thème » dans un sens presque antonyme au premier, et ne désignerait plus un motif commun à plusieurs œuvres (de différents auteurs), mais la comparaison de tous les textes d'un même auteur. Le « thème » se signifierait à l'attention du lecteur *par sa récurrence chez un même écrivain, d'un texte à l'autre*²⁵⁶ et s'emploierait en une sorte de *constellation, en un réseau de significations*.²⁵⁷ Il est à l'image qu'en donnera Proust *la beauté secrète d'une œuvre*²⁵⁸ qui permet de reconnaître la « vision » propre à chaque écrivain. Une beauté secrète repérable par une fréquence visible et répétitive de signes. Le « thème »

²⁵⁵ Cécile Raulet, « Devenirs critiques de Jean-Pierre Richard », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/raulet.html> [Site consulté le : DATE].

²⁵⁶ MAUREL, Anne. *La critique*. Paris, France : Hachette, p 58

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

par redondance, par cette rythmique, s'apparente à la *variation dans une partition musicale, qui détermine à la fois, pour celui qui se propose de l'interpréter, la cohérence et l'originalité.*²⁵⁹

Cohérence et originalité sont les deux qualités interprétatives pour qui la thématique se trouve en accord avec les principes clés du structuralisme de l'autosuffisance des systèmes de significations. Or, la récurrence d'éléments de sens dans un texte ou une série de textes ne suffisent pas à eux seuls. Le « thème » n'est pas fait pour se fixer dans quelques répertoires, mais il est plutôt destiné à *nous conduire dans le divers et le qualitatif du discours.*²⁶⁰

En cela, dans l'introduction à son *Univers imaginaire de Mallarmé* (1961), Jean Pierre Richard a précisé, que loin d'être uniquement une récurrence de musicalité formelle, le « thème » est une voie d'accès « royale » (comme l'aurait été le rêve pour l'inconscient de Freud) *à la mentalité de chaque grand univers littéraire.*²⁶¹ Dans un second critère, « par sa qualité topologique » Jean Pierre Richard confère au « thème » un pouvoir quasi moteur. Il serait le *véhicule d'une enquête qui investit du dedans et avec insistance tel univers de pensée et d'expérience, des niveaux les plus visibles aux plus inaperçus.*²⁶²

Suivre le trajet d'un « thème » à travers toute l'étendue de l'œuvre afin de rendre compte de « l'univers de pensée et d'expérience » d'un écrivain, viendrait à mettre en relation des points de cristallisations, créant un réseau. Un réseau de significations qui dessinera l'œuvre en relation avec la conscience qui s'y exprime. Voilà pourquoi, l'enquête thématique déplie ou feuillète les différentes couches de l'expérience écrite. Elle vise à *retrouver ce mouvement de l'imagination créatrice, cette « germination » des thèmes, cette syntaxe particulière plus qu'un vocabulaire des images.*²⁶³

²⁵⁹ ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris, France : Dunod, DL 1997, 1997. p 55

²⁶⁰ CABANÈS, Jean-Louis et LARROUX, Guy. *Critique et théorie littéraires en France: 1800-2000*. Paris, France : Belin, 2005. p 304

²⁶¹ RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, France : Ed. du Seuil, DL 1961, 1961.p 24

²⁶² Ibid. p 57

²⁶³ MAUREL, Anne. *La critique*. Paris, France : Hachette, 1994. p 59

Les « profondeurs » de l'inconscient ne sont pas prises en considération par les thématiciens dans un tel travail. En effet, le « thème » au sens où l'entend la critique thématique, est distinct du « motif », de l'« image », ou du « symbole » de la critique psychanalytique. Anne Maurel l'expose clairement dans son ouvrage *La Critique* :

*Bachelard s'oppose à Freud. Au lieu de rapporter le « symbole » à un conflit entre une pulsion inconsciente et son refoulement par la culture, il en fait une expression maîtrisée de l'imagination créatrice.*²⁶⁴

L'entreprise thématique loin de dévoiler donc un sens inconscient, s'attache à expliciter à travers les thèmes d'une œuvre, l'expérience d'une conscience unique. Elle prend souvent appui sur des extraits courts qu'elle commente d'un point de vue phénoménologique, pour les relier à de nouveaux extraits. Le commentaire de fragments en fragments met en scène ce que la critique appelle un « paysage ». Elle ponctue son discours critique par des citations qui auront pour fonction, avance Jérôme Roger :

*D'illustrer un propos qui serait extérieur à l'œuvre, mais plutôt de révéler la découverte progressive d'un univers dont la cohérence n'est pas donnée d'avance, ni jamais totalement reconnue.*²⁶⁵

A travers ce survol, on mesure l'importance de la notion du « thème » pour le critique qui est indispensable à la cohérence et à l'intelligibilité de sa démarche.

II.1.3.2 L'œuvre comme totalité

Considérée comme un système qui hiérarchise, organise et structure le sens, l'œuvre littéraire d'un auteur ; c'est-à-dire l'ensemble de sa production, est conçue par la critique thématique comme une sorte de pyramide naturellement polycentrée, à laquelle le lecteur n'y peut accéder et déceler réellement la forme qu'on y parcourant ses passages interconnectés. En effet, les efforts consentis par les critiques thématiques à chercher des relations de ressemblance, les a conduits à homogénéiser leur lecture des

²⁶⁴ MAUREL, Anne. *La critique*. Paris, France : Hachette, 1994. pp 58-59

²⁶⁵ ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris, France : Dunod, DL 1997, 1997. p 56

œuvres. C'est donc par une ambition totalisante et par une vision globale des écrits d'un écrivain que la critique thématique s'est faite une démarche. Celle qui cherche plus spécialement à *dévoiler la cohérence latente, à révéler les parentés secrètes entre leurs éléments dispersés*²⁶⁶

Une telle démarche unifiante privilégie cependant le choix de sujets d'analyse. Il est donc naturel, pour cette critique, de s'essayer continuellement aux questions du moi, de son unité et de sa cohérence, car ces questions renvoient à l'idée unitaire de l'œuvre. Jean Rousset conteste vivement ce principe méthodologique, et par un pressentiment du danger que représente la délimitation d'une telle démarche ; qu'il récuse cette idée d'*un système unitaire dont les divers registres devaient nécessairement communiquer les uns avec les autres.*²⁶⁷

Daniel Bergez dans sa contribution dans *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* nuance les craintes de Jean Rousset et rassure :

*Ce que la critique thématique perd parfois en singularité, du fait de sa visée globalisante, elle le compense sans doute, pour la même raison, grâce à la mobilité de son discours sur l'œuvre. Les hiérarchies rassurantes qui disposent les instances traditionnelles- auteur, contexte, projet, sens, forme, etc- les unes relativement aux autres selon des rapports de causalité, sont en effet bousculés par l'idée d'une totalité organique de l'œuvre, placée sous l'égide d'un imaginaire créateur. Dès lors, la parole critique ne peut opérer que des « trajets » à l'intérieur de l'œuvre*²⁶⁸

²⁶⁶ BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France: Bordas, DL 1990, 1990. p 126

²⁶⁷ Ibid. p 127

²⁶⁸ Ibid.

II.1.4 De la réalité factuelle à la réalité littéraire.

II.1.4.1 La création littéraire comme expérience de l'être et une réflexion sur l'être

En digne héritière du courant philosophique de la phénoménologie, la critique thématique accorde à l'acte de conscience de l'écrivain une place et une attention toute particulière. Elle s'attache à saisir chez lui ce moment où son moi existe de manière spécifique et singulière, dans et par son acte de conscience. En récusant la démarche psychanalytique qui réfère tout écrit à un antécédent qui lui est antérieur ; cette critique rapporte *la vérité de l'œuvre à une conscience dynamique en train de se faire.*²⁶⁹

Tout le travail d'un critique est donc de rendre compte de ce moi contemporain de l'œuvre en le saisissant dans ses fluctuations, et dans ce mouvement par lequel il se réalise lorsqu'il rédige l'œuvre. Cette conception dynamique d'un moi créateur, Marcel Proust l'interprète clairement dans le Contre Sainte-Beuve :

*Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le récréer en nous, que nous pouvons y parvenir.*²⁷⁰

Le moi créateur de tout écrivain est inséparable de cette double nature. Il est à la fois l'être profond de l'artiste, et l'objet de son écriture. Autrement dit, c'est dans ce mouvement perpétuel entre l'âme qui ressent et celle qui se dit que se fait l'artiste ou pour reprendre la phrase de Mallarmé *C'est devant le papier, que l'artiste se fait.*²⁷¹ L'œuvre est comprise dans ce sens-là comme un moyen pour l'écrivain de ce révéler à lui-même. Jean-Pierre Richard est de cet avis, il concède :

Le style, c'est ce à quoi l'homme ne cesse confusément de tendre, ce par quoi il organise son

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, France : Gallimard, 1968.

²⁷¹ AUSTIN, Lloyd James. *Essais sur Mallarmé*. Manchester University Press, 1995. p 251

*expérience, ce en quoi il se fabrique lui-même,
invente et à la fois découvre la vraie vie*²⁷²

Les critiques d'inspiration thématique partagent *ce sentiment d'une plasticité dynamique du moi*.²⁷³ Pour eux, l'œuvre fonctionne comme une création et dévoilement du moi et c'est dans cette logique qu'elle est à la fois une expérience de l'être et une réflexion sur l'être.

II.1.4.2 La création littéraire comme interprétation et rapport au monde

Outre la conscience d'un soi et une réflexion sur soi, l'influence phénoménologique de la critique thématique déborde vers une conscience d'un « être-au-monde ». En reprenant la célèbre formule de Husserl « toute conscience est conscience de quelque chose », les thématiciens envisagent l'acte de conscience dans ce rapport relationnel ; d'un moi à lui-même mais aussi et surtout à ceux qui l'entoure. C'est donc, par ce rapport au monde et à l'univers qui l'enveloppe que le moi de l'écrivain se définit. Georges poulet en déduit cette loi générale :

*Dis-moi quelle est ta façon de te figurer le temps,
l'espace, de concevoir l'interaction des causes ou
des nombres, ou bien encore ta manière d'établir
des rapports avec le monde externe, et je te dirai qui
tu es*²⁷⁴

L'analyse thématique des œuvres s'engage souvent en fonction des catégories de la perception et de la relation : temps, espace, sensation...etc. L'attachement à la catégorie de la perception, on l'a vu, fonde l'esprit philosophique de la phénoménologie. Merleau-Ponty, auquel la critique thématique voue une attraction sans égale, définit la phénoménologie comme : *Une philosophie qui replace les essences*

²⁷² RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, France : Ed. du Seuil, DL 1961, 1961.p 32

²⁷³ BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990. p119

²⁷⁴ POULET, Georges. *Entre moi et moi: essais critiques sur la conscience de soi*. Paris, France : J. Corti, DL 1977, 1977. p 273

*dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ».*²⁷⁵

Les organes sensoriels ou nos sens auraient donc un sens, et dans cette perspective, la critique thématique s'emploie à montrer que l'imaginaire d'un écrivain est construit sur cette interprétation d'un soi dans le monde. Georges poulet encore une fois confirme cette loi :

*La question Qui suis-je ? Se confond (...) naturellement avec la question quand suis-je ? (...) Mais à cette question correspond aussi non moins naturellement une autre question analogue : Où suis-je ?*²⁷⁶

Jean Starobinski dans son ouvrage consacré à la littérature de Montaigne, affiche clairement cette idée de l'écrivain dans son rapport au monde. Il est pour lui évident que le moi de l'écrivain se fonde sur une identité qui lui est propre et se définit grâce à une altérité. Il affirme que, pour Montaigne : *L'individu n'entre en possession de lui-même que dans la forme réfléchie dans son rapport aux autres, à tous les autres.*²⁷⁷

Le projet de la critique thématique est de rechercher chez l'écrivain ce rapport au monde, mais pas seulement. Elle propose, en tant qu'un discours scientifique, d'échapper à ce clivage et à cette catégorisation qu'il l'associe uniquement à une conscience, à un objet ou à un être. Le lecteur comme le critique, sont appelés à ne pas se limiter ou à privilégier un champ sur un autre. Bien au contraire, une bonne investigation critique suppose une ouverture sur ce jeu qui les unit. C'est à travers ce va-et-vient constant, que se dessine ce réseau de significations qui fait l'authenticité et l'originalité de l'imaginaire de tout écrivain. Daniel Bergez certifie :

²⁷⁵GERAETS, Théodore F. et LEVINAS, Emmanuel. *Vers une nouvelle philosophie transcendantale: la genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la « Phénoménologie de la perception »*. La Haye, Pays-Bas : M. Nijhoff, 1971, 1971. p 113

²⁷⁶POULET, Georges. *Entre moi et moi: essais critiques sur la conscience de soi*. Paris, France : J. Corti, DL 1977, 1977. p 274

²⁷⁷<http://la-philosophie.com/phenomenologie-intentionnalite>

*L'écriture des thématiciens élargit et déplace ainsi le jeu de la caractérisation : l'appréciation critique ne porte pas seulement sur une conscience, un objet ou un être, mais sur les modalités des relations qui les unissent. L'impression sensible acquiert alors autant d'importance que la pensée réfléchie.*²⁷⁸

Conclusion

En faisant le survol de la critique thématique, dite aussi « critique de la conscience », nous avons pu prendre connaissance de notre outillage, théorique et méthodologique, nécessaire à l'application de notre démarche ; celle qui tend à plonger dans l'intérieur et l'extérieur de la conscience de notre auteur et par de là même, appréhender son imaginaire de la folie. Les repères historiques et conceptuels nous ont permis de concevoir le soubassement philosophique de cette critique. L'influence Husserlienne de la phénoménologie, ainsi que, l'emprise du discours Bachelardien sur la conscience de l'image poétique montrent clairement une rupture avec la critique psychanalytique. De l'image à l'imaginaire ; nous avons évoqué, un par un, ces éléments constitutifs de l'imaginaire de notre auteur à savoir : la perception, l'intentionnalité, l'expérience. Par-là, nous avons compris que la démarche de la critique thématique se base essentiellement sur la notion du *thème*, et conçoit l'œuvre de l'auteur comme une totalité. Une approche totalisante et globale qui permet de sonder ce passage de la réalité factuelle de l'écrivain (expérience de l'être et rapport au monde) à sa réalité littéraire.

²⁷⁸BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990. p 135

Chapitre 2 :
L'expérience
de la folie
chez
Maupassant

Introduction

Le deuxième chapitre « L'expérience de la folie chez Maupassant » est une ouverture sur la démarche qui consisterait à reprendre le principe de la critique thématique. Une critique de la conscience identitaire (intérieure) par laquelle nous tenterons de plonger dans la conscience intime de Maupassant vis-à-vis de sa propre maladie. Son expérience est ici scrutée dans le détail. Nous supposons, à priori, que la folie de notre écrivain n'est pas une déficience mais bien au contraire, une extension de sa conscience qui s'exprime par une défiance envers les certitudes auxquelles renvoient ses facultés perceptives et envers sa propre raison. Une méfiance grandissante qui nourrit sa passion vers l'étrange et vers les objets à la lourde histoire fantastique.

Ce fétichisme et cet intérêt de l'étrange qui transparait dans ses contes et récits fantastiques, n'est cependant pas le seul à sévir dans sa tête et dans ses écrits. L'Angoisse de la solitude et du vide existentiel qui le terrasse, sa peur du « vieillir » et du temps qui passe, son obsession de la mort et de l'effacement pur et simple sont autant d'agitations, de bouleversements et de tourments qui accentuent son désarroi et sa folie.

Nous mesurons à travers nos suppositions, la lourdeur du fardeau que porte notre écrivain et nous présumons qu'une telle aventure délirante ne peut rester prisonnière de sa tête. Nous avançons alors l'idée selon laquelle ; Maupassant a sciemment recours à l'écriture comme refuge ou plutôt comme un navire sondant les mystères de la folie. Une façon pour lui de partir à la conquête de son être.

II.2.1 Morbidité de l'être.

II.2.1.1 La folie comme extension de la conscience

II.2.1.1.1 La raison mise à l'écart

Acteur plutôt que spectateur de sa propre folie, Guy de Maupassant se refuse à la passivité face aux visions et aux sensations qui s'offrent à lui. S'employant contrairement aux autres conteurs du fantastique à investir son propre malaise, il utilise sa licence littéraire pour s'enfoncer dans les profondeurs de sa psyché. En se confrontant à cette identité pathologique avec laquelle il doit désormais composer, l'auteur du *Horla* produit une œuvre qui n'est pas selon Stéphane Spoiden :

*L'expression du développement de sa maladie mentale, mais est plutôt due à la scripturalisation de sa maladie, accompagnée d'un effet de distanciation qui ensemble requièrent, en contradiction avec la folie, une lucidité et une maîtrise sur l'œuvre.*²⁷⁹

Cette lucidité et maîtrise de la mise en pratique de la folie sur le papier n'est pas sans une remise en cause de la « Raison » de façon général. En effet, prise comme une extension de la conscience, dans la mesure où elle ouvre la pensée sur de nouvelles perceptions des choses et même de l'irrationnel, la folie de Maupassant s'exalte davantage en s'écrivant et place délibérément l'entendement sur le banc des accusés sans aucun besoin manifeste de locutions ou des expressions de langue, comme l'affirme Alice LARRIVAUD-DE WOLF qui explique que *Chez Maupassant, il suffit de bien peu pour que la raison soit détournée, décriée, démentie.*²⁸⁰ La transposition littéraire de la déraison est donc comprise dans sa totalité. Elle dépasse la limite du texte et de l'œuvre pour le transcender, la déraison devient plus qu'un thème elle est l'imaginaire même de Maupassant.

²⁷⁹ SPOIDEN, Stéphane. *La littérature et le sida: archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail, 2001.p 196

²⁸⁰ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p 166 Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

II.2.1.1.2 Défiance envers les certitudes

Combiné aux effroyables crises de migraines dont se plainera tout au long de sa vie, l'utilisation de l'éther comme produit curatif renforcera la folie de Guy de Maupassant. Cette drogue aux effets hallucinogènes occasionne un dysfonctionnement des organes et provoque l'altération des sens qui font chanceler la raison. Conscient du profit à en tirer dans le champ littéraire, Maupassant s'en sert pour expérimenter la limite de sa conscience et d'aller au-delà de l'intuition simple et directe des choses, comme l'affirme Schmidt :

Par l'éther, Maupassant passe à l'état d'égrégore, d'initié par destination naturelle. Les quelques notions d'occultisme trivial dont il dispose l'engagent, lui qui se flatte de tout entendre, à des enquêtes métapsychique qu'il mène sans aucune méthode. Persuadé qu'il peut utiliser ses facultés innées d'intuition, que la drogue subtilise, pour détecter derrière le décor des choses quotidiennes quelques réalités dérobées, et sans doute interdites.²⁸¹

Convaincu à bon escient de la limite de nos facultés perceptives, il s'en expliqua longuement dans sa nouvelle *Lettre d'un fou*. Ainsi, sur l'œil « Cet organe fantaisiste » il avança :

L'œil nous indique les dimensions, les formes et les couleurs. Il nous trompe sur ces trois points. [...] sa faiblesse ne lui permet pas de connaître ce qui est trop vaste ou trop menu pour lui. D'où il résulte qu'il ne sait et ne voit presque rien, que l'univers presque entier lui demeure caché, l'étoile qui habite l'espace et l'animalcule qui habite la goutte d'eau. S'il avait même cent millions de fois sa puissance normale, s'il apercevait dans l'air que nous respirons toutes les races d'êtres invisibles, ainsi que les habitants des planètes voisines, il existerait encore des nombres infinis de races de bêtes

²⁸¹SCHMIDT, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*. Paris, France : Ed. du Seuil, 1971.p. 45.

*plus petites et des mondes tellement lointains qu'il ne les atteindrait pas. Donc toutes nos idées de proportion sont fausses puisqu'il n'y a pas de limite possible dans la grandeur ni dans la petitesse.*²⁸²

De même pour l'ouïe il stipula :

*Deux corps se heurtant produisent un certain ébranlement de l'atmosphère. Ce mouvement fait tressaillir dans notre oreille une certaine petite peau qui change immédiatement en bruit ce qui n'est, en réalité, qu'une vibration. La nature est muette. Mais le tympan possède la propriété miraculeuse de nous transmettre sous forme de sens, et de sens différents suivant le nombre des vibrations, tous les frémissements des ondes invisibles de l'espace. Cette métamorphose accomplie par le nerf auditif dans le court trajet de l'oreille au cerveau nous a permis de créer un art étrange, la musique, le plus poétique et le plus précis des arts, vague comme un songe et exact comme l'algèbre.*²⁸³

En bon aventurier, Maupassant explore sa morbidité psychique à la recherche de nouvelles visions que projettent les sens. Dépassant le monde subjectif qu'offrent nos organes sains, il est persuadé de la nécessité de nouveaux *organes adéquats*.²⁸⁴ Pour s'affranchir de la réalité sensible qu'il considère à juste titre *comme un environnement que le simple entendement, conditionné par les sens, est inapte à appréhender de manière exhaustive*.²⁸⁵

Ayant lui-même la capacité sporadique de voir l'invisible de par sa maladie, cette hypersensibilité des sens ajouté à celle de l'artiste lui fera concevoir tout une philosophie de l'imperceptible. Il en sera l'un, assure Élisabeth Roudinesco, dans son

²⁸² MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*. Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 4

²⁸³ Ibid. pp 4-5

²⁸⁴ Ibid. p 5

²⁸⁵ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p 577 Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

*Histoire de la psychanalyse en France, à défendre très tôt l'idée que le monde visible est traversé par le domaine de l'invisibilité.*²⁸⁶

Il dira dans la même nouvelle citée auparavant :

*Si nous avions 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.*²⁸⁷

Ce domaine de l'étrange et du non observable bouleverse la fiabilité des informations connues. La rationalité de l'ordre cosmique est mise entre parenthèse, comme il en conclura :

*Après m'être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n'existe que pour moi tel que je le perçois et serait totalement différent pour un autre être autrement organisé, après en avoir conclu qu'une humanité diversement faite aurait sur le monde, sur la vie, sur tout, des idées absolument opposées aux nôtres, car l'accord des croyances ne résulte que de la similitude des organes humains, et les divergences d'opinions ne proviennent que des légères différences de fonctionnement de nos filets nerveux, j'ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l'impénétrable qui m'entoure. Suis-je devenu fou ?*²⁸⁸

La folie de Guy de Maupassant ouvre à lui les portes de l'étrange tellement cher au genre fantastique.

²⁸⁶ ROUDINESCO, Élisabeth. *Histoire de la psychanalyse en France*. Paris, France : Fayard, 1994. p. 80

²⁸⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p. 3

²⁸⁸ Ibid. p. 5

II.2.1.2 Au fil de la pensée de Maupassant.

II.2.1.2.1 Une passion pour l'étrange

Sondant les mystères de son étrangeté psychique, Guy de Maupassant éprouve, de plus en plus, de l'inquiétude et de la fascination face à l'univers de l'invisible. Cette exploration singulière et intime de son propre abîme alimentera son genre du fantastique au travers des personnages hantés par un monde insaisissable et énigmatique. Le genre fantastique auquel Maupassant souscrit est donc marqué par une particularité. Celle d'une ambivalence d'un genre qui s'alimente de la confusion mentale de son souscripteur.

Ce pan entre le réel et l'inavoué qui fait le genre même n'est donc que le produit d'une imagination d'un auteur qui vit cette étrangeté. L'opacité du monde inobservable habite l'œuvre de Maupassant. Ses personnages sont en désarroi devant elle, comme l'exprime docteur Alexandra Viorica Dulău qui explique que *Maupassant offre des motifs, des causes, cherche des explications rationnelles. Son héros ne découvre qu'un monde apparemment fantastique.*²⁸⁹ Légant un monde de l'inexplicable à ses héros, Maupassant est donc coupable, si l'on se tient à la citation d'Alexandra Viorica Dulău, d'aliéner ses comparses tenus dans le petit rôle d'extérioriser ses craintes et ses tourments. Il devient par-là, le protagoniste non seulement de sa propre folie, mais aussi et surtout celle des signes de la folie de ses personnages dans ses œuvres surnaturels.

Entre surnaturel et démence, Maupassant introduit l'hésitation pour manifester l'étrangeté dans ses récits. Une étrangeté qui se révèle dans l'indécision entre l'explication rationnelle (le personnage est fou, dérangé ou bien rêve) à laquelle succède l'explication irrationnelle (présence d'êtres maléfiques, phénomènes paranormaux).

Dans sa nouvelle *l'Homme de Mars*, l'explication rationnelle est introduite en premier lieu. Le personnage lui-même se présente étant comme fou tout en niant cela. Il dit :

²⁸⁹DULĂU, Alexandra Viorica. *La folie dans les contes de Guy de Maupassant*. Cluj-Napoca, Roumanie : Ed. Fundati eipentru Studii Europene, 2006. p 65

- *Voilà, monsieur, c'est que, dès que j'aurai commencé à parler, vous allez me prendre pour un fou.*

- *Mon Dieu, monsieur, cela dépend de ce que vous allez me dire.*

- *Justement, monsieur, ce que je vais vous dire est bizarre. Mais je vous prie de considérer que je ne suis pas un fou, précisément par cela même que je constate l'étrangeté de ma confiance.*

- *Eh bien, monsieur, allez.*

- *Non, monsieur, je ne suis pas fou, mais j'ai l'air fou...*²⁹⁰

Dans le *Horlà* (deuxième version), c'est au lecteur qu'a été laissé le soin, à travers ce passage, de s'imaginer une explication rationnelle aux phénomènes paranormaux qui vont terrasser le personnage par la suite :

Comme il faisait bon ce matin !

-*Vers onze heures, un long convoi de navires, traînés par un remorqueur, gros comme une mouche, et qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse, défila devant ma grille.*

-*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.*²⁹¹

L'incipit s'ouvre donc, généralement, sur une hésitation. Celle d'un personnage qui, plongé dans un cadre ordinaire et banal du quotidien, perçoit ou commence à ressentir des signes, avant-coureurs, de ce qui va s'abattre sur sa pensée. C'est par une explication rationnelle et logique qu'il tente de faire face à une telle situation mais il finit toujours par se croire fou.

²⁹⁰MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. Phone reader, [sans date]. p 2

²⁹¹MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/ deuxième version. P 1

II.2.1.2.2 Un fétichisme pour les objets fantastiques

Dépassant le sens sexuel du terme, Maupassant, à en croire les conclusions du spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune,²⁹² est un *fétichiste* des objets symbolisés. Développant une véritable manie pour les objets, les pièces uniques et pour le décor ; Maupassant s'en sert de sa collection personnelle, comme le certifie Solène Bertrand dans son article du 02 Mai 2014 portant sur la vente aux enchères d'objets provenant de son voilier « Bel-Ami ». Elle rapporte : *Certaines des pièces ont été décrites dans le récit autobiographique, sur l'eau, paru en 1888.*²⁹³

Bien présent dans la littérature du XIXème siècle de façon générale, l'objet remplit *une fonction à la fois structurante et symbolique de référent* et lui incombe de *non seulement remplir un contrat vis-à-vis du réel que le roman se doit désormais d'enregistrer, mais également de permettre aux constituants d'un roman (personnages, lieux, faits...) de faire système.*²⁹⁴ Chez Maupassant, l'obsession de l'objet n'est que devanture d'une crainte inavouable. Une chosification de sa peur et de ses angoisses profonds. Le surnaturel de ses récits n'est, en fait, que la projection de ses angoisses. Car, pas de surnaturel sans objets. *On a le phénomène que l'on est.*²⁹⁵ écrit Malrieu.

C'est pourquoi, Les meubles, le décor, les choses et l'habitat sont dans un lien intimiste avec ses personnages qui souvent célibataires. *Ce sont des objets qui apprennent pour le héros l'importance d'être.*²⁹⁶ Dans sa nouvelle fantastique *La Chevelure*, Maupassant exprime clairement ce lien avec l'objet, en laissant le soin à son personnage d'arguer son amour presque magique avec les choses :

²⁹² LEJEUNE, Philippe. *Maupassant et le fétichisme, Maupassant, miroir de la nouvelle*: Saint-Denis, France : Presses universitaires de Vincennes, 1988, 1988. p 106

²⁹³http://www.normandie-actu.fr/des-objets-ayant-appartenu-a-maupassant-en-partance-pour-les-etats-unis_77210/

²⁹⁴ Marta Caraion, « Objets en littérature au XIXe siècle », Images Revues [En ligne], 4 | 2007, Résumé URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>

²⁹⁵ MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris, France : Hachette, DL 1992, 1992.p 105

²⁹⁶ Adomska Katarzyna, *Le fantastique clinique dans les récits de l'étrangeté psychique de Guy de Maupassant*, Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXVII: 2001, p 21

*Etant riche, je recherchais les meubles anciens et les vieux objets ; et souvent je pensais aux mains qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses*²⁹⁷

Il revient encore dans la même nouvelle sur cette sensation étrange et singulière qui entoure ces objets. Il avance :

*Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit quand ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible.*²⁹⁸

Il conclut par la suite, par ce pronostique qui ne trompe pas, sur la folie du personnage :

Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or. Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restais le cœur battant devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.

Le médecin reprit en haussant les épaules :

*« L'esprit de l'homme est capable de tout »*²⁹⁹

Le fétichisme aux objets revient aussi longuement dans la nouvelle *Qui Sait ?*, où le personnage démontre son attachement aux choses inanimées :

²⁹⁷ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

p 1

²⁹⁸ Ibid. p 3

²⁹⁹ Ibid. p 8

Il en est résulté que je m'attache, que je m'étais attaché beaucoup aux objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres, et que ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathique à mes yeux comme des visages. Je l'en avais emplie peu à peu ; je l'en avais parée et je me sentais dedans, content, satisfait, bienheureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un clame et doux besoin.³⁰⁰

II.2.2 A la limite de la raison et de la folie : L'angoisse ?

II.2.2.1 L'angoisse de la solitude

II.2.2.1.1 Le vide existentiel

Souvent peint dans le portrait d'un écrivain populaire et sociable toujours entouré de charmante compagnie, l'histoire littéraire a sciemment occulté la détresse de Maupassant face au vide et à l'isolement. Voué à la solitude existentielle, il sait que sa faculté à penser peut le sauver de son supplice. Il réclame dès 1877, et avec empressement, l'amitié, la conversation et la compagnie de son maître et ami Flaubert.

J'ai un besoin énorme de causer avec vous, j'ai le cerveau plein de choses à vous dire : je suis malade d'une trop longue continence d'esprit, comme on l'est d'une chasteté prolongée.³⁰¹

Même ses voyages semblent ne pas pouvoir mettre fin à sa oisiveté. Il s'adressa à Zola en 1881 en tombant, par hasard, sur son article quelque part en Algérie pour lui dire son « profond plaisir » qu'a suscité la lecture de cette *voix, venue de là-bas, à*

³⁰⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

³⁰¹ Maupassant, Guy de. *Correspondance (Sélection): Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. P 110

*travers cette solitude horrible, brûlante, et désolée des hauts plateaux algériens, si inattendue en ce lieu, et si aimable.*³⁰²

Ce cri de détresse, ce sentiment d'abandon loin d'être subi est parfois provoqué par Maupassant lui-même. Voulant s'unir dans un rapport harmonieux avec la nature et ne faire qu'un avec ses éléments ; il fait abstraction de son esprit cherchant par là une consécration totale d'un artiste à ses travaux. C'est pourquoi, il s'isole des gens et s'enferme pour trouver sérénité et quiétude. Or l'activité intellectuelle est souvent douloureuse et dévastatrice. Cet anéantissement de soi, voulu et conscient ; ouvre souvent la porte aux questionnements sur la vie et *provient de la vanité des sentiments humains dans un univers dénué de sens, sans dieu.*³⁰³

Dans *Qui Sait ?* Maupassant s'en explique à travers la bouche de son personnage :

*J'ai toujours été un solitaire [...] J'ai vécu seul, sans cesse, par suite d'une sorte de gêne qui insinue en moins la présence des autres*³⁰⁴

Il continue :

*Lorsque que je les sens depuis longtemps près de moi, même les plus familiers, ils me lassent, me fatiguent, m'énervent, et j'éprouve une envie grandissante, harcelante, de les voir partir ou de m'en aller, d'être seul. C'est envie est plus qu'un besoin, c'est une nécessité irrésistible.*³⁰⁵

Cette envie de solitude et d'isolement tourne vers le pathologique lorsque dans la même nouvelle. Il avance :

³⁰²MAYNIAL, Édouard. *Correspondance inédite de Guy de Maupassant*. Paris, France : D. Wapler, 1951. p 112

³⁰³CAMPA, Cosimo. *Maupassant*. Studyrama, 2004. p 76

³⁰⁴MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 4

³⁰⁵Ibid.

*J'aime tant être seul que je ne puis même supporter le voisinage d'autres êtres dormant sous mon toit [...] Je meurs moralement, et je suis aussi supplicié dans mon corps et dans mes nerfs par cette immense foule qui grouille, qui vit autour de moi, même quand elle dort.*³⁰⁶

Ou encore vers le malaise extrême :

*En somme, il y a là un normal phénomène psychique. Les uns sont doués pour vivre en dehors, les autres pour vivre en dedans. Moi, j'ai l'attention extérieure courte et vite épuisée, et, des quelle arrive à ses limites, j'en éprouve, dans tout mon corps et dans toute mon intelligence, un intolérable malaise.*³⁰⁷

II.2.2.2 L'angoisse de vieillir

II.2.2.2.1 Le spectre de la sénilité

Ne se cantonnant pas uniquement au monde extérieur, la cruauté de la nature travaille le corps de l'homme par le dépérissement et la mort. L'être vieillissant n'est que l'ombre de lui-même. Un être en ruine. Une épave à la dérive et *le vieillissement n'est qu'une lente, irrémédiable et terrible dégradation, une usure, un émiettement.*

³⁰⁸La détérioration physiologique précède ordinairement la déchéance psychologique ; peau ridée, mâchoire édentée, cheveux blanchis, dos courbé, ce changement momifie graduellement une âme périssable qui n'a pas assez joui du plaisir de la vie.

Maupassant porte en lui cette angoisse du vieillir et en phénoméniste il joue avec les mots comme un peintre jouerait avec les couleurs qui s'offrent à lui dans la nature. Les images du vieillissement qui le hantent et la peur profondément ressenties dans son être sont retranscrites de manière à honnir le temps qui passe.

³⁰⁶ Ibid. p 5

³⁰⁷ Ibid. p 8

³⁰⁸ Domenica De Falco, « S'émietter : le spectre du vieillissement dans *Fort comme la mort* » (*Actualité de l'oeuvre de Maupassant au début du XXIe siècle*, actes du colloque international organisé par l'Université glistudi di Napoli « L'Orientale » et l'Institut Français de Naples, 12 au 12 juin 2006, p. 93-103).

Cette gérontophobie ne cessera de se développer et de s'exercer notamment dans ses écrits où, il n'est nullement question de peindre une image positive de ce qu'on appelle *Le Grand Age*. L'expérience, la maturité, voire la sagesse ne sont pas de mise. Bien au contraire les hommes dépassant la quarantaine ne sont que des êtres *définitivement perdus. Bons à rien.*³⁰⁹

Comme ce vieux marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt-deux ans et qui dans la nouvelle *Apparition* exprime un sentiment étrange à la voix tremblotante et à l'esprit chancelant :

*Oui, j'ai subi l'horrible épouvante, pendant dix minutes, d'une telle façon que depuis cette heure, une sorte de terreur constante m'est restée dans l'âme. Les bruits inattendus me font tressaillir jusqu'au cœur ; les objets que je distingue mal dans l'ombre du soir me donnent une envie folle de me sauver. J'ai peur la nuit, enfin. Oh ! Je n'aurais pas avoué cela avant d'être arrivé à l'âge où je suis. Maintenant je peux tout dire. Il est permis de n'être pas brave devant les dangers imaginaires, quand on a quatre-vingt-deux ans.*³¹⁰

II.2.2.2 Rien n'échappe au vieillir

Il n'y a pas que le vieillissement de l'âme et du corps qui obsède et intrigue notre conteur du fantastique. Les idées et les sentiments tout bien que l'homme finissent par dépérir avec le temps. Plusieurs exemples permettent de constater cette hantise du vieillir. Des nouvelles comme *Adieu, Fini, Le vieux* ou encore *Madame Hermet* donnent le ton, mais nous tenons à se déroger de la règle méthodologique et quitter notre corpus pour donner un exemple romanesque celui de *Fort comme la mort* qui englobe en somme cette obsession. Qui donc mieux qu'une femme pour témoigner de l'évanouissement des sentiments et des bonnes choses avec le vieillissement du corps ?

³⁰⁹ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p76 Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

³¹⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.p 1

Et voilà que toutes les bonnes choses, toutes les choses douces, délicieuses, poétiques, qui embellissent et font chérir l'existence, se retiraient d'elle, parce qu'elle avait vieilli ! C'était fini ! Elle retrouvait pourtant encore en elle ses attendrissements de jeune fille et ses élans passionnés de jeune femme. Rien n'avait vieilli que sa chair, sa misérable peau, cette étoffe des os, peu à peu fanée, rongée comme le drap sur le bois d'un meuble. La hantise de cette décadence était attachée à elle, devenue presque une souffrance physique. L'idée fixe avait fait naître une sensation d'épiderme, la sensation du vieillissement, continue et perceptible comme celle du froid ou de la chaleur. Elle croyait, en effet, sentir, ainsi qu'une vague démangeaison, la marche lente des rides sur son front, l'affaissement du tissu des joues et de la gorge, et la multiplication de ces innombrables petits traits qui fripent la peau fatiguée. Comme un être atteint d'un mal dévorant qu'un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l'âme l'irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l'appelaient, l'attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s'en mieux assurer, l'usure ineffaçable des ans.³¹¹

Rien ni personne n'échappe au temps. *Les objets, grignotés par le temps, permettent de dire obliquement le vieillissement des personnages et le texte nous invite justement à ce rapprochement.*³¹² Dans la nouvelle *Qui sait ?* ce rapprochement apparaît clairement à travers la figure de l'antiquaire, que le personnage en peint le portrait :

Au milieu d'une grande pièce était un tout petit homme, tout petit et très gros, gros comme un phénomène, un hideux phénomène.

Il avait une barbe rare, aux poils inégaux, clairsemés et jaunâtres, et pas un cheveu sur la tête ! Pas un cheveu ? Comme il tenait sa bougie élevée à bout de bras pour m'apercevoir, son crâne m'apparut comme une petite lune

³¹¹ MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort*. Paris, France : Presses pocket, 1993. P 202

³¹² LOISON, Aurore. *Une vie de Maupassant ou « l'écriture du vide »*. France, 2008. p 216

*dans cette vaste chambre encombrée de vieux meubles. La figure était ridée et bouffie, les yeux imperceptibles.*³¹³

Le vieillissement et le dépérissement du corps et de l'esprit conduisent inéluctablement vers la mort. C'est en quoi, il dit dans sa nouvelle *Sur l'eau* :

*Oh ! La misère des vieux sans pain, des vieux sans espoir, sans enfants, sans argent, sans rien autre chose que la mort devant eux, y pensons-nous ? Y pensons-nous, aux vieux affamés des mansardes ? Pensons-nous aux larmes de ces yeux ternes qui furent brillants, émus et joyeux, jadis ?*³¹⁴

Guy de Maupassant est bien conscient de cette réalité et c'est avec une certaine amertume, voire de fatalisme, qu'il s'adresse à son amie Hermine Lecomte du Noüy :

*Moi-même, voyez-vous, chère amie, qui ne suis âgé que de trente-huit ans, je ne suis pourtant plus jeune ! Et je me dis que j'aurais beau être riche, et beau, et génial comme personne, que rien de tout cela ne pourrait me rendre ma première jeunesse.*³¹⁵

II.2.2.3 L'angoisse de mourir

II.2.2.3.1 L'obsession de la mort

Le thème de la mort acquiert chez Maupassant une large place dans ses contes et nouvelles. Une omniprésence qui prouve, sans nul doute, le fardeau immense de cette pensée macabre qui pèse sur son esprit dérangé et perturbé. Pessimiste jusqu'à la moelle, Guy de Maupassant souffre énormément sans réellement l'exposer à ses proches, de cette obsession du destin tragique, de cette faucheuse qui arrive sans préavis

³¹³ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 18

³¹⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989. p 32

³¹⁵ Mme X, "Guy de Maupassant intime", *La Grande Revue*, 25 octobre 1912

et qui emporte vers un ailleurs incertain les âmes damnés de la vie terrestre. Une vie terrestre *absurde, désespérante et qui ne vaut pas la peine d'être vécue*.³¹⁶ La mort se présente donc pour Maupassant comme une délivrance pathétique du caractère répétitif du quotidien.

La lourdeur de l'existence ne peut être qu'un mal en quête de résolution. C'est pour quoi, la souffrance conduit résolument à la mort. Or *Cette fascination relève d'abord de l'imaginaire*³¹⁷ évoque Madame Alice LARRIVAUD-DE WOLF dans sa thèse de doctorat. En spécialiste de Maupassant elle assure :

*En faisant de ses contes la vitrine de scènes de férocité, de massacres, d'actes inhumains, il répond certes aux attentes inavouées de son lectorat mais trahit dans le même temps son propre goût pour le macabre auquel se mêlent ses angoisses les plus profondes.*³¹⁸

Qu'elle soit naturelle, accidentelle ou criminelle, violente ou douce ; la trépassé frappe sans distinction les personnages des nouvelles de Maupassant. Il prend un plaisir plutôt sadique en s'attardant plus particulièrement sur la description détaillée, presque au ralenti, des images réalistes jusqu'à l'insensé de l'agonie, des charognes, des cadavres, des cimetières, des suicides, des meurtres, des hécatombes, des lieux funestes, bref tout ce qui renvoie de près ou de loin à *la mort d'où l'effondrement de sens*.³¹⁹ Cette fascination angoissée de la mort, Guy de Maupassant la représente aussi et de manière symbolique sous les traits d'une belle femme comme dans ce passage de *La chevelure* :

Les morts reviennent-ils ? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la

³¹⁶CAMPA, Cosimo. *Maupassant*. Studyrara, 2004. p 70

³¹⁷ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p77. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ LOISON, Aurore. *Une vie de Maupassant ou « l'écriture du vide »*. France, 2008. p 100

*pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder. Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair. Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.*³²⁰

II.2.2.3.2 La banalité du non être

Obsédante par sa récurrence ; la mort n'est pourtant pas évoquée avec le sérieux escompté. Traitée comme un élément provocateur dans la littérature Maupassienne, elle échappe à la sacralité qui lui est propre, pour tomber dans la banalité et l'insignifiance. Ainsi, nombreux textes de l'écrivain portent en eux la marque du non-respect de la mort. Tantôt mise en scène dans un cérémonial ridicule ou tantôt laissée pour compte. La mort doit apparaître *en fonction de ce sempiternel emploi de la dérision*³²¹ qui fonctionne comme un miroir moqueur d'une réalité sordide. Celle d'une remise en cause des valeurs humaines face à la mort où tout le monde à présent se vaut en cet univers égoïste.

La mort chez Maupassant n'a plus rien de tragique ou ne peut plus l'être. Ses personnages *ont tellement pris l'habitude de la mort que, s'ils n'ont plus peur de la rencontrer, ils ne redoutent plus, non plus, de la donner. Elle devient ainsi omniprésente.*³²²Le fantastique est là, accompagnant par sa spécificité textuelle et langagière les nombreuses aventures de la fâcheuse qui doit opérer peu importe au fond, l'important est qu'elle fasse son office. C'est pourquoi, la mort rode sans cesse chez Maupassant, elle n'épargne aucune de ses victimes, ne connaît aucune pitié.

Ce qu'on arrive à déceler aisément dans ce passage de sa nouvelle *La chevelure* :

³²⁰ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

³²¹ POYET, Thierry. *Maupassant, une littérature de la provocation*. Paris, France : Éd. Kimé, 2011. p 118

³²² Ibid. p 119

*Je regrette tout ce qui s'est fait, je pleure tous ceux qui ont vécu ; je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant demain. Et je ne revivrai jamais.*³²³

Tirillée entre l'homme angoissé par la mort et l'artiste qui doit rendre compte de la mort dans ses récits, Maupassant se perd, comme hypnotisé de cette psychose du non être, de cette *sinistre idée de destruction totale, d'éternel néant ; qui fatigue et travaille tout l'être*,³²⁴ comme le conçoit Etienne Senancour, cet écrivain précurseur du romantisme pour qui la mort est un avenir effroyable et terrifiant, inéluctable et anxiogène. Ce que Maupassant le paraphrasera en une seule formule laconique *L'avenir c'est la mort.*³²⁵

II.2.3 De la cure par l'écriture.

II.2.3.1 Une conquête de soi par l'écriture.

II.2.3.1.1 Une catharsis de la maladie

Prise dans le sens de la lignée aristotélicienne celle qui la considère comme une métaphore médicale, *un remède et une purgation*³²⁶ ; la notion de catharsis est ici appliquée à l'effet suscité à Maupassant par le processus d'écriture. Cette *vertu thérapeutique*³²⁷ de l'écriture cathartique comme le théorise la spécialiste de Maupassant Mariane Bury, ne concerne pas le lecteur mais l'écrivain lui-même. Empruntée à l'espace du théâtre, où elle vise à purifier les spectateurs à l'aide de scènes traumatiques, la catharsis est impossible à se réaliser du côté du lectorat, non pas que le

³²³ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 4

³²⁴ SENANCOUR, Étienne de. *Réveries sur la nature primitive de l'homme*. Paris, France : Cérioux Arthus-Bertrand, 1809. p. 19.

³²⁵ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 4

³²⁶ VIVES, Jean-Michel. La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. *Recherches en psychanalyse*. 1 février 2010. N° 9, pp. 22-35.

³²⁷ Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 89.

genre romanesque n'y est pas propice à une épuration par les émotions, mais parce qu'un texte [celui de Maupassant] qui fait coexister les contradictions est tout sauf rassurant.³²⁸

Expier ses souffrances, ses peines, ses angoisses et s'ouvrir à soi par l'écriture ; Cette idée n'est pas nouvelle dans le monde de la psychologie. Dominique Vaudoiset, Graphothérapeute, insiste sur le fait qu'en écrivant, on revoie notre image que nous l'interrogeons ensuite. *L'écriture est notre miroir.*³²⁹ affirme-t-elle. L'œuvre fantastique de Maupassant est dans cette logique : comme un miroir, elle n'apporte pas des réponses au malaise de son auteur, bien au contraire, elle reflète ses multiples interrogations. C'est donc à travers les interrogations que Maupassant cherche son salut sans réellement y parvenir.

Nous soutenons dans notre thèse cette optique des choses, et à l'inverse de l'assertion de Jean-Paul Sartre dans son passage de *Qu'est-ce que la littérature ?* où il est dit que dans les contes de Maupassant *l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé*,³³⁰ nous approuvons l'opinion de Alice LARRIVAUD-DE WOLF qui stipule que le désordre dans l'écrit Maupassien ne s'annule pas mais subsiste. Il témoigne d'une vision du monde. Car si le tragique dans le genre théâtral, auquel les études sur la catharsis font souvent référence, génère un sens (même si ce sens est hostile à l'homme). Chez Maupassant, *la combinaison du fatum et du hasard donne au contraire l'impression d'un univers dont le sens est indéchiffrable, où le sort réservé à l'homme est aléatoire.*³³¹

II.2.3.1.2 Un désordre structurant

Entretenant doute et angoisses, l'impression du chaos que formalise la pensée déséquilibrée de Maupassant, porte en elle paradoxalement une apparence bien

³²⁸ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p627. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

³²⁹ <http://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Methodes/Reponses-d-expert/Quand-l-ecriture-devient-therapeutique>

³³⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, France : Gallimard, 1948. p. 181

³³¹ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p627. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

persistante de l'équilibre et de l'organisation. Par le questionnement insatiable et infatigable du monde environnant, cette pensée s'ouvre sur d'autres portes énigmatiques. La cure par l'écriture fonctionne donc comme un soin palliatif qui ne résout pas ses problèmes et ne va pas au bout de ses peines. Elle l'aide à supporter sa maladie, son vide existentiel, qui le remplit amplement et constamment par l'interrogation et l'interpellation à travers les mots.

Dans *Qui sait ?* Le narrateur fait le vœu, comme Maupassant, de recourir à l'écriture pour expier ses peines et ses maux :

*Je vais l'écrire. Je ne sais trop pourquoi. Pour m'en débarrasser, car je le sens en moi comme un intolérable cauchemar.*³³²

Cette mesure provisoire, palliative, nous rappelle peut-être la mentalité de l'enfant en bas âge qui, dans une sorte de jeu à répétition éprouve la totalité de ce qu'il voit. Ce qu'approuve Louis Forestier en rassurant que cela ne dénote pas d'une jouissance rhétorique comme le voudrait tout sentiment ludique :

*Ce ne fut pas sous la tentation d'un simple plaisir rhétorique. Il me semble, en effet, qu'à travers ces mots se dessine, chez Maupassant, une pensée. Philosophie pleine d'amertume et de paradoxe, rachetée pourtant par une ultime confiance dans la création littéraire.*³³³

Avoir confiance dans la création littéraire viendrait donc à considérer le texte comme un refuge. Un temple sécurisant où s'exprime librement le doute, où l'on se console avec soi-même ; ses propres préoccupations, ses craintes. Cette confiance dans la fiction est évoquée à demi-mot dans la nouvelle *Divorce* où l'on comprend que le personnage recourt à l'imagination pour expier ce qui lui tient à cœur :

³³² MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 18

³³³ BERCEGOL, Fabienne et PHILIPPOT, Didier (éd.). *La pensée du paradoxe: approches du romantisme*. Paris, France : Presses de l'université Paris-Sorbonne. p 361.

*Je finis pas imaginer toute son histoire. Quand on désire une chose, Monsieur, On se la figure telle qu'on l'espère.*³³⁴

Maupassant place donc sa folie dans les mots de son œuvre, là où elle peut coexister, se légitimer et se prévaloir des appréciations stéréotypées. Il délaisse pour ses personnages la charge de prendre sur les épaules *le désordre ontologique – qu'il soit désordre de l'esprit ou désordre de l'origine ou bien désordre du désir*³³⁵

Esthétiquement abouti, ce désordre trouve non seulement un contenu, comme on vient de le voir, mais aussi une forme bien structurée qui convient parfaitement à la brièveté de la nouvelle. Claude Duchet en préfaçant Charles Castella avance que ce dernier sur ses études sur Maupassant et la poétique de la nouvelle, postule pour une *identité structurelle, surdéterminante [...] Des rapports signifiants (psychiques, économiques, sociaux etc.) qui président cette mise en forme et régissent les péripéties narratives.*³³⁶

³³⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 18

³³⁵ MINARY, Daniel. *Événement et prose narrative*. Besançon, France : Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté], 1997. p55.

³³⁶ CASTELLA, Charles et DUCHET, Claude. *Les contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu: lecture sociogénétique*. Lausanne, France : L'Age d'homme, 2000/ Préface .

Conclusion

En examinant l'expérience de la folie chez Maupassant, nous sommes parvenus à déceler et à affirmer ce lien qui existerait entre son intime conscience de sa propre maladie et son imaginaire de la folie. Son expérience personnelle de la folie est vécue comme une extension de sa conscience et non pas comme une déficience mentale. Sa défiance envers les certitudes auxquelles renvoient ses facultés perceptives et envers sa propre raison. Une méfiance grandissante qui nourrit sa passion vers l'étrange et vers les objets à la lourde histoire fantastique. Ses angoisses répétées d'une solitude qui le terrasse, d'un vieillissement qui l'habite et d'une mort qui le hante. Nous avons pu mesurer, en outre, la valeur curative et thérapeutique de cette introspection dans le moi personnel de l'auteur.

Chapitre 3 :
Le
paradigme de
la folie chez
Maupassant

Introduction

Le troisième chapitre « Le paradigme de la folie chez Maupassant » développera, quant à lui, l'autre versant de cette démarche thématique, en s'intéressant à la conscience de la folie dans le monde chez Maupassant (extérieure). Nous nous appliquerons dans un premier lieu à trouver des liens possibles entre sa vision de la folie et sa vision de la positivité. Une positivité qui ne laisse aucune place pour la métaphysique et le paranormal, et qui prêche un modernisme rationnel où la raison seule peut se prévaloir d'une interprétation logique de l'univers, et où le fou est relégué au statut ambivalent du sage et du paria. Cette représentation sociale du fou entre, l'exclusion et l'inclusion, se retrouve directement représentée chez Maupassant à travers deux figures importantes celle du médecin et du prêtre.

Ensuite, nous traiterons de l'émergence de la psychiatrie qui se veut une médecine des troubles mentaux et qui s'exercera à faire rationaliser la folie en élaborant tout un langage scientifique sur le délire, réunissant au tour de cette démarche hommes de lettres qui pour, beaucoup, fréquenteront les cours et les réunions des cliniciens. Maupassant n'est pas en marge de cette nouvelle tendance et se fera très souvent inviter à assister aux célèbres expériences du docteur Charcot, où ses fines observations, permettront de reconstituer à travers ses œuvres l'ambiance qui règne à l'intérieur.

Finalement, l'attraction de la littérature fantastique elle-même, va exercer sur Maupassant une emprise sur son discours de la folie. Son vocabulaire et ses images des phénomènes psychiques vont dominer son style littéraire et accroître sa fascination pour les êtres pathologiques.

II.3.1 La folie comme refus de la positivité.

II.3.1.1 Folie du monde, sagesse du fol.

II.3.1.1.1 Folie, modernité et condition humaine

Avec la fin de la révolution française, le détronement du roi et de l'ancienne aristocratie, la prise du pouvoir d'une nouvelle classe sociale celle des bourgeois découle sur une nouvelle aire. Le début du XIXème siècle avait effectivement sonné le glas de l'industrialisation des pays européens qui dans leur course à l'armement et à la colonisation, poussés par l'avidité des richesses et matières premières, précipitera le monde un siècle plus tard dans d'effroyables guerres mondiales aux lourdes pertes humaines.

Cette folie meurtrière n'est sans doute pas le fruit d'un hasard. Ce déchainement de haine et de frustration trouve certainement source dans les innombrables mutations que se sont produites tout au long du siècle de Maupassant comme en témoigne ses récits, véritables écrits historiques sur l'exode rural, le développement du commerce et des grandes villes où les appétits spéculatifs d'une bourgeoisie triomphante et affairiste accélère l'apparition d'un prolétariat urbain et d'une nouvelle pauvreté engendrée par l'essor économique.

*Il faut croire en la science, l'expérience peut seule nous apprendre.*³³⁷

Cette citation de Claude Bernard érigée en un principe immuable, ponctue à elle seule le contexte positiviste de cette époque. La théologie et la métaphysique sont écartées, rendues coupable du malheur des opprimées ; *la religion est l'opium du peuple*,³³⁸ dira la formule de Marx. Reléguée au stade de sciences occultes au même titre que l'ésotérisme et le spiritisme, le monde de l'irrationnel trouvera dans les contes fantastiques le moyen d'échapper à cette exigence d'esprit, qui veut dominer l'homme, et à ne le concevoir que comme un avatar de la technicité. Un automate qui doit se

³³⁷BERNARD, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris, France : Librairie Delagrave, 1918. P 26

³³⁸MARX, Karl. *L'introduction à la Critique de la philosophie du droit de Hegel*. Paris, France : Ellipses, 2000. p 33

résigner à vivre avec les machines, dans un univers matérialiste où l'argent et la propriété font office de religion, d'idéal à atteindre quitte à y laisser son âme voir sa tête.

Guy de Maupassant s'en plaindra vivement dans *L'homme de Mars* de cet état de la « non pensée » où, tout un chacun, est occupé à vivre, à chercher gains, plaisir et technicité :

Non, Monsieur, je ne suis pas fou, mais j'ai l'air fou des hommes qui ont réfléchi plus que les autres et qui ont franchi un peu, si peu, les barrières de la pensée moyenne. Songez donc, Monsieur, que personne ne pense à rien dans ce monde. Chacun s'occupe de ses affaires, de sa fortune, de ses plaisirs, de sa vie enfin, ou de petites bêtises amusantes comme le théâtre, la peinture, la musique ou de la politique, la plus vaste des niaiseries, ou de questions industrielles. Mais qui donc pense ? Qui donc ?³³⁹

La folie est à ce titre synonyme d'une rébellion échouée ; le parcours d'homme qui a eu le courage de remettre en question sa condition. De ce rationalisme ambiant qui ne se suffit plus à lui-même, et à expliquer certains phénomènes paranormaux coïncide un nihilisme de personnages de romans ou de récits qui souffrent de véritables questions existentielles. La folie littéraire s'envisage alors *comme une réponse idéologique à une « modernité folle »*.³⁴⁰

II.3.1.1.2 Le fol un insensé plein de sens

Si l'écart de la norme a toujours accompagné l'image du fou à travers l'histoire humaine, celle de l'individu bizarre, hors norme, qui n'hésite pas à ridiculiser les travers de ses contemporains, a spécialement caractérisé la fin de l'époque classique. En continuité de cet esprit, le fou du XIX^{ème} revêt le caractère du « poète ».

Nombre d'écrivains romantiques, refusant de cantonner l'esprit à la raison positive, proposent *l'ouverture à un monde de correspondance dans lequel le rêve et le*

³³⁹ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 4

³⁴⁰ BARBÉRIS, Pierre. *Le Prince et le marchand: idéologiques : la littérature, l'histoire*. Paris, France : Fayard, 1980. p 299

*délire viennent brouiller les frontières du réel.*³⁴¹ Le poète fou se doit dans cette logique de pousser sa conscience aux limites. Toute une génération d'écrivains européens valsera dans ce monde de l'irréel où imaginaire rimera avec ambiguïté.

Guy de Maupassant est un de ces auteurs-là de la deuxième moitié du XIX^{ème} qui à travers la littérature fantastique, feront basculer le mythe du *poète* au *sceptique*. Ainsi, de la folie de ses personnages, il en fera le seule échappatoire devant un univers au bord du désastre. Les découvertes scientifiques, l'ébranlement des certitudes anciennes placent ses antihéros au cœur de l'équivocité du modernisme. En expérimentateurs de l'inconnu, ils représentent, à diverse titres, *l'image particulièrement originale d'une forme de sagesse qui paradoxalement, s'oppose aux lois de la raison.*³⁴²

Cette opposition aux lois de la raison, se confirme dans cette transgression des normes établies comme des postulats. Le fou de Maupassant présenté comme étant sensé mais insensé aux regards des autres, refuse l'ordre de la nature. Il remet en question l'enseignement de la science perçue comme orthodoxe, et conteste vivement les frontières des connaissances attestées.

Encore une fois dans sa nouvelle *L'homme de mars*, Maupassant récuse cette idée selon laquelle le monde progresse à grande vitesse sous l'impulsion des sciences positivistes, de la mécanisation et du progrès social. Bien au contraire, il s'obstine à ne reconnaître là qu'un échec cuisant qui démontrerait, à l'inverse, notre velléité et notre manque d'intelligence :

Voyez donc, Monsieur, comme tout le monde est sot, étroit et persuadé de la puissance de notre intelligence, qui dépasse à peine l'instinct des animaux. Nous n'avons même pas la faculté de percevoir notre infirmité, nous sommes faits pour savoir le prix du beurre et du blé, et, au plus, pour discuter sur la valeur de deux chevaux, de deux bateaux, de deux ministres ou de deux artistes. C'est tout. Nous sommes aptes tout juste à cultiver la

³⁴¹ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010 / Fou

³⁴² PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 116

terre et à nous servir maladroitement de ce qui est dessus. A peine commençons-nous à construire des machines qui marchent, nous nous étonnons comme des enfants à chaque découverte que nous aurions dû faire depuis des siècles, si nous avons été des êtres supérieurs. Nous sommes encore entourés d'inconnu, même en ce moment où il a fallu des milliers d'années de vie intelligente pour soupçonner l'électricité. Sommes-nous du même avis ?³⁴³

II.3.1.2 Les figures sociales de la folie : Entre science et dogme

II.3.1.2.1 Un lieu commun entre inclusion et exclusion

La problématique de la représentativité de la figure sociale du Fou, en dehors et à l'intérieur de l'imaginaire littéraire, demeure particulièrement flexible. Et si le modernisme enchaîne toute une socialisation de la stature du fou, en lui accordant une place privilégiée celle du « Patient » (grâce au progrès des sciences médicales, triomphant du fait sur le dogme et l'ordre ancien), cette supposé ouverture n'échappe pas elle non plus à la catégorisation sociale.

Bien pire, la marginalité de l'aliéné s'opère à présent au nom de la science. Le fou doit désormais être soumis à la raison pure ; celle qui l'enclotonne derrière des murs, dans des *asiles* censés à la fois le guérir et l'isoler du reste de la société. Une société qui se doit, elle aussi, de l'accepter et de l'exclure. Entre ces doubles communs des inclusions et des exclusions, le fou est forcé à trouver sa place. Il compose avec cette situation dont il n'en a nulle maîtrise. Il s'enveloppe du génie pour donner sens à ses idées qui dépassent l'entendement de la foule.

C'est plus précisément le cas des fous littéraires. Englobant communément auteurs et personnages, les fous littéraires sont les otages de cette situation de l'ostracisme et de l'assimilation. En se protégeant derrière *la singularité du don artistique et du génie*³⁴⁴ (auteurs) et de l'acuité sensorielle et du doute (personnages), ils renvoient une réponse particulière aux efforts de catégorisation sociale des fous qui,

³⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 6

³⁴⁴ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 116

impose à la fois l'idéologie galopante du progrès et la norme et les vestiges de l'ancien ordre des dogmes et des croyances.

II.3.1.2 Médecin et prêtre

Confronté dans son enfance aux prêtres et à l'enseignement religieux et plus tard à la fin de sa vie aux psychiatres et aux expériences médicales, Les œuvres de Maupassant gardent en elles les traces indélébiles de cette influence qui se matérialisera aux travers des personnages, et plus précisément des deux figures qui caractérisent à elles seules le rapport du fou à la norme et au dogme : Le médecin et l'homme de l'église.

Au médecin, Maupassant accorde le rôle souvent alambiqué d'expliquer et de tenter de justifier par les soins de la science positive : l'insolite. Les phénomènes littéralement insensés sont soumis à la norme empirique et c'est au médecin de diagnostiquer et de juger l'incompréhensible. L'aliéniste occupe du fait une place prestigieuse. En parfait porte-parole du positivisme médical, il entend démontrer le caractère aberrant des faits prétendument surnaturels du personnage fou.

Dans la nouvelle *L'Auberge*, c'est aux médecins qu'il revient la charge de se prononcer sur le cas étrange de Monsieur Ulrich, retrouvé par sa famille après des nuits entières piégé par la neige

*Il (Ulrich) les laissa venir ; il se laissa toucher ; mais il ne répondit point aux questions qu'on lui posa ; et il fallut le conduire à Loèche où les médecins constatèrent qu'il était fou*³⁴⁵

De même dans *Mademoiselle Cocotte*, où le narrateur raconte le pronostic sans appel du docteur, de cet homme bizarre rencontré dans l'asile psychiatrique :

Nous allions sortir de l'Asile quand j'aperçus dans un coin de la cour un grand homme maigre qui faisait obstinément le simulacre d'appeler un chien imaginaire. Il criait, d'une voix douce, d'une voix tendre : "Cocotte,

³⁴⁵ MAUPASSANT, Guy de. *L'Auberge*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p

ma petite Cocotte, viens ici, Cocotte, viens ici, ma belle" en tapant sur sa cuisse comme on fait pour attirer les bêtes.

Je demandai au médecin : - Qu'est-ce que celui-là ?

Il me répondit : - Oh ! Celui-là n'est pas intéressant. C'est un cocher, nommé François, devenu fou après avoir noyé son chien.³⁴⁶

Or, Maupassant expose un deuxième type de médecins qui, face à des cas troublants, constatent l'impossibilité de se prononcer et de soumettre leurs jugements et sont contraint *de renoncer à leurs certitudes rationnelles devant des phénomènes qui résistent à leurs analyses et à leurs efforts de normalisation.*³⁴⁷ L'homme de la science et de la norme partagé entre la science qu'il représente et le surnaturel qu'il constate fait tomber le masque de la raison et garde avec le personnage fou le lien de l'aliéniste à son patient ; un simple serviteur du bon sens comme nous le rappelle d'une cruelle ironie cette scène où le docteur Raguine répond à son patient dans la célèbre *lettre d'un fou* du romancier russe Tchekhov :

Dans le fait que je suis un médecin et vous un aliéné, il n'y a ni morale, ni logique, mais un simple hasard (...). Du moment qu'il existe des prisons et des asiles d'aliénés, il faut qu'il y ait quelqu'un dedans. Si ce n'est pas vous, c'est moi...³⁴⁸

Dans une tirade presque à l'identique, Maupassant démontre dans le *Horla* (première version) ce hasard des choses, par la bouche du docteur Marrande, où devant l'inexplicable, le médecin n'a rien à en vouloir à l'aliéné :

³⁴⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Mademoiselle Cocotte*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 1

³⁴⁷ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 100

³⁴⁸ http://www.toomanycowboys.com/michel/?page_id=65

*Le docteur Marrande se leva et murmura : moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou aussi nous le sommes tous les deux*³⁴⁹

Par l'homme de l'église, Maupassant sur les pas de ses prédécesseurs romantiques, a contribué à faire de certains hommes d'église, des âmes perdues, déchirées entre leurs croyances et leurs désirs. Si l'obsession du péché coïncide avec l'emprise du démon pour ne former que d'autres symptômes de la folie, Maupassant investira cette alliance entre la folie et le surnaturel chrétien en le confrontant aux certitudes des sciences positives. Il confère parfois aux prêtres et hommes de foi le soin de se prononcer au même titre que le docteur sur de faits surnaturels que leur rapportent les personnages fous.

L'épisode le plus célèbre est sans nul doute celle du Moine du Mont-Saint-Michel dans la nouvelle du *Horlà* qui vit dans *ce décor gothique de têtes bizarres hérissées de chimères, de diables, de bêtes fantastiques, de fleurs monstrueuses*.³⁵⁰ Le narrateur rapporta dans son journal intime :

*Et le moine me conta des histoires, toutes les vieilles histoires de ce lieu, des légendes, toujours des légendes. Une d'elles me frappa beaucoup. Les gens du pays, ceux du mont, prétendent qu'on entend parler la nuit dans les sables, puis qu'on entend bêler deux chèvres, l'une avec une voix forte, l'autre avec une voix faible.*³⁵¹

Il continua plus tard sur une discussion qu'il aurait tenu avec lui et dans laquelle le Moine y donne une explication banale mais toute aussi raisonnable:

-Je dis au moine : "Y croyez-vous ?". Il murmura : "Je ne sais pas."

³⁴⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 16

³⁵⁰ Ibid / deuxième version. p 10

³⁵¹ Ibid / deuxième version. p 11

-Je repris : "S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions-nous point depuis longtemps ; comment ne les auriez-vous pas vus, vous ? Comment ne les aurais-je pas vus, moi ?"

-Il répondit : "Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, - l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe, pourtant."

-Je me tus devant ce simple raisonnement. Cet homme était un sage ou peut-être un sot. Je ne l'aurais pas pu affirmer au juste ; mais je me tus. Ce qu'il disait là, je l'avais pensé souvent.³⁵²

II.3.2 Emergence d'une « littérature psychiatrique ».

II.3.2.1 Une tentative de rationalisation de la folie.

Rationaliser l'irrationnel était l'enjeu primordial du champ médical au XIX^e siècle. En tentant de comprendre les usages et les représentations de l'expression de la folie, nombreux chercheurs se sont attelés à la lecture du délire en opérant très souvent une jonction sciemment voulue avec la littérature et la rhétorique.

Dès le XVIII^e siècle les travaux d'Esquirol et de Pinel, reconnus à juste titre comme les précurseurs de la médecine mentale et des premiers asiles psychiatriques, préconisaient déjà l'utilisation des outillages littéraires afin de percer et de lire dans la pensée. Cette métaphore du « lire dans la pensée » :

Alimente le mythe d'un clair alphabet de la folie auquel le regard aliéniste serait susceptible de recourir pour identifier dans chacune de ses combinaisons singulières, le syntagme d'une pathologie spécifique [...] Le regard aliéniste ne

³⁵²Ibid / deuxième version. pp 11-12

*peut que se rêver lecteur d'un texte plein, saturé de sens*³⁵³

Concevoir l'aliéné à la fois comme texte et auteur et l'aliéniste comme lecteur confère à la discipline émergente les bases de son institutionnalisation. Elle permet, en outre, au fou d'accéder au titre de « patient » et donc de se prévaloir des différentes accusations marginalisantes auxquelles a été confronté tout au long *d'une civilisation de la raison*, disait Michel Foucault dans son livre *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, thèse majeur de son doctorat d'état, dans laquelle il expose les différentes périodes historiques de la folie en occident.

II.3.2.1.1 L'alphabet de la folie

Dans son livre *Histoire de la folie de la renaissance à l'âge classique*³⁵⁴ (1961) Michel Foucault (1926-1984) distingue 3 périodes précédant le passage de la folie à une maladie mentale.

- Période antique ; où les phénomènes inexplicables sont attribués à des causes extérieures voire surnaturelles (nourriture, malveillance, caprices des dieux).

- Période moyenâgeuse ; où la maladie de l'âme était une épidémie atteignant ceux qui avaient péché, une volonté divine qui s'incarne par la possession de l'âme par des mauvais esprits.

- Période de la renaissance : Bien qu'inquiétante, la folie est sujette à l'envoûtement. Le fou fascine, et séduit de plus en plus. Nombreuses pièces furent produites, prenant comme principal thème la démence.

Il est à constater, à travers ce survol des différentes périodes, que la folie est passée d'une source de honte et de flétrissure à une source d'intérêt et d'attention particulière. Cet engouement se traduit, dans les ères qui suivent par une prise en charge

³⁵³ *Equinoxe*. Association Arches, 1992. p 7

³⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Gallimard, 1998, 1998. p

et une meilleure considération de la personne atteinte d'une déchéance mentale (asiles psychiatriques).

Cette légitimation de la folie a contribué à l'émergence d'une science descriptive des troubles pathologiques. Esquirol considéré à sa juste valeur comme le père de la psychiatrie en serait le premier à avoir plaidé pour l'institution d'une science qui serait à même capable de « lire dans la pensée »³⁵⁵. Son enthousiasme veut *pénétrer les troubles de l'esprit et de fasciner le sujet qui en est la proie pour le déprendre de sa folie et le mobiliser contre elle.*³⁵⁶ Comprendre l'aliénation à partir de l'imaginaire de l'aliéné devient alors une nécessité. Dévoilé *le secret* de la folie au moyens des procédés médicaux un engagement. Et c'est à ce juste titre, que tout médecin se doit de *pénétrer entièrement dans l'esprit de son patient, pour connaître toutes les idées folles qui l'obsèdent.*³⁵⁷

La folie se dote alors d'un abécédaire ; un manuel aux mains des praticiens pour reconstituer à la manière d'un puzzle *en entier l'immense alphabet qui servirait à déchiffrer la langue originelle de la nature, écrite sur le visage de l'homme et dans son extérieur.*³⁵⁸

Maintes définitions ont été accordées à cette dernière. La psychopathologie désigne : la science des souffrances de l'esprit. Considérée à la fois comme une branche de la psychologie et comme une réflexion théorique sur la clinique psychiatrique. En d'autres termes ; c'est une réflexion sur la clinique psychiatrique ou encore la théorie

³⁵⁵ ESQUIROL, Étienne et TARDIEU, Ambroise. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal.* Paris, France, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : J.-B. Baillière, 1838. p 275

³⁵⁶ RIGOLI, Juan et STAROBINSKI, Jean. *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle.* Paris, France : Fayard, impr. 2001, 2001. p 20

³⁵⁷ LEURET, François. *Du traitement moral de la folie.* Paris, France : Hachette : Bibliothèque nationale, 1840. p 104

³⁵⁸ LAVATER, Johann Caspar. *La physiognomonie: ou L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux leur penchans, etc., etc.* Paris, France : Librairie française et étrangère, 1841. p 15

générale de la psychiatrie. Ainsi, il serait plus aisé de s'entretenir à la seule définition acceptable qui désigne la psychologie du pathologique soit à *l'expérience du vécu du malade[...] soit à la recherche d'un trouble fondamental chargé d'unifier la diversité symptomatique.*³⁵⁹

II.3.2.1.2 Phénoménologie de la parole aliénée

La conviction que le langage est en mesure de dévoiler les signes d'une tête égarée place la psychologie clinique en tête des sciences qui peuvent prétendre à déceler les mystères du délire. Guy de Maupassant semble comprendre cela, et c'est par des confessions et des aveux racontés et narrés, dits ou écrits, qu'il contraint ses personnages fous à se livrer aux médecins. Tel est le cas dans sa nouvelle *Lettre d'un fou* où le personnage confesse :

*Mon cher docteur, je me mets entre vos mains. Faites de moi ce qu'il vous plaira. Je vais vous dire bien franchement mon étrange état d'esprit, et vous apprécierez s'il ne vaudrait pas mieux qu'on prît soin de moi pendant quelque temps dans une maison de santé plutôt que de me laisser en proie aux hallucinations et aux souffrances qui me harcèlent.[...] je commence à voir des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes effroyables, d'êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l'esprit des fous. Voilà ma confession, mon cher docteur. Dites-moi ce que je dois faire?*³⁶⁰

Loin de cette mise en scène littéraire en psychiatrie, les difficultés rencontrées par le praticien de faire sortir le patient de son *long silence vers un débordement de parole.*³⁶¹ est souvent le fruit d'une longue attente mais qui finit d'offrir aux regards cette *spontanéité révélatrice* de la folie.

³⁵⁹MOUKOUTA, Charlemagne Simplicie. *Vieillesse et migration en France: approches psychopathologique et interculturelle.* L'Harmattan, 2010. p 22

³⁶⁰MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 1

³⁶¹FALRET, Jean-Pierre. *De l'enseignement clinique des maladies mentales.* Paris, France : Imprimerie de L. Martinet, rue Mignon, 2. 1850, 1850. p 83

Or, l'on est tenté de se demander quelle parole pour le fou ? Comment peut-on trouver du sens dans cette confusion verbale. Cet étonnement est partagé par Daquin dans sa *philosophie de la folie* :

*L'extravagant n'observe et ne connaît aucune des règles de la raison ; il ne suit que ses caprices, il passe à chaque instant d'un objet à un autre sens arrêté à aucun : c'est une volubilité étonnante de la parole, il ne vous donne pas le temps de placer un mot, une foule d'idées singulières et incohérentes se suivent avec une rapidité inconcevable et, pour ainsi dire se chevauchent.*³⁶²

A prendre cette citation dans son absolu viendrait à déconsidérer ce langage ; ce qui signifie la fin de tout échange, l'isolement de l'aliéné et la suspension de la relation thérapeutique. Or la nouvelle discipline ne cherche pas tant à se raccommode la parole de l'aliéné, mais à déceler, derrière ce langage verbal et comportemental aux apparences inhumaines, ce qu'il y a de plus humain. On souhaite désormais par la psychiatrie glisser dans ce monde de l'insignifiant, voire du ridicule, en s'appropriant le champ du langage qui comprend le monde de la signification et de la sensibilité. Un monde qui se base sur des éléments du réel étant donné que tout langage est forcément le fruit de la représentabilité d'un monde concret.

Cette phénoménologie de la folie entreprise par la psychiatrie sera reprise par nombreux auteurs qui, à travers la représentation du monde sensible du fou, vont reconstituer tout un univers en concédant à leurs personnages délirants le langage avec lequel ils s'affranchiront des chaînes morales et sociales pour exprimer dans leurs essences le monde tel qu'ils le voient.

³⁶² DAQUIN, Joseph. *La philosophie de la folie*. Paris, France : BIUM, 2006. p 49

II.3.2.2 Entre écrivains et aliénistes.

II.3.2.2.1 Ce que la littérature doit à la médecine mentale

Coïncidant avec l'époque de Maupassant, l'émergence de la psychiatrie en tant que science des faits pathologiques de la psyché humaine, infiltrera par son vocabulaire médical le champ de la littérature. Or l'on oublie souvent d'admettre le fait qu'avant d'avoir même influencé la littérature, la médecine du mental a depuis toujours eu recours aux textes littéraires afin d'observer, de discuter et de commenter les maux de la psyché.

Renvoyant au monde de la passion, la littérature occupe une place majeure dans la mesure où son discours évoque une réflexion d'un être à son environnement. Cette réflexion en marche, ce lien passionnel et fusionnel de tout être à son monde va être réinvesti par les cliniciens, qui cherchent à déceler de cette expérience particulière du personnage littéraire un soupçon de morbidité comme l'affirmera de façon intransigeante Lemerrier : *on sait que tout sentiment unique et le symptôme de la démence*³⁶³ Dira-il.

Impliquer les figurations littéraires des maladies de l'esprit et de les soumettre à une authentification médicale, a permis la mise en place par les aliénistes *d'un inventaire des œuvres auxquelles, ils reconnaissent une valeur nosographique, traversant pêle-mêle et dans tous les sens, l'histoire littéraire de Cervantès à Maupassant.*³⁶⁴ Cet intérêt manifeste pour la littérature ne s'arrête pas là, les aliénistes dépassent les figures à l'intérieur du texte pour s'intéresser aux écrivains eux même qui seraient porteur de la maladie de leurs propres personnages. Brierre de Boissefont préconise de chercher l'image des hallucinations dans l'imaginaire même des auteurs :

Ces faits psychologique s'observent chez presque tous les individus adonnés aux travaux méditatifs ; ils sont surtout très communs chez les poètes et les romanciers, qui, passant souvent du monde réel au monde idéal, sont portés

³⁶³ LEMERCIER, Népomucène-Louis. *Cours analytique de littérature générale: tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*. Nepveu, 1817. p 346

³⁶⁴ PINEL, Scipion. *Physiologie de l'homme aliéné, appliquée à l'analyse de l'homme social*. J. Rouvier et E. Le Bouvier, 1833. p354

*à prendre les conceptions de leur esprit, les produits de leur imagination pour des réalités. À mesure que ces créations se renouvellent, se répètent dans le cerveau, elles acquièrent un degré de vivacité qui finit par l'emporter sur les sensations extérieures.*³⁶⁵

II.3.2.2.2 Les adhérents et les dissidents

Entre écrivains et aliénistes, le rapport de divergence et de convergence des idées a très souvent donné naissance à des dizaines de papiers virulents sur l'adaptation ou d'opposition du nouveau lexique. Dès Esquirol déjà, l'invitation solennelle d'épouser les théories et les méthodes de la nouvelle discipline médicale se faisait entendre par les nombreux aliénistes qui défendaient bec et ongles le sérieux de leur démarche contre les nombreuses imprécations de la société des lettres.

*Lisez les traités de la folie, venez dans nos hôpitaux de fou, et vous y verrez des aliénés qui parlent très sensément, qui tiennent des discours très suivis, qui discutent sur des matières très ardues.*³⁶⁶ Rassure Esquirol.

A cette invitation acceptée par les uns, elle reste néanmoins très contestée et combattue par d'autres. Ces écrivains se sont regroupés sous l'égide d'une véritable dissidence institutionnelle, devant ce qu'ils décrivent comme étant « le tribunal de la raison ». Ils voient en cette médecine le moyen d'enchaîner non seulement leurs textes, mais aussi et surtout leurs pensées. *Je défends ici qu'on me juge derrière mes paroles, dans le sanctuaire de mes pensées,*³⁶⁷ s'insurge Lassailly suivie à des époques différentes mais animés par le même souhait, une cohorte d'écrivains qui engagent des écrits pamphlétaire à l'aliénisme.

³⁶⁵ BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre. *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnanbulisme par A. Briere de Boismont ...* Paris, France : Germer Baillière, 1862. p406

³⁶⁶ MARC, Charles Chrétien H. *De la folie, considérée dans ses rapports avec les questions medico-judiciaires.* Bailliere, 1840. p 69

³⁶⁷ LASSAILLY, Charles. *Les Roueries de Trialph: notre contemporain avant son suicide.* Paris, France : Silvestre, 1833. p 362

La réplique incendiaire de Baudelaire à l'encontre des aliénistes est bien connue :

*Pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien avisé Baillarger ?*³⁶⁸

Ou celle encore de Hugo sur un ton moqueur:

*J'ai lu Monsieur Leuret, le sage de Bicêtre ; et je n'ignore pas qu'un poète est un fou.*³⁶⁹

Quoi qu'il en soit la psychiatrie s'est frayé un chemin malgré la dissidence dans l'esprit littéraire de l'époque. Bien des opposants adoptèrent sans même se rendre compte le mécanisme de la médecine de l'âme morbide. A travers une thématization du savoir et des institutions de la médecine mentale, *de ces catégories nosographiques et de ses dispositifs thérapeutiques, et aussi par une adoption partielle et significative de son lexique,*³⁷⁰ comme l'atteste ce passage dans *la chevelure* de Maupassant où ce dernier met en scène : le médecin, faisant état de son diagnostic d'un cas de nécrophilie :

Le médecin me dit: "Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'ai vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce

³⁶⁸ BUNEL. *Œuvres poétiques de Charles Baudelaire*. Paris, France : Nouvelle librairie de France, 1980. p 358

³⁶⁹ HUGO, Victor. *La Légende des siècles*. Paris, France : Jules Rouff et Cie, s.d., 19XX. p 795

³⁷⁰ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 457

document." Je suivis le docteur dans son cabinet, et il me remit le journal de ce misérable homme. "Lisez, dit-il, et vous me direz votre avis." ³⁷¹

II.3.2.3 Maupassant, Docteur Charcot & la salpêtrière.

Guy de Maupassant n'était point un aliéniste, mais, malheureusement pour lui, il avait été un aliéné. Pour parler de folie, il n'avait qu'à puiser dans son intérieur. Il lui suffisait de raconter ses impressions intimes sans idées préconçues ou empruntées à autrui, et surtout sans vouloir faire de la science. Mais le jeune écrivain normand a bien fréquenté les médecins comme l'atteste le témoignage de Léon Daudet :

Maupassant assistait aux réunions chez Charpentier et se frottait aux médecins comme à de merveilleux thaumaturges. Il les questionnait longuement dans les embrasures de portes et dans les antichambres. C'était le temps du « Document humain ». On disait Guy – tout le monde l'appelait Guy – est très consciencieux. Il se renseigne quant à certains cas pathologiques qui seront dans son prochain roman.

³⁷²

Ce témoignage capital de Daudet nous renseigne précisément sur la place qu'occupent les aliénistes et l'institution médicale dans son imaginaire littéraire.

En fin observateur des pratiques médicales, Maupassant avait l'appétit insatiable des expériences de psychiatres qui l'entourent. Un médecin aurait remarqué ce sens développé de l'observation il rapporte : *Ce merveilleux écrivain était aussi un remarquable clinicien : il avait vu la plupart des anomalies mentales et physiques qui affligent les êtres humains.* ³⁷³ Ces fins observations ont certainement été développés

³⁷¹ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 2

³⁷² DAUDET, Léon. *Souvenirs littéraires*. Paris, France : B. Grasset, 1997. p 78

³⁷³ MORIN-GAUTHIER, Francine. *La psychiatrie dans l'œuvre littéraire de Guy de Maupassant*. Thèse. Paris, France : Jouve, 1944. p 11

grâce, notamment, aux cours de la Salpêtrière donnés par le docteur Charcot où Maupassant aurait *pu voir beaucoup de phénomènes extraordinaires.*³⁷⁴

Dans *Magnétisme*, Maupassant évoque ce débat polémique qui existait déjà à son époque et auquel se livraient les écrivains sur la question des praticiens de la suggestion par l'hypnose :

*On vint à parler du magnétisme, des tours de Donato et des expériences du docteur Charcot. Soudain ces hommes sceptiques, aimables, indifférents à toute religion, se mirent à raconter des faits étranges, des histoires incroyables mais arrivées, affirmaient-ils, retombant brusquement en des croyances superstitieuses, se cramponnant à ce dernier reste de merveilleux, devenus dévots à ce mystère du magnétisme, le défendant au nom de la science.*³⁷⁵

Il défend sur ce passage le Docteur Charcot, pour qui ; il avoue s'être épris pour ses expériences étranges et inexplicables :

*Nous ne discuterons pas Donato qui est tout simplement un très malin faiseur de tours. Quant à M. Charcot, qu'on dit être un remarquable savant, il me fait l'effet de ces conteurs dans le genre d'Edgar Poë, qui finissent par devenir fous à force de réfléchir à d'étranges cas de folie. Il a constaté des phénomènes nerveux inexplicables et encore inexplicables, il marche dans cet inconnu qu'on explore chaque jour, et ne pouvant toujours comprendre ce qu'il voit, il se souvient trop peut-être des explications ecclésiastiques des mystères. Et puis je voudrais l'entendre parler, ce serait tout autre chose que ce que vous répétez.*³⁷⁶

³⁷⁴LECLERC, Yvan. *Flaubert - Le Poitvin - Maupassant: une affaire de famille littéraire*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 2002. p 59

³⁷⁵MAUPASSANT, Guy de. *Magnétisme*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p

1

³⁷⁶ Ibid. p 3

II.3.3 L'influence fantastique.

II.3.3.1 La folie au cœur de l'univers fantastique

II.3.3.1.1 La littérature fantastique et les phénomènes psychiques : Drogues et magnétisme.

Servant à exprimer généralement les œuvres qui se moquent des lois de la raison pour donner la primauté à l'imaginaire surnaturel, le terme « fantastique » est employé dès le début des années 1830 en référence aux récits d'Hoffmann, comme le constate Champfleury :

*C'est en France que nous avons trouvé le mot fantastique, à cause de l'étonnement et de la stupéfaction dans laquelle nous tenaient certaines œuvres d'Hoffmann*³⁷⁷

Tiré plus précisément du titre du recueil d'Hoffmann, *Phantasiestucke in Calliot's Manier* ; le mot *Phantasiestucke* pris seul signifie « pièces, morceaux de fantaisie ». C'est donc au prix d'un contresens de la langue que le mot désignera cette **ambiguïté** même qui s'offre à l'esprit. Cette nouvelle acception du mot, d'ambiguïté sensorielle de l'esprit, sera questionnée par les critiques littéraires qui ne tarderont pas à souligner notamment le rapport de causalité entre : *l'étrangeté psychique d'un auteur et le caractère profondément irrationnel et déroutant de son œuvre.*³⁷⁸

Cette recherche du lien qui existerait entre le psychisme de l'auteur et ses personnages, explore ces frontières minces et ambiguës, parfois imperceptible au lecteur.

La nosographie de cas de folie et d'aberrations imputées par l'écrivain à ses personnages imaginaires et le compte rendu, pour ainsi dire

³⁷⁷ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contes posthumes d'Hoffmann*. Paris, France : M. Lévy, 1856. p 28

³⁷⁸ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 37

*autobiographique, d'expériences aberrantes
effectivement vécues.*³⁷⁹

Cependant, cette recherche du lien n'aurait jamais pu exister sans l'émergence des sciences qui étudient les phénomènes psychiques. La vogue du magnétisme, l'intérêt à la vie onirique, l'étude psychiatrique des hallucinations et des visions provoquées par le haschisch et l'opium offrent pour les écrivains un réservoir immense d'« images » supranaturelle et morbide qui serviront de matières à leur imagination créatrice.

L'auteur normand n'échappe pas à cette ferveur. Son attirance particulière des mystères liés à la vie énigmatique de l'esprit le pousseront à adapter son genre du fantastique aux explications et aux hypothèses des sciences positives. et plus spécialement au magnétisme qui ; *autant que la psychiatrie relève donc ce surnaturel vrai*,³⁸⁰ auquel il assurera dans sa nouvelle intitulée *Magnétisme : Si vous ne croyez pas au magnétisme, vous êtes ingrats.*³⁸¹

Ce prisme au Magnétisme apparaît clairement aussi dans sa nouvelle *Le Horla*, où nous nous proposons ici de vous soumettre l'expérience dont le narrateur était témoin :

Ma cousine, très incrédule aussi, souriait. Le docteur Parent lui dit : "Voulez-vous que j'essaie de vous endormir, madame ?

- Oui, je veux bien."

Elle s'assit dans un fauteuil et il commença à la regarder fixement en la fascinant. Moi, je me sentis soudain un peu troublé, le cœur battant, la gorge serrée. Je voyais les yeux de Mme Sablé s'alourdir, sa bouche se crisper, sa poitrine haleter. Au bout de dix minutes, elle dormait.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid. p 39

³⁸¹ MAUPASSANT, Guy de. *Magnétisme*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p

"Mettez-vous derrière elle", dit le médecin.

Et je m'assis derrière elle. Il lui plaça entre les mains une carte de visite en lui disant :

"Ceci est un miroir; que voyez-vous dedans ?"

Elle répondit :

"Je vois mon cousin.

- Que fait -il ?

- Il se tord la moustache.

- Et maintenant ?

- Il tire de sa poche une photographie.

- Quelle est cette photographie ?

- La sienne."

C'était vrai ! Et cette photographie venait de m'être livrée, le soir même, à l'hôtel.

"Comment est-il sur ce portrait ?

- Il se tient debout avec son chapeau à la main."

Donc elle voyait dans cette carte, dans ce carton blanc, comme elle eût vu dans une glace.

Les jeunes femmes, épouvantées, disaient : "Assez ! Assez ! Assez !"

Mais le docteur ordonna : "Vous vous lèverez demain à huit heures ; puis vous irez trouver à son hôtel votre cousin, et vous le supplierez de vous prêter cinq mille francs que votre mari vous demande et qu'il vous réclamera à son prochain voyage."

Puis il la réveilla.³⁸²

Le baron du Potet, expose dans son journal du Magnétisme, l'intérêt manifeste et l'extraordinaire succès mondain, littéraire et scientifique de la suggestion, des magnétiseurs et des hypnotiseurs :

*Le magnétisme deviendra surtout un moyen explicatif non seulement de bien des énigmes considérées jusqu'à présent comme inexplicable (comme, par exemple, différentes maladies), mais plus encore par rapport à la sphère intérieure et mystique du sommeil et des songes, où la nature poétique de l'homme joue de sa cachette sans rôle magique de tant de différentes manières*³⁸³

Si l'intérêt paradoxal, à la fois irrationnel et logique du magnétisme (qui guérit et explique mais reste tapi dans l'ombre de l'esprit humain) a influencé les conteurs du fantastique dont Maupassant. Les effets des drogues et des différents breuvages ont eu la même influence.

Les différentes expériences auxquelles s'adonne l'esprit intellectuel du XIXe siècle, pour recréer un paradis artificiel regroupera au sein de la même table médecins et écrivains. Les effets du haschisch, du vin, de l'alcool sont donc le support à la fois organique et psychique de certains récits fantastiques. Maupassant décrira ces hallucinations et ces états seconds engendrés par ces drogues et ces breuvages aux caractères spécifiques. Des thèmes particulièrement modernes dans la littérature fantastique que Maupassant tentera de les faire intégrer à la lueur de la médecine psychiatrique.

³⁸² MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 36

³⁸³ POTET. *Le Magnétiseur spiritualiste: journal rédigé par les membres de la Société des magnétiseurs spiritualistes de Paris*. 1850. p 15

C'est plus précisément dans sa nouvelle *Rêves* que Maupassant revient longuement sur les écrits de ces drogues. Plus précisément celle de l'éther que son docteur lui prescrivra, afin de soulager ces migraines effroyables :

J'avais dans la tête et dans le cou de vives douleurs, et une insupportable chaleur de la peau, une inquiétude de fièvre. Je pris un grand flacon d'éther et, m'étant couché, je me mis à l'aspirer lentement.

Au bout de quelques minutes, je crus entendre un murmure vague qui devint bientôt une espèce de bourdonnement, et il me semblait que tout l'intérieur de mon corps devenait léger, léger comme de l'air, qu'il se vaporisait.

Puis ce fut une sorte de torpeur de l'âme, de bien-être somnolent, malgré les douleurs qui persistaient, mais qui cessaient cependant d'être pénibles. C'était une de ces souffrances qu'on consent à supporter, et non plus ces déchirements affreux contre lesquels tout notre corps torturé proteste.

Bientôt l'étrange et charmante sensation de vide que j'avais dans la poitrine s'étendit, gagna les membres qui devinrent à leur tour légers, légers comme si la chair et les os se fussent fondus et que la peau seule fût restée, la peau nécessaire pour me faire percevoir la douceur de vivre, d'être couché dans ce bien-être. Je m'aperçus alors que je ne souffrais plus. La douleur s'en était allée, fondu aussi, évaporée. Et j'entendis des voix, quatre voix, deux dialogues, sans rien comprendre des paroles. Tantôt ce n'étaient que des sons indistincts, tantôt un mot me parvenait. Mais je reconnus que c'étaient là simplement les bourdonnements accentués de mes oreilles. Je ne dormais pas, je veillais ; je comprenais, je sentais, je raisonnais avec une netteté, une profondeur, une puissance extraordinaires, et une joie d'esprit, une ivresse étrange venue de ce décuplement de mes facultés mentales.

Ce n'était pas du rêve comme avec le haschich, ce n'étaient pas les visions un peu malades de l'opium c'était une acuité prodigieuse de raisonnement, une nouvelle manière de voir, de juger, d'apprécier les choses de la vie, et avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie.

*Et la vieille image de l'Écriture m'est revenue soudain à la pensée. Il me semblait que j'avais goûté à l'arbre de science, que tous les mystères se dévoilaient, tant je me trouvais sous l'empire d'une logique nouvelle, étrange, irréfutable. Et des arguments, des raisonnements, des preuves me venaient en foule, renversés immédiatement par une preuve, un raisonnement, un argument plus fort. Ma tête était devenue le champ de lutte des idées. J'étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance...*³⁸⁴

II.3.3.1.2 Les images fantastiques de la folie

Mi- scientifique et mi- imaginaire ; La folie objet de science, trouvera un terrain favorable dans la fiction fantastique. Jouant un rôle éminent dans le renouvellement du genre fantastique, l'image de la folie constituera la pierre angulaire de cet édifice bâti au gré des échanges d'informations et de révélations entre écrivains et psychiatres, qui se lisent, s'écrivent et se rencontrent et participent parfois à des expériences communes. Les phénomènes malades de la psyché inspirent toute une catégorie de récits fantastiques où l'auteur utilise les enseignements de la psychiatrie pour les imaginer et les concrétiser, tout en les concevant de manière à *dépasser les bornes de l'intelligible*.³⁸⁵

La folie dans les récits fantastiques prend à cet effet uniquement les données de la psychiatrie qui puissent être traitées par l'imaginaire. Car la folie réaliste, purement scientifique et qui ne laisse pas de place aux hypothèses fantastiques est :

*Un de ces malheurs qui touchent, mais qui dégoutent
(...) Sans doute, en introduisant un fou dans son
roman, un auteur est sur de produire de l'effet. Il*

³⁸⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Rêves*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 9

³⁸⁵ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 44

*fait vibrer une corde sensible ; mais le moyen est vulgaire.*³⁸⁶

Maupassant utilise le même concept en parant son fou d'une ambiguïté dépassant le rationalisme scientifique. Il place le doute et laisse le soin à ses lecteurs de se prononcer sur le caractère morbide de ses personnages insensés. Nous verrons dans la partie suivante cette matérialisation de la folie.

Conclusion

En dévoilant le paradigme de la folie chez Maupassant, nous sommes parvenus à associer sa conscience et sa vision de la folie dans le monde avec son imaginaire de la folie. Son regard de la positivité comme doctrine scientifique qui relègue la métaphysique au rang des sciences triviales, amène une nouvelle représentation sociale du fou. Cette représentation du fou entre l'exclusion et l'inclusion se retrouve directement représentée chez Maupassant à travers deux figures importantes ; celle du médecin et du prêtre. L'émergence de la psychiatrie en tant que science objective qui se veut une médecine des troubles mentaux, s'exercera à faire rationaliser la folie en élaborant tout un langage scientifique sur le délire et l'avènement de nouvelles formes de la littérature fantastique vont largement influencer la vision de Maupassant sur la folie.

³⁸⁶MONGAULT, Henri Éditeur scientifique. *Études de littérature russe*. Paris, France : H. Champion, 1932, 1932.

*Ecriture de
la folie*

PARTIE -III:

Chapitre 1 :

Le délire une

aventure du

texte

Introduction

Le premier chapitre « Le délire une aventure du texte » tentera d'examiner l'incarnation que Maupassant fera de sa folie et plus précisément du, comment en alchimiste de l'image l'écrivain réussit-il à transformer ses visions de l'eau en une allégorie aqueuse de sa folie ? Sur ce point bien précis, nous essayerons de nuancer nos propos tant qu'il est bien évidemment question ici de rêverie, c'est-à-dire un travail conscient du rêve qu'on verra prend aussi source dans un large héritage occidental.

Juste après, nous enchaînerons avec la question de la rhétoricité du discours de la folie chez Maupassant. Nous essayerons de quêter sur le lien qui unit ou désunit le logos avec son écrit. De savoir si l'intelligibilité de ses textes est-elle mise en cause ? Si y a-t-il ou non des moments de cohérence ou d'incohérence qui peuvent transparaître dans ses œuvres. En un seul terme, si sa propre folie lui dicte son écrit. Mais une autre problématique nous laisse encore plus dubitatif, celle de la rhétoricité du genre et son lien avec son mal : Le choix des moyens de la brièveté, de la nouvelle et de l'imaginaire médiatique.

La thématique de la folie chez Maupassant occupe une place prépondérante. Sujet de notre recherche, dans ce point nous allons tenter au début de comprendre quel genre de fou l'écrivain décrit-il dans ses nouvelles ? Le personnage-phénomène semble détenir une place de choix dans ce que nous appellerons les récits de l'étrangeté psychique. Ces mêmes récits qui proposent des thématiques variantes de : l'obsession de la folie, des hallucinations autoscopiques et du dédoublement, présentent entre eux d'innombrables points en commun.

III.1.1 Une entreprise à l'épreuve de la démence.

III.1.1.1 Folie et illusion réaliste.

III.1.1.1.1 Le cadre réaliste du fantastique comme épitaphe de la folie

Le principe de réalité inhérent à l'écriture Maupassienne prend dans ses nouvelles fantastiques un sens et une tournure bien différente. Par une exagération certaine des formes du réel, Guy de Maupassant obtint un effet contraire qui étouffe le réel et le rend surnaturel, voire irréel. En effet, par une amplification surdimensionnée des effets de la réalité visible qui s'offre à ses personnages, le récit prend une tournure autre que celle qu'impose la logique des choses et le bouscule incommensurablement dans la limite du réel. Cette aporie est confirmée par Martin Gosman qui avance :

On peut soutenir que la nouvelle fantastique, dans le cas de Maupassant, ne fait que reprendre celle de la nouvelle "réaliste" mais qu'elle en tire des effets inouïs. Comme la nouvelle "réaliste" tente de rendre compte de la diversité de la réalité du visible, la nouvelle fantastique (de Maupassant) tente de rendre palpable les limites et les apories de cette lecture de la réalité. Elle y parvient en faisant surgir le chaos, le trouble, la peur au cœur même de cette représentation qui se présente comme totalitaire.³⁸⁷

L'obsession, La peur, l'angoisse et la terreur sont autant d'éléments qui, dans le texte, accentuent donc le réel pour plus de réel jusqu'à ce qu'il s'annule par lui-même. Cette chimérisation du réel ou plutôt cette mise en illusion du réel par le réel jusqu'à ce qu'il devient irréel, Maupassant en use largement et avec une certaine habileté, il réussit à la modéliser dans des formes diverses d'écriture : journal intime, lettres, récits enchâssés, ou cas singuliers qui produisent encore plus cet effet.

La spécificité du fantastique de Maupassant réside dans cette manière de manier à l'extrême les effets du réel jusqu'à l'exténuer. Une mise à mort programmée qui n'est autre que celle de sa propre santé mentale. Le cadre réel du récit fantastique chez Maupassant fonctionne donc comme une épitaphe de sa propre folie. Par les yeux des

³⁸⁷ ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis et GOSMAN, Martin. *La Nouvelle Romane: (Italia, France, España)*. Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, 1993. p 95

narrateurs de ses récits ; pour qui le réel s'annule devant un trop-réel, on assiste impuissamment à une démence d'un auteur qui se dit.

L'invraisemblable dans le texte de Maupassant n'est autre qu'une aberration ou une déformation, sans introduction préalable, du réel. L'incertitude et l'hésitation pèse donc dans le texte. Cet effet typique du récit délirant, S.Consolile révèle dans son ouvrage « le récit du Psychotique ».

Une des particularités du discours délirant n'est-elle pas la transition sournoise, sans aucun avertissement préalable, d'un récit réaliste doté d'un référent historiquement défini à un récit imaginaire dont le référent est purement fantasmatique, au sein de ce no man's land discursif ou réalité et fantasmes s'interpénètrent, n'ayant plus de statut séparé ?³⁸⁸

Si Maupassant déforme et altère le réel par une transition sournoise dans le réel lui-même, exprimant par-là indirectement ses propres glissements et ses infléchissements dans la folie, il symbolise et dissimule de même cette folie en l'incarnant et en la métamorphosant dans l'image de l'eau.

III.1.1.2 Maupassant : Un alchimiste de l'image

III.1.1.2.1 La métamorphose de l'eau

Tenant une fonction poétique majeure dans l'œuvre de Maupassant, « l'eau » est l'élément de la nature qui a influencé considérablement l'imagination de l'écrivain. Passionné de canotage et de sports aquatiques, Guy de Maupassant porte en lui l'amour de la mer et des grands larges. Ce fils de Normandie, habitué aux paysages des grands rivages et des fleuves qui traversent la région, affectionne tout particulièrement les longues traversées : Ces escapades maritimes qu'il nourrit durant ses années de profession en tant qu'employé au Ministère de la Marine. C'est pourquoi et se faisant propriétaire ensuite d'un yacht qu'il baptise «Le Bel-Ami » - au nom du roman

³⁸⁸TILKIN, Françoise. *Quand la folie se racontait: récit et antipsychiatrie*. Rodopi, 1990. p 288

éponyme- il fait des croisières en Méditerranée dont il rapporte dans sa nouvelle *Sur l'eau* ses souvenirs avec lesquels on peut facilement déceler l'attraction de l'eau sur ses états psychiques.

Cette influence de l'eau sur Maupassant, Gaston Bachelard l'affirme dans son ouvrage *L'eau et le rêve*.³⁸⁹ Plus féminine que le feu, cette eau symbolise les formes cachées de l'instantané. Les mystères d'une mémoire encore vive où il ne s'agit plus de psychanalyse, comme il est le cas pour le feu dans son ouvrage *La psychanalyse et le feu*, mais comme l'indique la suite du titre « Un essai sur l'imagination de la matière » ce qui suppose une réflexion sur la conscience des images de la matière³⁹⁰ :

*Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant souvent notre adhésion irraisonnée.*³⁹¹

À cet effet Gaston Bachelard distingue deux catégories d'eaux ; les eaux claires et les eaux profondes.

S'agissant des eaux claires, courantes et ruisselantes ; elles génèrent et laissent transporter des images fluides, mouvantes et fugitives qui se matérialisent mal. *Une image fuyante, une image en fuite, car l'élément qui la porte et la constitue est voué par essence à l'évanouissement.*³⁹² Cette eau claire est synonyme chez Maupassant d'angoisses chimériques qui deviennent de plus en plus obsédantes et étouffantes au fur et à mesure que l'eau se stagne et se stabilise.

A l'image de cette rivière dont Maupassant en fait une description lugubre dans sa nouvelle *Sur l'eau*. Œuvre qu'il écrit sous le pseudonyme de Guy de Valmont :

³⁸⁹BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris, France : J. Corti, 1984.

³⁹⁰ Voir la distanciation progressive de Gaston Bachelard avec l'analyse psychanalytique dans le 3eme chapitre

³⁹¹BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris, France : J. Corti, 1984. p 14

³⁹² Ibid. p 27

Ah ! me dit-il, combien j'ai de souvenirs sur cette rivière que vous voyez couler là près de nous ! Vous autres, habitants des rues, vous ne savez pas ce qu'est la rivière. Mais écoutez un pêcheur prononcer ce mot. Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière : et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau.³⁹³

De même que l'eau, le Brouillard et la brume ont un effet angoissant et terrifiant sur la pensée de ses narrateurs. C'est le cas encore dans *Sur l'eau* où le narrateur est emprisonné dans ce décor sinistre de blancheur étouffante, et où la peur l'immobilise :

Cependant, la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis, plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel, formées par des groupes de peupliers d'Italie. J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'être étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante.³⁹⁴

C'est cette même sensation de paralysie et d'impuissance qui fut ressentie par son personnage du *Horla* devant cette brume dans l'épisode du miroir, où ce dernier raconte :

³⁹³ MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989. p 2

³⁹⁴ Ibid. p 12

*Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.*³⁹⁵

L'humidité ressentie par le corps est source de tristesse et de peur grandissante. C'est le cas dans *Divorce* :

*En posant la main sur la rampe de fer de l'escalier, un frisson glacé m'entra dans le bras, et comme j'étendais l'autre pour trouver le mur, je sentis, en le rencontrant, un second frisson m'envahir, plus humide, celui-là, et ils se joignirent dans ma poitrine, m'emplirent d'angoisse, de tristesse et d'énervement.*³⁹⁶

Les eaux profondes témoignent quant à elles de sa folie. Immobiles, noires, marécageuses, étang boueuses ou abîmes océaniques. Elles tirent toutes vers le fond, vers l'absolue aliénation. Là où les *rêveries singulières, de cauchemars et des hallucinations révèlent les grandes profondeurs psychologiques.*³⁹⁷ Guy de Maupassant en donne l'exemple dans *Le Horla*, le personnage éprouve ce sentiment bien étrange face à des sommeils cauchemardesques :

Jusqu'au moment où je tombe tout à coup dans le repos, comme on tomberait pour s'y noyer, dans un gouffre d'eau stagnante. Je ne le sens pas venir,

³⁹⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 40

³⁹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 8

³⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris, France : J. Corti, 1984. p 23

*comme autrefois, ce sommeil perfide, caché près de moi, qui me guette, qui va me saisir par la tête, me fermer les yeux, m'anéantir.*³⁹⁸

Rien la vue de cette eau noire, qui longe cette allée de boutiques de brocanteurs, a suffi au conteur de lui faire revenir à la tête ces images d'objets fantastiques. Il en racontera :

*Or, un soir, vers quatre heures, comme je m'engageais dans une rue invraisemblable où coule une rivière noire comme de l'encre nommée "Eau de Robec", mon attention, toute fixée sur la physionomie bizarre et antique des maisons, fut détournée tout à coup par la vue d'une série de boutiques de brocanteurs qui se suivaient de porte en porte. Ah ! Ils avaient bien choisi leur endroit, ces sordides trafiquants de vieilleries, dans cette fantastique ruelle, au-dessus de ce cours d'eau sinistre,*³⁹⁹

III.1.1.2.2 L'eau comme allégorie aqueuse de la folie

Si Selon Gaston Bachelard, Guy de Maupassant aurait incarné ses états psychiques en les formalisant dans les eaux, claires et profondes. Il serait cependant nécessaire de rappeler que ces liaisons entre l'eau et la folie de l'auteur dans le texte n'émanent pas uniquement d'une plainte consciente du soi. Cette liaison trouverait aussi source dans une conscience plus large : une altérité, celle d'un Imaginaire occidental. Michel Foucault le remarque dans son travail intitulé « l'eau et la folie ». La folie dit il « *est l'extérieur liquide de la rocheuse raison.* » Il poursuit que :

C'est peut-être à cette liquidité essentielle de la folie dans les vieux paysages imaginaires qu'on doit un certain nombre de thèmes importants: l'ivresse, modèle bref et provisoire de la folie; les vapeurs, folies légères, diffuses, brumeuses, en voie de

³⁹⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/ Deuxième version. p 8

³⁹⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. P

*condensation dans un corps trop chaud et une âme brûlante; la mélancolie, eau noire et calme, lac funèbre, miroir en larmes; la démence furieuse du paroxysme sexuel et de son épanchement.*⁴⁰⁰

Synonyme de folie, l'eau est aussi son antonyme dans l'imaginaire occidental. Et à l'idée de combattre le mal par le mal et le feu par le feu ; l'eau est déjà utilisée, avant et après l'institutionnalisation de la psychiatrie, pour elle et contre elle. L'hydrothérapie a été, en effet, largement répandue dans les pratiques curatives jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale.

La douche ; ce rituel de la souffrance de la médecine asilaire qui en tortura plus d'un fou, trouva pour supplicier le patient Maupassant qui décria quelques années plutôt ces pratiques à travers ce personnage de *La Chevelure* qui est douché violemment cinq fois par jour sur les ordres du médecin : "*Écoutez-le, dit le docteur. Il faut doucher cinq fois par jour ce fou obscène. Il n'y a pas que le sergent Bertrand qui ait aimé les mortes.*"⁴⁰¹

Ce rapport de l'eau à sa folie, tantôt poison tantôt antidote, tantôt aliénante et guérisseuse, Guy de Maupassant l'exprime dans ses textes. A l'image de ce personnage aliéné par l'homicide de sa propre chienne qu'il a noyé dans le fleuve :

*Il poussa un cri épouvantable et il se mit à nager de toute sa force vers la berge, en continuant à hurler; et, dès qu'il eut atteint la terre, il se sauva éperdu, tout nu, par la campagne. Il était fou!*⁴⁰²

⁴⁰⁰ Michel FOUCAULT, « L'eau et la folie », Médecine et Hygiène, 21^e année, n° 613, 23 octobre 1963, p 906

⁴⁰¹ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 8

⁴⁰² MAUPASSANT, Guy de. *Mademoiselle Cocotte*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 26

Comme un explorateur des mers qui vague à la recherche de la terre ferme, c'est l'eau qui pour Maupassant fait dériver, mais c'est elle aussi qui ramène vers les lieux les plus surs. Michel Foucault à travers cette citation tirée de son célèbre ouvrage retrace cette traversée périlleuse du fou dans l'odyssée :

*L'eau emporte, mais elle fait plus, elle purifie; et puis la navigation livre l'homme à l'incertitude du sort; là chacun est confié à son propre destin, tout embarquement est, en puissance, le dernier. C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque.*⁴⁰³

III.1.2 Rhétoricité de la folie chez Maupassant.

III.1.2.1 Folie et logos : Entre raison et déraison du discours.

III.1.2.1.1 L'intelligibilité du texte fou

Peut-on lire le délire ? À ce stade de la recherche, on est tenté de s'interroger sur l'intelligibilité des textes de Maupassant et à se demander légitimement si y aurait-il ou non du sens derrière le discours littéraire de notre écrivain. Si l'on suppose que chaque folie porte en elle un caractère distinctif celui de « l'aveuglement », comme on peut le lire dans l'article « Folie » de l'Encyclopédie ; Alors ne serait-il pas plus judicieux de conclure hâtivement sur le non-sens de tout texte que l'on soupçonne de folie ?! Or on le sait, ce qui caractérise la folie de Maupassant, n'est pas simplement un aveuglement dans le sens où l'on ne perçoit plus la réalité. Non. Ce qui caractérise le plus, en réalité, la folie de Maupassant est cet aveuglement presque recherché de vouloir dissimuler sa propre raison.

Shoshana Felman dans son livre « la folie et la chose littéraire » affirme qu'il y a un lien presque indélébile entre la Raison et la Folie. Elle avance que *la folie est essentiellement un phénomène de la pensée : d'une pensée qui dénonce.*⁴⁰⁴ Elle poursuit

⁴⁰³ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Gallimard, 1998, 1998. p 22

⁴⁰⁴ FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1978. p 37

quelques lignes après : *la folie n'est possible que dans un monde en conflit de pensées.*
⁴⁰⁵ On comprend à travers ces deux affirmations et en concordance avec nos propos sur Maupassant, que la folie n'est autre chose que la question de la pensée et donc de la raison humaine. Car *c'est à l'homme seul qu'il est donné de se penser. C'est ce qui fait qu'il a, pour ainsi dire, le privilège de la folie.*⁴⁰⁶ dit Hegel.

L'impertinence du langage de la folie, dénonciateur, face à la bienséance du langage commun et sa non concordance avec le rationalisme ; Cet impérialisme de la raison qui empêche la folie de se manifester pour elle-même et dans son propre langage,
⁴⁰⁷ oblige cette dernière : la folie, à se retrancher derrière *la dimension de la possibilité*⁴⁰⁸ qu'offre le langage de la fiction comme le perçoit Jacques Derrida. Il est donc évident pour nous, que Maupassant a bien trouvé en la littérature les possibilités d'exprimer, de dénoncer et de questionner la Raison, sa propre raison et celle qu'adule les autres, tout en gardant l'image d'un écrivain qui rode tout autour du fantastique sans réellement y pénétrer. Il est comme disait Felman *le sujet délirant qui ne se repère pas si facilement à l'intérieur de sa propre pensée, que, dans la littérature.*⁴⁰⁹

III.1.2.1.2 Incohérence et cohérence de l'écrit maupassien

L'intelligibilité des textes de Maupassant tenue par une lucidité de sa folie, comme on vient de le voir dans le point précédent (folie perçue comme questionnement de la raison qui s'exprime au travers de la littérature) nous fait penser que cette mise en forme de son univers psychique, ainsi que sa thématization littéraire récurrente, répond, **Aussi**, à une certaine poétique de la réception.

Le choix esthétique engagé par l'écrivain à en effet pour but de recréer chez ses personnages cette menace de l'aliénation qui demeure prisonnière du jeu de l'écriture et de la lecture. Car la folie est au demeurant un thème littéraire que Maupassant donne à voir pour ses lecteurs. Cette manière de concevoir l'écriture de la folie répondant, **avant**

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich et VERA, Augusto Traduction Éditeur scientifique. *Philosophie de l'esprit*. Bruxelles, France : Culture et civilisation, 1969. p 383

⁴⁰⁷ Comme le dénonce Michel Foucault à travers son li

⁴⁰⁸ DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, France : Éd. du Seuil, DL 1979, 1979.

⁴⁰⁹ FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1978. p 50

tout, aux attentes du lectorat, démontre de façon implacable la maîtrise de l'écrivain et sa distanciation voulue entre son sujet et sa maladie qu'il fait *au moyen d'une scripture admirablement lucide et contrôlée*.⁴¹⁰

S'il est certain que la démence de Maupassant a largement influencé son imaginaire littéraire, comme on peut le conclure à travers les chapitres précédents, il nous est cependant impossible, au vue de cette maîtrise dont fait preuve l'écrivain, de trancher de manière irrévocable sur l'intervention directe de cette maladie sur sa rhétoricité de la folie, et plus précisément sur le choix des procédés d'écriture. En effet, L'ensemble du texte maupassien témoigne à juste titre d'une cohérence notable, raisonnable, qui chasse la suspicion sur un automatisme presque aléatoire du vocabulaire qu'une folie laisse dicter et qui nous rappelle les procès souvent intentés aux surréalistes, un quart de siècle après, et dont le chef de file André Breton s'en défendra dans son *Manifeste du Surréalisme* en tentant d'assurer que la fureur des écrivains surréalistes, prise ici dans le sens de la folie, n'a rien à voir avec le choix des mots.

Si la folie ne dicte pas, elle inspire tout bien que Maupassant :

*Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la récréation d'un État qui n'a plus rien à envier à l'aliénation mentale.*⁴¹¹ dit-il.

Pourtant, il subsiste aujourd'hui encore des parts d'incertitudes sur l'utilisation abusive de formules pleines d'effroi, de répétition à l'identique presque hystérique de termes, qui sonnent comme le signe d'une folie qui frapperait à l'avenir l'auteur avant le narrateur à l'exemple de ces plaintes dans *Fou ?* : *Je ne suis pas fou. Je le jure, je ne suis pas fou !*⁴¹² Ou bien dans le *Horla* : *J'écoute, j'écoute quoi ?*⁴¹³ Ou encore

⁴¹⁰PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 303

⁴¹¹ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, France : J.-J. Pauvert, impr. 1965, 1965. p 136

⁴¹²MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 12

avec ces lignes entières de pointillés, marque de discontinuité narrative, coupure de communication *Non....Non.... sans aucun doute... Alors ?.....Alors ?....*⁴¹⁴ Ce procédé de suspension du récit semble dire comme le remarque Mariane Bury *la défaite de la langue, l'abyme de la pensée.*⁴¹⁵ Le doute demeurera donc entier, entre l'incohérence ou la cohérence

III.1.2.2 La problématique de la rhétoricité du genre

III.1.2.2.1 Les moyens de la brièveté : le récit court.

Hissé en maître incontesté de la nouvelle, genre qu'il affectionne tout particulièrement, Maupassant adapte son imaginaire à la brièveté. Choix délibéré lié à la poétique du fantastique ou impératif médiatique lié à l'essor de la presse ? La forme courte des récits à laquelle souscrit Maupassant semble donner, loin de ce débat, lieu à une autre difficulté ; cette fois-ci d'ordre terminologique comme le remarque Floriane Virginie Marguerite. Elle démontre la confusion déjà régnante à l'époque entre lecteurs, critiques et écrivains et dont n'échappera pas Maupassant à distinguer entre les termes « Contes » et « Nouvelles », comme l'édifiera cette lettre envoyée par Maupassant à Havard :

*Je vous prie d'envoyer tout de suite par la poste le volume de nouvelles paru chez vous ou on trouve une intitulée Le Testament. Je crois que c'est dans les Contes de la bécasse.*⁴¹⁶

Marguerite insiste sur le fait que le terme « Conte » auquel on attribuait les qualificatifs de philosophique, merveilleux, oriental, allégorique, de fées, a perdu très

⁴¹³ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 6

⁴¹⁴ Ibid. p 40

⁴¹⁵ DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p 630. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

⁴¹⁶ Maupassant, Guy de. *Correspondance (Sélection): Nouvelle édition augmentée*. Arvensaeditions, 2014. P 219

rapidement sa signification générique et poursuit : '*conte*' et '*nouvelle*' sont devenus deux termes interchangeables selon le bon plaisir de celui qui les utilise.⁴¹⁷

Qu'ils s'agissent de contes ou de nouvelles, les récits courts assument une multiplicité thématique quasiment infinie : ce sont *des genres polymorphes qui se prêtent à tous les avatars [...] Ils présentent une extraordinaire variété qui exclut toute conformité à un modèle précis.*⁴¹⁸ Maupassant bien conscient des avantages à en tirer d'une telle association générique, use des moyens de la brièveté pour explorer des thématiques, en coupant court à tout verbiage inutile. La mort, la cruauté, la souffrance, l'érotisme, l'échec, la tragédie, ou la farce se tissent et se dénouent dans le texte à grande vitesse, en reprenant la métaphore du critique Alain Buisine, qui ironise : Le conte de Maupassant, c'est *le TGV de la narrativité.*⁴¹⁹ Tout semble se déployer le temps d'une crise.

Et c'est précisément de crises, d'angoisses ou de folies et de leur lien avec le choix du genre que l'on s'interroge ici. N'y a-t-il pas de lien entre sa folie et ses nouvelles et contes dans leur formalité ? Le choix n'aurait-il pas été déterminé par sa pensée elle aussi furtive et pressante ? Si l'on s'accorde sur le principe que l'imagerie de la folie de Maupassant concorde avec celle de son imaginaire du fantastique alors il est bien plus qu'évident – excusez cette lapalissade- que Maupassant a sciemment choisi le genre de la brièveté et de la clarté de l'intrigue. N'est-ce pas *La littérature fantastique qui inaugure la période des formes brèves ?*⁴²⁰

III.1.2.2 Folie et Imaginaire médiatique.

En s'intéressant de près à la chronologie bibliographique de Maupassant et aux dates de parution de ces innombrables œuvres, on constate clairement et nettement une inversion totale de la forme d'écriture en parfaite synchronisation, comme on vient de le

⁴¹⁷ Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite (2002) Maupassant et ses lecteur, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4625/>

⁴¹⁸ Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvel/e* (Paris : Dunod, 1993), p. xi ; p. 10.

⁴¹⁹ Alain Buisine, « Paris-Lyon-Marseille », Maupassant miroir de la nouvelle, Presses Universitaires de Vincennes, 1988 p23.

⁴²⁰ PLOUMISTAKI Kalliopi, *Le fantastique comme forme littéraire*, séminaire d'histoire littéraire, Université Aristote de Thessalonique, 2004.p 21

voir dans le point précédent, avec son état de santé. Le Maupassant « romancier » cède progressivement la place au Maupassant exclusivement « nouvelliste ». L'écrivain réaliste dévie vers le seul fantastique. Or il serait malhonnête et trompeur de notre part de limiter ce changement et cette déviance aux seuls troubles mentaux et de négliger de faite ce qu'appelle Licari ; les facteurs socio-économiques *Modalités de diffusion dans la presse et par les recueils*.⁴²¹

Soumettre la pensée fantastique de Maupassant aux lois de la brièveté relève donc, aussi, d'un déterminisme étique qu'impose la presse de masse. Floriane Virginie Marguerite remarque, encore une fois, que *Le passage d'une littérature d'élite à une littérature de masse signifie qu'il s'agit désormais de charmer un lecteur-consommateur*⁴²² et que derrière cet impératif ; tout un changement s'effectue au niveau des techniques narratives. Un changement qui répond aussi à la diversité des lectorats, car la vulgarisation que laisse entendre une telle massification ne veut pas forcément dire une uniformisation des goûts littéraires. C'est pourquoi elle reprend que :

*Maupassant joue habilement des conditions de publications offertes par la presse de son époque, qu'il sait reconnaître les besoins et demandes des différents types de lecteurs des journaux dans lesquels il publie ses récits et que c'est même cette capacité à appréhender les lois du marché littéraire qui lui valent sa popularité.*⁴²³

Est-ce donc la folie, les crises furtives et la pensée pressante ou l'imaginaire médiatique de la presse qui soutient les formes cursives. Qui aurait le plus influencé l'apparence générique du fantastique de Maupassant ? On ne saurait conclure de manière évidente à cette question. Nous mettons cependant l'accent sur des anomalies

⁴²¹Licari, Carmen. 'Le Lecteur des contes de Maupassant', *Francofonia*, 3 (automne 1982), 91-103 (p.103).

⁴²² Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite (2002) *Maupassant et ses lecteur*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4625/> p 1

⁴²³Ibid p 2

qui méritent d'amples investigations et qui apporteront peut-être des éléments de réponse.

En effet, les particules para-textuelles des nouvelles de Maupassant, à savoir les titres, partagent pour nombre d'entre elles des similitudes étranges. Ils s'écrivent de manière identique ou d'une façon très similaire ex (Fou ? / Un Fou ?), (Epave / Les Epaves), (Bécasse / Les Bécasses). Selon Thorel-Cailleteau :

*De tels titres désignent l'arbitraire d'un choix, signalent que l'auteur a tranché selon son caprice dans la réalité- et, peut-être, que tous les sujets sont équivalents.*⁴²⁴

Cette obsession des titres, repris presque à l'identique, ne renvoie-t-elle pas à un esprit dérangé ? A des caprices délirants ?

L'organisation de ces titres dans les recueils porte aussi la marque de ce détraquement et de ce déséquilibre. Mais Hoek semble ne pas partager cette idée de titres fortuits, de cette aliénation à l'intérieur des recueils et dans son étude sur la *Stylisation et symbolisation dans les titres des Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*. Il avance que contrairement aux idées reçues *L'auteur était très attentif au choix de ses titres et à leur ordre dans le recueil.*⁴²⁵ Ce choix très attentif et conscient s'éloigne peut être de l'idée d'une folie directrice, mais rassure qu'il n'est pas non plus le résultat ou l'aboutissement d'un injonctif publicitaire ou éditorialiste : *Maupassant ne suit pas aveuglement l'avis de son éditeur mais considère le titre comme une partie intégrante du récit et non comme une simple enseigne publicitaire.*⁴²⁶ Quoi qu'il en soit de tels dérèglements méritent une attention toute particulière.

⁴²⁴ THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La tentation du livre sur rien: naturalisme et décadence*. Mont-de-Marsan, France : Ed. Interuniversitaires, impr. 1994, 1994. p 256

⁴²⁵ HOEK, Leo Huib. *La Littérature et ses doubles*. Groningue, Pays-Bas, Pays-Bas : Institut de langues romanes, 1985. p 72

⁴²⁶ Ibid. p 75

III.1.3 Thématique de la folie chez Maupassant.

III.1.3.1 Le fou : un personnage conceptuel ?

III.1.3.1.1 Le personnage-phénomène

Se distinguant comme un thème majeur du fantastique maupassien, Le concept du **personnage-phénomène** présenté par Gheorghe Mirela de l'université de « Dunărea de Jos », ne représente pas tant un personnage atypique (dans le sens de personne phénoménal) mais renvoie plutôt à une dualité de deux mondes différents qui cohabiteraient à l'intérieur de son être et qui en disputeraient la suprématie en se livrant un combat douloureux et sans issue. Cette dualité des mondes, forme extrême de l'aliénation de l'être, Gheorghe Mirela la replace entre deux paradigmes qui tentent de s'exclure : celui de notre monde qui serait *cohérent et intelligible* et celui même du phénomène qui serait quant à lui *aberrant et sinueux*.⁴²⁷

Le personnage fantastique de Maupassant, oscille et se situe toujours entre ces deux mondes *et sans lien précis qui l'attache à son monde (le nôtre), il a dès le début quelque chose du phénomène, qu'il semble lui-seul réclamer, malgré sa vacuité initiale*.⁴²⁸ C'est pourquoi en tant que personnage-phénomène, typologie qu'il n'avait pas choisie mais avec laquelle il doit désormais s'intégrer et composer, il questionne son aliénation comme en témoigne l'abondance des points d'interrogation dans les titres des récits. Des points d'interrogation qui traduisent ainsi *l'inquiétude et l'incertitude des êtres qui ont du mal à se situer par rapport à eux-mêmes et à une réalité toujours changeante et obsessivement relative*.⁴²⁹

La folie perçue comme questionnement est transformée en un espace privilégié où le personnage rencontre le phénomène, où il peut prendre conscience de sa propre dualité. C'est donc à travers elle que s'exprime le plus clairement cette bataille entre le réel et l'irréel, ou plutôt devrions-nous dire entre le réel et l'autre réel face auquel *le*

⁴²⁷ Gheorghe Mirela, Le personnage-phénomène, Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați, Revenire Cuprins, p 58

⁴²⁸ Ibid p 57

⁴²⁹ Ibid. p 58

*personnage ne peut éprouver qu'horreur et répulsion.*⁴³⁰ Car le phénomène qu'il voit, est toute une partie de lui-même. C'est pourquoi, il ne perçoit plus les frontières qui séparent entre ce qu'il est et ce qu'il voit. Ce doute qui s'installe, ce flou entre le personnage et le phénomène. A la fois extérieur à lui, par lui et en lui, nous le découvrons dans les récits d'étrangeté psychiques.

III.1.3.2 Les récits de l'étrangeté psychique

III.1.3.2.1 Obsession de la folie

La thématique de l'obsession est multiple, on l'avait vu, chez Maupassant. Elle prend diverses formes antagonistes mais qui pourtant revêtent le même caractère ; celui de l'anxiété. L'angoisse de solitude, de la vieillesse ou celle de la mort pour ne citer que ceux-là, marquent le lecteur par leurs fortes récurrences dans les contes et les nouvelles fantastiques. Ils s'alimentent tous et s'accroissent des propres craintes de l'auteur. Mais une autre forme plus obsédante encore occupe une place de choix dans l'œuvre de Maupassant ; il s'agit plus précisément de la peur de devenir fou.

Car Maupassant avait évoqué et à plusieurs reprises, rappelons-le, ce sentiment étrange dans ses correspondances répétées où il suppliait ses intimes amis et proches de lui venir en aide. Cette peur de la folie se cristallise notamment dans ses œuvres, où dans sa nouvelle *Le Horla* le narrateur livre une bataille sans répit à cette pesanteur qui, de jour en jour, l'écrase et lui fait chanceler la raison. Il se demande : *Ai-je perdu la raison ? Ce qui s'est passé la nuit dernière est tellement étrange, que ma tête s'égare quand j'y songe !*⁴³¹ Il s'affole même :

*Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit ; - ou plutôt, je l'ai bue ! Mais, est-ce moi ? Est-ce moi ? Qui serait-ce ? Qui ? Oh ! mon Dieu ! Je deviens fou ! Qui me sauvera ?*⁴³²

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/ Deuxième version. p 12

⁴³² Ibid. p 14

Parfois, il doute et cherche des explications rationnelles et logiques à ce mal qui le guette :

*J'avais donc perdu la tête les jours derniers ! J'ai dû être le jouet de mon imagination énermée, à moins que je ne sois vraiment somnambule, ou que j'aie subi une de ces influences constatées, mais inexplicables jusqu'ici, qu'on appelle suggestions. En tout cas, mon affolement touchait à la démence, et vingt-quatre heures de Paris ont suffi pour me remettre d'aplomb.*⁴³³

Parfois, il sombre et persiste à croire en l'irrationalité, voire à la mysticité de ce mal, comme il est le cas dans *Divorce*, où le personnage narrateur se livre à son avocat sur cette sensation extrême d'idées qui rongent la pensée :

*Croyez-vous que certaines idées soient aussi dangereuses pour certains esprits que le poison pour le corps ? - Mais, oui, peut-être. - Certainement. Il y a des idées qui entrent en nous, nous rongent, nous tuent, nous rendent fou, quand nous ne savons pas leur résister. C'est une sorte de phylloxera des âmes. Si nous avons le malheur de laisser une de ces pensées-là se glisser en nous, si nous ne nous apercevons pas dès le début qu'elle est une envahisseuse, une maîtresse, un tyran, qu'elle s'étend heure par heure, jour par jour, qu'elle revient sans cesse, s'installe, chasse toutes nos préoccupations ordinaires, absorbe toute notre attention et change l'optique de notre jugement, nous sommes perdus.*⁴³⁴

III.1.3.2.2 Hallucinations autoscopiques

À en croire Jean-Paul Sartre dans son essai philosophique *l'être et le néant* toute technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier⁴³⁵. Avec

⁴³³ Ibid. p 16

⁴³⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

⁴³⁵ SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, France : Gallimard, impr. 1976, 1976. p 452

Guy de Maupassant, les hallucinations décrites amplement dans ses œuvres découlent de son métaphysique. Les visions fantasmagoriques qui s'offrent à des personnages souvent médusés par un tel spectacle, ont bien été pour la plupart du temps, vécues par l'écrivain lui-même comme en témoigne cette scène qui lui est arrivé où il est raconté qu'*Assis à sa table de travail, il entend la porte qui s'ouvre. En se retournant, il voit que c'est lui-même qui entre. En effet, c'est Maupassant qui vient s'asseoir devant Maupassant et prend sa tête dans ses mains.*⁴³⁶

On remarque aisément à travers cette scène réelle que même si Maupassant reprend les figures traditionnelles des hallucinations du fantastique dans ses nouvelles, à savoir les apparitions des fantômes et des spectres ou des phénomènes surnaturels liés aux objets ; c'est bien la terreur hallucinatoire d'un invisible soi-même, comme dans ses expériences personnelles, qu'on croise le plus. C'est ainsi que dans *Le Horlà*, Maupassant reprend cette scène :

*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. Aucun souffle d'air n'était entré par ma fenêtre. Je fus surpris et j'attendis. Au bout de quatre minutes environ, je vis, je vis, oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l'eût feuilletée. 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, d'un bond de bête révoltée, qui va éventrer son dompteur, je traversai ma chambre pour le saisir, pour l'étreindre, pour le tuer !... 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 pleines mains les battants.*⁴³⁷

⁴³⁶ KELLNER, Sven. *Maupassant, un météore dans le ciel littéraire de l'époque*. Paris, France : Publibook, 2012. p 58

⁴³⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/ Deuxième version. p 32

Ces hallucinations dites Autoscopiques qui font apparaître l'image de soi, à travers une présence surréelle ou bien transfigurée, comme dans le cas de la scène du Miroir dans *Le Horlà* dans lequel un autre/soi prend la place d'un soi.

*Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.*⁴³⁸

Pierre Glaude affirme que c'est par l'autoscopie (hallucination de soi vue de l'extérieur par le sujet malade) qu'on se rapproche le plus des cas du dédoublement (qui serait un autre soi mais senti cette fois à l'intérieur par le même sujet) :

*Toute rencontre dans une glace, par la différence virtuelle qu'elle implique, est déjà en soi rencontre avec l'Etranger que chacun porte en lui. Mais si l'on va plus loin encore, la crainte dépasse la différence, aussi grande soit-elle. Elle est de ne plus se voir du tout, de rencontrer dans le miroir, non plus soi-même changé mais l'absence de soi, comme si l'Autre, ayant gagné, s'était entièrement substitué au je*⁴³⁹

Comme on le constate, la nouvelle du *Horlà*, concentre à elle seule la majorité de ses phénomènes autoscopiques, où la présence d'un autre soi hante le quotidien du narrateur :

⁴³⁸ Ibid. p 41

⁴³⁹ GLAUDES, Pierre. *Terreur et représentation*: Grenoble, France : ELLUG, 1996, 1996. p 216

Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu !... Je ne puis plus douter... j'ai vu !... J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles... j'ai vu !... Je me promenais à deux heures, en plein soleil, dans mon parterre de rosiers... dans l'allée des rosiers d'automne qui commencent à fleurir. Comme je m'arrêtais à regarder un géant des batailles, qui portait trois fleurs magnifiques, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva, suivant une courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas de mes yeux. (...)Mais était-ce bien une hallucination ? Je me retournai pour chercher la tige, et je la retrouvai immédiatement sur l'arbuste, fraîchement brisée entre les deux autres roses demeurées à la branche. Alors, je rentrai chez moi l'âme bouleversée, car je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit...⁴⁴⁰

D'autres nouvelles font état aussi de cet être / soi invisible qui guette, surveille et colle au narrateur dans ses moindres gestes et mouvements. C'est le cas dans *Lettre d'un fou* :

Or, un soir, j'ai entendu craquer mon parquet derrière moi. Il a craqué d'une façon singulière. J'ai frémi. Je me suis tournée. Je n'ai rien vu. Et je n'y ai plus songé. Mais le lendemain, à la même heure, le même bruit s'est produit. J'ai eu tellement peur que je me suis levée, sur, sur, sur, que je n'étais pas seul dans ma chambre. On ne voyait rien pourtant. L'air était limpide, transparent partout. Mes deux lampes éclairaient tous les coins. Le

⁴⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/ Deuxième version. pp 34-35

bruit ne recommença pas et je me calmai peu à peu ; je restais inquiet cependant, je me retournais souvent. Le lendemain je m'enfermai de bonne heure, cherchant comment je pourrais parvenir à voir l'invisible qui me visitait. Et je l'ai vu. J'en ai failli mourir de terreur.⁴⁴¹

Dans *Apparition* c'est le même sentiment de présence qui se profile à l'esprit troublé du narrateur :

Je m'écarquillais les yeux à déchiffrer les suscriptions, quand je crus entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière moi. Je n'y pris point garde, pensant qu'un courant d'air avait fait remuer quelque étoffe. Mais, au bout d'une minute, un autre mouvement, presque indistinct, me fit passer sur la peau un singulier petit frisson désagréable. C'était tellement bête d'être ému, même à peine, que je ne voulus pas me retourner, par pudeur pour moi-même. Je venais alors de découvrir la seconde des liasses qu'il me fallait ; et je trouvais justement la troisième, quand un grand et pénible soupir, poussé contre mon épaule, me fit faire un bond de fou à deux mètres de là. Dans mon élan je m'étais retourné, la main sur la poignée de mon sabre, et certes, si je ne l'avais pas senti à mon côté, je me serais enfui comme un lâche.⁴⁴²

Dans la nouvelle *Magnétisme*, cette présence d'un autre soi/ invisible se transfigure et prend la forme d'une femme. C'est donc par la présence de cette forme féminine que se déploie la folie du narrateur :

Or, un soir, comme j'écrivais des lettres au coin de mon feu avant de me mettre au lit, j'ai senti au milieu de ce dévergondage d'idées, de cette procession d'images qui vous effleurent le cerveau quand on reste quelques minutes rêvassant, la plume en l'air, une sorte de petit souffle qui me passait dans l'esprit, un tout léger frisson du cœur, et immédiatement, sans raison,

⁴⁴¹MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 10

⁴⁴²MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p

*sans aucun enchaînement de pensées logiques, j'ai vu distinctement, vu comme si je la touchais, vu des pieds à la tête, et sans un voile, cette jeune femme à qui je n'avais jamais songé plus de trois secondes de suite, le temps que son nom me traversât la tête. Et soudain je lui découvris un tas de qualités que je n'avais point observées, un charme doux, un attrait langoureux ; elle éveilla chez moi cette sorte d'inquiétude d'amour qui vous met à la poursuite d'une femme. Mais je n'y pensai pas longtemps. Je me couchai, je m'endormis. Et je rêvai.*⁴⁴³

III.1.3.2.3 Dédoulements.

Mettant en scène d'insolites histoires de doubles vies, les textes cliniques du XIXe siècle abondent de récits tirés des observations dont ont eu à connaître professionnellement nombreux psychiatres. Ces récits aux formes fantastiques qui ont largement inspiré les écrivains de l'époque, renvoient les lecteurs à *l'image bizarre de la dualité constitutive de l'esprit humain*.⁴⁴⁴ Or cette dualité de l'esprit, qu'on appelle communément aujourd'hui dédoublement de la personnalité, n'est pas fille des observations nosologiques modernes. Le thème du double est exploité déjà par les différentes mythologies antiques jusqu'à la période romantique, où le thème change constamment de figures allant du comique à l'identité complémentaire. Il sera finalement introduit en littérature fantastique par Hoffman qui s'est inspiré du terme de l'écrivain Jean-Paul Richter *Doppelgänger*⁴⁴⁵ (*le sosie*). Avec Hoffman le double devient une marque de scission du personnage pour qui :

L'expérience du dédoublement de sa personnalité est déchirante et aliénante. Elle survient

⁴⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *Magnétisme*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 7

⁴⁴⁴ PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987. p 163

⁴⁴⁵ Jean-Paul Richter, Siebenkäs, 1795

généralement dans les moments de crise, lorsqu'il souffre d'une perte d'identité.⁴⁴⁶

La duplication identitaire placée sous le signe des recherches psychiatriques s'illustre de manière exemplaire chez Guy de Maupassant. Bien présente dans les symptômes de la paraphrénie qu'il développera par suite de syphilis, l'Angoisse de l'Autre qui habite ses personnages, domine leurs raisons et leurs êtres et les expulse d'eux même, devient un thème majeur pour l'écrivain. Cette formule intériorisée du fantastique qui se place dans l'esprit en conflit avec un autre Moi, fait la particularité des récits de Maupassant selon Magdalena Wandzioch qui conclut sa réflexion sur la duplicité dans l'œuvre de l'écrivain en avançant que :

Le double qui assiège le héros ne se situe pas dans le monde environnant, extérieur donc, mais il s'installe dans le for intérieur. Il n'est plus hors de l'esprit, il est là, dans la raison ébranlée, et il est la source même de la démence. Et c'est pour cette raison que les tentatives de regagner l'équilibre mental sont tout à fait aléatoires, car rien ne peut détruire une entité inconnaissable, invisible, dont le nom même signifie à la fois son absence (hors) et sa présence immédiate (là), marquant ainsi le caractère dédoublé de son essence même.⁴⁴⁷

Encore une fois, c'est à travers son œuvre fantastique du *Horlà* que Maupassant décrit majestueusement cette emprise graduelle de cette autre âme sur son corps et son cerveau. Les hallucinations autoscopiques d'un autre soi qui se présente à l'extérieur de lui, pénètre en lui et l'occupe :

J'ai passé hier une affreuse soirée. Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiant, me regardant, me pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par

⁴⁴⁶ KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Vers un autre fantastique: étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam, Pays-Bas, 1995. p 113

⁴⁴⁷ PÉROUSE, Gabriel-André. *Doubles et dédoublement en littérature*. Saint-Etienne, France : Publ. de l'université de Saint-Etienne, 1995, 1995. p 210.

*des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante.*⁴⁴⁸

L'invisible le possède désormais :

*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 ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. Je désire seulement me lever, me soulever, afin de me croire maître de moi. Je ne peux pas ! Je suis rivé à mon siège et mon siège adhère au sol, de telle sorte qu'aucune force ne nous soulèverait.*⁴⁴⁹

L'autre c'est lui :

*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 !*⁴⁵⁰

III.1.3.3 Le champ lexico-sémantique de l'insensé dans l'écrit de Maupassant

III.1.3.3.1 Folie et Termes

Contrairement aux idées reçues, les nouvelles fantastiques de Guy de Maupassant, si elles sont certes grandement imprégnées par la folie de leur auteur, ne représentent pas tant un manifeste, un thésaurus de la maladie mentale qu'il s'agit d'en faire un glossaire ou un dictionnaire pour déchiffrer son vocabulaire. Les termes et les mots employés sont d'une aisance et d'une simplicité qui sied parfaitement au style de l'écrivain. Un Style qui se veut simple, net et précis adressé à un lectorat ordinaire et

⁴⁴⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 29

⁴⁴⁹ Ibid. p 30

⁴⁵⁰ Ibid. p 36

banal. Il est donc important de signaler ici qu'à l'inverse de ce que pourrait faire transparaître notre recherche et l'emphase que nous aurions pu utiliser pour décrire la folie dans le texte Maupassien, ce dernier n'est pas à considérer comme un livre de psychiatrie au sens propre du mot.

En effet, Caroline Quesnel de l'université McGill à Montréal affirme dans sa thèse « Folie et Raison chez Guy de Maupassant » que l'écrivain a souvent recours aux médecins dans ses nouvelles pour introduire le vocabulaire savant. Elle avance :

*On retrouve dans cette catégorie un nombre considérable de médecins : leur statut social leur confère une autorité qui n'est pas contestée. L'autorité, médicale ou non, repose également sur le prestige du vocabulaire savant. La terminologie érudite impose le respect particulièrement à ceux qui n'y ont pas accès.*⁴⁵¹

C'est donc par procuration et avec précaution que Maupassant utilise les termes savants. Il dira lui-même dans sa préface de Pierre et Jean :

*Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée ; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayant moins de noms, de verbes et d'affectifs au sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construite, ingénieusement coupées, plein de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares.*⁴⁵²

⁴⁵¹QUESNEL, Caroline. *Folie et raison chez Guy de Maupassant ; suivi, de Propriété privée*. 1991. p 102

⁴⁵²MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014/ Préface.

III.1.3.3.2 Fréquence d'utilisation

Nous avons pu à l'aide du logiciel d'analyse sémantique Tropes⁴⁵³, examiner l'ensemble de notre corpus et faire un inventaire des mots du même champ lexico-sémantique de la folie. Il est donc question dans ce point précis de faire un recensement des mots qui ont un lien directe avec notre thématique de recherche. Ce recours à la machine est essentiel. En effet, une telle démarche nécessite une assistance informatique, car il nous est impossible, ou du moins incommode de le faire manuellement.



Figure 1 : Logo et adresse du logiciel électronique utilisé dans l'analyse du corpus.

⁴⁵³ <http://www.tropes.fr/>

Nous avons, tout d'abord, commencé par s'intéresser aux termes qui ont un rapport directe avec la thématique de la Maladie et de la Santé. Comme nous pouvons le constater ci-dessous, des 1482 mots recensés, environs 12 % seulement font référence directement aux troubles mentaux. Autrement dit, le reste du vocabulaire employé englobe tout ce qui entoure les troubles mentaux : Les symptômes et les troubles sensuels ainsi que ceux du sommeil, les lésions, les asiles psychiatriques, mais aussi et surtout les états psychiques du malade avec ce qui le hante lui-même ; c'est-à-dire la mort, la vieillesse etc. Nous remarquons du fait, que si on élimine tout ce qui est en périphérie de la maladie elle-même (la mort, les soins curatifs, drogues etc.) que nous avons représenté dans le schéma par « Autres », nous pouvons affirmer qu'environ 40% du vocabulaire à un lien directe avec les troubles mentaux des personnages ce qui est bien considérable.

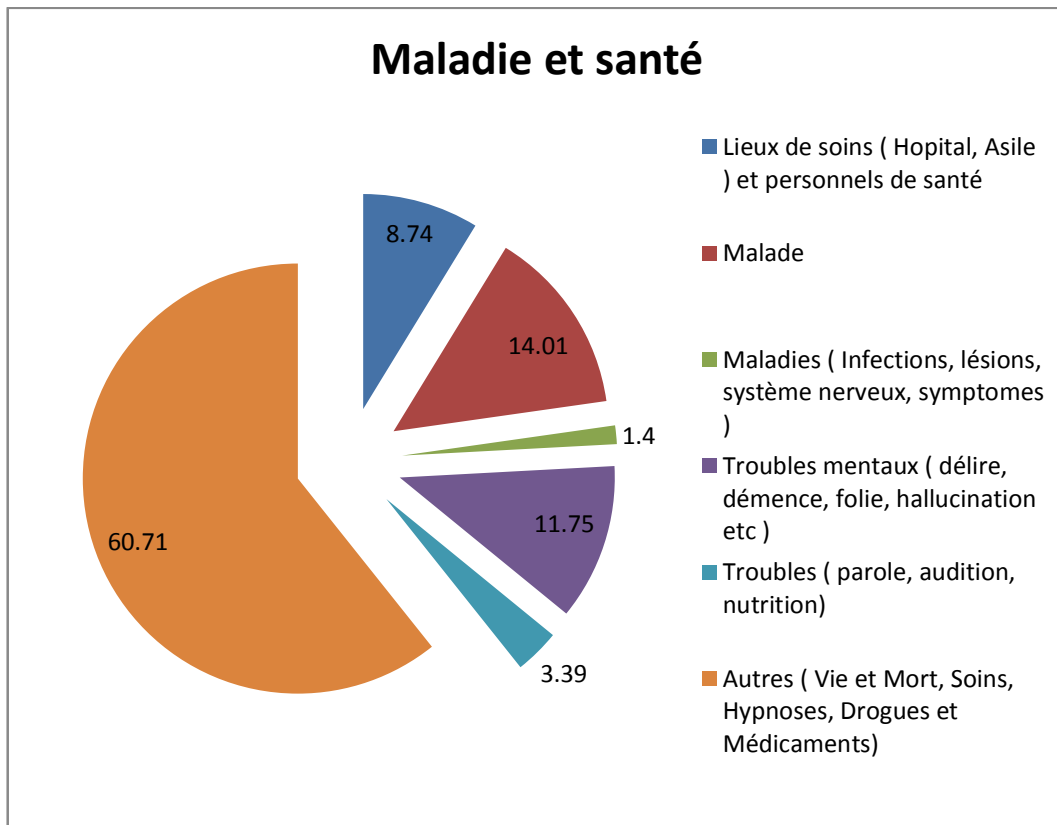


Figure 2 : Pourcentage des termes utilisés en relation directe avec le domaine de « la maladie et de la santé » dans le corpus analysé.

Si on se limite uniquement aux 12 % du vocabulaire des troubles mentaux, le terme folie dans ses variantes familiales (Fou, Folle, fous, Folie etc.) accapare à lui seul 76% des termes employés par Guy de Maupassant ; environs 200 mots. Ce qui reste énorme par rapport à l'ensemble du vocabulaire utilisé. C'est donc une moyenne de 13 mots par nouvelle (sur les 16 nouvelles étudiées). Ceci démontre certainement l'emprise du mot « fou » sur les narrateurs et explique en partie la conscience de ces derniers du mal qui les frappe.

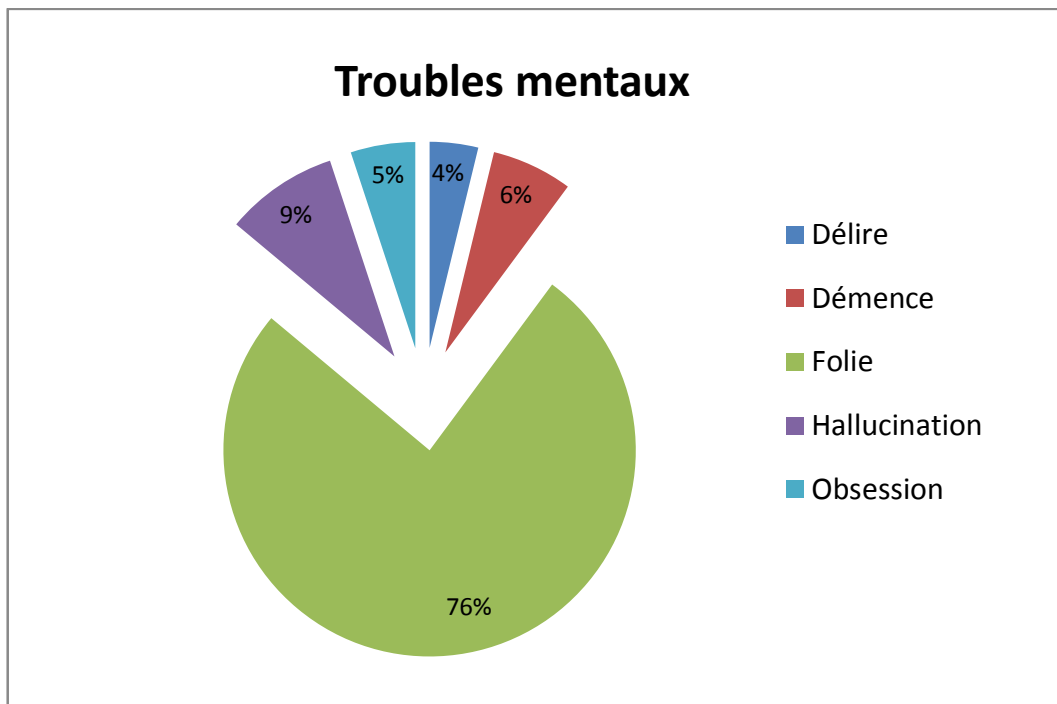


Figure 3 : Pourcentage des termes utilisés en relation directe avec le domaine des « troubles mentaux » dans le corpus analysé.

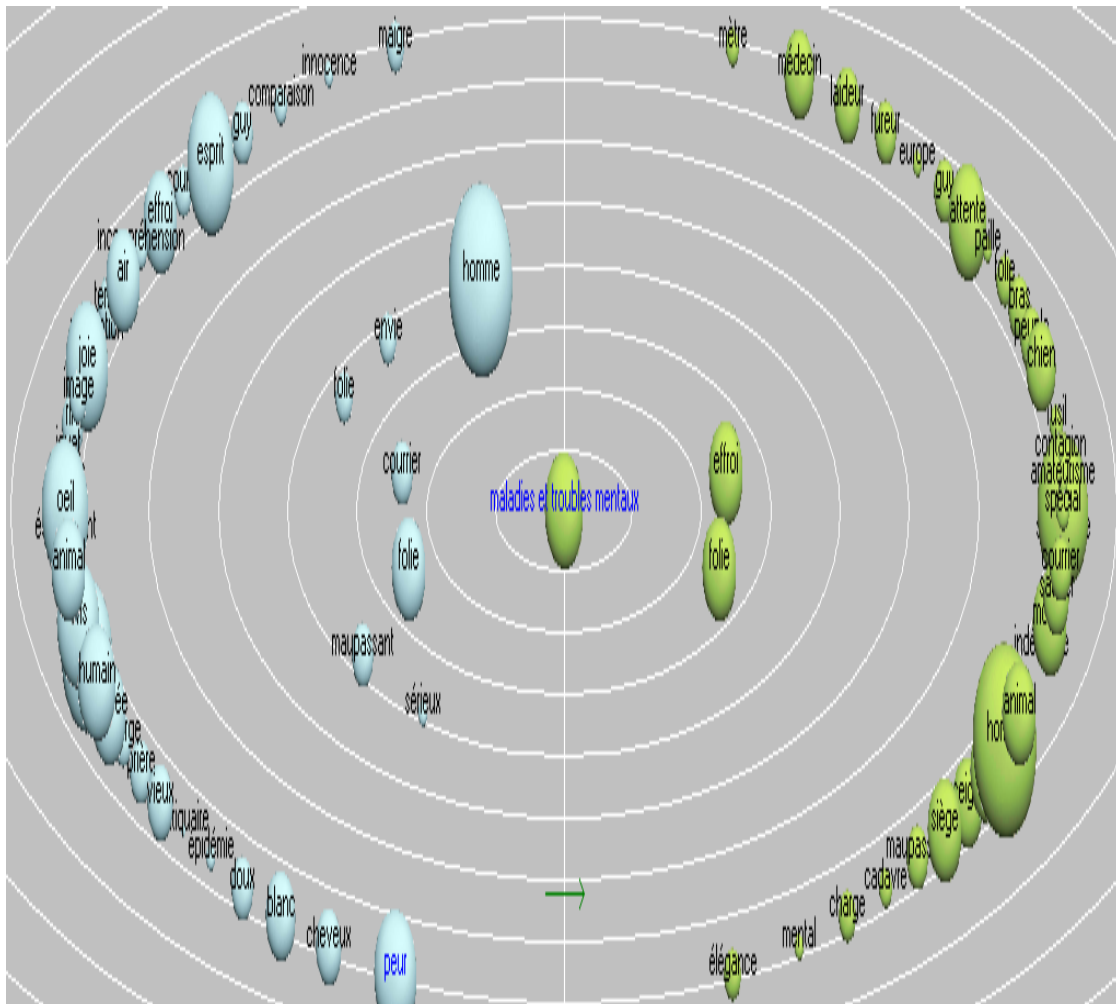


Figure 4 : Graphique en sphère des termes utilisés en relation directe avec le domaine des « troubles mentaux » dans le corpus analysé.

Le registre fantastique se caractérise, pour rappel, par un champ lexical qui s’apprête à l’étrange et au surnaturel. Il est donc naturel de retrouver un vocabulaire qui met en scène cette atmosphère inquiétante d’horreur, de peur et d’angoisse. Comme nous avons pu le constater dans le premier schéma, c’est ce qui entoure la maladie elle-même, à savoir l’angoisse de la mort, la peur du vieillir etc. qui est mis en premier plan.

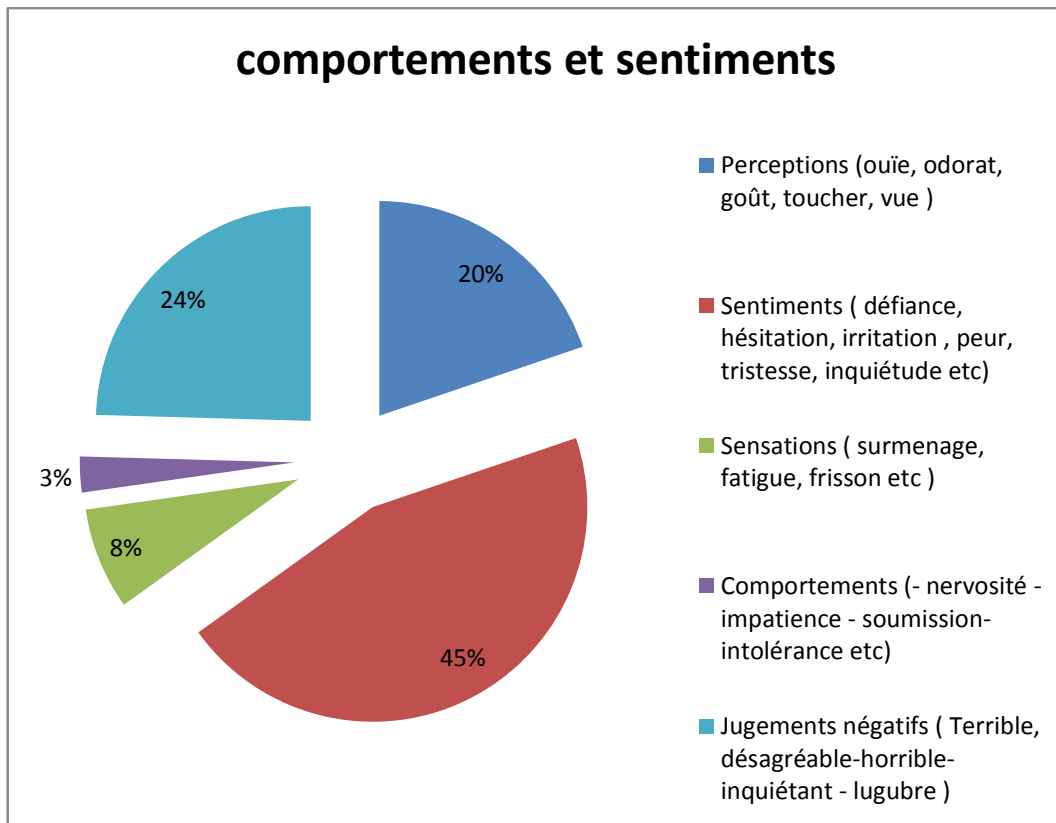


Figure 5 : Pourcentage des termes utilisés en relation directe avec le domaine des « comportements et sentiments » dans le corpus analysé.

C'est bien donc le lexique des sentiments face aux hallucinations vécues qui est majoritaire dans les nouvelles de Maupassant, comme le démontre ce schéma. Avec 45% des termes liés directement à la peur, à l'inquiétude et la défiance qui reviennent fréquemment. Il est intéressant de voir, que le vocable de la perception occupe une place importante dans ce podium, ce qui confirme en partie ce que nous avons émis au cours de notre recherche.

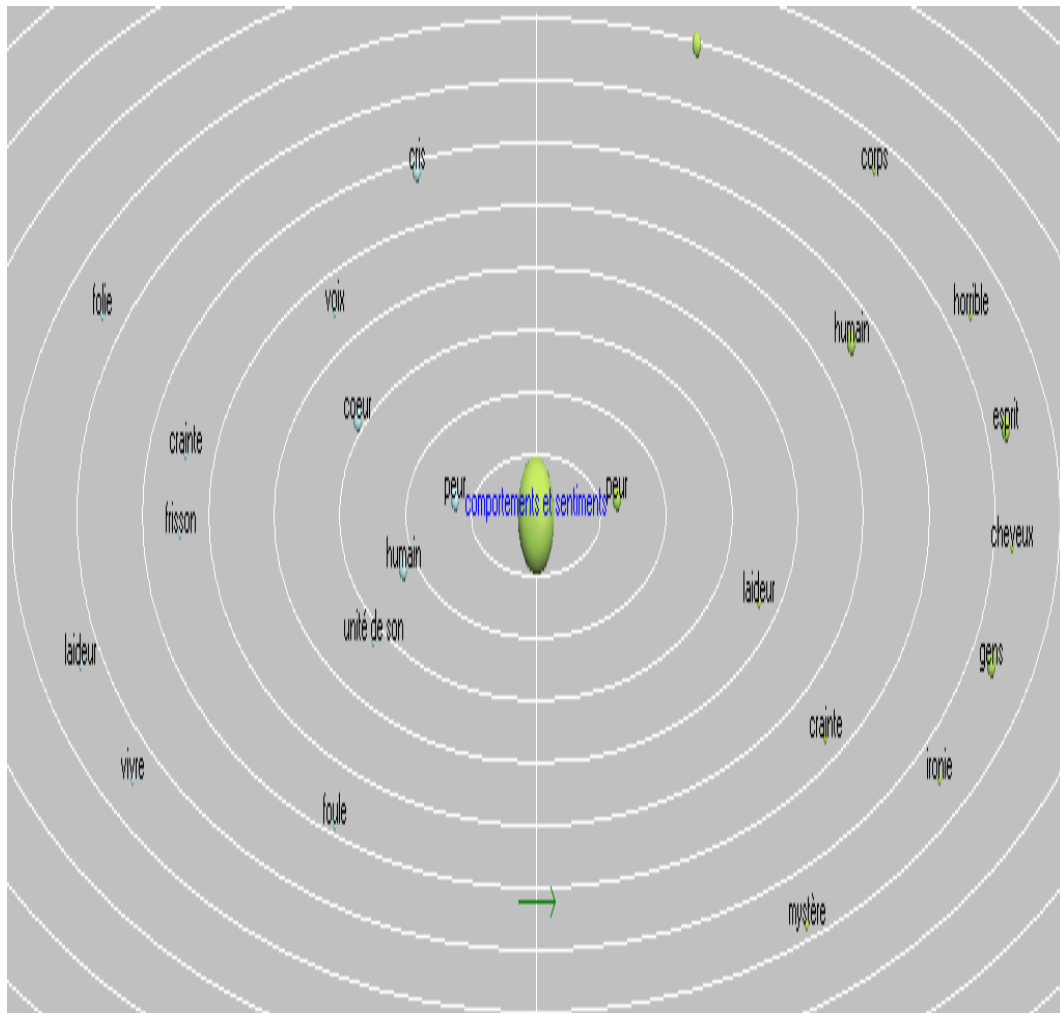


Figure 6 : Graphique en sphère des termes utilisés en relation directe avec le domaine des « comportements et sentiments » dans le corpus analysé.

Conclusion

En sondant l'aventure du délire dans le texte de Maupassant, nous avons pu saisir cette allégorisation et cette schématisation de sa folie dans son écrit. Par une exagération du réel et par une alchimie de l'image de l'eau, Maupassant arrive à incarner son mal dans ses récits. Des récits qui gardent, nous avons remarqué, la marque de la cohérence et de la logique. C'est donc par une rhétoricité dénonciatrice de la raison, intelligible et cohérente, soumise aux moyens de la brièveté (récit court et imaginaire médiatique) qu'il laisse transparaître sa folie. Cette dernière se manifeste à travers la thématique du personnage-phénomène qui offre trois genres de récits d'étrangeté psychique : L'obsession de la folie, des hallucinations autoscopiques et du dédoublement qui présentent entre eux d'innombrables points en commun.

Chapitre 2 : procédés et techniques narratifs de l'écriture maupassienne .

Introduction

Le deuxième chapitre « procédés et techniques narratives » analysera dans un premier lieu la poétique de la folie chez Maupassant, de ce qui fait la beauté de son écriture de la folie et son réalisme. Nous commencerons par décortiquer sa façon de modaliser son discours sur la folie, de ce qu'il lui donne une esthétique toute particulière. Une esthétique qui nécessite l'emploi de procédés lexicaux, grammaticaux et stylistiques. Nous continuerons ensuite en interrogeant son style d'écriture ; un style que nous supposons se base sur le vide, de par son impossibilité à traduire ses maux et de ne pouvoir dire l'indicible, mais aussi par une mise à mort de la description que la quête de la perfection réaliste mets à exécution.

Nous analyserons en dernier lieu la folie de la narration chez Maupassant, le bouleversement de la trame narrative qui se manifeste par une absence d'événements ; ce nihilisme pesant dans la vie du personnage serait aussi celui de l'auteur.

III.2.1 Poétique de la folie chez Maupassant.

III.2.1.1 Une esthétique : La modalisation du discours fou

III.2.1.1.1 Les procédés lexicaux

En faiseur de textes qui donnent l'illusion du vrai, Guy de Maupassant multiplie les immixtions incongrues dans ces récits, en laissant transparaître implicitement sa vie, ses maux, ses rencontres, ses passions et ses déceptions. Ces interférences avec son vécu confèrent à ses écrits une certaine authenticité du dire qu'on retrouve chez ses personnages qui reprennent tous, dans leurs bouches et à bien des égards, des opinions et des sentiments partagés par l'auteur lui-même.

Qui donc mieux que ses narrateurs frappés par la folie pour rendre compte de ses propres sensations ? Maupassant semble consciemment leur concéder la parole afin de traduire ce qu'il ressent au profond de lui-même. C'est-à-dire, ses doutes, ses angoisses et ses peurs et plus spécialement celle de devenir à son tour fou. Pour ce faire, il use de ses talents d'écrivain pour modaliser son discours sur la folie. Il subjectivise ses énoncés dans le texte, en les teintant de ses pensées.

Les procédés lexicaux occupent une place de choix dans cette entreprise ; les noms, les adjectifs, les verbes, les adverbes, les interjections etc. sont employées dans le but de créer cette atmosphère inquiétante du registre fantastique :

Les verbes attributifs qu'on appelle aussi les verbes d'état sont largement ré pondus dans ses récits. Ils expriment très souvent la condition du narrateur et ses variabilités. En effet, l'humeur changeante du héros varie en fonction des différentes situations étranges auxquelles il est confronté. Intransitifs, ces verbes n'ont point besoin d'objet pour les compléter et se contentent d'un adjectif attribut du sujet qui manifeste ce bouleversement.

Ainsi, Guy de Maupassant utilise fréquemment les verbes « sembler » et « devenir » comme il est le cas dans la nouvelle le *Horla* Ex : *Il me semblait que cette*

*eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image.*⁴⁵⁴ Ex : *Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit ; - ou plutôt, je l'ai bue!*⁴⁵⁵

Ou encore le verbe « demeurer » dans la nouvelle *Auprès d'un mort*. Ex : *je demeurai saisi de stupeur et d'épouvante : Schopenhauer ne riait plus !*⁴⁵⁶ Et du verbe « paraître » dans *Qui sait ?* Ex : *Ce qui me paraît incompréhensible, c'est que toutes les places occupées par mes meubles sont maintenant remplies par d'autres.*⁴⁵⁷

Le mode du conditionnel demeure, sans nul doute, un marqueur essentiel du genre fantastique. Employé assidûment dans les récits de Maupassant, ce dernier permet d'installer le doute dans le texte et de provoquer l'inquiétude chez le lecteur. Mais au-delà de cet effet recherché, le mode du conditionnel en tant qu'élément temporel, exprime implicitement les craintes et les hésitations de Maupassant lui-même. C'est donc par le mode du conditionnel employé au présent de l'indicatif que surgissent les angoisses et les craintes de l'écrivain face à une folie qui gagne du terrain de jour en jour.

Maints exemples de cette temporalisation du doute et de la crainte peuvent être proposés. C'est le cas du verbe « être » dans le *Horla* qui représente, à lui seul, cette confusion qui règne dans l'esprit du narrateur. Ex : *Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant.*⁴⁵⁸

Mais aussi et surtout du verbe « pouvoir » et du verbe « croire » dans les nouvelles *Lettre d'un fou* et *Qui sait ?* Ex : *Je ne pourrais dire ce qu'ils sont, mais je pourrais toujours signaler leur présence. Et j'ai vu - j'ai vu un être invisible - autant*

⁴⁵⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 14

⁴⁵⁵ Ibid. /deuxième version. p 15

⁴⁵⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Auprès d'un Mort*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

⁴⁵⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 22

⁴⁵⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/Deuxième version. p 26

*qu'on peut les voir, ces êtres.*⁴⁵⁹ Ex : *je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait?*⁴⁶⁰

Les adverbess sont utilisés de façon à concrétiser les sensations vécues par le narrateur et de les contextualiser. Qu'ils s'agissent de manière ou de liaison, de quantité ou de lieu, ce sont principalement les adverbess de temps qui retiennent ici notre attention. Ces adverbess-là, ont pour but d'accrocher le lecteur et d'accorder une certaine spontanéité et suspense au récit. Ils permettent, en outre et en dehors de l'aspect chronologique de l'histoire, de mesurer la brièveté voire la fugacité des impressions et des hallucinations pathologiques de Maupassant et de ses personnages.

On retrouve dans le Horlà, beaucoup d'adverbess qui expriment le temps, et introduisent le surnaturel Ex : *et soudain, je me réveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie, je suis seul.*⁴⁶¹ Ex : *Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, tout près, à me toucher.*⁴⁶²

Aussi dans la nouvelle *La peur* Ex : *Et soudain tous ensemble, nous eûmes une sorte de sursaut : un être glissait contre le mur du dehors vers la forêt ; puis il passa contre la porte, qu'il sembla tâter, d'une main hésitante ; puis on n'entendit plus rien pendant deux minutes qui firent de nous des insensés ; puis il revint, frôlant toujours la muraille ; et il gratta légèrement, comme ferait un enfant avec son ongle ; puis soudain une tête apparut contre la vitre du judas, une tête blanche avec des yeux lumineux comme ceux des fauves.*⁴⁶³

Les adverbess d'affirmation et de négation permettent quant à eux d'entrer dans ce paradoxe de l'être, entre une raison qui affirme et l'autre qui nie sa pensée ou les phénomènes perçues et vécues.

⁴⁵⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 10

⁴⁶⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 4

⁴⁶¹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/Deuxième version. p 8

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. P 27

C'est ainsi par affirmation, que dans *Fou ?* Le personnage narrateur demeure persuadé de la culpabilité de cette femme, qui par sa sensualité, le fait basculer dans cet affolement. Ex : *J'en étais sûr, indubitablement sûr. Elle palpait comme après mes étreintes ; son œil flambait, ses mains étaient chaudes, toute sa personne vibrante dégageait cette vapeur d'amour d'où mon affolement était venu.*⁴⁶⁴

Le narrateur dans *Divorce* affirme lui aussi, que son mal singulier est tributaire de ces idées ; qui entrent en lui, le rongent et le rendent fou. Ex : *Mais, oui, peut-être. — Certainement. Il y a des idées qui entrent en nous, nous rongent, nous tuent, nous rendent fou, quand nous ne savons pas leur résister.*⁴⁶⁵

Dans le *Horlà*, le narrateur confirme son état. Ex : *Aucun changement! Mon état, vraiment, est bizarre. A mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible.*⁴⁶⁶ Ex : *Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état.*⁴⁶⁷

Dans la nouvelle *Apparition*, c'est bien ce paradoxe de la négation qui se côtoie avec la réalité du vécu dans cet exemple : *personne ne peut comprendre, à moins de les avoir ressenties, ces épouvantables et stupides terreurs. L'âme se fond ; on ne sent plus son cœur ; le corps entier devient mou comme une éponge ; on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule.*⁴⁶⁸ Ex : *Je n'oserais pas dire que je redevins maître de moi et que je retrouvai ma raison. Non. J'étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais ; mais cette espèce de fierté intime que j'ai en moi, un peu d'orgueil de métier aussi, me faisaient garder, presque malgré moi, une contenance honorable.*⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 12

⁴⁶⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

⁴⁶⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976/Deuxième version. p 6

⁴⁶⁷ Ibid. p 26

⁴⁶⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 9

⁴⁶⁹ Ibid. p 10

Ce paradoxe est bien palpable dans le récit *Sur l'eau* Ex : *on n'en guérit jamais ; on reste fou, non pas fou furieux, fou à enfermer, mais fou d'une folie spéciale, douce et continue ; on ne pense plus, en rien, comme les autres hommes.*⁴⁷⁰

Les adjectifs se distinguent par leur récurrence. Ils sont pour Maupassant une manière de qualifier avec insistance l'état d'esprit du narrateur ou du phénomène surnaturel. Autrement dit, les adjectifs qualificatifs assurent donc, ce rapport avec l'univers fantastique et transmettent l'angoisse du personnage face aux événements irréels. Une angoisse et des visions qui sont aussi celles que Maupassant éprouve très souvent dans son quotidien.

C'est par une succession d'adjectifs que Guy de Maupassant décrit par la bouche de son personnage, dans le *Horlà*, tout ce que lui fait découvrir l'observation des faits bizarres. Ex : *quand un petit fait très bizarre, observé par hasard, amena pour moi une telle suite de découvertes invraisemblables, fantastiques, effrayantes.*⁴⁷¹

Par le même esprit, notre écrivain concède à ses narrateurs la parole pour dépeindre les épouvantables visions. C'est le cas dans *Lettre d'un fou* Ex : *je commence à voir des images folles, des monstres, des cadavres hideux, toutes sortes de bêtes effroyables, d'êtres atroces, toutes les visions invraisemblables qui doivent hanter l'esprit des fous.*⁴⁷² Ou encore dans *Sur l'eau*. Ex : *et il y avait une pensée là-dedans ! Une pensée ? Non, mais une souffrance épouvantable, incessante, harcelante !*⁴⁷³

Les interjections sont des marqueurs de l'oralité qui servent au narrateur d'exprimer des émotions spontanées comme la joie, la colère ou encore de la tristesse. Guy de Maupassant les destine, plus spécialement dans ses récits, à manifester l'effarement et de la surprise que le narrateur éprouve devant ce cataclysme qui ébranle ses certitudes.

⁴⁷⁰MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989. p 27

⁴⁷¹MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 6

⁴⁷²MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993.p 13

⁴⁷³MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989.p 32

C'est plus précisément dans le *Horlà* dans ses deux versions qu'apparaît le plus cette frénésie des interjections qui manifestent l'effarement Ex : Ah! *Quel était-il ? De quelle nature ? Une curiosité énervée, mêlée de colère et d'épouvante, me tenait jour et nuit dans un état d'extrême agitation.*⁴⁷⁴ Ex : Oh! *Mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu ! Est-il un Dieu ? S'il en est un, délivrez-moi, sauvez-moi! Secourez-moi! Pardon ! Pitié ! Grâce ! Sauvez-moi ! Oh ! Quelle souffrance ! Quelle torture ! Quelle horreur !*⁴⁷⁵

Ces interjections servent également à révéler la consternation et l'incompréhension du narrateur face à ce même cataclysme. Comme dans *Qui sait ?* Ex : Ah! *Mon cœur, mon cœur, mon pauvre cœur, comme il battait!*⁴⁷⁶ Ex : Ah ! *Mais non ! Cette existence n'était plus possible. Et je ne pouvais pas garder le secret de ce que j'ai vu.*⁴⁷⁷

Le champ lexical et comme on vient de le voir dans le chapitre précédent, se construit essentiellement de mots et d'un vocable simple qui essayent d'introduire avec une certaine légèreté et aisance un lexique qui s'apprête à l'érudition. Il est donc tout à fait normal que Maupassant se base essentiellement sur des termes simples comme « Folie » dans *La chevelure* Ex : Sa Folie, *son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair.*⁴⁷⁸

« Démence » et « Affolement » dans le *Horlà* Ex : *En tout cas, mon affolement touchait à la démence, et vingt-quatre heures de Paris ont suffi pour me remettre d'aplomb.*⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 10

⁴⁷⁵ Ibid. / Deuxième version. p 30

⁴⁷⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. P 22

⁴⁷⁷ Ibid. p 24

⁴⁷⁸ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 1

⁴⁷⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 16

Et aussi « Hallucination » et « ébranlement nerveux » dans *Apparition* Ex : *je me demandai anxieusement si je n'avais pas été le jouet d'une hallucination. Certes, j'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance.*⁴⁸⁰

Guy de Maupassant fait sporadiquement appel à des mots scientifiques. Le médecin explique au narrateur principal dans la nouvelle *La chevelure* la folie érotique et macabre dite aussi « nécrophilie » du deuxième narrateur. Ex : *Le médecin me dit: "Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'ai vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce document."*⁴⁸¹

Le narrateur présenté aux médecins réunis, dans la première version du *Horlà*, était décrit comme étant phthisique, une sorte d'anorexie que provoque un cerveau malade. Ex : *Il était fort maigre, d'une maigreur de cadavre, comme sont maigres certains fous que ronge une pensée, car la pensée malade dévore la chair du corps plus que la fièvre ou la phthisie.*⁴⁸²

III.2.1.1.2 Les procédés grammaticaux

Par le biais de constructions phrastiques, Guy de Maupassant insiste à faire ramener au réel du cadre narratif, une conscience qui s'affole. Il opère donc sur le plan formel, un alignement syntaxique qui s'éloigne des certitudes que laisse apparaître les formulations informationnelles de la bien-pensance réaliste, pour faire glisser ses narrateurs dans les méandres de l'interrogation et de l'exclamation chères aux esprits troublés. Accentuer l'effet de l'hésitation ou d'étonnement des narrateurs à l'intérieur du récit, reviendrait donc pour Maupassant à accorder une grande place aux marqueurs

⁴⁸⁰MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 7

⁴⁸¹MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 2

⁴⁸²MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 4

grammaticaux de la modalité à savoir ; aux auxiliaires modaux, aux phrases interrogatives et exclamatives, ou bien encore à des périphrases.

Les phrases interrogatives sont à la base du raisonnement de Guy de Maupassant. C'est par un questionnement incessant, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, que l'auteur part à la rencontre de sa folie. Le narrateur lui aussi, et par la même démarche, interroge sa réalité ambiante pour atteindre le point de non-retour. Nous pouvons, en effet, supposer que le narrateur provoque son aliénation en sondant inlassablement les mystères de l'existence.

Le narrateur du *Horlà* consulte son esprit sans tarir en quête de vérité et se retrouve confronté à la seule réponse possible ; celle de sa propre folie. Ex : *Qui avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? Moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ?*⁴⁸³ Ex : *J'ai peur....de quoi ?...je ne redoutais rien jusqu'ici J'ouvre mes armoires, je regarde sous mon lit ; J'écoute....J'écoute....quoi ?*⁴⁸⁴

Le narrateur se demande alors s'il est bien fou comme l'exprime la nouvelle même de *Fou ?* Ex : *Suis – je fou ? Non*⁴⁸⁵ ou encore celle de *Lettre d'un fou*. Ex : *J'ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l'impénétrable qui m'entoure. Suis-je devenu fou ?*⁴⁸⁶

Les phrases exclamatives permettent pour Guy de Maupassant, de décrire et d'exposer ses émotions à lui, en concédant à ses personnages de s'émouvoir et de s'étonner face aux phénomènes vécus. Les phrases exclamatives permettent par ailleurs d'ancrer la perception et la vision de la chose dans la réalité. Car, c'est par la bouche du narrateur et sa pétrification devant l'insensé que le surréel prend toute sa valeur.

On peut imaginer la stupeur du narrateur dans *Qui sait ?*, (tremblant en bougeant la tête à gauche et à droite) juste à l'idée de revoir cet homme au crâne rasé. Ex : *Il est*

⁴⁸³ Ibid. / Deuxième version. p 14

⁴⁸⁴ Ibid. p 6

⁴⁸⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 12

⁴⁸⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 8

*introuvable ce monstre à crane de lune ! On ne le prendra jamais. Il ne reviendra jamais. Il ne reviendra point chez lui. Que lui importe à lui. Il n'y'a que moi qui peux le rencontrer, et je ne veux pas. Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! Je ne veux pas !*⁴⁸⁷

Ou cette pétrification à la vue de cette femme dans *Fou ?* Ex : *Les jambes cassées, les yeux meurtris, sur une chaise basse, en face de moi. Je l'avais vue comme cela ! Elle aimait ! Je ne pouvais m'y tromper !*⁴⁸⁸

Ou tout simplement face à ce spectacle surréel de voir cette eau et ce lait disparaître dans le *Horlà*. Ex : *On avait bu toute l'eau ! on avait bu tout le lait ! Ah ! Mon dieu !...*⁴⁸⁹

Les périphrases sont des procédés grammaticaux utilisés aussi comme des figures de styles. Ils consistent à remplacer un vocable par *sa définition ou par une expression plus longue, mais équivalente*.⁴⁹⁰ Autrement dit, ces périphrases énoncent par plusieurs mots ce que pourrait dire un seul mot. Nous tenons à croire que Guy de Maupassant les aurait utilisés pour démontrer l'indicibilité de ses maux, ce que nous verrons plus tard dans ce même chapitre. C'est donc par des périphrases que le narrateur tente de traduire ses impressions.

Ex : *Ce sont mes nuits qui mangent mes jours*.⁴⁹¹ S'inquiète le narrateur du *Horlà* devant cette insomnie brutale.

Ex : *Je rentraï effaré, l'esprit en détresse, comprenant et ne comprenant pas*.⁴⁹² Tente d'expliquer sa confusion le narrateur dans *Divorce*.

⁴⁸⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 24

⁴⁸⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 14

⁴⁸⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 14

⁴⁹⁰ <http://www.lettres.org/files/periphrase.html>

⁴⁹¹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976. / Deuxième version. p 12

⁴⁹² MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. P 38

III.2.1.1.3 Les procédés stylistiques

L'usage des figures de styles porte la marque d'une maîtrise certaine. Leur présence se limite chez Maupassant à des emplacements bien ciblés. Ce dernier soucieux de maintenir l'illusion du réel qu'il concède à ses récits, les fait intervenir de manière à remplir uniquement leur mission figurative. Il vise par la sorte, non pas l'écart de langue que laisserait entrevoir une utilisation intempestive (le style de Maupassant est connu pour être un style neutre, simple et précis) mais seulement un rapprochement direct avec l'image du sujet troublé, ainsi que de ses phénomènes vécus. Les figures de style, nous le comprenons, opèrent donc à la manière d'une pellicule cinématographique que seule la mise en mouvement de la narration ferait concevoir des images troublantes d'être condamnés à subir les affres de phénomènes étranges. Cet ensemble d'images en mouvement constituerait le film embarrassant de la folie, celle du réalisateur lui-même.

Il s'agit de figures de répétition, d'analogie, de construction, d'exagération ou au contraire d'atténuation.

Les figures de répétition apparaissent clairement dans notre corpus. Elles font transparaître l'esprit troublé et perturbé du narrateur. C'est par insistance que Maupassant emploie des anaphores en reprenant le même terme ou la même expression au début de chaque phrase. Comme dans *L'homme de mars* Ex : *Erreur, Monsieur ! Erreur. Erreur absolue !*⁴⁹³

Et dans le *Horlà*. Ex : *J'ai crié. J'ai crié, je n'ai pas dit. J'ai crié d'une voix si forte* ⁴⁹⁴Ex : *Bizarre idée ! Bizarre ! Bizarre idée.*⁴⁹⁵

Maupassant use de la figure de la répétition accentuant du fait le caractère maladif de la parole du narrateur. C'est ainsi qu'il suremploie l'écriture des mêmes mots.

⁴⁹³ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 8

⁴⁹⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 30

⁴⁹⁵ Ibid. p 8

C'est dans le *Horlà* que Maupassant use abondamment de ce caractère maladif de la répétition. Ex : *Non...Non...sans aucun doute...Alors ?...Alors ?*⁴⁹⁶ Ex : *C'est fait...C'est fait...Mais est-il mort ?*⁴⁹⁷ Ex : *Ah ! Ah ! je me rappelle, je me rappelle le beau trois mats brésilien.*⁴⁹⁸ Ex : *Oh ! Oh ! je vous en supplie....Si vous saviez comme je souffre...*⁴⁹⁹

Pareil dans *L'homme de Mars*. Ex : *Mais non...mais non...je suis une bête.*⁵⁰⁰ Ou encore dans *Lettre d'un fou*. Ex : *Et j'ai vu...j'ai vu un être invisible autant qu'on peut les voir. Ces êtres.*⁵⁰¹

Les figures d'analogie sont elles aussi usitées de manière précise dans les textes de Maupassant. Cela s'explique notamment par le besoin de formaliser et de matérialiser des phénomènes ou des sensations qui sont par essence abstraites. C'est donc par une formalisation imagée que le narrateur recourt plus spécialement aux allégories.

C'est par une allégorie du tambour que Guy de Maupassant fait référence à la mort dans sa nouvelle *La peur*. Un tambour qu'il tente de lui donner une explication rationnelle. Ex : - *Pardon, Monsieur, mais ce tambour ? Qu'était-ce ? - Je n'en sais rien. Personne ne sait. Les officiers, surpris souvent par ce bruit singulier, l'attribuent généralement à l'écho grossi, multiplié, démesurément enflé par les vallonements des dunes, d'une grêle de grains de sable emportés dans le vent et heurtant une touffe d'herbes sèches ; car on a toujours remarqué que le phénomène se produit dans le voisinage de petites plantes brûlées par le soleil, et dures comme du parchemin.*

*Ce tambour ne serait donc qu'une sorte de mirage du son. Voilà tout. Mais je n'appris cela que plus tard.*⁵⁰²

⁴⁹⁶ Ibid. p 42

⁴⁹⁷ Ibid. p 40

⁴⁹⁸ Ibid. p 34

⁴⁹⁹ Ibid. p 22

⁵⁰⁰ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date].p 6

⁵⁰¹ MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 10

⁵⁰² MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 16

De même que l'eau ou le spectre de la femme, symbolisent grandement la folie dans les œuvres de Guy de Maupassant. C'est ainsi dans sa nouvelle *Apparition*. Ex : *Non. J'étais éperdu à ne plus savoir ce que je faisais ; mais cette espèce de fierté intime que j'ai en moi, un peu d'orgueil de métier aussi, me faisaient garder, presque malgré moi, une contenance honorable. Je posais pour moi et pour elle sans doute, pour elle, quelle qu'elle fût, femme ou spectre. Je me suis rendu compte de tout cela plus tard, car je vous assure que, dans l'instant de l'apparition, je ne songeais à rien. J'avais peur.*⁵⁰³

Les comparaisons comme les métaphores sont de même exploitées dans le but d'appréhender cette autre réalité et lui donner un équivalent.

Le narrateur de *Fou?*, se compare à un chien dont la jalousie malade, pour cette femme, le pousse au meurtre. Ex : *Alors, je fus jaloux, mais jaloux comme un chien et rusé, défiant, dissimulé. Je savais bien qu'elle recommencerait bientôt, qu'un autre viendrait pour rallumer ses sens. Je fus jaloux avec frénésie, mais je ne suis pas fou ; non, certes, non.*⁵⁰⁴

Dans *Qui sait ?*, le narrateur fait, quant à lui, une analogie de ce tas d'arbres qui entoure sa maison avec l'image du tombeau. Ex : *J'aperçus au loin la masse sombre de mon jardin, et je ne sais d'où me vint une sorte de malaise à l'idée d'entrer là-dedans [...] Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie.*⁵⁰⁵

Dans *L'homme de Mars*, le conteur fait un rapprochement de l'image de l'être invisible avec celle d'un oiseau blessé. Ex : *Il faisait des crochets comme un oiseau blessé, tournait sur lui-même avec un grand bruit mystérieux, semblait haletant, mourant perdu. Il passa devant moi.*⁵⁰⁶

⁵⁰³ MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 9

⁵⁰⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 5

⁵⁰⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 8

⁵⁰⁶ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 12

Par une métaphore d'une machine défaillante, le personnage du *Horlà* associe son malaise à un dysfonctionnement cérébral. Ex : *Est-ce étrange qu'un simple malaise, un trouble de la circulation, peut-être, l'irritation d'un filet nerveux, un peu de congestion, une toute petite perturbation dans le fonctionnement si imparfait et si délicat de notre machine vivante, puisse faire un mélancolique du plus joyeux des hommes, et un poltron du plus brave ?*⁵⁰⁷

Le narrateur tente, par ailleurs, de contraster notre faiblesse en ironisant sur notre sort, nous humains entassés sur cette terre qui n'est en réalité qu'un grain de boue délayée dans une goutte d'eau. Ex : *Nous sommes si infirmes, si désarmés, si ignorants, si petits, nous autres, sur ce grain de boue qui tourne délayé dans une goutte d'eau.*⁵⁰⁸

Les figures d'exagération sont une exagération d'une idée, comme leur nom l'indique, afin de la mettre en exergue. C'est par hyperbolisme que Maupassant exagère et grossit les traits d'une chose ou d'une idée qui obsède son personnage.

Ainsi, dans la nouvelle *Apparition*, le narrateur semble exceller dans ce domaine de l'exagération. Ex : *Oui, j'ai subi l'horrible épouvante, pendant dix heures, d'une telle façon que depuis cette heure une sorte de terreur constante m'est restée dans l'âme.*⁵⁰⁹ Ex : *L'appartement était tellement sombre que je n'y distinguai rien.*⁵¹⁰ Ou encore Ex : *J'allai d'abord à la fenêtre pour donner du jour et je l'ouvris ; mais les ferrures du contrevent étaient tellement rouillées que je ne pus les faire céder.*⁵¹¹

Les figures d'atténuation sont maniées par l'écrivain de façon à permettre au narrateur de fuir la réalité, de nier sa folie, ou de réduire la brutalité des scènes vécues. La litote concède à ce dernier de suggérer une idée ou une chose sans l'avouer

⁵⁰⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 6

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 1

⁵¹⁰ Ibid. p 3

⁵¹¹ Ibid. p 4

clairement. C'est le cas dans la nouvelle *Lettre d'un fou*. Ex : *Peu à peu, une étrange clarté est entrée en moi, et cette clarté y a fait la nuit.*⁵¹²

Par l'euphémisme il s'autorise d'adoucir et de rendre moins brutale sa réalité. Comme nous pouvons le constater dans le *Horlà*, où le narrateur adoucit son aboulie Ex : *Je ne peux plus vouloir*⁵¹³ et où il annonce moins brutalement l'apocalypse prochaine. Ex : *Le règne de l'homme est fini.*⁵¹⁴

Quant à l'antiphrase, elle facilite à ce dernier d'aller à l'encontre de ce qu'il pense et de ce qu'il croit que ce soit par ironie ou par caricature. Il ironise dans *L'homme de mars*. Ex : *Je suis une bête à mon tour.*⁵¹⁵ Il caricature, sachant pertinemment qu'il est bien fou, dans *Fou ?* Ex : *Je ne suis pas fou.*⁵¹⁶

Les figures d'oppositions attestent de cette volonté, pour Guy de Maupassant, de mettre en grand plan les idées contradictoires de l'esprit. C'est par l'absurdité que se manifeste la folie du personnage qui, devant le surnaturel, arrive mal à gérer son embrouillement.

L'oxymore occupe une place de choix dans cette entreprise de l'écrivain. C'est par elle, que l'écrivain exprime la fugacité et le bouleversement des émotions vécues et ressenties. C'est ainsi que dans *La peur* ; Le narrateur représente les sables d'Ouargla comme étant une mer à la fois muette et furieuse. Ex : *Sur cette mer furieuse, muette et sans mouvement.*⁵¹⁷ Avec des vagues immobiles. Ex : *imaginez une tempête silencieuse de vagues immobiles.*⁵¹⁸

⁵¹² MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993. p 4

⁵¹³ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 28

⁵¹⁴ Ibid. p 26

⁵¹⁵ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 6

⁵¹⁶ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 10

⁵¹⁷ MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 10

⁵¹⁸ Ibid.

D'autres exemples peuvent être tirés dans *Fou ?* Ex : *Les premiers temps de notre liaison furent étranges et délicieux.*⁵¹⁹ Et dans le *Horlà*. Ex : *Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.*⁵²⁰

L'antithèse, dans la même perspective, permet d'appréhender ce changement radical dans la pensée du personnage fou.

Dans *Fou ?* le personnage semble aimer frénétiquement et haïr à exéquer cette femme qui le hante Ex : *J'ai aimé cette femme d'un élan frénétique [...] J'appartiens à son sourire, à sa bouche, à son regard, aux lignes de son corps à la forme de son visage [...] Je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai toujours haïe, méprisée, exécré.*⁵²¹

Dans le *Horlà*, il souffre et se réjouit d'une épouvantable nuit. Ex : *Ah ! Quelle nuit ! Quelle nuit ! Et pourtant il me semble que je devrais me réjouir.*⁵²² Voire même ne pas douter et vouloir croire. Ex : *Non, ce n'était pas moi ! Je le savais à n'en point douter une seconde. Et cependant je voulais le croire.*⁵²³

C'est ce même paradoxe qu'on retrouve dans la nouvelle *L'homme de Mars* ; entre un narrateur qui prend du courage et n'ose pas. Ex : *Enfin, j'ai pris du courage.....mais vraiment.....Je n'ose plus.*⁵²⁴

III.2.1.2 Un style : L'écriture du Vide

III.2.1.2.1 L'indicibilité des maux

Porter sa folie au bout de sa plume et tracer par son encre les marasmes de sa pensée déclinante, n'est-ce pas là le dessin plus ou moins conscient de notre écrivain ;

⁵¹⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

⁵²⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976.

⁵²¹ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

⁵²² MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 38

⁵²³ Ibid. / Première version. p 12

⁵²⁴ MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date].p 4

celui d'employer un imaginaire, son imaginaire, sustenté par toute une existence, pour écrire sur des pages blanches des récits où la maladie n'est jamais trop loin. Cette activité intellectuelle, celle de faire dire son malaise, procure à l'écrivain toute une sensation de puissance de son écriture et de sa langue. Il est conscient de ce pouvoir, de cette possibilité de traduire par le vocable ses intuitions, ses impressions, voire même ses émotions intimes.

Guy de Maupassant, nous l'avons vu dans la première partie, croit profondément à cela. Il souscrit à l'idée qui confère au seul style du romancier l'opportunité d'exprimer à travers les mots ; la chose dans son intensité. Dans *Pour Flaubert*, il nous dépeint son maître Flaubert enquête de cette perfection linguistique :

*Obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer, (c'est pourquoi) il se livrait à un labeur surhumain pour découvrir, à chaque phrase, ce mot, cette épithète et ce verbe.*⁵²⁵

Notre illusionniste du réel admet l'existence d'un *accord secret et superbe de l'idée avec les mots*.⁵²⁶ Pour lui il n'y a que la *justesse absolue du mot pour caractériser la chose, la concordance rythmique de la phrase avec l'idée*. Il ajoute dans *Le Figaro* du 3 juillet 1884 :

L'artiste poursuit sans cesse cette beauté, cette force plastique des mots, qui deviennent vibrants, vivants dans sa phrase [...] il met la délicate musique de l'expression sur la chanson de la pensée [...] il sait qu'avec des mots on peut rendre visibles des choses comme avec des couleurs [...] sous la plume d'un

⁵²⁵LECLERC, Yvan. *Flaubert - Le Poittevin - Maupassant: une affaire de famille littéraire*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 2002. p 25

⁵²⁶MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. P 632

*artiste, ils deviennent des êtres vivants, spirituels et beaux.*⁵²⁷

En somme, rien n'est plus accrédité dans la logique Maupassienne que le « Dire vrai ». Il faut avoir foi et confiance dans le mot, et plus précisément dans sa clarté, seule capable d'identifier et de figer la réalité. La transparence de la langue témoigne donc de la fidélité au réel. *La nature de la langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre.*⁵²⁸ Dira-t-il.

On comprend par-là, la limpidité de l'histoire de ses récits, la simplicité de sa syntaxe et la banalité du registre de langue qu'il utilise. Car ce qui importe le plus n'est pas tellement d'arriver à cette « écriture artiste » qu'il ne cesse de refuser et d'abjurer. La fin de toute écriture n'est pas dans l'emploi du mot « rare » d'orner et de parer ses expressions de subterfuges mais d'aller à la rencontre de cette langue miroir que proclama jadis la figure de proue de tout un mouvement qui se réclame du réel, Balzac.

Or, ce que semble oublier Maupassant est que la réalité dépasse parfois le langage. A cette évidence, il est contraint malgré lui au silence qu'impose l'indicibilité de la chose et plus précisément de son mal. Les mots seuls n'arrivent pas à contenir sa folie. S'il arrive à lui donner une forme, il n'arrive cependant pas à déceler son essence. Là est toute la problématique, car la folie n'est pas que langage. C'est pourquoi elle demeure presque ineffable et inexprimable voire impossible, comme en témoigne les travaux d'Aline Mura sur les limites de la langue face aux phénomènes du réel et notamment ceux qui concernent le subjectif et l'intime : *L'œuvre construit une trajectoire qui irait de la fiction vers le réel et du réel vers la fiction, la jointure entre ces formes discursives laisse parfois le silence envahir le récit.*⁵²⁹

De cette nécessité intrinsèque qui s'impose à lui, Maupassant la tourne habilement en un procédé artistique. Lui, qui abhorrait pourtant les écrivains de « l'à-peu-près » en assurant *ne jamais se contenter de l'à-peu-près, ne jamais avoir recours à*

⁵²⁷ MAUPASSANT, Guy De. *Les Œuvres Complètes de Maupassant*. e-artnowro, 2013. p 8397

⁵²⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014/ Préface.

⁵²⁹ MURA-BRUNEL, Aline. *Silences du roman: Balzac et le romanesque contemporain*. Amsterdam, Pays-Bas, 2004. p 11

*des supercheries, mêmes heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté,*⁵³⁰ se retrouve obligé de faire avec ce qu'il ne peut dire. Cette fuite de mots apparaît clairement dans ses contes sur la folie, bien plus que dans ses nouvelles réalistes. Ses personnages à la limite des frontières de l'inconnaissable portent tous en eux cette incapacité linguistique, cette carence perceptible dans la dénomination de la chose et des faits.

A titre d'exemples, dans La première version du *Horlà* ; le narrateur tint un discours confus et indécis du mal qui le terrasse. Il cherche à connaître sa forme et sa nature sans y parvenir : *Ah ! Quel était-il ? De quelle nature ? Une curiosité énermée, mêlée de colère et d'épouvante, me tenait jour et nuit dans un état d'extrême agitation.*⁵³¹ Par ailleurs, il tente vainement de le nommer, ce mal singulier qui s'incarne en une présence invisible :

*Attendez. L'Être ! Comment le nommerais-je ? L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla. Pourquoi ? Je ne sais point. Donc le Horla ne me quittait plus guère. J'avais jour et nuit la sensation, la certitude de la présence de cet insaisissable voisin, et la certitude aussi qu'il prenait ma vie, heure par heure, minute par minute.*⁵³²

On retrouve cette même influence étrange dans une sorte de galimatias, inexplicable et embrouillé que le narrateur expose à travers ces quelques lignes dans la deuxième version du *Horlà* :

12 mai. – J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste. D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ?

⁵³⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014/ Préface.

⁵³¹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 10

⁵³² Ibid. p 12

On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux. Je m'éveille plein de gaieté, avec des envies de chanter dans la gorge. – Pourquoi ? – Je descends le long de l'eau ; et soudain, après une courte promenade, je rentre désolé, comme si quelque malheur m'attendait chez moi. – Pourquoi ? – Est-ce un frisson de froid qui, frôlant ma peau, a ébranlé mes nerfs et assombri mon âme ? Est-ce la forme des nuages, ou la couleur du jour, la couleur des choses, si variable, qui, passant par mes yeux, a troublé ma pensée ? Sait-on ? Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables ?⁵³³

Mais il n'y a pas que dans *Le Horla* que cette indécision de la chose, pousse à l'ineffabilité dans le récit. D'autres nouvelles renvoient à cette même problématique. Par exemple, dans *Qui Sait?*, le conteur arrive à la même question : *Qu'était-ce? Un pressentiment? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable? Peut-être? Qui sait?*⁵³⁴

De même dans *Fou?*, ou cette fois ci, le héros, reste désarçonné devant ses propres comportements, devant ses crimes dont il n'arrive pas à donner des motifs : est-ce une folie ? Ou une jalousie ? :

Suis-je fou ? Ou seulement jaloux ? Je n'en sais rien, mais j'ai souffert horriblement. J'ai accompli un acte de folie, de folie furieuse, c'est vrai ; mais la jalousie haletante, mais l'amour exalté, trahi, condamné, mais la douleur abominable que j'endure, tout cela ne suffit-il pas pour nous faire commettre des crimes

⁵³³ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. pp 4- 5

⁵³⁴ MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 8

*et des folies sans être vraiment criminel par le coeur
ou par le cerveau ?*⁵³⁵

Les sentiments les plus primaires à l'homme demeurent indéfinissables, inexprimables dans les nouvelles de Guy de Maupassant. La peur elle-même reste inconnue, mystérieuse dans la tête du narrateur :

*- Permettez-moi de m'expliquer ! La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois.*⁵³⁶

Il est toutefois intéressant de mentionner, que dans la nouvelle *Auprès d'un mort*. Ce sentiment de malaise, indescriptible et étrange, est ressenti cette fois-ci par le narrateur lui-même et son ami :

*"Il me semble qu'il va parler", dit mon camarade. Et nous regardions, avec une inquiétude touchant à la peur, ce visage immobile et riant toujours. Peu à peu nous nous sentions mal à l'aise, oppressés, défaillants. Je balbutiai : "Je ne sais pas ce que j'ai, mais je t'assure que je suis malade."*⁵³⁷

⁵³⁵MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 4

⁵³⁶MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

⁵³⁷MAUPASSANT, Guy de. *Auprès d'un Mort*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 6

III.2.1.2.2 La mort de la description

A l'indicibilité des maux s'ajoute la mort de la description chez notre écrivain dans ses contes sur la folie. Condamnant déjà sans appel, les procédés descriptifs des écrivains classiques pour leur insistance sur le travail du style, des phrases et des mots dans leur formalité, au dépend d'une poétique de l'image et de la sensibilité. Maupassant demeure moins tendre, on aurait vu au début de ce travail, avec ses prédécesseurs romantiques, en leur reprochant leurs images usées :

*Plus de perles de rosée, plus de lune argentée, plus de blondes de jeunes filles, plus d'étoiles d'or. Cela nous donne des nausées comme si nous avions une indigestion de sirop.*⁵³⁸

Il va encore plus loin prétextant même leur manque de sérieux et de travail dans une lettre qu'il adresse à sa mère le 21 mars 1881, où il s'épanche sur sa détresse morale :

*Et au milieu de cette débandade de tout, mon cerveau fonctionne lucide, exact, m'éblouissant avec le rien éternel. Cela a l'air d'une phrase du père Hugo : mais il faudrait beaucoup de temps pour rendre mon idée claire dans un langage précis. Ce qui me prouve une fois de plus que l'emphase romantique tient à l'absence de travail.*⁵³⁹

Maupassant refuse le littéraire. Il cherche une poétique nouvelle et originale qui se situe, avant tout, dans la platitude du réel. Il veut par-là bouleverser le lecteur, l'émouvoir en lui faisant oublier la fiction. Cette nouvelle poétique passe par une nouvelle forme de description, à laquelle il porte une attention toute particulière. Elle doit dépasser, on l'aurait compris, l'emphase et n'en dire plus qu'il n'est nécessaire. Il insiste sur le fait que les écrivains doivent parvenir à ce résultat : *et quand ils décrivent,*

⁵³⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 186

⁵³⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance*. Librairie de France, 1938. p 293

*on dirait que les faits, les objets, les paysages se dressent, parlent et se racontent eux-mêmes.*⁵⁴⁰

L'art descriptif doit tenir du réel, *il doit créer l'atmosphère d'un roman, faire sentir le milieu où s'agitent les êtres, c'est rendre possible la vie du livre. Voilà où doit se borner l'art descriptif ; mais sans cela rien ne vaut.*⁵⁴¹ Disait-il

Il ajoute ailleurs :

*L'art descriptif c'est la science difficile et délicate de créer l'atmosphère où vivront les personnages [...] J'ai parlé de l'atmosphère d'un livre, c'est là le point capital, essentiel [...] C'est l'atmosphère d'un livre qui rend vivants, vraisemblables et acceptables les personnages et les événements. Tout arrive dans la vie et tout peut arriver dans le roman, mais il faut que l'écrivain ait la précaution et le talent de rendre tout naturel par le soin avec lequel il crée le milieu et prépare les événements.*⁵⁴²

Si les mots ne peuvent pas tout dire, ils ne peuvent pas non plus tout décrire. Contrairement au point précédent, où l'on a expliqué que l'indicibilité du mal de Maupassant tient du fait que la réalité dépasse le langage. La mort de la description ici, tient du fait que cette dernière a perdu sa fonction primaire ; celle de tout simplement décrire. Car, à force de chercher cette perfection du mot juste, du mot vrai, et de s'approcher le plus du réel ; La description littéraire n'en devient plus une. Il y'a donc un anéantissement par le mot, une dissipation totale. Et qui mieux que ces récits d'étrangeté psychiques pour rendre compte de cette réalité d'un art du vrai poussé à l'extrême.

Contrairement à d'autres écrivains qui font dans l'emphase en décrivant les paysages. Guy de Maupassant semble s'en tenir au strict minimum. C'est le cas dans la nouvelle *La mère aux monstres* où le narrateur cite de façon expéditive les lieux et les monuments de ce village :

⁵⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 344

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² Ibid. 366

J'avais été invité par un ami à demeurer quelque temps chez lui dans une petite ville de province. Pour me faire les honneurs du pays, il me promena de tous les côtés, me fit voir les paysages vantés, les châteaux, les industries, les ruines ; il me montra les monuments, les églises, les vieilles portes sculptées, des arbres de taille énorme ou de forme étrange, le chêne de saint André et l'if de Roqueboise. Quand j'eus examiné avec des exclamations d'enthousiasme bienveillant toutes les curiosités de la contrée, mon ami me déclara avec un visage navré qu'il n'y avait plus rien à visiter. Je respirai. J'allais donc pouvoir me reposer un peu, à l'ombre des arbres. Mais tout à coup il poussa un cri :⁵⁴³

Il est de même quand le narrateur parle de la maison de la mère aux monstres :

Il m'emmena dans la banlieue. Elle habitait une jolie petite maison sur le bord de la route. C'était gentil et bien entretenu. Le jardin plein de fleurs sentait bon. On eût dit la demeure d'un notaire retiré des affaires. Une bonne nous fit entrer dans une sorte de petit salon campagnard, et la misérable parut.⁵⁴⁴

La description est largement circonscrite, lorsque le narrateur fou du *Horlà* (première version) présente sa demeure aux psychiatres qui l'entourent:

J'ai quarante-deux ans. Je ne suis pas marié, ma fortune est suffisante pour vivre avec un certain luxe. Donc j'habitais une propriété sur les bords de la Seine, à Biessard, auprès de Rouen. J'aime la chasse et la pêche. Or, j'avais derrière moi, au-dessus des grands rochers qui dominaient ma maison, une des plus belles forêts de France, celle

⁵⁴³ MAUPASSANT, Guy de. *La Mère aux monstres*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 1

⁵⁴⁴ Ibid. p 3

*de Roumare, et devant moi un des plus beaux fleuves du monde.*⁵⁴⁵

Cette limitation et cette mise à mort de la description apparaît clairement aussi dans *l'inconnue*, là, le narrateur note à la manière d'un télégraphe ou d'un rapport de police, le lieu de rencontre supposé avec ses amis en enchaînant :

*On parlait de bonnes fortunes et chacun en racontait d'étranges ; rencontres surprenantes et délicieuses, en wagon, dans un hôtel, à l'étranger, sur une plage. Les plages, au dire de Roger des Annettes, étaient singulièrement favorables à l'amour.*⁵⁴⁶

Même l'intérieur d'une demeure semble, dans *Divorce*, pas en échapper à une telle règle qui, réduit, diminue et simplifie à l'extrême la reproduction du décor et de l'ambiance qui y règne. C'est ainsi que le narrateur décrit sa chambre :

*Ma chambre était lugubre, une chambre de garçon rouennais faite par une bonne chargée aussi de la cuisine. Vous la voyez d'ici, cette chambre ! Un grand lit sans rideaux, une armoire, une commode, une toilette, pas de feu. Des habits sur les chaises, des papiers par terre.*⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Première version. p 4

⁵⁴⁶ MAUPASSANT, Guy de. *L'Inconnue*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 1

⁵⁴⁷ MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 12

III.2.2 La folie de la narration chez Maupassant.

III.2.2.1 Bouleversement de la narration

III.2.2.1.1 L'absence d'événements

Une des caractéristiques de cette écriture de la folie chez Maupassant est sans nul doute le bouleversement de la narration, qui se manifeste en premier lieu à travers l'absence d'événements dans ses récits. En effet, il est à remarquer la progression vers le nihilisme qui frappe ses héros éponymes dont l'esprit troublé déplore le non-sens de la vie. Un retour vers l'arrière nous permet de savoir que cette écriture où rien ne se passe, où tout est plat et fade, n'est pas le fruit spontané d'un Maupassant fou, mais témoigne de cette aggravation de son état de santé au fur et à mesure que cette absence d'événements devient plus pesante dans ses écrits. Car, influencé par Flaubert, celui dont les romans sont *non romancés, triste, indécis, mystérieux comme la vie elle-même*.⁵⁴⁸ Selon les propos de Banville, Maupassant lui-même pointe du doigt une existence vouée au néant où les événements sont voués à l'émiettement.

La monotonie de la vie semble s'accroître et progresser avec le pessimisme de Maupassant. Dans ses nouvelles fantastiques, on retrouve cette routine, ce train-train de la vie quotidienne où rien ne se passe, comme dans ce passage du *Horlà* où les journées se succèdent dans une lassitude, à laquelle les questions n'arrivent même pas à donner sens.

9 AOUT.

Rien ; mais j'ai peur.

10 AOUT.

Rien ; qu'arrivera-t-il demain ?.

11 AOUT.

⁵⁴⁸ PHILIPPOT, Didier. *Flaubert*. Paris, France : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. p 448

Toujours rien ; je ne puis plus rester chez moi avec cette crainte et cette pensée entrées en mon âme ; je vais partir.

12 AOUT.

10 HEURES DU SOIR.

*Tout le jour j'ai voulu m'en aller ; je n'ai pas pu. J'ai voulu accomplir cet acte de liberté si facile, si simple, - sortir - monter dans ma voiture pour gagner Rouen- je n'ai pas pu. Pourquoi ?.*⁵⁴⁹

Aux jours succèdent les mois, et à l'absence d'événements se substitue des questionnements. Comme on peut le constater dans la nouvelle *La chevelure* :

*Je vécu ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte.*⁵⁵⁰

III.2.2.1.2 Les clôtures narratives : Epilogues ou prologues ?

*Le texte de Maupassant se clôt-il sur autre chose ou sur rien ? Est-il profond ou superficiel ? L'hésitation semble savamment entretenir.*⁵⁵¹ C'est à ce constat qu'est arrivée la spécialiste de Maupassant Mariane Bury en examinant les différentes clôtures des œuvres de ce dernier. L'hésitation est donc un principe élémentaire dans les fermetures de Maupassant. C'est donc sur elle que se projette « *l'illusion de clôture* » note Francis Macoin qui ajoute quant à lui que *Le texte apparemment clos de la nouvelle reste ouvert, et le silence de l'auteur apparait comme la condition même d'une possibilité de le lire.*⁵⁵² La clôture narrative qui fait aboutir le texte vers une fin, se voit, on l'aurait compris, confier une autre charge, celle d'entretenir chez le lecteur une

⁵⁴⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 28

⁵⁵⁰ MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 7

⁵⁵¹ BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 196

⁵⁵² Ibid. 197

confusion. C'est au lecteur et à lui seul d'imaginer et de suggérer une conclusion à cette clôture, de travailler et d'élaborer une suite qui prolonge l'écrit.

Maupassant lui-même avait mis en garde contre une implication directe de l'auteur dans ses fermetures et recommande de laisser au seul lecteur, le soin de conclure le texte. Il avertit : *Le romancier n'a pas à conclure, cela appartient au lecteur.*⁵⁵³ Ce silence que le romancier laisse échapper intentionnellement précède généralement la dernière phrase qui joue un rôle primordial. Cette phrase qui annonce le ton, se répercute après la lecture dans l'esprit, l'imagination et la sensibilité du lecteur. C'est elle qui l'invite à relire ou à réfléchir. Maupassant comprend bien cela, et compte bien en tirer profit en renforçant bien la crédibilité de la conclusion. Il trahit par-là, le principe textuel de la clôture en laissant planer l'hors texte, un autre monde de significations qui dépasse le texte.

Dr. Saidi Said de l'université de Batna dans sa thèse de doctorat sur les ouvertures des romans ,évoque que seule :

*La phrase d'ouverture permet à l'auteur de s'engouffrer dans l'étendue de la littérature, dans l'encyclopédie, dans le monde, le savoir, l'illusion et le simulacre de la réalité [...] Dès lors, il n'y a plus de raison que l'œuvre ne s'interrompe jamais, et tout ne peut signifier que par rapport à la phrase d'ouverture.*⁵⁵⁴

Nous pensons bien au contraire que chez Guy de Maupassant c'est bien la phrase de clôture qui nous fait ouvrir sur ce monde, sur le savoir et sur l'illusion de la réalité qui se prolonge non pas dans le texte mais hors du texte. C'est donc elle qui nous fait plonger dans l'imaginaire de l'écrivain et c'est à nous lecteur qu'incombe cette tâche d'aller dans ces profondeurs de l'au-delà du fini et du passé.

⁵⁵³ MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée*. Arvensa editions, 2014. p 344

⁵⁵⁴ Said_SAIDI_Doctorat_Francais.pdf. [en ligne].p 7. Disponible à l'adresse : http://bu.univouargla.dz/Theses%20DOCTORAT/Said_SAIDI_Doctorat_Francais.pdf

Si Maupassant ne s'immisce pas directement dans les clôtures de ses récits, il charge très souvent ses narrateurs à nous offrir des pistes, des voies de lecture du vide. Et plus précisément dans ses récits fantastiques teintés de folie où le narrateur fou crée à travers l'énoncé final, tout un effet inconfortable qui agit sur la sensibilité du lecteur. Car, ce dernier s'identifiant dans la peau du narrateur ressent ses sentiments, comme c'est le cas lorsque le texte termine par une exclamation qui témoigne de l'angoisse du conteur.

En ce sens, le récit de folie converge tout entier vers un effet. L'effet qui fait percevoir à la fin, tout le poids de la fatalité du récit lui-même et bien au-delà. Car, ce qui importe à Maupassant n'est pas de finir le texte mais lui donner un effet final qui paradoxalement, ouvre sur des suppositions comme l'affirme Mariane Bury :

Maupassant ne cherche pas à donner l'impression de finitude propre au récit d'un événement passé, mais à suggérer une suite possible à l'histoire, en terminant sur l'évocation d'un futur immédiat. Il essaie alors de faire travailler l'imagination du lecteur, évitant ainsi de conclure et instaurant même l'impossibilité d'une conclusion si ce n'est hors du texte, puisqu'on reste dans un futur hypothétique.⁵⁵⁵

Tout un échantillonnage impressionnant d'effets de clôture est donc mis en place afin de provoquer chez le lecteur des sensations, des émotions spontanées ; de terreur et de pitié. Dans *Auprès d'un mort*, Guy de Maupassant parachève son récit sur un ahurissement total face à cette scène terrible de putréfaction de la dépouille de Schopenhauer :

Je pris notre bougie, et j'entrai le premier, fouillant de l'œil toute la grande pièce aux coins noirs. Rien ne remuait plus ; et je m'approchai du lit. Mais je demurai saisi de stupeur et d'épouvante : Schopenhauer ne riait plus ! Il

⁵⁵⁵BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994. p 200

grimaçait d'une horrible façon, la bouche serrée, les joues creusées profondément. Je balbutiai : "Il n'est pas mort !" Mais l'odeur épouvantable me montait au nez, me suffoquait. Et je ne remuais plus, le regardant fixement, effaré comme devant une apparition. Alors mon compagnon, ayant pris l'autre bougie, se pencha. Puis il me toucha le bras sans dire un mot. Je suivis son regard, et j'aperçus à terre, sous le fauteuil à côté du lit, tout blanc sur le sombre tapis, ouvert comme pour mordre, le râtelier de Schopenhauer. Le travail de la décomposition, desserrant les mâchoires, l'avait fait jaillir de la bouche. "J'ai eu vraiment peur ce jour-là."⁵⁵⁶

Maupassant récidive encore une fois en créant cet effet de clôture qui inspire peur et stupéfaction. C'est le cas dans la nouvelle *La peur*, où l'on remarque que le narrateur conclut son premier récit, dans lequel, il raconte son aventure à Ouargla dans le Sahara algérien, sur cette terreur ; cette mort qui s'abat par un bruit horrible sur le groupe :

Les Arabes, épouvantés, se regardaient ; et l'un dit, en sa langue : "La mort est sur nous". Et voilà que tout à coup mon compagnon, mon ami, presque mon frère, tomba de cheval, la tête en avant, foudroyé par une insolation. Et pendant deux heures, pendant que j'essayais en vain de la sauver, toujours ce tambour insaisissable m'emplissait l'oreille de son bruit monotone, intermittent et incompréhensible ; et je sentais glisser dans mes os la peur, la vraie peur, la hideuse peur, en face de ce cadavre aimé, dans ce trou incendié par le soleil entre quatre monts de sable, tandis que l'écho inconnu nous jetait, à deux cents lieues de tout village français, le battement rapide du tambour. Ce jour-là, je compris ce que c'était que d'avoir peur ;⁵⁵⁷

Dans son deuxième récit, le narrateur encore une fois finit son histoire par la terreur. Un affolement indicible frappe l'ensemble de la famille qui reste barricadée, dans une baraque perdue dans la forêt, jusqu'au lever du soleil pour s'en rendre de la mort de leur chien au petit matin atteint par le coup de feu :

⁵⁵⁶MAUPASSANT, Guy de. *Après d'un Mort*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 7

⁵⁵⁷MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.p 13

*Et je vous jure qu'au fracas du coup de fusil que je n'attendais point, j'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps, que je me sentis défaillir, prêt à mourir de peur. Nous restâmes là jusqu'à l'aurore, incapables de bouger, de dire un mot, crispés dans un affolement indicible. On n'osa débarricader la sortie qu'en apercevant, par la fente d'un auvent, un mince rayon de jour. Au pied du mur, contre la porte, le vieux chien gisait, la gueule brisée d'une balle. Il était sorti de la cour en creusant un trou sous une palissade.*⁵⁵⁸

Dans *Fou ?*, Le personnage narrateur couronne son récit par un meurtre imaginaire, qui laisse en suspens le lecteur. L'être invisible qui se figure en les traits d'une femme se métamorphose à la fin du récit en une bête sauvage. Une dangereuse créature qui ne quittera l'esprit du héros qu'en l'achevant, par des balles réelles, une situation telle qui pousse à s'interroger sur l'état psychique de ce dernier :

*Elle, je la reçus dans mes bras. Je suis fort à porter un bœuf. Puis, quand je l'eus déposée à terre, je m'approchai de Lui qui nous regardait ; alors, pendant qu'il essayait de me mordre encore, je lui mis un pistolet dans l'oreille... et je le tuai... comme un homme. Mais je tombai moi-même, la figure coupée par deux coups de cravache ; et comme elle se ruait de nouveau sur moi, je lui tirai mon autre balle dans le ventre. Dites-moi, suis-je fou ?*⁵⁵⁹

Ces clôtures narratives qui éprouvent terreur, troubles et parfois même de la brutalité comme on vient de le voir, ne sont pas les seuls à distinguer le style de Maupassant. D'autres clôtures suscitent encore une fois, l'incertitude et l'indécision non seulement chez le narrateur mais aussi chez le lecteur lui-même. C'est le cas dans la nouvelle *Apparition*.

Je me rendis chez lui le lendemain, dès l'aube, résolu à lui dire la vérité. Il était sorti la veille au soir et pas rentré. Je revins dans la journée, on ne l'avait pas revu. J'attendis une semaine. Il ne reparut pas. Alors je prévins

⁵⁵⁸ Ibid. p 27

⁵⁵⁹ MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 20

*la justice. On le fit rechercher partout, sans découvrir une trace de son passage ou de sa retraite. Une visite minutieuse fut faite au château abandonné. On n'y découvrit rien de suspect. Aucun indice ne révéla qu'une femme y eût été cachée. L'enquête n'aboutissant à rien, les recherches furent interrompues. Et, depuis cinquante-six ans, je n'ai rien appris. Je ne sais rien de plus.*⁵⁶⁰

Ou encore dans *Magnétisme*, où celui qui conte son expérience vécue ne trouve pas d'explication logique et rationnelle à cela, si ce n'est une coïncidence, une simple coïncidence, ou bien un de ces mystérieux rappels à la mémoire du cerveau :

*Qu'en concluez-vous ? dit une voix. Le conteur semblait hésiter. - J'en conclu... je conclu à une coïncidence, parbleu ! Et puis, qui sait ? C'est peut-être un regard d'elle que je n'avais point remarqué et qui m'est revenu ce soir-là par un de ces mystérieux et inconscients rappels de la mémoire qui nous représentent souvent des choses négligées par notre conscience, passées inaperçues devant notre intelligence !*⁵⁶¹

Très souvent les clôtures narratives de Maupassant, aboutissent à une ligne de points de suspension, qui semble s'ouvrir sur l'expectative qui matérialise l'interruption brutale du journal intime signe de folie. N'est-ce pas l'absence de commentaires qui assure la crédibilité du récit fantastique ? C'est le cas dans la clôture du *Horlà* :

Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu'à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu'il a touché la limite de son existence ! Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort...

⁵⁶⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 8

⁵⁶¹ MAUPASSANT, Guy de. *Magnétisme*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p 13

Alors...alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...⁵⁶²

Ou bien dans celle de *l'Homme de Mars* : *"Adieu, Monsieur, ne me répondez rien, réfléchissez, réfléchissez, et racontez tout cela un jour si vous voulez..."⁵⁶³* Ou bien encore dans *L'inconnue* au-delà d'une forme d'indécision, c'est l'absence d'idée qui en témoigne de cette interruption brutale du récit à travers des points d'interrogations et d'exclamations :

Elle est là, tout près de l'autre, debout ou couchée, visible mais insaisissable. Et je crois maintenant que c'était bien une femme ensorcelée, qui portait entre ses épaules un talisman mystérieux. Qui est-elle ? Je ne le sais pas encore. Je l'ai rencontrée de nouveau deux fois. Je l'ai saluée. Elle ne m'a point rendu mon salut, elle a feint de ne me point connaître. Qui est-elle ! Une Asiatique, peut-être ? Sans doute une juive d'Orient ? Oui, une juive ! J'ai dans l'idée que c'est une juive ? Mais pourquoi ? Voilà ! Pourquoi ? Je ne sais pas !⁵⁶⁴

⁵⁶²MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976 / Deuxième version. p 42

⁵⁶³MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. phonereader, [sans date]. p 14

⁵⁶⁴MAUPASSANT, Guy de. *L'Inconnue*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000. p

Conclusion

En explorant et en analysant les procédés et techniques narratifs de l'écriture de la folie chez Maupassant, nous avons pu pénétrer à l'intérieur de cette formalisation de l'imaginaire de la folie que Maupassant a élaboré dans ses récits. Par une modalisation du discours et en employant les procédés lexicaux, grammaticaux et stylistiques, il crée une esthétique de la folie qui se prolonge dans un style qui se base particulièrement sur l'indicibilité des maux, une mise à mort de la description et par un bouleversement de la trame narrative qui se manifeste par une absence d'événements.

Conclusion générale

Conclusion générale

Appréhender la centralité thématique de la folie dans l'imaginaire de Guy de Maupassant fut, à travers cette recherche, une entreprise bien périlleuse et semée d'embûches. Cette complexité et cette difficulté à mener une réflexion sur le plan de l'imaginaire tient essentiellement du fait, qu'il fut difficile pour nous de ne s'en tenir uniquement dans cette réflexion, à la conscience de l'écrivain. En effet, même si nous restons persuadés et nous persistons à croire à la primordialité de la conscience dans toute activité littéraire, imaginative et scripturale, nous ne pouvons cependant pas écarter le rôle de l'inconscience dans cette activité. Néanmoins, le modèle que propose la critique thématique et en dépit de sa mise en pratique, demeure un certain défi pour tout chercheur qui, poussé par l'intérêt de rendre de plus en plus objective son investigation, se rend mieux compte du lien de la maladie de l'auteur à ses œuvres.

Entre Imaginaire et folie, l'univers fantastique de Maupassant offre un espace logique de prospection. Se fixant pour but d'élucider et d'éclairer au mieux ces liens qu'entretient l'imaginaire psychotique de Maupassant avec ses œuvres, et plus précisément avec un corpus de nouvelles considérées comme des nouvelles au cœur du fantastique ; Cette thèse a permis la confirmation de nos soupçons du départ qui postulaient d'une similitude de l'expérience de la folie de Maupassant et celle de ses personnages. Autrement dit, la méthode suivie dans ce travail nous a amené à confirmer notre hypothèse qui stipule la possibilité d'une répercussion de l'état mental de l'écrivain sur sa production littéraire, voire d'une utilisation consciente de sa propre expérience de la folie dans son cadre imaginaire, ainsi que sa vision de la folie dans le monde dans son écriture de la folie.

Pour rappel, nous avons abordé dans cette recherche six chapitres structurés selon cet acheminement (Folie-Imaginaire-Ecriture). Un acheminement qui nous a permis de parvenir aux résultats suivants :

Les deux premiers chapitres concernent, tout particulièrement, la vie de Maupassant : Sa maladie et son appartenance littéraire.

- **En questionnant la biographie de Maupassant, nous sommes arrivés à l'idée selon laquelle ; le vécu de Maupassant aurait joué un rôle déterminant dans le déclenchement de son mal qui l'accompagnera tout au long de sa vie littéraire et jusqu'à sa mort.** Son enfance troublée et ballotée entre une mère hystérique et névropathe qu'il adore et d'un père faible qu'il méprise jusqu'à en douter la parenté. Sa scolarité triste et morne à l'institution ecclésiastique. Son enrôlement dans les tourmentes de la guerre et les années d'un fonctionariat lassant et répétitif. Sans oublier les affres d'une vie consacrée à l'écriture et à son frère devenu fou ; le plonge dans une sexualité abondante qui débouchera sur la Syphilis et sur la maladie mentale.

- **En scrutant la vie littéraire de Maupassant, nous nous sommes rendu compte de l'influence d'un mouvement et d'un genre sur son style et sur son dire de la folie.** Ses attaches aux deux mouvements qui s'apparentent au réel, à savoir le réalisme et le naturalisme, dans leurs conceptions de l'écriture, dans leurs enjeux thématiques, ainsi que dans leurs représentations du réel, entre un beau d'un Flaubert et d'un vrai d'un Zola, passant par son inscription au genre du fantastique et le développement de son style basé sur un relativisme sensoriel. Cet ensemble va largement influencer ses récits.

Les deux chapitres qui s'ensuivent concernent tout particulièrement l'imaginaire de la folie chez Maupassant, c'est par un chapitre introductif à la critique thématique que nous avons expliqué notre démarche celle qui tend à plonger dans l'intérieur et l'extérieur d'une conscience.

- **En examinant l'expérience de la folie chez Maupassant, nous sommes parvenus à déceler et à affirmer ce lien qui existerait entre son intime conscience de sa propre maladie et son imaginaire de la folie.** Son expérience personnelle de la folie est vécue comme une extension de sa conscience et non pas comme une déficience mentale. Sa défiance envers les certitudes auxquelles renvoient ses facultés perceptives et envers sa propre raison. Une méfiance grandissante qui

nourrit sa passion vers l'étrange et vers les objets à la lourde histoire fantastique. Ses angoisses répétées d'une solitude qui le terrasse, d'un vieillissement qui l'habite et d'une mort qui le hante. Nous avons pu mesurer, en outre, la valeur curative et thérapeutique de cette introspection dans le moi personnel de l'auteur.

- **En dévoilant le paradigme de la folie chez Maupassant, nous sommes parvenus à associer sa conscience et sa vision de la folie dans le monde avec son imaginaire de la folie.** Son regard de la positivité comme doctrine scientifique qui relègue la métaphysique au rang des sciences triviales, amène une nouvelle représentation sociale du fou. Cette représentation du fou entre l'exclusion et l'inclusion se retrouve directement représentée chez Maupassant à travers deux figures importantes ; celle du médecin et du prêtre. L'émergence de la psychiatrie en tant que science objective qui se veut une médecine des troubles mentaux, s'exercera à faire rationaliser la folie en élaborant tout un langage scientifique sur le délire et l'avènement de nouvelles formes de la littérature fantastique vont largement influencer la vision de Maupassant sur la folie.

Enfin, les deux derniers chapitres concernent la mise en pratique et la formalisation de l'imaginaire de la folie de Maupassant dans son écriture.

- **En sondant l'aventure du délire dans le texte de Maupassant, nous avons pu saisir cette allégorisation et cette schématisation de sa folie dans son écrit.** Par une exagération du réel et par une alchimie de l'image de l'eau, Maupassant arrive à incarner son mal dans ses récits. Des récits qui gardent, nous avons remarqué, la marque de la cohérence et de la logique. C'est donc par une rhétoricité dénonciatrice de la raison, intelligible et cohérente, soumise aux moyens de la brièveté (récit court et imaginaire médiatique) qu'il laisse transparaître sa folie. Cette dernière se manifeste à travers la thématique du personnage-phénomène qui offre trois genres de récits d'étrangeté psychique : L'obsession de la

folie, des hallucinations autoscopiques et du dédoublement qui présentent entre eux d'innombrables points en commun.

- **En explorant et en analysant les procédés et techniques narratifs de l'écriture de la folie chez Maupassant, nous avons pu pénétrer à l'intérieur de cette formalisation de l'imaginaire de la folie que Maupassant à élaborer dans ses récits.** Par une modalisation du discours, en employant les procédés lexicaux, grammaticaux et stylistiques, il crée une esthétique de la folie, qui se prolonge dans un style qui se base particulièrement sur l'indicibilité des maux et par une mise à mort de la description. Le bouleversement de la trame narrative qui se manifeste par une absence d'événements

Cette expérience de recherche nous a permis d'investir de multiples champs et de les relier, aussi paradoxalement que cela pourrait paraître et de tester certaines méthodes. Toutefois, nous croyons que d'autres pistes de recherches et de réflexions sont susceptibles d'être explorées, afin de contribuer à l'éclaircissement du genre fantastique et son rapport avec le monde psychiatrique. C'est dans cette optique que les chercheurs pourraient concentrer leurs efforts.

Bibliographie

Corpus

MAUPASSANT, Guy de. *Apparition*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000

MAUPASSANT, Guy de. *Après d'un Mort*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Divorce*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Fou ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *L'Auberge*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *L'homme de Mars*. Phone reader, [sans date].

MAUPASSANT, Guy de. *L'Inconnue*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *La Chevelure*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *La Mère aux monstres*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *La Peur*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla: et autres contes cruels et fantastiques*. Paris, France : Garnier frères, 1976

MAUPASSANT, Guy de. *Lettre d'un fou*: Bègles, France : le Castor astral, 1993.

MAUPASSANT, Guy de. *Mademoiselle Cocotte*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Magnétisme*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Qui sait ?* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Paris, France : Minerve, 1989.

Romans de Maupassant cités

BÉNÉVENT, Christine et LAGIER, Valérie. *Le Horla*. Paris, France : Gallimard, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. Paris, France : Bordas, 1988.

MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort*. Paris, France : Presses pocket, 1993

MAUPASSANT, Guy de. *Garçon un bock !* Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000

MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*. Paris, France : P. Ollendorff, 1903.

MAUPASSANT, Guy De. *Les Œuvres Complètes de Maupassant*. e-artnewsro, 2013. p 22

MAUPASSANT, Guy de. *Les Soirées de Médan*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Mont-Oriol*. Paris, France : P. Ollendorff, 1901.

MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : J'AI LU - LIBRIO, 2014.

MAUPASSANT, Guy de. *Rêves*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2000

MAUPASSANT, Guy de. *Une vie*. Paris, France : Gallimard, 1999.

Dictionnaires et encyclopédies

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, France : Presses universitaires de France, DL 2010, 2010.

BORDAS. *Encyclopédie Bordas*. Paris, France : Encyclopédies Bordas, 1998

CAILLOIS, Roger. In: *Encyclopaedia universalis corpus 9* , Paris: Encyclopaedia universalis, 2002

LAROUSSE. *Grand Larousse universel*. Paris, France : Larousse, impr. 1991, 1991

QUILLET. *Dictionnaire Quillet de la langue française*. Paris, France : Librairie A. Quillet, 1975.

REY, Alain. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, France : Dictionnaires Le Robert, 1988.

Romans cités

MAIZEROY, René. *Celles qui osent !* Paris, France : C. Marpon et E. Flammarion, 1883

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée. Roman*. P., France : Gallimard-N.R.F, 1960.

STENDHAL. *Stendhal, « Le rouge et le noir »*. Paris, France : Bordas, 1968.

ZOLA, Émile. *La curée*. Paris, France : Flammarion, DL 2015, 2015.

Ouvrages généraux.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis et GOSMAN, Martin. *La Nouvelle Romane: (Italia, France, España)*. Amsterdam, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique, 1993. p 95

AMBRIÈRE, Madeleine. *Précis de littérature française du XIXe siècle*. Presses universitaires de France, 1990.

ANGLARD, Véronique. *Les grands mouvements de la littérature française*. Paris, France : Seuil, 1999.

Anthologie de la correspondance française: 1824-1913. D'Alexandre Dumas fils à Albert Camus. Éditions Rencontre, 1969.

AUSTIN, Lloyd James. *Essais sur Mallarmé*. Manchester University Press, 1995.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris, France : J. Corti, 1984.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, France : Presses universitaires de France, 1974.

BARBÉRIS, Pierre et BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France : Bordas, DL 1990, 1990.

BARBÉRIS, Pierre. *Le Prince et le marchand: idéologiques : la littérature, l'histoire*. Paris, France : Fayard, 1980. p 299

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris, France : Ed. Du Seuil, 1999.

BATAILLE, Georges, BARTHES, Roland et COMETTI, Jean-Pierre. *Le gros orteil*. Tours, France : Farrago, 2006.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, France : A. Colin, 2008.

BERCEGOL, Fabienne et PHILIPPOT, Didier (éd.). *La pensée du paradoxe: approches du romantisme*. Paris, France : Presses de l'université Paris-Sorbonne.

BERNARD, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris, France : Librairie Delagrave, 1918. P 26

BLOY, Léon. *Journal inédit*. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme, 1996.

BLOY, Léon. *Le désespéré: roman*. Paris, France : Mercure de France, 1923.

BOREL, Pierre. *Le destin tragique de Guy de Maupassant: d'après les documents originaux*. Paris, France : Ed. de France, 1927.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris, France : J.-J. Pauvert, impr. 1965, 1965.

BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre. *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnanbulisme par A. Brierre de Boismont ...* Paris, France : Germer Baillière, 1862. p406

BUNEL. *Œuvres poétiques de Charles Baudelaire*. Paris, France : Nouvelle librairie de France, 1980.

BURY, Mariane. *La poétique de Maupassant*. Paris, France : Sedes, 1994.

CABANÈS, Jean-Louis et LARROUX, Guy. *Critique et théorie littéraires en France: 1800-2000*. Paris, France : Belin, 2005.

CABANÈS, Jean-Louis. *Le corps et la maladie dans les récits réalistes, 1856-1893*. Paris, France : diff. Klincksieck, 1991.

CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Gallimard, 1965

CAMPA, Cosimo. *Maupassant*. Studyrama, 2004.

CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris, France : Presses universitaires de France, impr. 1998, 1998.

CASTELLA, Charles et DUCHET, Claude. *Les contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu: lecture sociogénétique*. Lausanne, France : L'Age d'homme, 2000

COGNY, Pierre et RANCŒUR, René. Dix-neuf lettres inédites de Guy de Maupassant au Docteur Grancher. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 1974. Vol. 74, n° 2.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1998.

COUTY, Daniel. *Le fantastique* Paris, France : Bordas, 1986.

CROUZET, Michel, « Une rhétorique de Maupassant ? La rhétorique au dix-neuvième siècle », RHLF, mars-avril 1980.

DAQUIN, Joseph. *La philosophie de la folie*. Paris, France : BIUM, 2006. p 49

DAUDET, Léon. *Souvenirs littéraires*. Paris, France : B. Grasset, 1997

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, France : Éd. du Seuil, DL 1979, 1979.

DUBOSC, Georges. *Trois normands: Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant*. Le Coudray-Macouard, 49260, France : Cheminements, 2003.

DULĂU, Alexandra Viorica. *La folie dans les contes de Guy de Maupassant*. Cluj-Napoca, Roumanie : Ed. Fundati eipentru Studii Europene, 2006.

ÉCHELARD, Michel. *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*. Paris, France : Hatier, 1992.

FAIVRE D'ARCIER, Éléonore, MADOU, Jean-Pol et VAN EYNDE, Laurent (éd.). *Mythe et création*. Bruxelles, Belgique : Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

FALRET, Jean-Pierre. *De l'enseignement clinique des maladies mentales*. Paris, France : Imprimerie de L. Martinet, rue Mignon, 2. 1850, 1850.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1978.

FLAUBERT, Gustave et MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance*. Flammarion, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Gallimard, 1998, 1998.

FRÉMY, Dominique et BENECH, Bernard. *Contes et nouvelles: roman*. Paris, France : R. Laffont, 1988.

GAGNEBIN, Bernard, RAYMOND, Marcel et KOENIG, Catherine. *Les confessions de Rousseau*. Paris, France : Gallimard, 1996.

GERAETS, Théodore F. et LEVINAS, Emmanuel. *Vers une nouvelle philosophie transcendantale: la genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la « Phénoménologie de la perception »*. La Haye, Pays-Bas : M. Nijhoff, 1971, 1971

GLAUDES, Pierre. *Terreur et représentation*: Grenoble, France : ELLUG, 1996, 1996.

GODEFROY, Michel. « *Guy de Maupassant et la maison d'Yvetot, un établissement scolaire libre* », mémoire de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen, 1994.

Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvel/e* (Paris : Dunod, 1993)

GROUT, Caroline. *Heures d'autrefois: mémoires inédits*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 1999.

GUINOT, Jean-Benoît. *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Paris, France : CNRS éd., 2010.

HARMANT, Abel. « *Guy de Maupassant* », la renaissance latine, 15 mars 1904.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich et VERA, Augusto Traduction Éditeur scientifique. *Philosophie de l'esprit*. Bruxelles, France : Culture et civilisation, 1969.

HOEK, Leo Huib. *La Littérature et ses doubles*. Groningue, Pays-Bas, Pays-Bas : Institut de langues romanes, 1985.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contes posthumes d'Hoffmann*. Paris, France : M. Lévy, 1856.

HUGO, Victor. *La Légende des siècles*. Paris, France : Jules Rouff et Cie, s.d., 19XX.

KAËS, René (éd.). *Les voies de la psyché: hommage à Didier Anzieu*. Paris, France : Dunod, 1994

KAËS, René (éd.). *Les voies de la psyché: hommage à Didier Anzieu*. Paris, France : Dunod, 1994.

KELLNER, Sven. *Maupassant, un météore dans le ciel littéraire de l'époque*. Paris, France : Publibook, 2012.

LACASSAGNE, Jean et VIAL, André-Marc. *Guy de Maupassant et son mal*. Lyon, France : Éd. de la Guillotière, 1951.

LANGLEBERT, J. *La syphilis dans ses rapports avec le mariage*. Paris, France : Delahaye, 1873.

LANSON, Gustave. *L'art de la prose*. Paris, France : A. Fayard, 1908.

LASSAILLY, Charles. *Les Roueries de Trialph: notre contemporain avant son suicide*. Paris, France : Silvestre, 1833. p 362

LAVATER, Johann Caspar. *La physiognomonie: ou L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux leur penchans, etc., etc.* Paris, France : Librairie française et étrangère, 1841.

LE GALLIOT, Jean. *Psychanalyse et langages littéraires: théorie et pratique*. Paris, France : Nathan, 1977.

LEJEUNE, Philippe. *Maupassant et le fétichisme, Maupassant, miroir de la nouvelle*. Saint-Denis, France : Presses universitaires de Vincennes, 1988, 1988.

LEMERCIER, Népomucène-Louis. *Cours analytique de littérature générale: tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*. Nepveu, 1817. p 346

LEROY-JAY, Hubert. *Guy de Maupassant, mon cousin: souvenirs familiaux et réflexions diverses...*Lunery, France : Éd. Bertout, 1993.

LEURET, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris, France : Hachette : Bibliothèque nationale, 1840.

LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Paris, France : Librairie philosophique J. Vrin, 1998.

LORRAIN, Jean. *Très russe*. Rouen, France : H. Julia, 1986.

LOTTMAN, Herbert R. et BRUNEAU, Jean. *Gustave Flaubert*. Paris, France : Fayard, impr.

LUKÁCS, György. *Problèmes du réalisme*. Paris, France : L'Arche, impr. 1975, 1975.

LUMBROSO, Alberto Emanuele. *Souvenirs sur Maupassant: sa dernière maladie, sa mort; avec des lettres inédites, communiquées par Madame Laure de Maupassant et des*

notes recueillies parmi les amis et les médecins de l'écrivain. Rome, Italie : Bocca, 1905.

MALRIEU, Joël. *Le fantastique.* Paris, France : Hachette, DL 1992, 1992

MARC, Charles Chrétien H. *De la folie, considérée dans ses rapports avec les questions medico-judiciaires.* Bailliere, 1840. p 69

MARTINEZ, Frédéric. *Maupassant.* Paris, France : Gallimard, 2012.

MARX, Karl. *L'introduction à la Critique de la philosophie du droit de Hegel.* Paris, France : Ellipses, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques: Nouvelle édition augmentée.* Arvensa editions, 2014.

MAUPASSANT, Guy de. *Correspondance (Sélection): Nouvelle édition augmentée.* Arvensa editions, 2014.

MAUPASSANT, Guy de. *Études, chroniques et correspondance.* Librairie de France, 1938.

MAUREL, Anne. *La critique.* Paris, France : Hachette, 1994.

MAYNIAL, Édouard. *Correspondance inédite de Guy de Maupassant.* Paris, France : D. Wapler, 1951.

MONGAULT, Henri Éditeur scientifique. *Études de littérature russe.* Paris, France : H. Champion, 1932, 1932.

MORIN-GAUTHIER, Francine. *La psychiatrie dans l'œuvre littéraire de Guy de Maupassant.* Thèse. Paris, France : Jouve, 1944.

MOUKOUTA, Charlemagne Simplicie. *Vieillesse et migration en France: approches psychopathologique et interculturelle.* L'Harmattan, 2010.

MUCCHIELLI, Roger. *Histoire de la philosophie et des sciences humaines.* Paris, France : Bordas, 1979.

MURA-BRUNEL, Aline. *Silences du roman: Balzac et le romanesque contemporain.* Amsterdam, Pays-Bas, 2004.

MURAT, Laure. *La maison du docteur Blanche: histoire d'un asile et de ses pensionnaires, de Nerval à Maupassant.* Paris, France : Hachette littératures, 2002.

NORMANDY, Georges. *Guy de Maupassant: 20 portraits et documents hors-texte*. Paris, France : V. Rasmussen, 1926.

NORMANDY, Georges. *La fin de Maupassant*. Paris, France : Albin Michel, 1927.

PHILIPPOT, Didier. *Flaubert*. Paris, France : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

PINEL, Scipion. *Physiologie de l'homme aliéné, appliquée à l'analyse de l'homme social*. J. Rouvier et E. Le Bouvier, 1833. p354

PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, France : Centre national de la recherche scientifique, 1987.

POTET. *Le Magnétiseur spiritualiste: journal rédigé par les membres de la Société des magnétiseurs spiritualistes de Paris*. 1850.

POULET, Georges. *Entre moi et moi: essais critiques sur la conscience de soi*. Paris, France : J. Corti, DL 1977, 1977.

POULET, Georges. *Les chemins actuels de la critique*: Paris, France : Hermann, 2011.

POYET, Thierry. *Maupassant, une littérature de la provocation*. Paris, France : Éd. Kimé, 2011.

PRINCE, Nathalie. *La littérature fantastique*. Paris, France : A. Colin, DL 2015, 2015

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, France : Gallimard, 1968.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth. *Méthodes de critique littéraire*. Paris, France : A. Colin, 1999.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, France : Ed. du Seuil, DL 1961, 1961.

RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1955

RIGOLI, Juan et STAROBINSKI, Jean. *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*. Paris, France : Fayard, impr. 2001, 2001.

ROBIN, Diane. *Paradoxes de la mimésis: Conceptions et représentations du laid dans les textes et les images français et italiens au seuil de la modernité*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne, 2015.

ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris, France : Dunod, DL 1997, 1997.

- ROUDINESCO, Élisabeth. *Histoire de la psychanalyse en France*. Paris, France : Fayard, 1994
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, France : Gallimard, impr. 1976, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, France : Gallimard, 1948.
- SATIAT, Nadine. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 2004.
- SCHMIDT, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*. Paris, France : Ed. du Seuil, 1971
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, France : PUF, impr. 2014, 2014.
- SENCOUR, Étienne de. *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. Paris, France : Cérioux Arthus-Bertrand, 1809.
- SPOIDEN, Stéphane. *La littérature et le sida: archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, France : Gallimard, 1971.
- STAROBINSKI, Jean. *L'oeil vivant. 2: La Relation critique*. Paris : Gallimard, 1989.
- SUFFEL, Jacques. *Correspondance: 1888-1893. Lettres nos 477 à 801*. Édito-Service, 1973.
- TASSART, François. *Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant: (inédits)*. Paris, France : A.G. Nizet, 1962.
- TASSART, François. *Souvenirs sur Guy de Maupassant*. Villeurbanne, France : Ed. du Mot passant, 2007.
- THERENTY, Marie-Ève. *Les Mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*. Paris, France : Hatier, 2001.
- TILKIN, Françoise. *Quand la folie se racontait: récit et antipsychiatrie*. Rodopi, 1990.
- TOOREN, Marjolein van. *Le premier Zola: naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*. Rodopi, 1998.
- TROYAT, Henri. *Maupassant*. Paris, France : Flammarion, 1989.

VANIN-VERNA, Laurence. *Voir et penser: de l'œil à l'esprit*. Paris, France : Ellipses, DL 2008, 2008.

VIVES, Jean-Michel. La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. *Recherches en psychanalyse*. 1 février 2010. N° 9

VOIVENEL, Paul et LAGRIFFE, Louis. *Sous le signe de la paralysie générale: la folie de Guy de Maupassant*. Paris, France : La Renaissance du Livre, 1929.

WEISGERBER, Jean et CENTRE D'ÉTUDE DES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES (éd.). *Le réalisme magique: roman, peinture et cinéma*. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme, 1988.

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris, France : G. Charpentier, 1887.

ZOLA, Émile. *Les romanciers naturalistes*. Paris, France : Bibliothèque-Charpentier, 1895.

Articles et revues.

Alain Buisine, « Paris-Lyon-Marseille », Maupassant miroir de la nouvelle, Presses Universitaires de Vincennes, 1988

BATALHA, Maria Cristina. Le fantastique à l'aube d'une nouvelle mimésis littéraire. . 2004

BURY, Mariane. Maupassant pessimiste ? *Romantisme*. 1988. Vol. 18, n° 61, pp. 75-83. DOI 10.3406/roman.1988.5515.

Cécile Raulet, « Devenirs critiques de Jean-Pierre Richard », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/raulet.html>

Domenica De Falco, « S'émietter : le spectre du vieillissement dans *Fort comme la mort* » (*Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXIe siècle*, actes du colloque international organisé par l'Universit à degli studi di Napoli « L'Orientale » et l'Institut Français de Naples, 12 au 12 juin 2006

ESQUIROL, Étienne et TARDIEU, Ambroise. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Paris, France, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : J.-B. Baillière, 1838.

Gheorghe Mirela, Le personnage-phénomène, Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați, Revenire Cuprins,

Les Amis de Flaubert. Canteleu-Croisset, France : Association des amis de Flaubert, 1951. Bulletin N° 13

Licari, Carmen. 'Le Lecteur des contes de Maupassant', *Francofonia*, 3 (automne 1982), 91-103

Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque »

Marie-Claire Bancquart, «Un auteur fin-désiècle?», Magazine littéraire, nO 310, mai 1993,

Marta Caraion, « Objets en littérature au XIXe siècle », Images Re-vues [En ligne], 4 | 2007, Résumé URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>

Michel FOUCAULT, « L'eau et la folie », Médecine et Hygiène, 21^e année, n° 613, 23 octobre 1963,

MINARY, Daniel. *Événement et prose narrative*. Besançon, France : Annales littéraires de l'Université de franche-Comté], 1997.

PLOUMISTAKI Kalliopi, *Le fantastique comme forme littéraire*, séminaire d'histoire littéraire, Université Aristote de Thessalonique, 2004.

ROBERT, Joëlle. *Correspondance Falubert*. Paris, France : Gallimard, 2007. Lettre datée du 23 février 1873.

STANISLAW Lem, In : essai (en français) de Jean Molino , Paris

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La tentation du livre sur rien: naturalisme et décadence*. Mont-de-Marsan, France : Ed. Interuniversitaires, impr. 1994, 1994.

Thèses.

NOLIN, Isabelle. La critique génétique du Horla de Maupassant /. [en ligne]. 2005. Disponible à l'adresse : http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=83134&local_base=GEN01-MCG02 .

ADACHI, Kazuhiko. *La genèse de l'esthétique réaliste de Maupassant jusqu'à Une vie: la naissance d'un écrivain*. Thèse de doctorat. France : Université Paris-Sorbonne, 2011.

Adomska Katarzyna, Le fantastique clinique dans les récits de l'étrangeté psychique de Guy de Maupassant, *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz UniversityPress, Poznań, vol. XXVII: 2001

BROUSSEAU, Pascal. La circularité des tableaux dans Une vie, de Guy de Maupassant /.

ResearchGate [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/34521179_La_circularite_des_tableaux_dans_Une_vie_de_Guy_de_Maupassant Thèse (M.A.)--Université Laval, 1998.

DE WOLF, Alice. *Le primitif dans l'œuvre de Maupassant* [en ligne]. Paris 4, 2011. p 166 Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2011PA040242>

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Vers un autre fantastique: étude de l'affabulation dans l'oeuvre de Michel Tournier*. Amsterdam, Pays-Bas, 1995

LECLERC, Yvan. *Flaubert - Le Poittevin - Maupassant: une affaire de famille littéraire*. Mont-Saint-Aignan, France : Publications de l'Université de Rouen, 2002. p 59

LOISON, Aurore. *Une vie de Maupassant ou « l'écriture du vide »*. France, 2008.

PÉROUSE, Gabriel-André. *Doubles et dédoublement en littérature*. Saint-Etienne, France : Publ. de l'université de Saint-Etienne, 1995, 1995.

Place-Verghnes, Floriane Virginie Marguerite (2002) *Maupassant et ses lecteur*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4625/>

QUESNEL, Caroline. *Folie et raison chez Guy de Maupassant ; suivi, de Propriété privée*. 1991.

Said_SAIDI_Doctorat_Francais.pdf. [en ligne].p 7. Disponible à l'adresse : http://bu.uniyouargla.dz/Theses%20DOCTORAT/Said_SAIDI_Doctorat_Francais.pdf

Sitographie

<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/lanuit.html>

<http://la-philosophie.com/phenomenologie-intentionnalite>

<http://la-philosophie.com/phenomenologie-intentionnalite>

<http://maupassant.free.fr/chroniq/causerie.html>

http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM

http://television.telarama.fr/television/5461-et_maupassant_inventa_le_telefilm.php

http://www.bibliolettres.com/w/pages/page.php?id_page=326

<http://www.bibliomedia.ch/BcLauO/dossier/746.pdf>

<http://www.devoir-de-philosophie.com/recherche-dissertations.husserl+verie+scientifique.html>

http://www.ifac.univ-nantes.fr/IMG/pdf/Vincent_Peyrard_Negation_du_vouloir-vivre.pdf

<http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/entre-science-et-poesie-loeuvre-plurielle-de-gaston-bachelard-1/>

http://www.intratext.com/IXT/FRA0947/_P1.HTM

<http://www.lettres.org/files/periphrase.html>

<http://www.marcebailly.com/la-paraphrenie-esquisse-dune-clinique-psychanalytique-structurale-27-septembre-2014/>

http://www.maupassantiana.fr/Documents/articles_bio_Journal.html

<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>

<http://www.miscellanees.com/z/zola03.html>

http://www.normandie-actu.fr/des-objets-ayant-appartenu-a-maupassant-en-partance-pour-les-etats-unis_77210/

http://www.numilog.com/extrait/extrait.asp?id_livre=240233

<http://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Methodes/Reponses-d-expert/Quand-l-ecriture-devient-therapeutique>

<http://www.teheran.ir/spip.php?article946#gsc.tab=0>

http://www.toomanycowboys.com/michel/?page_id=65

www.theses.ulaval.ca/2010/27798/27798.pdf

Glossaire

Angoisse : Sentiment pénible d'alerte psychique et de mobilisation somatique devant une menace ou un danger indéterminés. Pour certains philosophes existentialistes, comme Heidegger, expérience fondamentale de l'homme, qui lui permet de saisir la réalité du monde, ainsi que la sienne propre.

Autoscopie : Hallucination rare où l'on se voit soi-même.

Catharsis : Toute méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène.

Conscience : Connaissance, intuitive ou réflexive immédiate, que chacun a de son existence et de celle du monde extérieur. Elle désigne aussi cette fonction de synthèse qui permet à un sujet d'analyser son expérience actuelle en fonction de la structure de sa personnalité et de se projeter dans l'avenir.

Cynisme : mépris effronté des convenances et de l'opinion qui pousse à exprimer sans ménagements des principes contraires à la morale, à la norme sociale.

Dédoublement : Variété d'état second hystérique où le rétrécissement du champ de la conscience permettrait l'apparition alternante de deux « personnalités » distinctes

Fétichisme : Attachement ou respect exagéré pour quelqu'un ou quelque chose.

Hallucination : Phénomène psychique par lequel un sujet en état de veille éprouve des perceptions ou des sensations sans qu'aucun objet extérieur ne les fasse naître et qui apparaît au cours de certaines maladies ou sous l'effet de la drogue.

Herméneutique : Théorie, science de l'interprétation des signes, de leur valeur symbolique.

Hystérie : Structure névrotique de la personnalité, caractérisée par la traduction en symptômes corporels variés de représentations et de sentiments inconscients.

Imaginaire : Un imaginaire est un système dynamique fait d'images, de représentations sociales et de grands récits, et doté de sa logique propre. Toujours ambivalent, il est à voir comme complément du réel, et non en opposition, car il permet de faire le lien entre concept et percept, et d'enrichir la réflexion et la perception.

Imagination : l'imagination est un processus de création de l'esprit, une action individuelle qui mobilise ou agrmente l'imaginaire

Inconscience : Ensemble des phénomènes physiologiques et neuro-psychiques qui échappent totalement à la conscience du sujet

Intentionnalité : Pour Husserl, caractéristique de la conscience d'être toujours dirigée vers un objet.

Mégalomanie : Délire de grandeur, surestimation de soi qui se rencontre chez les sujets dont le jugement est affaibli

Mélancolie : État morbide caractérisé par un abattement physique et moral complet, une profonde tristesse, un pessimisme généralisé, accompagné d'idées délirantes d'autoaccusation et de suicide.

Mimésis : Terme tiré de la poétique d'Aristote et qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions.

Naturalisme : École littéraire amorcée par le réalisme, groupée autour de Zola, qui visait, par l'application à l'art des méthodes et des résultats de la science positive, à reproduire la réalité avec une objectivité parfaite et dans tous ses aspects, même les plus vulgaires.

Neurasthénie : État de fatigue, d'abattement accompagné généralement de tristesse, d'angoisse et parfois de troubles physiques tels que fatigue, insomnie, douleurs plus ou moins localisées et diffuses.

Obsession : Idée, image, sensation qui s'impose à l'esprit de façon répétée, incoercible et pénible; préoccupation constante dont on ne parvient pas à se libérer.

Ontologie : Domaine philosophique qui se concentre sur l'étude de l'être. Autrement dit, se pencher sur la nature réelle de ce qui nous entoure et du sens de la vie.

Phénoménologie : La phénoménologie est une méthode philosophique qui cherche à revenir aux «choses mêmes» et à les décrire telles qu'elles apparaissent à la conscience, indépendamment de tout savoir constitué. Le "phénomène", objet d'étude de la phénoménologie, est tout ce qui est vécu par un individu dans l'instant présent, ce qui

apparaît spontanément à son conscient en vécu de son corps, de ses émotions ou en évocations-réflexions ; c'est tout ce qui est expérimenté par la personne, " ici et maintenant ", sans a priori et sans chercher à faire référence au passé.

Positivisme : Système d'Auguste Comte, qui considère que toutes les activités philosophiques et scientifiques ne doivent s'effectuer que dans le seul cadre de l'analyse des faits réels vérifiés par l'expérience et que l'esprit humain peut formuler les lois et les rapports qui s'établissent entre les phénomènes et ne peut aller au-delà.

Psychiatrie : Partie de la médecine qui étudie, qui traite les maladies mentales et les troubles du psychisme.

Réalisme : Tendance littéraire et artistique du XIX^e s. qui privilégie la représentation exacte, tels qu'ils sont, de la nature, des hommes, de la société.

Rêve : Production psychique survenant pendant le sommeil, et pouvant être partiellement mémorisée.

Rêverie : État de conscience passif et généralement agréable dans lequel l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées.

Sensualisme : Doctrine philosophique d'après laquelle toute connaissance provient des sensations.

Sensualité : Aptitude à goûter les plaisirs des sens, à être réceptif aux sensations physiques, en particulier sexuelles

Syphilis : Maladie infectieuse due au tréponème pâle, sexuellement transmissible, et se manifestant initialement par un chancre et plus tardivement par des atteintes viscérales et nerveuses.

Vraisemblable : Qui semble vrai, possible, envisageable au regard de ce qui est communément admis.

Annexes

ANNEXE 1 : Aux frontières du fantastique

Le surnaturel, élément commun au fantastique et au merveilleux, c'est là où réside la difficulté à cerner les frontières et les limites entre ces deux notions.

Cependant la manifestation des effets fantastiques peut nous permettre de délimiter son champ et affirmer ses aspects.

*« Le fantastique [...] manifeste un scandale une déchirure et une irruption insolite »*⁵⁶⁵, alors que *« le merveilleux s'ajoute au réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence »*⁵⁶⁶, autrement dit le merveilleux et le réel *« se juxtaposent sans conflit »*⁵⁶⁷ mais *« avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue »*⁵⁶⁸.

*« Le conte merveilleux se déroule dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisque il constitue la substance de cet univers [...] »*⁵⁶⁹

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le climat y devient épouvantable, étonnant et effrayant.

⁵⁶⁵ CAILLOIS, Roger. In : *Encyclopaedia universalis corpus 9*, Paris : Encyclopaedia universalis, 2002, P 210

⁵⁶⁶ *Ibid.*, P210

⁵⁶⁷ *Ibid.*, P210

⁵⁶⁸ *Ibid.*, P210

⁵⁶⁹ *Ibid.*, P210

Cette distinction claire des deux notions ne peut être appliquée à tous les textes, le croisement des genres voire leur cohésion rendent difficile la taxinomie thématique des genres.

Ainsi le démontre le théoricien Tzvetan Todorov en schématisant les subdivisions du fantastique en projetant la lumière sur un autre concept celle de « **l'étrange** » qui par définition relève du texte, en apparence surnaturel et qui domine sur une interprétation rationnelle, en d'autres termes « *dans l'étrange, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable et par là au passé* »⁵⁷⁰

Pour plus de clarté nous vous proposons le schéma avec les exemples de l'auteur :

Fantastique-Merveilleux

La Morte amoureuse (Th. Gautier).

(Acception du surnaturel)

Merveilleux-Pur

Mille et une nuits

(événement surnaturel provoqué de la surprise).

Etrange Pur

La chute de la maison Usher (E.A Poe)

⁵⁷⁰ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, cit. p 46

(des événements insolites expliqués par la raison ;
coïncidence expérience des limites)

Fantastique-Etrange

Manuscrit trouvé à Saragosse (J.Potoki)

(des faits surnaturels recevant des explications
rationnelles)

Il faut signaler qu'un autre genre plus au moins liée au fantastique, communément appelé « **science-fiction** » reste fréquent de nos jours et surtout dans les œuvres cinématographique, il se réfère à la technologie abstraite actuellement pour expliquer des faits imaginaires exemple : Guerre des étoiles, planète des singes, Robot-cop...etc.

Ainsi, nous constatons que l'histoire littéraire a du mal à agréger la cohésion des genres et ceci par l'analogie frappante des marques surnaturelles présentes dans tous les récits imaginaires.

ANNEXE 2 : Biographie et Bibliographie chronologiques de Guy de Maupassant

1850

- **5 août** : Naissance à 8h du matin de Henry René Albert Guy de Maupassant au château de Miromesnil, commune de Tourville-sur-Arques, près de Dieppe. Il est le premier enfant de Laure Le Poittevin (1821-1903) et de Gustave de Maupassant (1821-1900), qui s'étaient mariés le 9 novembre 1846.

1851

- **23 août** : Baptême de Guy à l'église de Tourville-sur-Arques par l'abbé Sury. Il a pour parrain et marraine Jules de Maupassant, son grand-père paternel, et Victoire Le Poittevin, née Thurin, sa grand-mère maternelle.

1854

- Déménagement et installation au château de Grainville-Ymauville (Seine-Maritime).

1856

- **19 mai** : Naissance d'Hervé, frère de Guy.

1859

- Installation de la famille Maupassant à Paris, 3 rue du Marché (Passy). Dans une situation financière difficile, Gustave, jusqu'alors rentier, a en effet trouvé un emploi d'agent de change à la banque Stolz. Infidélités de Gustave.
- **Été** : Vacances à Étretat (Normandie), berceau de la famille Le Poittevin.
- **Octobre** : Entrée de Guy au lycée Impérial Napoléon (actuel lycée Henri IV).

1860

- Séparation à l'amiable des époux Maupassant, par un acte du juge de paix. Tandis que Gustave reste à Paris (37 rue Pigalle, 9^e arr.) où il exerce la profession de caissier à la banque Evrard, Laure retourne vivre en Normandie, à Étretat, à la villa des Verguies qu'elle vient d'acheter. Elle reprend sa fortune, obtient la garde de ses fils et reçoit une pension annuelle de 1 600 francs.

- Éducation et instruction faite par la mère à ses fils.

1861

- Instruction de Laure complétée par les leçons de l'abbé Aubourg, vicaire d'Étretat, qui enseigne à Guy la grammaire, l'arithmétique, le latin et le catéchisme.
- (?) : Première communion de Guy.

1863

- **Janvier** (?) : Séparation officielle des époux Maupassant.
- **19 mai** : Confirmation de Guy par l'archevêque de Rouen, Monseigneur de Bonnechose.
- **Octobre** : Entrée de Guy comme pensionnaire à l'Institution ecclésiastique d'Yvetot, où il commence à composer de la poésie. Il y restera de la cinquième à la seconde.

1864

- **Mai** : Ennui de Guy au séminaire, où ses résultats scolaires sont moins bons qu'auparavant.
- **Été** : Rencontre probable de Guy avec Jean-Baptiste Corot (1796-1875), peintre de plein air.

1865

- Guy poursuit sa scolarité à Yvetot.

1866

- **Mars** : Laure retire pour un temps son fils de l'Institution d'Yvetot sous prétexte qu'il ne supporte pas la vie à l'internat.
- **Été** : Lors de ses vacances à Étretat, Guy sauve de la noyade le poète britannique Algernon Charles Swinburne (1837-1909) qui l'invite à visiter sa villa, la « Chaumière Dolmancé ». Il y fait la connaissance de John Powell. Cet épisode nourrira des contes et des chroniques.

1868

- **Printemps** : Guy est exclu de l'Institution ecclésiastique d'Yvetot en raison de vers licencieux. Il devient donc interne au lycée de Rouen où il termine sa

classe de rhétorique. Louis Bouilhet (1822-1869) et Gustave Flaubert prennent l'apprenti poète sous leur aile, le conseillent et critiquent ses premiers écrits.

1869

- **Septembre** : Maupassant est en classe de Philosophie au Lycée de Rouen.
- **18 juillet** : Mort de Louis Bouilhet.
- **27 juillet** : Guy est reçu Bachelier ès lettres.
- **Août** : Sur la plage d'Étretat, rencontre de Gustave Courbet (1819-1877) qui peint *La Vague*.
- **Octobre** : À Paris, Guy emménage dans une petite chambre 2 rue Moncey (9^e arr.) dans le même immeuble que son père, et s'inscrit en première année de droit.

1870

- **Juillet** : Maupassant fait partie des appelés de la classe 1870. Il tire le mauvais numéro et est rapidement versé dans l'Intendance.
- **Septembre** : Guy vit la débâcle à Rouen, puis retourne à Paris où son père a été affecté comme garde-barrière durant le siège de la Capitale.

1871

- **Juin** : Guy est à Rouen, sans doute depuis bien avant la Commune (18 mars-28 mai 1871).
- **Juillet** : Il fait intervenir son père pour changer de corps et quitter l'artillerie.
- **Septembre** : Sa situation ne changeant pas, Maupassant paie un remplaçant et quitte l'armée.

1872

- **Janvier** : Candidature pour entrer dans l'administration au Ministère de la Marine et des Colonies qui ne peut lui donner de place.
- **Février** : Se recommandant de l'amiral Saisset, Gustave de Maupassant intervient en faveur de son fils auprès de ce Ministre.
- **Mars** : Guy est accepté comme surnuméraire au ministère. Il travaillera donc gratuitement à la Bibliothèque jusqu'à ce qu'un poste se libère.
- **Octobre** : Il s'inscrit en deuxième année de droit à la Faculté de Paris et est nommé surnuméraire au bureau des équipages de la flotte, direction du personnel.

- **Novembre** : Guy se brouille avec son père qui subvenait à ses dépenses (110 francs par mois).

1873

- **Février** : Désormais rétribué, Maupassant touche 125 francs par mois.
- **Août** : Guy se rend deux fois par semaine à Argenteuil où il fonde une société de joyeux canotiers avec Albert de Joinville, Léon Fontaine et Robert Pinchon (1846-1925), équipiers de la yole *La Feuille à l'envers*. Il pratique de nombreux sports : escrime (épée), tir au pistolet, savate.
- **Septembre** : Nombreux déplacements. Guy écrit des contes que Flaubert supervise. Début de son véritable apprentissage littéraire.

1874

- **Janvier** : Création de la Société de l'Union par Guy, alias Joseph Prunier. Parties fines, canotage et correspondance rabelaisienne avec les membres du groupe et son cousin Louis Le Poittevin.
- **15 avril** : Guy est nommé commis de 4^e classe au Ministère.
- **Octobre** : Maupassant demande à sa mère de lui envoyer des sujets de nouvelles qu'il pense pouvoir développer au ministère.

1875

- **Janvier** : Maupassant rencontre Edmond de Goncourt (1822-1896) chez Flaubert, rue Murillo (8^e arr.). Mort de Jules de Maupassant, grand-père de Guy. Celui-ci participe aux dîners du « Boeuf nature ».
- **Février** : Guy loue une chambre à l'auberge Poulin (Bezons). Son premier conte « La Main d'écorché » paraît dans *l'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson*, signé du pseudonyme de Joseph Prunier.
- **Avril** : Représentation, dans l'atelier du peintre Maurice Leloir (1853-1940), de *À la feuille de rose, maison turque*, pochade pornographique, où Maupassant tient le rôle de la prostituée Raphaële. Tous les rôles féminins sont tenus par des hommes : Léon Fontaine, Maurice Leloir, Octave Mirbeau (1848-1917), Robert Pinchon. Assistent à la pièce Gustave Flaubert et Ivan Tourgueniev (1818-1883). Vers la même époque, Maupassant fait la connaissance de Stéphane Mallarmé (1842-1898), chez lequel il se rend les mardis, 87 rue de Rome (17^e arr.).
- **Juillet** : Canotage à Bezons, Chatou, Bougival, Argenteuil.
- **Août** : Se rend à Étretat.

- **Octobre** : Guy commence la rédaction du conte « Le Docteur Héraclius Gloss » et de la pièce *Une répétition*. Il a en projet une série de nouvelles intitulée *Grandeurs et misères des petites gens*.
- **1^{er} novembre** : Fêtes de la Toussaint à Étretat.

1876

- **Mars** : Le Vaudeville refuse de jouer sa pièce *Une répétition*. Maupassant publie un conte « En canot » dans *Le Bulletin français* et, dans *La République des Lettres*, le poème « Au bord de l'eau » sous le pseudonyme de Guy de Valmont. Grâce à Catulle Mendès (1841-1909), il rencontre des poètes parnassiens et l'actrice Suzanne Lagier. Guy consulte le Dr Potain pour des problèmes cardiaques.
- **Octobre** : Herpès. Installation 17 rue Clauzel (9^e arr.).
- **Novembre** : Flaubert permet à Maupassant de collaborer à *La Nation*, quotidien qui publie une chronique « Balzac d'après ses lettres ». Ce dernier commence à travailler à *La Comtesse de Rhétune*, drame historique en vers. Il fréquente de nombreuses personnalités du monde littéraire et de la société parisienne (Zola, Huysmans, Mendès) et se rend chaque dimanche chez Flaubert. Refuse d'entrer dans la Franc-maçonnerie comme le lui propose Mendès.

1877

- **1^{er} janvier** : Guy obtient un avancement et touche désormais 2 100 francs par mois. **Le 24**, accident syphilitique (perte des cheveux et des poils). Maupassant a sans doute contracté cette maladie fin 1876 avec une fille des bords de Seine.
- **Février** : Maupassant quitte *La Nation*, termine sa pièce et compose une nouvelle.
- **16 avril** : Dîner chez Trapp. Les jeunes écrivains de la constellation naturaliste - Paul Alexis (1847-1901), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1850-1935), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Guy de Maupassant, Octave Mirbeau - célèbrent leurs Maîtres - Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt et Émile Zola - lors d'un repas.
- **31 mai** : Seconde représentation de la pochade *À la feuille de rose, maison turque*, dans l'atelier du peintre Becker, 26 rue de Fleurus (6^e arr.). Sont présents Flaubert, Edmond de Goncourt, Suzanne Lagier, Valtresse de la Bigne et le père de Maupassant.
- **Août** : Congé de deux mois durant lequel Guy part en cure à Loèche-les-Bains (Suisse).
- **Septembre** : Séjour à Étretat, puis à la villa des Verguies, où il joue la comédie avec Robert Pinchon et Louise de Miramont.

- **10 novembre** : Parution du conte « Le Donneur d'eau bénite » dans *La Mosaique* sous la signature Guy de Valmont.
- **Décembre** : L'auteur fait le plan d'*Une vie*.

1878

- **Janvier** : Jour de l'an à Étretat. Maupassant termine sa pièce historique connue sous le titre : *La Trahison de la Comtesse de Rhune*. Elle est refusée au Théâtre Dejazet, où Robert Pinchon l'avait présentée. Guy la confie alors à Émile Zola pour qu'il la fasse lire à Sarah Bernhardt (1844-1923). Il est sujet à de fréquentes migraines.
- **Février** : Il travaille à ce qui deviendra *Une vie* et rencontre Sarah Bernhardt.
- **Mars** : Le roman est laissé de côté au profit d'une longue pièce de vers « Vénus rustique ».
- **Avril** : Séjour à Étretat auprès de sa mère qui est souffrante. *La Trahison de la Comtesse de Rhune* est refusée à la Comédie-Française.
- **25 mai** : Parution du conte « Le Mariage du lieutenant Laré » dans *La Mosaique*.
- **Juillet** : Maupassant amène à Émile Zola un bateau qu'il conduit jusqu'à Médan.
- **Septembre** : Guy invite à Bezons Céard, Georges Charpentier (1846-1905), Hennique et Huysmans. Il remanie sa pièce *Histoire du vieux Temps* et la soumet à Flaubert.
- **Octobre** : Il se rend au chevet de sa mère, souffrante, à Étretat. Il y retrouve Flaubert auquel il montre son ébauche de roman *Une vie* et part à Rouen.
- **Décembre** : À Médan, Maupassant entend Zola lire les premiers chapitres de *Nana*. Il rencontre Léon Gambetta (1838-1882) chez Charpentier et quitte le Ministère de la Marine et des Colonies pour celui de l'Instruction publique. *Histoire du vieux Temps* est reçu par Ballande au Théâtre-Français.

1879

- **Janvier** : Guy fréquente le groupe des Hydropathes et le salon de Nina de Villard.
- **Février** : Il est désormais attaché au premier bureau du cabinet de l'Instruction publique. **Le 19**, a lieu la première représentation de sa pièce *Histoire du vieux Temps* qui est bien accueillie.
- **10 mars** : Édition de *Histoire du Vieux Temps* chez Tresse.
- **Mai** : Malgré les recommandations de Zola, Guy ne peut collaborer au journal *Le Voltaire*, dirigé par Laffitte.

- **15 août** : *Histoire du Vieux Temps* est jouée au casino d'Étretat grâce à Louise de Miramont.
- **Septembre** : Guy voyage en Bretagne (Vannes, Brest, Dinard, Saint-Malo) et se rend à l'île de Jersey. **Le 14**, paraît dans *La Mosaïque* le conte « Coco, coco, coco frais ! ».
- **Octobre** : Retour à Paris après quinze jours passés à Étretat.
- **1^{er} novembre** : *La Revue moderne et naturaliste* publie le poème « Une fille ».
- **1^{er} décembre** : Le conte « Le Papa de Simon » paraît dans *La Réforme*. Guy travaille à « Boule de suif ». Il est nommé officier d'Académie puis devient secrétaire de Xavier Charmes (1849-1919).

1880

- **11 janvier** : Guy est appelé à comparaître devant le Tribunal d'Étampes pour outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes moeurs, suite à la publication de son poème « Une fille ». Flaubert intervient auprès de Bardoux, ministre de l'Instruction publique, pour minimiser l'affaire, et auprès de l'éditeur Georges Charpentier pour le convaincre d'imprimer *Des Vers*.
- **Février** : Un nouveau poème de Maupassant, « Le Mur » est publié dans *La Revue moderne*. Après une lettre ouverte de Flaubert, parue dans *Le Gaulois*, Maupassant obtient un non-lieu.
- **Mars** : Nouveaux ennuis de santé (chute de cheveux, troubles cardiaques) accompagnés d'une paralysie de l'accommodation de l'œil droit. Plusieurs médecins sont consultés.
- **17 avril** : Parution du recueil *Les Soirées de Médan*, qui contient « Boule de Suif », aussitôt critiqué par Albert Wolff dans *Le Figaro*, tandis que paraissent *Des Vers* chez Charpentier.
- **Mai** : Mort de Flaubert qui affecte beaucoup Maupassant. Il se rend à Croisset, effectue la toilette mortuaire et s'occupe de l'enterrement. Dès la fin du mois, il collabore de façon régulière au *Gaulois*.
- **Juin** : Congé de trois mois avec traitement. Guy entend ainsi quitter le fonctionnariat en douceur. Il obtiendra ensuite trois mois à demi traitement, puis un an sans traitement.
- **Août** : Guy se partage entre Étretat et Sartrouville.
- **Septembre-Octobre** : Voyage en Corse avec sa mère. L'auteur visite Ajaccio, Vico, Bastelica, Piana, le monastère de Corbara et emmagasine des images qui nourriront son œuvre.
- **Novembre** : Violentes céphalées. Guy entre en contact avec *La Nouvelle Revue* qui publiera *Bouvard et Pécuchet* et certaines de ses propres oeuvres.
- **Décembre** : Maupassant travaille à une nouvelle « La Maison Tellier ». Il s'établit 83 rue Dulong (17^e arr.). C'est sans doute à cette époque qu'il entame avec Gisèle d'Estoc (1845-1894) une liaison qui durera jusqu'en 1886.

1881

- **Janvier** : Séjour à Étretat, où Guy est de nouveau sujet à des maux de tête et à des névralgies oculaires. Sa renommée littéraire s'étend jusqu'en Russie grâce à Tourgueniev.
- **Février-mars** : Maupassant collabore à diverses revues : *La Nouvelle Revue* et *La Revue politique et littéraire*.
- **Mai** : Le recueil *La Maison Tellier* paraît chez Havard. Il est bien accueilli par le public mais pas par la critique. Maupassant se remet à l'écriture de son premier roman (*Une vie*).
- **Juillet-août** : Guy effectue un reportage de deux mois en Algérie pour le journal *Le Gaulois*. Il tire de ce voyage des chroniques et des contes.
- **Septembre** : Retour à Paris, après avoir séjourné en Corse, et à Étretat.
- **Octobre** : Sous le nom de Maufrigneuse, Maupassant débute sa collaboration au *Gil Blas*, qui ne cessera qu'en 1891.

1882

- **Mars-avril** : Guy séjourne régulièrement à Sartrouville, chez maman Levanneur où il loue une chambre. Parution d'un roman libertin du XVIII^e siècle *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* de Claude Godard d'Aucour, avec une préface de Guy.
- **Mai** : Publication du recueil *Mademoiselle Fifi* chez l'éditeur belge Kistemaekers. Maupassant est alors à Menton et à Saint-Raphaël, où il pratique la voile.
- **Juillet** : Voyage en Bretagne. Maupassant est rayé des cadres du Ministère de l'Instruction publique.
- **Décembre** : Nouvelle préface de Maupassant pour l'ouvrage du baron de Vaux, *Les Tireurs au pistolet* (Marpon et Flammarion).

1883

- **Janvier** : Souffrant de la vue et de violentes douleurs dans la colonne vertébrale, Maupassant consulte le docteur Landolt, ophtalmologiste, qui diagnostique une parésie de l'accommodation de l'oeil droit.
- **27 février** : Honoré Lucien Litzelmann († 1947) naît à Paris (17^e arr.). Il est déclaré de « père non dénommé » et de Joséphine Litzelmann (1855-1920), modeste modiste. C'est le premier enfant de Guy de Maupassant. En même temps, le roman *Une vie* paraît en feuilleton dans *Gil Blas*.
- **Avril** : *Une vie* est publié en volume chez Havard.
- **Juin** : Séjour à Étretat et parution du recueil *Contes de la bécasse* chez Rouveyre et Blond.

- **Juillet-août** : Séjour à Châtelguyon.
- **Septembre** : Tandis que Guy est à Étretat, il apprend la mort de Tourgueniev auquel il rend hommage dans plusieurs articles.
- **Novembre** : François Tassart (1856-1949) prend son service auprès de Maupassant. Il y restera jusqu'à l'internement de son maître en 1892. Séjour à Étretat et édition de *Clair de lune* chez Monnier.
- **Décembre** : Rencontre d'Hermine Lecomte du Nouÿ (1855-1915), sa voisine à Étretat.

1884

- **Janvier** : Publication chez Havard du récit de voyage *Au soleil*. Maupassant signe le contrat pour la construction de sa maison à Étretat puis part à Cannes.
- **Février** : Parution chez Charpentier des *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand* avec une préface de Maupassant.
- **Mars** : Guy est nommé sociétaire de la Société des Gens de Lettres, avec pour parrains François Coppée (1842-1908) et Jules Claretie (1840-1913). Il fait aussi partie du cercle des « Macchabées », animé par la comtesse Potocka (1852-1943), et débute une brève correspondance avec Marie Bashkirtseff (1858-1884), une jeune peintre dont il ignore l'identité.
- **Avril** : Maupassant fait de fréquents séjours à Cannes. Publication du recueil *Miss Harriet* chez Havard.
- **Mai** : Descente en yole en quatre jours de Maisons-Laffitte à Rouen.
- **Juin** : Séjour à Étretat où La Guillette est construite. Le 25, naissance à Paris (17^e arr.) de Jeanne Lucienne Litzelmann († 1952), de « père non dénommé » et de Joséphine Litzelmann. C'est le deuxième enfant du couple illégitime.
- **Juillet** : Tandis que Guy travaille à son nouveau roman *Bel-Ami*, le recueil *Les Soeurs Rondoli* sort chez Ollendorff. C'est sans doute à cette époque qu'il s'installe au 10 rue Montchanin (aujourd'hui rue Jacques-Bingen, 17^e arr.).
- **Août** : Parution chez Baillière de *L'Amour à trois* de Paul Ginisty (1855-1932), avec une préface de Guy.
- **Octobre** : Retour à Paris pour s'occuper de la parution du recueil *Yvette*.
- **Décembre** : Maupassant se rend à Cannes où sa mère, malade, s'est retirée. Elle loge villa « Mon Plaisir ».

1885

- **13 janvier** : Maupassant envoie à Stassulewitch, directeur du *Messenger de l'Europe* (Saint-Pétersbourg) le début de *Bel-Ami* pour qu'il paraisse dans sa revue.
- **Février** : Nouveaux troubles oculaires. Départ pour Cannes.

- **Mars** : Publication du recueil *Contes du jour et de la nuit* chez Havard.
- **Avril** : Voyage en Italie (Venise, Rome, Naples, Palerme, Catane, Syracuse, Gênes) en compagnie d'Henri Amic (1853-1929), Henri Gervex (1852-1929) et Georges Legrand, tandis que *Bel-Ami* paraît en feuilleton dans *Gil Blas*. De ce séjour, il tire des chroniques.
- **11 mai** : *Bel-Ami* paraît en volume chez Havard. La mort de Victor Hugo le **22** et les funérailles nationales du poète ralentissent la vente du livre.
- **Juin** : Retour de Maupassant à Paris.
- **Juillet** : Étretat, Paris, puis cure à Châtelguyon jusqu'à mi-août.
- **Août** : Guy travaille à son troisième roman *Mont-Oriol*.
- **Septembre-octobre** : Étretat et chasse en Normandie.
- **Décembre** : Le recueil *Monsieur Parent* paraît chez Ollendorff. Maupassant est reçu dans la haute société parisienne. Il dîne chez Marie Kann qui comptera beaucoup dans la vie sentimentale de l'auteur. Il y rencontre le jeune Proust (1871-1922), Lucien Guitry (1860-1925) et Geneviève Straus (1849-1926), fille de compositeur et veuve de Bizet, épouse de l'avocat Émile Straus dont il fait son avoué. À la fin du mois, il retourne dans le Midi où il loue la villa Muterse jusque fin janvier 1886.

1886

- **Janvier** : Publication du recueil *Toine* chez Marpon et Flammarion. **Le 19**, mariage d'Hervé de Maupassant, frère de Guy, avec Marie-Thérèse Fanton d'Andon (1855-1946).
- **Février** : Parution du recueil *Monsieur Parent* chez Ollendorff. Nouveaux troubles oculaires. Guy est contraint de rester dans le noir.
- **Mars** : Maupassant est à Cannes et à Antibes où il travaille à *Mont-Oriol*.
- **Avril** : Écrit des articles sur les toiles du Salon de peinture destinés à être publiés dans le journal *Le XIX^e Siècle*.
- **Mai** : Havard publie le recueil *La Petite Roque*. S'étant reconnu dans le personnage de Beaufrilan, personnage du roman *Très russe*, Maupassant provoque Jean Lorrain en duel. Celui-ci n'aura finalement pas lieu.
- **Juin** : Guy reçoit l'écrivain Robert de Bonnières (1850-1905) et sa femme à Chatou, et y invite Mme Straus.
- **Juillet** : Séjour à Châtelguyon puis Étretat.
- **Août** : Voyage en Angleterre (Hampshire, Oxford, Londres), au château de Waderden où Guy est l'hôte du baron Ferdinand de Rothschild. Retour en France : Étretat, Saint-Gratien, chez la Princesse Mathilde Bonaparte.
- **Septembre** : Étretat. Festivités à La Guillette.
- **Octobre** : Séjour à Antibes, où il loge au chalet des Alpes.
- **Décembre** : Séjour en mer, et retour sur la côte, notamment à Saint-Raphaël, Antibes. **Le 23**, *Mont-Oriol* est publié en feuilleton dans *Gil Blas*.

1887

- **21 janvier** : Retour à Paris. Publication de *Mont-Oriol* chez Havard.
- **Février** : Maupassant s'élève contre l'érection de la Tour Eiffel et signe une pétition dans le journal *Le Temps*.
- **Mars** : Séjour à Antibes.
- **Mai** : Séjour à Chatou où Guy reçoit et fait du canotage. Publication du recueil *Le Horla* chez Ollendorff.
- **Juin** : Étretat. Guy travaille à un nouveau roman, le quatrième : *Pierre et Jean*, tandis que La Guillette connaît des travaux d'embellissement.
- **Juillet** : Ascension en ballon entre La Villette et Heist (Belgique) à bord du « Horla » en compagnie du capitaine Jovis. **Le 29**, Marthe Marguerite Litzelmann († 1951) naît à Vincennes, de « père non dénommé » et de Joséphine Litzelmann.
- **Août** : Premiers signes inquiétants quant à la santé mentale d'Hervé de Maupassant.
- **Septembre** : Saison de chasse à Étretat.
- **Octobre** : Séjour en Afrique du Nord (Constantine, Biskra, Hamman, Kairouan).
- **Novembre** : Paris, puis Cannes. Maupassant termine *Pierre et Jean*.
- **1^{er} décembre** : Début de la publication en feuilleton de *Pierre et Jean* dans *La Nouvelle Revue*. Maupassant commence la rédaction de ses voyages au Maghreb.

1888

- **Janvier** : Maupassant revient de Tunis. Parution chez Ollendorff de *Pierre et Jean* précédé de l'étude sur « Le roman ». Guy travaille à *Sur l'eau* puis part pour le Midi de la France : Marseille, où il rachète le yacht « Zingara » rebaptisé « Bel-Ami » ; Cannes où il séjourne à la villa Continentale.
- **Février** : *Sur l'eau* paraît en feuilleton dans la revue *Les Lettres et les Arts*. La santé mentale d'Hervé de Maupassant, frère de Guy, se dégrade.
- **Mars** : L'auteur commence un nouveau roman, le cinquième : *Fort comme la mort*.
- **Avril** : Guy fait une croisière à bord du « Bel-Ami » : Cannes, Toulon, Marseille.
- **Mai** : Nouveaux maux de tête. Poissy.
- **Juin** : Le Havre, Étretat. Publication du récit de voyage *Sur l'eau* chez Marpon et Flammarion.
- **Juillet** : Paris et courtes excursions ou visites en Province.

- **Septembre** : Étretat. De violentes migraines empêchant l'écrivain de travailler le poussent à effectuer une cure à Aix-les-Bains, où Guy loge Maison de Varicourt.
- **Octobre** : Le recueil *Le Rosier de Mme Husson* est publié chez Quantin. Maupassant passe quelques jours à Saint-Gratien chez la Princesse Mathilde puis supplée son frère, malade, dans ses affaires.
- **Novembre-Décembre** : Voyage en Algérie et en Tunisie.

1889

- **Janvier** : Retour d'Algérie. Guy passe beaucoup de temps en Provence.
- **Février** : Publication du recueil *La Main gauche* chez Ollendorff. *Fort comme la mort* a commencé à paraître en livraison depuis le **1^{er} février** et **jusqu'au 15 novembre** dans *La Revue illustrée*.
- **Mars** : Guy se charge de réunir des sommes d'argent auprès de ses confrères afin d'aider Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), très malade et dans la misère.
- **Mai** : Maupassant visite l'Exposition universelle et participe aux dîners de la princesse Mathilde. Publication en volume de *Fort comme la mort* chez Ollendorff. Guy travaille à *Notre coeur*, son sixième roman, et loue la villa Stieldorff à Triel.
- **Juillet** : Entre Paris et Étretat.
- **Août** : Internement d'Hervé de Maupassant à l'hôpital psychiatrique de Bron. Fêtes données par Guy à La Guillette puis départ pour le Midi. Croisière sur le yacht « Le Bel-Ami ».
- **Septembre-octobre** : Visite de Tunis, Livourne, Pise, Florence. Guy souffre de troubles divers (hémorragies intestinales et maux de gorge).
- **13 novembre** : Mort d'Hervé de Maupassant à Bron des suites d'une syphilis. Guy se rend à Grasse, auprès de sa mère, puis revient à Paris et loue un appartement 14, avenue Victor-Hugo (16^e arr.).

1890

- **Janvier** : Publication en feuilleton du récit de voyage *La Vie errante* dans *L'Écho de Paris*. Séjours à Cannes, où il loge à la pension Marie-Louise, Nice, Saint-Tropez.
- **Mars** : Retour de Maupassant à Paris. Publication de *La Vie errante* en volume chez Ollendorff.
- **Avril** : Parution du recueil *L'Inutile Beauté* chez Havard. Rouen puis Paris où Maupassant a signé le bail de deux logements : un appartement 24 rue Boccador (8^e arr.) et une garçonnière avenue Mac-Mahon (17^e arr.).

- **Mai** : Fontainebleau. Le roman *Notre coeur* paraît en feuilleton dans *La Revue des Deux-Mondes*.
- **Juin** : Aix-les-Bains. Retour à Paris pour la publication de *Notre coeur* en volume chez Ollendorff.
- **Juillet** : Déménagement et installation rue Boccador. Cure à Plombières-les-Bains puis séjour dans le chalet des Cahen d'Anvers à Gérardmer.
- **Août** : Étretat, Aix-les-bains où Maupassant retrouve son ami et médecin Henry Cazalis (1840-1909).
- **Été** : Regain d'activités littéraires. Guy songe à l'écriture d'un roman *L'Angélus*. Il est en fait dans une phase d'excitation et de rémission de la syphilis.
- **Septembre-Octobre** : Séjour à Nice, Saint-Tropez, Alger, Tlemcen.
- **Novembre** : Guy est présent à l'inauguration du monument Flaubert à Rouen.
- **Décembre** : Visites mondaines et soirées.

1891

- **Janvier** : Nouveaux symptômes de la syphilis (alopécie, pertes de mémoire) comme on peut le voir dans l'abondante correspondance adressée à différents médecins. Maupassant se montre de plus en plus procédurier et n'arrive plus à travailler.
- **Février** : Maux de gorge, rhume, abcès dentaires. Maupassant assiste aux répétitions de *Musotte*, pièce écrite en collaboration avec Jacques Normand, au théâtre du Gymnase.
- **4 Mars** : Première de *Musotte*, qui est un succès. Guy consulte plusieurs médecins : Déjerine, Debove, Magitot.
- **Avril** : Fin de sa collaboration avec *Le Gaulois* puis départ pour Nice. Incapacité d'écrire.
- **Mai** : Retour à Paris. État dépressif et consultation du Dr Pozzi.
- **Juin** : Bref séjour à Luchon puis dans le Midi.
- **Juillet** : Saint-Raphaël, Nice, Paris où il consulte des médecins, puis séjour à Vésenex, près de Divonne-les-Bains, et passage à Champel où il rencontre le Dr Dorchain.
- **Août** : Séjour au chalet du Mont-blanc à Divonne-les-Bains, où il tombe de vélo et se luxé deux côtes. Séjour à Genève et à Aix-les-Bains. Maupassant est de plus en plus malade.
- **Septembre** : Séjour à Aix-les-Bains puis à Cannes.
- **Octobre** : Retour à Paris. Guy entretient une courte correspondance avec Mlle Bogdanoff, une jeune fille de Nice.
- **Novembre** : Lyon, où Maupassant règle les frais de concession pour son frère Hervé, puis Cannes, où il loue le chalet de l'Isère.

- **Décembre** : La syphilis fait son oeuvre. Guy souffre atrocement (début de paralysie générale). Il ne peut plus travailler. **Le 14**, il rédige son testament. Marie Kann et Lulia Cahen d'Anvers viennent le voir.

1892

- **Janvier** : Dans la **nuît du 1^{er} au 2**, Maupassant se tranche la gorge avec un rasoir. Tentative de suicide ou simple syndrome cérébelleux ? **Le 5**, les docteurs Daremberg et de Valcourt établissent un certificat de placement, accompagné par des lettres de Gustave de Maupassant et de Virginie d'Harnois de Blangues (1830-1906), respectivement père et tante maternelle de l'écrivain. **Le 6**, il est rapatrié de Cannes à Paris en wagon-lit. Aidé par son valet, un infirmier et Henry Cazalis, il marche difficilement et montre les signes évidents de la paralysie générale. **Le 7**, il est admis à la clinique du Dr Blanche, à Passy, sous le matricule 1718. La presse se déchaîne. C'est à qui obtiendra le plus de détails. **Le 17**, une lettre de sa mère interdit toute visite de femme au malade.
- **Février** : Un administrateur testamentaire est nommé : Maître Lavareille, qui doit gérer les biens de Maupassant, placé sous tutelle.
- **Juin** : Visite de Charcot à l'asile de Passy.
- **Août** : Mise en vente du yacht « Le Bel-Ami » et location de La Guillette. État stationnaire du malade selon le Dr Blanche.

1893

- **Janvier** : Dégradation de la santé de Maupassant. Son père, Gustave, fait un accident vasculaire cérébral.
- **Février** : La presse parle déjà de l'auteur au passé.
- **6 mars** : Première représentation de *La Paix du ménage* à la Comédie-Française. C'est Alexandre Dumas fils (1824-1895) qui s'est chargé des derniers arrangements. Crises épileptiformes. **Le 8**, *Le Figaro* publie le conte inédit « Le Colporteur ».
- **Mai-juin** : Crises de convulsions épileptiformes. Guy entre dans le coma. Ses parents demandent de ses nouvelles aux médecins de la clinique, les docteurs Blanche et Meuriot, qui tentent de les rassurer.
- **6 juillet** : Guy de Maupassant meurt de la syphilis à Passy. Virginie d'Harnois de Blangues, qui a fait venir un prêtre, le veille, s'occupe des formalités administratives et des obsèques. **Le 8**, après une messe en l'église Saint-Pierre de Chaillot, Maupassant est inhumé au cimetière du Montparnasse (26^e division, Paris 14^e arr.). Ses parents, malades et retirés sur la Côte d'Azur, n'ont pas été prévenus. Sont présents Virginie d'Harnois de Blangues, Marie May, bonne de Laure de Maupassant, Huchard, Raoul Jay, le docteur Louis Fanton d'Andon, beau-frère d'Hervé de Maupassant, François

Tassart et sa compagne, pour le corps médical les docteurs Meuriot, Landolt, Grancher, Caroline Commanville, nièce de Flaubert, Maître Jacob, Zola, Ollendorff, etc.

- **21 et 22 décembre** : Vente aux enchères des biens de Maupassant à Drouot.

1894

- **15 novembre** : *L'Âme étrangère*, roman inachevé, paraît dans *La Revue de Paris*.

1895

- **1^{er} avril** : Publication de *L'Angélus*, roman inachevé, dans *La Revue de Paris*.

1899

- Parution du recueil *Le Père Milon*.

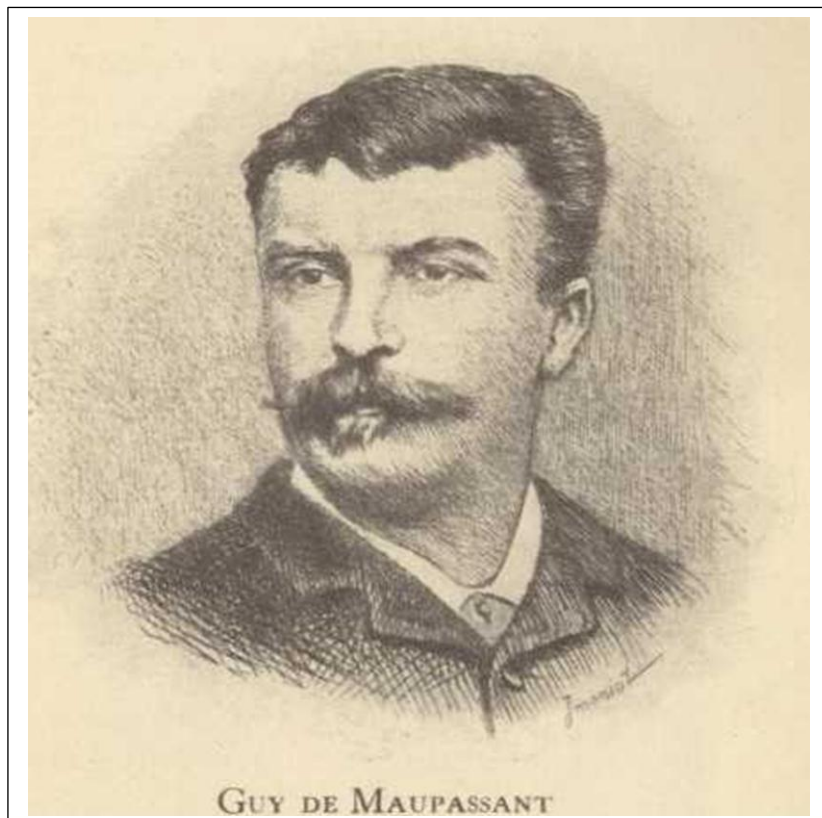
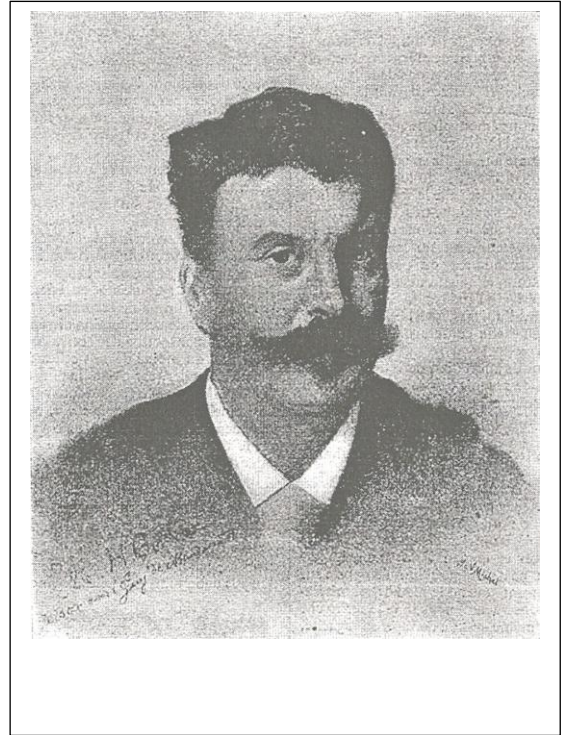
1900

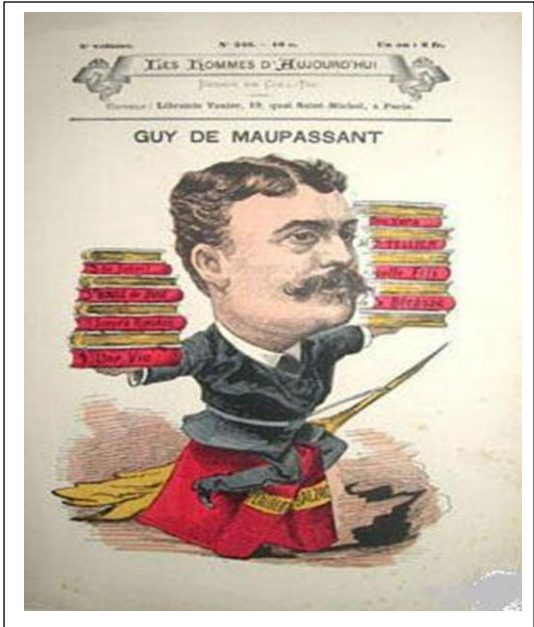
- Parution du recueil *Le Colporteur*.

1921

- **15 novembre** : Publication de la nouvelle inédite « Le Docteur Héraclius Gloss » dans *La Revue de Paris* (suite le 1^{er} décembre).

ANNEXE 3 : Portraits et caricatures







ANNEXE 4 : Schéma récapitulatif

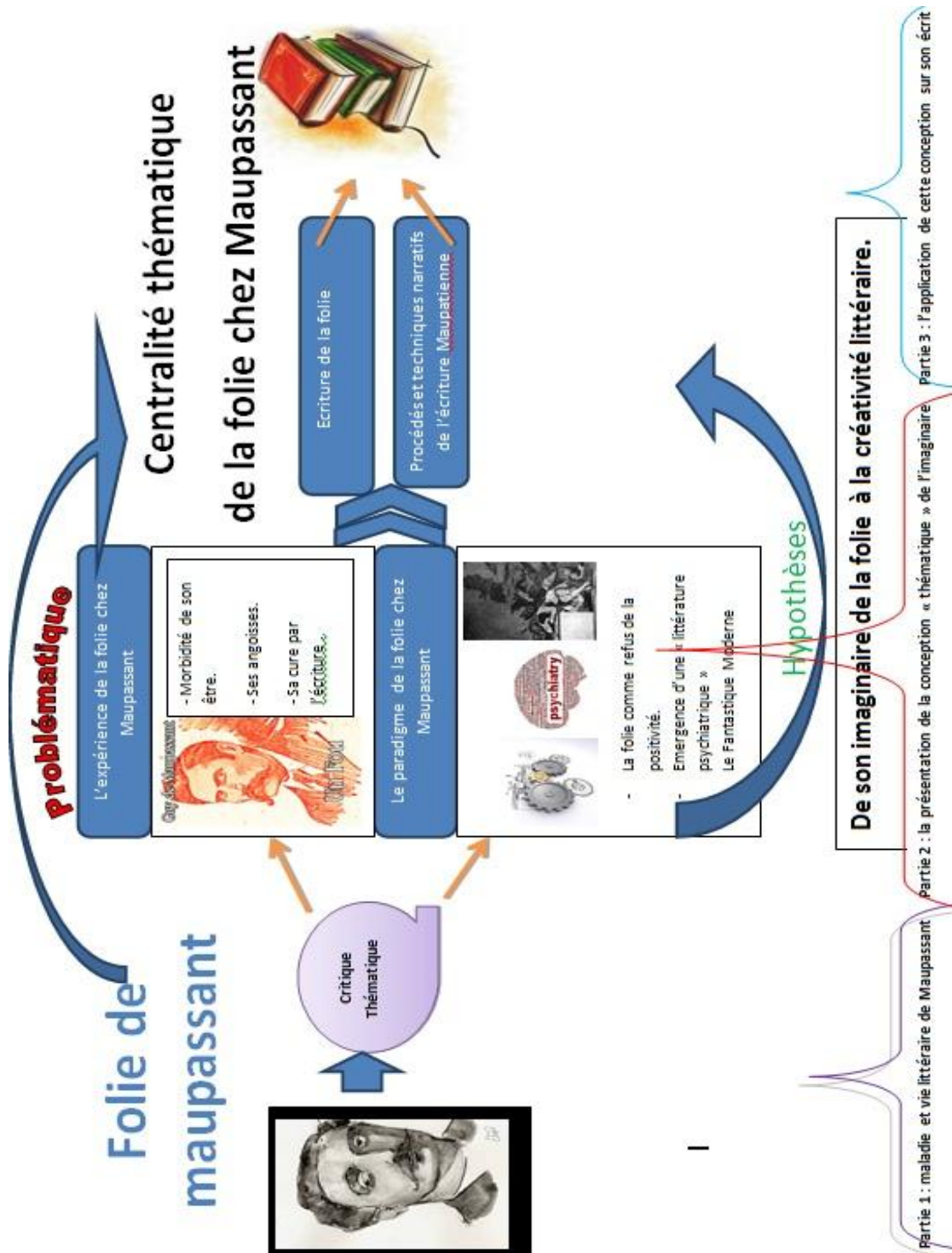


TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS.....	8
INTRODUCTION.....	10
Partie I : Maupassant entre folie et dévotion à l’imaginaire morbide	
Chapitre 1 : Le mythe de l’écrivain fou	
Introduction.....	18
I.1.1 Vie et angoisses.....	19
I.1.1.1 Maupassant avait- il des maux pour dire la folie	19
I.1.1.1.1 Le cas Maupassant.....	19
I.1.1.2 Un portait brisé.....	20
I.1.1.2.1 L’enfant et la mer.....	20
I.1.1.2.2 Du soldat au fonctionnaire.....	23
I.1.2 Aliénation et causalité.....	26
I.1.2.1 L’hérédité.....	26
I.1.2.1.1 Du côté de son oncle.....	26
I.1.2.1.2 Du côté de sa mère.....	27
I.1.2.1.3 Du côté de son frère.....	28
I.1.2.2 Le train de vie.....	30
I.1.2.2.1 Une écriture effrénée.....	30
I.1.2.2.2 Maupassant et les femmes.....	32
I.1.2.3 Le mal français.....	33
I.1.2.3.1 La syphilis.....	33

I.1.3 Déchéance et mort.....	35
I.1.3.1 Troubles et prémices d'une décrépitude d'esprit.	35
I.1.3.1.1 Les tourments.....	35
I.1.3.1.2 La chute.....	37
I.1.3.2 Tentative de suicide et internement.	40
I.1.3.2.1 L'épilogue.....	40
I.1.3.2.2 Avis de la presse et des médecins traitants.	41
Conclusion.....	43
 Chapitre 2 : L'écrit Maupassien.	
Introduction.....	45
I.2.1 La question du mouvement : L'œuvre comme imitation de la réalité.....	46
I.2.1.1 Réalisme et Naturalisme : une inconvenance des « ismes »	46
I.2.1.1.1 Ecrire le réel.....	52
I.2.1.1.2 Thématiques et enjeux littéraires.....	57
I.2.1.2 Le réel et le vraisemblable : La mimésis créatrice en question.....	61
I.2.1.2.1 La tradition de la mimésis.....	61
I.2.1.2.2 L'expérience mimétique chez Maupassant.....	63
I.2.1.3 Entre le beau et le vrai	67
I.2.1.3.1 Zola et Flaubert : La discorde des pères	67
I.2.1.3.2 L'héritage Flaubertien.....	69
I.2.2 La question du genre : le fantastique chez Maupassant.....	72
I.2.2.1 Cynisme et pessimisme.....	72

I.2.2.1.1 Maupassant, Schopenhauer et imaginaire pessimiste.....	72
I.2.2.1.2 Méprise des convenances sociales.....	74
I.2.2.2 Une nouvelle pratique du fantastique.	80
I.2.3 L'écriture visuelle : Une nouvelle stratégie scripturale.....	83
I.2.3.1 Voir pour écrire.....	83
I.2.3.1.1 Relativisme sensoriel et création.....	83
I.2.3.1.2 « voir, tout est là ».....	87
I.2.3.1.3 Inventeur du Téléfilm ?	88
I.2.3.2 Ecrire pour voir	90
Conclusion.....	93

Partie II : Imaginaire et univers de la folie chez Maupassant.

Chapitre 1 : La critique thématique comme critique de l'imaginaire.

Introduction	96
II.1.1 Repères et conceptualisation.	97
II.1.1.1 Situation historique et soubassement philosophique.....	97
II.1.1.1.1 Du coté de Genève.....	97
II.1.1.1.2 Influence Husserlienne du nouveau discours critique.....	99
II.1.1.2 La rupture avec la psychanalyse.....	101
II.1.1.2.1 Une nouvelle critique de la conscience.....	101
II.1.1.3 Vers une phénoménologie et une ontologie de l'imaginaire.....	104
II.1.1.3.1 Gaston Bachelard et la conscience de l'image poétique.....	104
II.1.2 De l'image à Imaginaire : Eléments constitutifs.....	108

II.1.2.1 L'image et la perception.....	108
II.1.2.2 L'intentionnalité.....	110
II.1.2.3 L'expérience.....	111
II.1.3 La démarche thématique.	113
II.1.3.1 La notion du <i>thème</i>	113
II.1.3.2 L'œuvre comme totalité	115
II.1.4 De la réalité factuelle à la réalité littéraire.	117
II.1.4.1 La création littéraire comme expérience de l'être et une réflexion sur l'être.	117
II.1.4.2 La création littéraire comme interprétation et rapport au monde.....	118
Conclusion.....	120

Chapitre 2 : L'expérience de la folie chez Maupassant.

Introduction	122
II.2.1 Morbidité de l'être.	123
II.2.1.1 La folie comme extension de la conscience.....	123
II.2.1.1.1 La raison mise à l'écart.....	123
II.2.1.1.2 Défiance envers les certitudes.....	124
II.2.1.2 Au fil de la pensée de Maupassant.....	127
II.2.1.2.1 Une passion pour l'étrange.....	127
II.2.1.2.2 Un fétichisme pour les objets fantastiques.....	129
II.2.2 A la limite de la raison et de la folie : l'Angoisse ?	131
II.2.2.1 L'angoisse de la solitude.....	131
II.2.2.1.1 Le vide existentiel.....	131

II.2.2.2 L'angoisse de vieillir.....	133
II.2.2.2.1 Le spectre de la sénilité.....	133
II.2.2.2.2 Rien n'échappe au vieillir.....	134
II.2.2.3 L'angoisse de mourir.....	136
II.2.2.3.1 L'obsession de la mort.....	136
II.2.2.3.2 La banalité du non être.....	138
II.2.3 De la cure par l'écriture.....	139
II.2.3.1 Une conquête de soi par l'écriture.....	139
II.2.3.1.1 Une catharsis de la maladie.....	139
II.2.3.1.2 Un désordre structurant.....	140
Conclusion.....	143

Chapitre 3 : Le paradigme de la folie chez Maupassant.

Introduction	145
II.3.1 La folie comme refus de la positivité.....	146
II.3.1.1 Folie du monde, sagesse du fol.....	146
II.3.1.1.1 Folie, modernité et condition humaine.....	146
II.3.1.1.2 Le fol un insensé plein de sens.....	147
II.3.1.2 Les figures sociales de la folie : Entre science et dogme.....	149
II.3.1.2.1 Un lieu commun entre inclusion et exclusion.....	149
II.3.1.2.2 Médecin et prêtre.....	150
II.3.2 Emergence d'une « littérature psychiatrique ».....	153
II.3.2.1 Une tentative de rationalisation de la folie.....	153

II.3.2.1.1 L'alphabet de la folie.....	154
II.3.2.1.2 Phénoménologie de la parole aliénée.....	156
II.3.2.2 Entre écrivains et aliénistes.....	158
II.3.2.2.1 Ce que la littérature doit à la médecine mentale.....	158
II.3.2.2.2 Les adhérents et les dissidents.....	159
II.3.2.3 Maupassant, Docteur Charcot & la salpêtrière.	161
II.3.3 L'influence fantastique.	163
II.3.3.1 La folie au cœur de l'univers fantastique.....	163
II.3.3.1.1 La littérature fantastique et les phénomènes psychiques ; drogues et magnétisme.	163
II.3.3.1.2 Les images fantastiques de la folie.....	168
Conclusion.....	169

Partie III : Ecriture de la folie.

Chapitre 1 : Le délire une aventure du texte.

Introduction	172
III.1.1 Une entreprise à l'épreuve de la démence.....	173
III.1.1.1 Folie et illusion réaliste.	173
III.1.1.1.1 Le cadre réaliste du fantastique comme épitaphe de la folie.....	173
III.1.1.2 Maupassant : Un alchimiste de l'image.....	174
III.1.1.2.1 La métamorphose de l'eau.....	174
III.1.1.2.2 L'eau comme allégorie aqueuse de la folie.....	178
III.1.2 Rhétoricité de la folie chez Maupassant.	180
III.1.2.1 Folie et logos, entre raison et déraison du discours.	180

III.1.2.1.1 L'intelligibilité du texte fou.....	180
III.1.2.1.2 Incohérence et cohérence de l'écrit maupassien.....	181
III.1.2.2 La problématique de la rhétoricité du genre.....	183
III.1.2.2.1 Les moyens de la brièveté : le récit court.....	183
III.1.2.2.2 Folie et Imaginaire médiatique.	184
III.1.3 Thématique de la folie chez Maupassant.	187
III.1.3.1 Le fou : un personnage conceptuel ?	187
III.1.3.1.1 Le personnage-phénomène.....	187
III.1.3.2 Les récits de l'étrangeté psychique.....	188
III.1.3.2.1 Obsession de la folie.....	188
III.1.3.2.2 Hallucinations autoscopiques.....	189
III.1.3.2.3 Dédoubléments.....	194
III.1.3.3 Le champ lexico-sémantique de l'insensé dans l'écrit de Maupassant.....	196
III.1.3.3.1 Folie et Termes.....	196
III.1.3.3.2 Fréquence d'utilisation.....	198
Conclusion.....	204
 Chapitre 2 : Procédés et techniques narratifs de l'écriture maupassienne.	
Introduction	206
III.2.1 Poétique de la folie chez Maupassant.	207
III.2.1.1 Une esthétique : La modalisation du discours fou.....	207
III.2.1.1.1 Les procédés lexicaux.....	207
III.2.1.1.2 Les procédés grammaticaux.....	213

III.2.1.1.3 Les procédés stylistiques	216
III.2.1.2 Un style : L'écriture du Vide.....	221
III.2.1.2.1 L'indicibilité des maux.....	221
III.2.1.2.2 La mort de la description.....	227
III.2.2 La folie de la narration chez Maupassant.	231
III.2.2.1 Bouleversement de la narration.....	231
III.2.2.1.1 L'absence d'événements.....	231
III.2.2.1.2 Les clôtures narratives : épilogues ou prologues ?	232
Conclusion.....	239
CONCLUSION.....	241
RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	245
GLOSSAIRE.....	260
ANNEXES.....	264
ANNEXE 1 : Aux frontières du fantastique.....	265
ANNEXE 2 : Biographie et Bibliographie chronologiques de Guy de Maupassant....	268
ANNEXE 3 : Portraits et caricatures.....	283
ANNEXE 4 : Schéma récapitulatif	286

Résumé

Ecrivain fou ou artiste de génie ? Cette thèse a pour principal objectif d'éclairer et d'élucider le rapport de causalité existant entre la psychose de Guy de Maupassant et sa production littéraire. Elle vise plus spécialement à appréhender la centralité thématique de la folie dans ses œuvres fantastiques à travers une lecture de son imaginaire de la folie. A cet égard, nous nous sommes proposé d'adopter une approche phénoménologique, celle que préconise la critique thématique, et qui consiste à plonger dans le vécu de l'auteur et à déceler ce qui motive consciemment son écrit.

Nous avons émis l'hypothèse selon laquelle, l'imaginaire de la folie dans le fantastique de Maupassant tient, en premier lieu, de sa conscience de sa propre folie et celle qu'il perçoit dans le monde. Nous stipulons, en effet, que l'imaginaire de la folie chez Maupassant, s'est construit suivant son paradigme du délire et de manière consciente ; Un paradigme construit à travers son rapport à sa maladie elle-même, ses propres visions (une identité), mais aussi à travers les représentations scientifiques, littéraires et sociales de la folie de son époque. (Une altérité).

A cet effet, nous avons jugé nécessaire de limiter notre corpus de recherche aux seuls récits fantastiques ayant tous, en commun, pour cadre narratif l'histoire d'un personnage/narrateur en proie à des visions surnaturelles. Des visions qui remettent en cause la santé mentale de ce dernier. Ce choix d'œuvres répond, par ailleurs, à un impératif chronologique lié essentiellement à l'évolution supposée de la maladie de Guy de Maupassant « La Syphilis ».

Nous avons abordé dans cette thèse six chapitres structurés selon cet acheminement (Folie-Imaginaire-Ecriture). Les deux premiers chapitres concernent, tout particulièrement, la vie de Maupassant : Sa maladie et son appartenance littéraire. Les deux chapitres qui s'ensuivent concernent l'imaginaire de la folie chez Maupassant. C'est par un chapitre introductif à la critique thématique que nous avons expliqué notre démarche, celle qui tend à plonger dans l'intérieur et l'extérieur d'une conscience. Enfin, les deux derniers chapitres concernent la mise en pratique et la formalisation de l'imaginaire de la folie de Maupassant dans son écriture.

Mots clés :

- **Critique Thématique**
- **Phénoménologie**
- **Imagination**
- **Création**
- **Pathologie**
- **Naturalisme**