

## Lecture croisée du Fantastique chez Poe et Maupassant

\* Dr. Hermine Nabih BARSOUM

### Résumé

Poe et Maupassant représentent les deux figures les plus éminentes de l'écriture fantastique. S'il est bien vrai que tous les deux avaient une certaine prédilection pour la "forme brève", il est également vrai que chacun d'eux avait un but et un point de vue bien différent au niveau de la création et de l'écriture. Et c'est en nous basant sur deux de leurs nouvelles les plus célèbres, que nous allons tenter de cerner l'usage que fait chacun d'eux du fantastique pour cerner les points de divergence et de convergence entre les deux écrivains au niveau du fond aussi bien que la forme.

### الملخص

يعتبر كل من الكاتب الأمريكي بو و الفرنسي موباسان من أكبر الكتاب في مجال سرد الخيال أو الخارق للعادة. وقد اشتهر كل منهما بإبداعاته في مجال "الشكل الموجز" أو القصص القصيرة بالتحديد. وبالرغم من اشتراكهما في نفس مجال كتابة الخيال، إلا أن كل منهما كان له هدف و وجهة نظر و أسلوب مختلف إلى حد كبير في تناول سواء من حيث الخلق و الإبداع أو من حيث أسلوب الكتابة نفسه. ويستند هذا البحث على دراستين من أشهر القصص القصيرة للكاتبين في محاولة لاستعراض أسلوب كل منهما في تناول موضوع سرد الخيال أو الغير مألوف لتحديد نقاط التقارب و الاختلاف بينهما سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

Il est bien difficile de cerner le fantastique en tant que registre littéraire car, dépourvu de système normatif précis, il n'a ni œuvre de référence ni école de pensée au vrai sens du terme. Néanmoins, bien que décrié souvent comme étant un genre mineur ou une paralittérature, le fantastique semble être apprécié par beaucoup de lecteurs, ainsi que par maints écrivains. En tant qu'écriture confidentielle basée sur le monde qui nous entoure, le fantastique représente le pont qui relie la réalité à l'imaginaire en favorisant ainsi la réflexion sur le réel.

Sa véritable source est issue du roman gothique anglais de la fin du XVIIIe siècle, alors que la naissance du véritable fantastique commence au début du XIXe siècle surtout avec Hoffmann dont l'influence était profondément universelle. L'épanouissement du mouvement continue au cours du XIXième siècle : aux Etats Unis avec nul autre que Poe et en France avec Jacques Cazotte, Nodier, Gautier, Mérimée et surtout Maupassant. En fait, Poe et Maupassant représentent les deux figures les plus éminentes de l'écriture

fantastique. Et s'il est vrai que Poe est considéré comme étant le pionnier de la nouvelle fantastique, et que Maupassant a été largement influencé par lui, il est également vrai que chacun d'eux avait un but et un point de vue bien différent au niveau de la création et de l'écriture.

C'est justement les points de divergence et de convergence entre les deux écrivains qui pourraient constituer une matière alléchante à tout lecteur-chercheur afin d'en discerner les composants essentiels.

Ayant tous deux une certaine prédilection pour la "forme brève", nous avons pensé centrer notre travail sur deux de leurs nouvelles les plus célèbres : *La Chute de la Maison Usher* et *Le Horla*, d'autant plus qu'elles représentent des modèles types de la création fantastique américaine et française.

En fait, *La Chute de la Maison Usher*, figurant parmi les textes des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, a été publiée pour la première fois en septembre 1839 dans la revue *Boston's Gentleman's Magazine*. Considérée comme étant l'une de ses nouvelles les plus célèbres, elle témoigne de la capacité de Poe à introduire de fortes émotions telles la peur, l'inquiétude et l'angoisse pour mettre en question l'inéluctable ou la fatalité et ce, en enveloppant le tout par une atmosphère psychologique qui incite à la réflexion.

Quant au *Horla* de Maupassant, c'est une nouvelle qui a été publiée en 1887 dans un petit recueil de 14 nouvelles fantastiques portant le même titre, et rassemblant des histoires écrites entre 1882 et 1887, où Maupassant évoquait la folie, la détresse de l'être humain et ses moments de faiblesse. Cette nouvelle a connu trois versions qui se sont présentées sous trois formes littéraires différentes. La première, *Lettre d'un fou*, constitue, comme le titre l'indique, une lettre fictive publiée en 1885 dans le quotidien *Gil Blas*. Tandis que la première version proprement dite du *Horla*, un récit-cadre, a été publiée en 1886 toujours dans *Gil Blas*. Vient ensuite la dernière version, la plus connue d'ailleurs, présentée sous la forme d'un journal intime publiée en 1887.

Ainsi tout en nous basant sur ces deux nouvelles, nous allons tenter de cerner l'usage que fait chacun d'eux du fantastique pour répondre aux questions suivantes : comment les écrivains font-ils pour introduire "le surnaturel" dans le cadre réaliste et installer le mystère

dans le récit d'un côté, et le doute dans l'esprit du narrateur de l'autre ? Comment le lecteur parviendra-t-il à discerner cette intrusion du surnaturel ? Pourra-t-il s'identifier au narrateur et plonger dans le doute au point d'en ressentir la même inquiétude ? Et finalement, le fantastique, en tant que registre littéraire, exige-t-il une écriture particulière ?

\*\*\*

Le fantastique, en tant que registre littéraire, se caractérise par l'intrusion du surnaturel à travers des événements inexplicables qui se passent dans le réel quotidien, provoquant ainsi un sentiment de peur et d'angoisse chez le lecteur, et ce, dans le but de lui révéler le non-dit des choses habituellement cachées. Partant, le fantastique, tout comme la poésie, a donc "*pour fonction d'inquiéter, de perturber le sens des choses et de remettre en cause les paradigmes sans s'éloigner totalement du réel.*"<sup>1</sup>

S'il est bien vrai que Poe et Maupassant constituent deux figures éminentes des écrivains de la littérature fantastique, il est également vrai qu'ils n'en ont pas la même approche. En fait, le registre est apparemment le même, mais la technique est bien différente. Et avant de procéder, il conviendrait de passer en revue le résumé des nouvelles objet d'étude.

Dans *La Chute de la Maison Usher*, Poe esquisse une étrange lignée familiale isolée et confrontée à la maladie et à la folie. Le narrateur ou le personnage principal raconte son arrivée à la maison Usher suite à une lettre reçue d'un ancien ami d'enfance demandant son soutien. Une fois là-bas, et face à l'apparence ténébreuse et détériorée de la maison, le héros essaie de se convaincre que l'impression de peur qu'il ressent provient essentiellement de l'accumulation de plusieurs signes macabres entourant la maison. Là, il retrouve son vieil ami Roderick qui souffre d'une étrange maladie mentale, alors que sa sœur Madeline est atteinte d'une maladie mystérieuse qui l'approche de sa fin. Roderick avoue à son ami qu'il pense que sa demeure est munie de "sensations". Au cours de la semaine suivante, les deux amis deviennent de plus en plus agités et troublés. Peu de temps après, on annonce au narrateur la mort de Madeline dont on laisse reposer le

(1) Evelyne GAGNON ; *Pour une définition de la poésie fantastique* in @nalyse, hiver 2008, p. 18.

corps dans l'un des caveaux du château ; mais elle finit par "ressusciter". Or, la réapparition de la sœur entraîne par la suite la mort de Roderick, et la nouvelle se termine par la fuite du narrateur et l'effondrement de la maison Usher apparemment sans raison logique. Maupassant, quant à lui, choisit comme cadre pour le narrateur du *Horla* une demeure située au bord de la Seine. Celui-là subit d'étranges malaises sans raisons apparentes et est pourchassé par un être qu'il ne pouvait guère identifier et qu'il a baptisé "Horla". Il nous raconte ainsi son angoisse et l'instabilité du fonctionnement de ses sens. Croyant être sur la voie de perdre la raison, il décide de fuir vers le Mont Saint-Michel, puis vers Paris où il assiste à une séance d'hypnotisme, mais en vain. Pour finir avec sa folie, il décide de tuer le "Horla" en mettant le feu à sa maison. Et c'est en observant l'incendie depuis son jardin, qu'il commença à réaliser que ce "Horla" invisible n'était autre qu'une partie intégrante de son esprit et de son corps.

Comme le montrent bien les résumés, il s'agit, dans l'ensemble, de récit d'épouvante où les écrivains rôdent autour du surnaturel et essaient, chacun à sa façon, d'y introduire le lecteur. Or, comme la présence du surnaturel n'est jamais suffisante pour caractériser une œuvre de fantastique, il serait important de préciser les différents postulats déterminant la poétique du fantastique et que la définition du registre pourrait évoquer ou éclaircir. Nombreux sont les écrivains<sup>2</sup> qui ont étudié le fantastique afin de suivre son évolution et en préciser une définition ; sans oublier pour autant T. Todorov, le théoricien de la littérature, qui pense que le fantastique se distingue par l'hésitation entre le naturel et le surnaturel, le logique et l'illogique. En fait, il préconise que le fantastique, caractérisé par l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'une œuvre, est : "*l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel.*"<sup>3</sup> Ce qui veut dire que face à un phénomène

---

<sup>(2)</sup>Nous pouvons citer entre autres Jean BELLEMIN-NOËL ; *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, J. Corti 1951 ; Louis VAX ; *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF 1965 ; Michel FOUCAULT ; *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard 1972.

<sup>(3)</sup>Tzvetan TODOROV ; *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éd. Du Seuil 1970, p. 30.

inexplicable introduit au sein du cadre réaliste où tout est logique, le narrateur se trouve obligé de choisir entre deux options : soit qualifier d’imaginaires les faits insolites et ramener le phénomène donc à des causes rationnelles, soit admettre l’existence d’un aspect surnaturel enveloppant le fait envisagé. Cette hésitation fraie le chemin à l’installation du doute accompagné d’une peur inexplicable face à un “danger” quelconque qui échappe à tout processus de rationalisation. A consulter les nouvelles objet d’étude de plus près, le lecteur découvre aisément la part du réel qui caractérise leur début. Déjà à l’incipit de *La Chute* nous lisons :

*“Pendant toute la journée d’automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j’avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre et, enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, mais, au premier coup d’œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d’insupportable tristesse pénétra mon âme.”<sup>4</sup>*

*Le Horla* adhère au même système et débute par :

*“Quelle journée admirable ! J’ai passé toute la matinée étendu sur l’herbe, devant ma maison, sous l’énorme platane qui la couvre, l’abrite et l’ombrage tout entière. J’aime ce pays, et j’aime y vivre parce que j’y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l’attachent à ce qu’on pense et à ce*

---

<sup>(4)</sup>E. A. POE ; *La Chute de la Maison Usher* in Pitbook.com ; mars 2001, p. 1. Nous soulignons. Désormais, nous désignerons cette nouvelle par la lettre “U”.

*qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.*"<sup>5</sup>

Comme le montrent les incipits, les deux écrivains inaugurent leur récit par une présentation "réelle" de la scène où se déroulera l'action, mais à une différence près. Poe, qui soutient l'idée de "l'art pour l'art", entre directement dans le sujet et choisit d'exprimer le caractère lugubre de la scène telle qu'elle se présente aux yeux du narrateur à travers toute une terminologie bien significative comme nous l'avons souligné. Tandis que Maupassant plonge son lecteur dans une atmosphère rassurante et débute son récit par une petite description d'à peine trente lignes de l'ambiance générale, dotée toujours de tous les détails réalistes nécessaires facilitant au lecteur d'imaginer la scène. Et juste après, vient le deuxième jour pour annoncer un certain malaise :

*"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. On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux."*<sup>6</sup>  
[H. p. 4.]

L'atmosphère étrange ne tarde donc pas à apparaître pour répondre en outre aux règles de la brièveté de la nouvelle. Ceci dit, il paraît clairement que l'aspect fantastique chez les deux écrivains repose

<sup>(5)</sup>Guy de MAUPASSANT ; *Le Horla* in Edition du groupe "Ebooks libres et gratuits", p. 4. Document source à l'origine de cette publication sur : <http://maupassant.free.fr> - Désormais, nous désignerons cette nouvelle par la lettre "H".

<sup>(6)</sup>Nous soulignons.

essentiellement sur la peur : une certaine “peur” mystérieuse accompagnée de doute.

Poussons notre analyse plus loin pour voir comment le mystère et la peur s’installent et comment le doute est semé dans le récit.

En ce qui concerne Poe, il groupe dans son récit tout l’attirail nécessaire de la peur : une atmosphère lugubre “*qui n’avait pas d’affinité avec l’air du ciel*” [U., p. 5], une maison isolée dont le “*caractère dominant semblait être celui d’une excessive antiquité*” [U., p. 5], une ancienne salle de tortures au sous-sol, des paysans superstitieux, en plus d’un nombre d’incidents capables de faire dresser les cheveux et semer le doute et la terreur aux yeux du narrateur, dont le plus important était la “résurrection” de la sœur. Notons tout de même que Poe ne se contente pas de situer les incidents dans des lieux inquiétants, mais il va encore plus loin et accorde le rôle de personnage à la maison en la décrivant comme une personne de la famille Usher :

“[..], et enfin, [..] je me trouvais en vue de la mélancolique Maison Usher. [..]. Je regardais le tableau placé devant moi et, rien qu’à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, les murs qui avaient froid, les fenêtres semblables à des yeux distraits, [..] j’éprouvais cet entier affaissement d’âme, [..]; et je regardai, [..], les images répercutées et renversées des joncs grisâtres, des troncs d’arbres sinistres, et des fenêtres semblables à des yeux sans pensée. [..]”<sup>7</sup>  
[U., p. 5]

Les murs qui souffrent du froid, les fenêtres distraits dont les yeux sont sans pensées mettent en relief une atmosphère troublante propice à la peur et au fantastique.

<sup>(7)</sup>Nous soulignons.

S'ajoute à cela la présence d'un personnage comme Roderick qui n'inspirait que l'inquiétude aux yeux du narrateur :

*“A coup sûr, jamais homme n'avait aussi terriblement changé, et en aussi peu de temps, que Roderick Usher! [...]. Le caractère de sa physionomie avait toujours été / remarquable. [...]. Mais actuellement, [...] il y avait un tel changement, que je doutais de l'homme à qui je parlais. La pâleur maintenant spectrale de la peau et l'éclat maintenant miraculeux de l'œil me saisissaient particulièrement et même m'épouvantaient.”* [U., pp. 10, 11.]

Presque toujours dans la même lignée, Maupassant accumule plusieurs phénomènes surnaturels qui se succèdent à un rythme accéléré dans le récit. En fait, le héros commence, au deuxième jour, à ressentir un malaise physique accompagné d'une “gêne” ou d'un dérangement psychologique :

*“J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste. [...]. Tout ce qui nous entoure, [...], a sur nous, [...], des effets rapides, surprenants et inexplicables ?”*<sup>8</sup>  
[H., p.4.]

Juste après, au mois de juillet, vient l'incident de la carafe d'eau, puis celle du lait, qui se vide seule la nuit. S'ajoutent à cela les bruits de verre qui se cassent pendant que tout le monde dormait ; la rose qu'il a vu *“se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser comme si cette main l'eût cueillie.. !”* [H., p.23.] ; les pages du livre

---

<sup>(8)</sup>Citation déjà utilisée à la p. 260, et reprise ici aussi en vue de l'exploiter au maximum.



qui se tournent d'elles-mêmes : “*oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l'eût feuilletée.*” [H., p.29.] Notons tout de suite que les incidents surnaturels quotidiens dérangent le narrateur et mettent en cause sa fragilité psychologique.

Ceci dit, il semble bien clair que la peur est un élément commun que chacun des deux auteurs utilise à sa façon. En ce qui concerne Poe, il préconisait que la véritable peur provient essentiellement de l'intérieur. Selon lui : “*c'est la peur elle-même qui effraie, bien plus que ce qui peut causer la peur. Ce ne sont pas des événements externes qui sont la cause de l'effroi.*”<sup>9</sup> C'est ce qui justifie d'ailleurs le nombre assez restreint d'incidents dans sa nouvelle où rien de particulier ne se passe à part la résurrection de la sœur et l'écroulement de la maison Usher. Par ailleurs, étant totalement submergé par l'atmosphère lugubre de la maison, l'attention du narrateur, dès son arrivée, se trouve centrée essentiellement sur l'état de Roderick ; ce qui fait que “*la psychologie et l'atmosphère l'emportent sur le mélodrame et l'événementiel*”<sup>10</sup>, et c'est là toute l'originalité de Poe.

Par contre chez Maupassant, la situation est quelque peu différente. Comme le fantastique maupassantien est issu essentiellement de ses propres angoisses, la peur, en tant que menace, ne naît pas d'un danger visible bien précis, mais plutôt de l'invisible et échappe par la suite à tout raisonnement possible, comme le montre les incidents inexplicables déjà mentionnés.

Bref, la peur et le doute une fois installés, suscitent l'apparition du mal et prédisent la perte de l'être humain. En d'autres termes, face à un personnage souffrant déjà d'un mal-être permanent, les éléments fantastiques auront sûrement un caractère néfaste qui se reflètera sur lui.

Cependant, l'intrusion du surnaturel et du mystère capable de déclencher la peur et semer le doute aux yeux du narrateur et du lecteur se trouve renforcée par un choix de thèmes qui contribue

<sup>(9)</sup>Cf. *La Chute de la Maison Usher par Edgar Allan Poe*, in <http://www.etudier.com/fiches-de-lecture/la-chute-de-la-maison-uscher/latmosphere-decadence-et-sexualite/> Consulté le 15/03/2016.

<sup>(10)</sup>Ibid.

davantage à la création du fantastique. C'est qu'à part le surnaturel qui représente, comme nous l'avons vu, un dénominateur commun aux deux nouvelles, la folie et le double, étant en relation directe avec le fantastique, constituent des thèmes d'une importance considérable et occupent une place de choix dans les récits objet d'étude.

Ainsi, dans *La Chute de la Maison Usher*, nous avons le personnage de Roderick Usher qui, après la mort de sa sœur Madeline, sombre complètement dans une folie qui se développe progressivement et culmine avec l'épisode de la résurrection de cette dernière :

*“J'avais à peine fait ainsi quelques tours, quand un pas léger sur un escalier voisin arrêta mon attention. Je reconnus bientôt que c'était le pas d'Usher. Une seconde après, il frappa doucement à ma porte, et entra, [...]. Sa physionomie était, comme d'habitude, d'une pâleur cadavéreuse, mais il y avait en outre dans ses yeux je ne sais quelle hilarité insensée, et dans toutes ses manières une espèce d'hystérie évidemment contenue. Son air m'épouvanta; [...].”<sup>11</sup> [U., p.26.]*

Or, il serait difficile de négliger le doute qui s'installe au cœur du lecteur vis-à-vis du narrateur même. En fait, le lecteur se trouve face à un personnage dont il ne connaît ni le nom ni le passé, il n'existe que par sa fonction : un ami d'enfance à Roderick qui vient pour l'aider. Mais, à considérer la description “pleine de terreur” qu'il donne de la maison de son ami dès les premiers paragraphes du texte, le lecteur se demande s'il n'est pas lui-même “en proie à la folie”<sup>12</sup> :

*“Je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. [...], au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d'insupportable*

<sup>(11)</sup>Nous soulignons.

<sup>(12)</sup>Cf. *La Chute de la Maison Usher* par Edgar Allan Poe, in Op. cit.

*tristesse pénétra mon âme. [...], rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, les murs qui avaient froid, les fenêtres semblables à des yeux distraits, quelques bouquets de joncs vigoureux, quelques troncs d'arbres blancs et dépéris, j'éprouvais cet entier affaissement d'âme, [...].*<sup>13</sup>  
[U., p. 4.]

L'emprise de la maison sur le narrateur était tellement grande qu'elle a éveillé son imagination et a suscité en lui des idées "étranges" comme nous le voyons ici également :

*'Et ce fut peut-être l'unique raison qui fit que, quand mes yeux, [...] , se relevèrent vers la maison elle-même une étrange idée me poussa dans l'esprit, une idée, si ridicule, [...] que, si j'en fais mention, c'est seulement pour montrer la force vive des sensations qui m'opressaient. Mon imagination avait si bien travaillé que je croyais réellement qu'autour de l'habitation et du domaine planait une atmosphère qui lui était particulière, ainsi qu'aux environs les plus proches, une atmosphère qui n'avait pas d'affinité avec l'air du ciel, mais qui s'exhalait des arbres dépéris, des murailles grisâtres et de l'étang silencieux, une vapeur mystérieuse et pestilentielle, à peine visible, lourde, paresseuse et d'une couleur plombée.'*<sup>14</sup> [U., pp. 7, 8.]

---

<sup>(13)</sup>Nous soulignons.

<sup>(14)</sup>Nous soulignons.

Rappelons tout de même la scène où Roderick était avec le narrateur juste un moment avant la “résurrection” de Madeline quand il s’est écrié tout d’un coup : “*Insensé! Je vous dis qu’elle est maintenant derrière la porte!*” [U., p. 32.] En fait, le lecteur ignore qui pourrait être qualifié d’“insensé” : lui-même ou son ami (le narrateur) ?

Cependant, le “double”, l’archétype du trouble psychique, représente un deuxième thème qui va de pair avec la folie et constitue lui aussi un dénominateur commun aux nouvelles objet d’étude. Considéré comme l’un des thèmes les plus importants de la littérature fantastique, “le double” représente : “*un sosie qui risque de voler la vie à la personne originale, ou qui réussit à le faire. Il apparaît venant de nulle part, et son origine est mystérieuse. [...] ; le concept vient d’ailleurs d’une légende selon laquelle rencontrer son double signifie sa mort prochaine.*”<sup>15</sup> D’ailleurs c’est l’un des thèmes les plus fréquents chez Poe<sup>16</sup>. Mais dans le cas de *La Chute de la Maison Usher*, le statut de ce thème est quelque peu différent. Car au fond, Roderick semble avoir deux doubles : le narrateur et la sœur Madeline. C’est que voyant la détérioration de la santé de sa sœur et pressentant sa prochaine disparition, il fait appel à son ami d’enfance pour remplacer la dite “défunte” et ne pas rester seul par la suite. D’ailleurs la ressemblance entre Roderick et le narrateur est flagrante : ils sont des amis d’enfance, ils font tout ensemble, ils se connaissent et s’entendent parfaitement bien. Bien davantage : l’arrivée du narrateur constitue pour Roderick un vrai appui. C’est que contrairement à l’ordinaire où le double inspire habituellement la peur au héros, ici la présence du narrateur soutient Roderick et lui permet même de reprendre sa force : “*A mon entrée, Usher se leva d’un canapé sur lequel il était couché tout de son long et m’accueillit avec une chaleureuse vivacité, qui ressemblait fort - [...] - à une cordialité emphatique, à l’effort d’un homme du monde ennuyé, qui obéit à une circonstance.*” [U., p.10.] Et c’est là l’une des innovations de Poe

<sup>(15)</sup>*La Chute de la maison Usher* Par Edgar Allan Poe, in Op. cit.

<sup>(16)</sup>Citons entre autres des œuvres telles : *William Wilson*, nouvelle publiée en octobre 1839 dans le *Burton's Gentleman's Magazine* ; *Ligeia* : nouvelle publiée pour la première fois en anglais en septembre 1838. Cette nouvelle a ensuite été traduite par Charles Baudelaire et publiée en 1856 dans le recueil *Histoires extraordinaires* ; *La Barrique d'Amontillado*, nouvelle publiée pour la première fois en novembre 1846 dans la revue *Godey's Lady's Book*.

qui inverse l'ordre habituel adopté dans les œuvres ayant le double pour thème et fait de l'élément perturbant une unité réconfortante. Or cette hypothèse n'ira pas très loin puisque Roderick a déjà un autre double : sa sœur Madeline. A sa première apparition nous lisons :

*“Pendant qu’il parlait, lady Madeline, [...], passa lentement dans une partie reculée de la chambre, et disparut sans avoir pris garde à ma présence. Je la regardai avec un immense étonnement, où se mêlait quelque terreur ; mais il me sembla impossible de me rendre compte de mes sentiments. Une sensation de stupeur m’oppressait. Pendant que mes yeux suivaient ses pas qui s’éloignaient.” [U., p.14.]*

Présentation atone, inerte, vide de tout renseignement : aucune description, aucun détail sur sa physionomie, son caractère, sa personnalité. Comme si elle était une ombre de passage qui apparaît seulement pour disparaître très peu après. D'ailleurs elle rentre au lit le soir même de l'arrivée du narrateur :

*“Jusque-là, elle avait bravement porté le poids de la maladie et ne s’était pas encore résignée à se mettre au lit; mais, sur la fin du soir de mon arrivée au château, elle cédait, [...] à la puissance écrasante du fléau, et j’apprenais que le coup d’œil que j’avais jeté sur elle serait probablement le dernier, que je ne verrais plus la dame, vivante du moins.” [U., p. 15.]*

Elle est donc aussi mystérieuse que le narrateur. Même plus, le récit n'explique pas non plus la nature de la maladie dont elle souffre, mais signale seulement qu'il s'agit d' *“une apathie fixe, un épuisement graduel de sa personne, et de crises fréquentes, [...] d'un caractère*

*presque cataleptique, [...].*<sup>17</sup> [U., p.15.] Rappelons tout de même, qu'en tant que sœur jumelle, elle inspire à Roderick un attachement sentimental instinctif et de profondes connections psychiques qu'il : *“admettait toutefois, [...], qu'une bonne part de la mélancolie singulière dont il était affligé pouvait être attribuée [...], à la mort évidemment prochaine d'une sœur tendrement aimée, sa seule société depuis de longues années, sa dernière et sa seule parente sur la terre.”*<sup>18</sup> [U., P. 14.] Les rapports qui existent souvent entre les jumeaux soutiennent justement l'ancienne théorie bien connue : ce qui “épuiserait graduellement” la force de la sœur, saperait également l'énergie de son frère qui la considérait comme étant *“sa seule parente sur la terre”*<sup>19</sup> [U., p.14.] Cette hypothèse se trouve consolidée par le titre même de la nouvelle où Poe souligne nettement le fusionnement de la maison et de ses habitants sous un seul nom : “la maison Usher”. Ainsi, face à cette famille qui, paraît-il, n'a jamais eu de cousins, nous pourrions donc deviner que Roderick, le représentant de la famille, la sœur et le bâtiment ne font qu'un. Du fait, si le double de Roderick saperait la force de l'un des éléments, il serait évident que le tout s'écroulerait. Rappelons tout de même que le titre anglais “*The Fall of the house of Usher*” souligne davantage le “double sens” que donne l'anglais au mot “house” *“signifiant à la fois maison et famille”*<sup>20</sup>, pour insister, une fois de plus, sur *“toute [la] série de parallélismes [qui] s'établissent entre les pierres et les hommes.”*<sup>21</sup>

D'un titre clair quoiqu'équivoque *La Chute de la maison Usher*, nous passons à un titre énigmatique *Le Horla* qui déclenche toutes les possibilités interprétatives. Or, comme la folie est un thème récurrent chez Maupassant, l'apparition de l'aspect irrationnel dans *le Horla* incite à retrouver des parallèles remarquables avec la vie de

---

(17) Nous soulignons.

(18) Nous soulignons.

(19) *La Chute de la maison Usher* Par Edgar Allan Poe, in *op.cit.*

(20) Eric LYSØE ; *Pour une théorie générale du fantastique*. Colloquium Helveticum 2008, 33p., 37 -66 in Hal archives-ouvertes.fr, <hal - 00275726>, p. 8.

(21) *Ibid.*, *loc.cit.*

l'auteur qui souffrait lui-même de syphilis<sup>22</sup> et avait d'ailleurs terminé sa vie dans une clinique. En fait, cet aspect irrationnel exprimé à travers la folie et le double se nourrit de la réalité, de la vie de l'auteur, contrairement à la situation chez Poe qui s'inspirait souvent de son imagination.

Rappelons de prime abord que le cadre fantastique de l'œuvre aussi bien que le doute contribuent facilement à l'installation de la folie. Examinons de plus près le journal du narrateur, qui pourrait être considéré comme un bulletin de santé de celui-là. Au début, le narrateur évoque franchement son état : *“J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste.”* [H., p. 5], puis nous lisons : *“Je suis malade, décidément !”* [H., p. 6]. Deux pages après, il se demande : *“Ai-je perdu la raison ? Ce qui s'est passé, ce que j'ai vu la nuit dernière est tellement étrange, que ma tête s'égaré quand j'y songe !”* [H., p.11.] ; et tout de suite après, il annonce clairement : *“Je deviens fou.”* [H., p.13.] Le narrateur nous fait part ainsi de sa peur, de son inquiétude et de son état de santé qui ne fait que dégrader de plus en plus. Il essaye même d'impliquer le lecteur davantage dans sa situation en lui adressant directement la parole : *“Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille, avec un couteau dans le poumon, et qui râle, couvert de sang, [...], et qui va mourir, [...].”*<sup>23</sup> [H., p.12.] Sans oublier pour autant le champ lexical de la mort et du sang déjà souligné.

Cependant, la peur et le doute progressent tout au long du récit jusqu'à ce qu'on arrive à la nuit du 20 août où paraît clairement la défaite du narrateur qui cherche à se débarrasser de l'être invisible qui le

(<sup>22</sup>) La syphilis est une maladie sexuellement transmissible, très contagieuse, due à la bactérie *Treponema pallidum*. La maladie se manifeste d'abord par un chancre au niveau des organes génitaux, puis par des atteintes des nerfs et des viscères, parfois plusieurs années après la contamination. La syphilis est une infection bactérienne responsable de lésions de la peau et des muqueuses pouvant toucher de nombreux organes. [...]

La transmission de l'infection est strictement inter-humaine et se fait par voie sexuelle (possibilité rare de transmission par voie sanguine ou au cours de la grossesse). Le germe responsable de la syphilis est une bactérie (*Treponema pallidum*) faisant partie de la famille des spirochètes : Encyclopédie médicale : [http://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa\\_452\\_syphilis.htm](http://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa_452_syphilis.htm)

(<sup>23</sup>) Nous soulignons.

tracasse. En fait, l'extrait du 20 août, assez court soit-il, témoigne nettement du manque de rationalisation chez le narrateur : *“Le tuer, comment ? puisque je ne peux l'atteindre ? Le poison ? mais il me verrait le mêler à l'eau ; et nos poisons, d'ailleurs, auraient-ils un effet sur son corps imperceptible ? Non... non... sans aucun doute... Alors ?... alors ?...”* [H., p. 34.] Comme nous le voyons, l'usage de courtes phrases confuses, saccadées et dépourvues de toute rationalité témoigne clairement de “la folie” du narrateur : celui-ci, incapable de prendre une décision précise, ne fait que poser des questions sans trouver de réponses. Remarquons tout de même l'usage des points d'interrogation et des points de suspension qui traduisent le désarroi et l'incertitude du narrateur.

Par ailleurs, comme Maupassant était bien au courant de beaucoup de découvertes en psychiatrie, il était donc naturel qu'il exploite le thème du double dans ses œuvres. En effet, étant présent déjà dès son premier recueil de poèmes *Des Vers*<sup>24</sup>, le thème du double apparaît presque dans toute sa production littéraire jusqu'à en devenir une hantise. C'est à travers ce thème qu'il décrivait minutieusement les hallucinations dont il souffrait souvent vers la fin de sa vie.

Dans la nouvelle objet d'étude, le double est représenté par “Horla”. Contrairement au “double” de Poe, qui avait une “présence physique” plus ou moins claire, celui de Maupassant est insaisissable : il est invisible. Et bien qu'il soit présenté comme étant une chose extérieure au narrateur, il n'y a aucune description palpable des traits de ce “personnage” qui sème la peur au cœur du narrateur. Alors, comment Maupassant procède-t-il pour présenter “son double” fantomatique ou spectral ? Notons de prime abord que l'auteur commence par présenter le quotidien ou l'ordinaire : les hauts et les bas du narrateur, son malaise, sa souffrance de la fièvre, son insomnie... Puis, à partir du 4 juillet, nous lisons : *“Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres.”* [H., p. 11]. Vient ensuite l'épisode de la cafetière d'eau qui se vide d'elle-même, puis les bruits de verre qui se cassent la nuit pendant que tout le monde dormait.. La dite “présence” du double n'est “sentie” qu'à

---

(<sup>24</sup>)Recueil de poèmes publié pour la première fois chez Charpentier en 1880.



travers ces signes inquiétants qui tracassent le narrateur d'une part, et l'alternance du "je" et du "on" sur le plan narratif de l'autre<sup>25</sup> : "*On a encore bu toute ma carafe cette nuit ; [...]*"<sup>26</sup> [H., p.13.]. C'est que le pronom impersonnel "on" englobe le "je" et le "il". Or, s'il est vrai qu'au début, "le Horla" était désigné par les pronoms "on" ou "il", il est également vrai qu'il devient, au fil de la nouvelle, un personnage à part entière. C'est qu'à la nuit du 19 août, ce personnage terrifiant crie finalement son nom au narrateur : "*Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, [...]*... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu !..." [H., p.31.].

Néanmoins, le caractère imperceptible de cet être fantomatique se trouve renforcé davantage à travers le nom même "Horla". Ayant baptisé ce spectre de "Horla", l'auteur joue en fait sur le sens qu'inspire la transcription phonétique du terme : hors/là, qui signifie absent/présent. C'est ainsi que "l'auteur a bien transcrit la "force mystérieuse"" de cet être énigmatique comme il a également réussi à transcrire le modèle du double destructeur qui, par sa figure négative, nuit à l'être humain. De surcroît, le narrateur, incapable de se débarrasser du "Horla", réalise à la fin qu'il ne fait qu'un avec ce Horla et pense se tuer pour résoudre le problème : "*« Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... »*" [H., p. 37.].

Or, comme on dit : "*L'œuvre poétique est une structure fonctionnelle et les différents éléments n'en peuvent être compris en dehors de leur liaison avec l'ensemble.*"<sup>27</sup> Il s'avère donc nécessaire de voir de près comment les deux auteurs ont cadré le fantastique dans leurs récits.

S'il est vrai que le récit fantastique est assez passionnant à lire, il est également certain qu'il est particulièrement difficile à créer aussi bien qu'à écrire. Ceci dit, une question se pose : y-a-t-il un rapport entre

<sup>(25)</sup>Cf. *infra*. où nous étudierons l'usage des pronoms personnels avec plus de détails.

<sup>(26)</sup>Nous soulignons.

<sup>(27)</sup> Cercle de Prague, "*Les thèses de 1929*", in *Change*, N° 3. Paris, éd. du Seuil 1969, p. 36.

“le fantastique” en tant que registre littéraire et l’écriture ? Autrement dit, le récit fantastique exige-t-il une “façon d’écrire” particulière ? Il semble que le fantastique “*trouve un moyen d’expression privilégié dans la forme du récit [...]. [Et] il convient aux enjeux narratifs de porter sur une intrigue simple mais bouleversante ; [...].*”<sup>28</sup> C’est peut-être la raison pour laquelle les deux écrivains ont privilégié la forme brève, la nouvelle, pour mieux attirer l’attention et maintenir la tension dramatique toujours en suspens. Poe l’a lui-même révélé : “*Il faut que l’œuvre soit courte parce qu’elle ne peut créer une unité d’impression si elle n’est pas lue toute entière, si l’on doit en interrompre la lecture.*”<sup>29</sup> Ainsi, l’usage d’éléments fantastiques fait appel à l’organisation serrée de l’intrigue. Nous aurons donc intérêt à nous attarder sur la structure des deux nouvelles pour mieux éclaircir ces propos. Est à remarquer que la technique ne sera pas la même et chaque auteur procédera à sa manière.

En ce qui concerne *La Chute de la Maison Usher*, elle compte en tout et pour tout trente et une pages. Mais, en fait, comme nous l’avons déjà dit<sup>30</sup>, à l’exception de la “résurrection” de Madeline et l’effondrement de la maison, rien de particulier ne se passe dans la nouvelle. En effet, la nouvelle, centrée sur un instant ou un événement précis, pourrait offrir un exemple type de ce que nous appelons la “nouvelle instant”<sup>31</sup>. Car c’est une œuvre menue, sans péripéties, qui ne comporte presque pas d’intrigue proprement dit. D’ailleurs il n’existe aucun problème qui pourrait lancer l’histoire. C’est avec l’arrivée du narrateur inconnu que le processus narratif s’engage et

(<sup>28</sup>)Verónica Murillo CHINCHILLA ; *La Littérature fantastique : poétique d’un conflit rationnel* in *Revista De Lenguas Modernas*, N° 13, 2010 [pp. 59 - 69], p. 61.

(<sup>29</sup>)Cf. Alexandra Viorica DULĂU ; *Le fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe* in Revenire Cuprins, *Annales Universitatis Apulensis – Philologica*, Tome II, ISSN 1582-5523, p. 62.

(<sup>30</sup>) Cf. *supra.*, pp. 261.

(<sup>31</sup>) On distingue deux grands types de nouvelles : la “nouvelle à chute” et la “nouvelle instant”. La nouvelle à chute offre une intrigue qui pose un problème précis et tend vers une résolution quelconque heureuse ou non à travers une structure réfléchie. Tandis que la nouvelle instant ne comporte pas d’intrigue et se concentre plutôt sur un instant exceptionnel ou un état d’âme. Cf. *La nouvelle. L’art d’écrire bref* in <http://www.aproposdecriture.com/la-nouvelle-une-technique-et-une-forme-a-part> - Consulté le 17/12/2014.

que l’histoire démarre, tout en se basant sur la maison des Usher. Soulignons toujours avec Mr\_Carnby, le fait que : “*la mobilité au sein de la nouvelle est elle-même sous le prisme du paradoxe : on n’y bouge pas de soi, on "se balade" du regard en suivant les structures de la Maison.*”<sup>32</sup> D’autant plus que le lecteur, qui n’a rien vu de ses propres yeux, est toujours guidé par la sensation, la perception et le raisonnement du narrateur auquel il s’identifie.

Notons que le “mouvement” de la maison, si jamais on peut l’appeler ainsi, est assez limité. Considérons à titre d’exemple le récit de la mort de Madeline et son enterrement. Voici ce que le narrateur nous dit :

*“[..], un soir, m’ayant informé brusquement que lady Madeline n’existait plus, il annonça l’intention de conserver le corps pendant une quinzaine, en attendant l’enterrement définitif dans un des nombreux caveaux situés sous les gros murs du château. [..]. A la prière d’Usher, je l’aidai personnellement dans les préparatifs de cette sépulture temporaire. [..]. Le caveau dans lequel nous le déposâmes - / . et qui était resté fermé depuis si longtemps [..] était petit, humide, [..] ; il était situé à une grande profondeur, juste au-dessous de cette partie du bâtiment où se trouvait ma chambre à coucher. [..]. / [..]. Nous replaçâmes et nous vissâmes le couvercle et, [..], nous reprîmes avec lassitude notre chemin vers les appartements supérieurs, [..].”<sup>33</sup>*  
[U., pp.19-21.]

<sup>(32)</sup> Mr\_Carnby ; *We will fall. Avis sur La Chute de la maison Usher*, in [https://www.senscritique.com/livre/La\\_Chute\\_de\\_la\\_maison\\_Usher/critique/97979926](https://www.senscritique.com/livre/La_Chute_de_la_maison_Usher/critique/97979926) - Consulté le 20/01/2015.

<sup>(33)</sup>Nous soulignons.

Comme nous le voyons, le “mouvement effectué” part du cabinet → au caveau d’enterrement

→ pour revenir à la chambre ou aux appartements supérieurs et pas plus.

Ce qui signifie qu’on part d’un point vers un autre pour revenir finalement au point de départ. En outre, c’est un mouvement qui ne mène nulle part comme Mr\_Carnby l’a bien noté, et qui ne se lit pas sur un plan horizontal mais plutôt vertical. N’oublions pas non plus que le titre même de la nouvelle renforce le regard vertical, d’autant plus qu’à la fin tout sera enfoui dans le lac. Nous pouvons ainsi constater qu’avec ce mouvement de va-et-vient continu dans l’œuvre, Poe “*combine donc, dans un paradoxe suprême, d’une tension extrême, les attributs de la prose (aller droit) et du vers (revenir).*”<sup>34</sup>

Par ailleurs, les schémas narratif et actanciel offrent un bon témoignage des coups de force de Poe. Rappelons tout d’abord que le schéma narratif d’un récit ordinaire représente le squelette de l’histoire et se compose de cinq éléments :

Avant les événements	Les événements			Après les événements
Situation initiale	Élément déclencheur	Déroulement-péripéties	Dénouement	Situation finale
Où ? Qui ? Quand ? Comment ? Idée sur l’état de vie générale.	Un événement ou un personnage arrive pour rompre l’équilibre général.	La partie la plus importante qui raconte la suite des actions qui arrivent pour essayer de retrouver l’équilibre perdu.	La réussite ou l’échec de la quête du héros	Informe le lecteur sur le nouvel état d’équilibre – le final

Poe semble ainsi avoir synthétisé l’ordre présenté dans le tableau précédent, pour bâtir sa nouvelle sur trois éléments uniquement comme ce qui suit :

<sup>(34)</sup>Mr\_Carnby ; Op. cit.

Situation de départ	Événement	Situation finale
Où ? qui ? quand ? Comment ? Avec beaucoup de description du cadre, du décor.	Apparition de l'inexplicable avec certaine hésitation	Le sentiment de malaise qui persiste toujours

Voulant rendre le rythme plus vif et plus éveillé, Poe opte pour une structure ternaire sans nuire à l'organisation de la nouvelle qui semble garder son équilibre.. Processus paradoxal assez délicat que nous pouvons résumer ainsi : bien décrire et rien montrer. Preuve en est :

“[...] *il se précipita vers une des fenêtres, et l'ouvrit toute grande à la tempête. [...] C'était vraiment une nuit d'orage affreusement belle, une nuit unique et étrange dans son horreur et sa beauté. [...] - Vous ne devez pas voir cela! Vous ne contemplerez pas cela! dis-je en frissonnant à Usher; et je le ramenai avec une douce violence de la fenêtre vers un fauteuil.*” [U., pp. 26, 27].

Face à cette nuit pleine de terreur et de beauté, le narrateur éloigne Usher avec “une douce violence” de la fenêtre. Nouvelle oxymore qui se trouve consolidée plus loin par une description des plus inquiétantes :

“A peine ces dernières syllabes avaient-elles fui mes lèvres, que, [...], j'en entendis l'écho distinct, profond, métallique, retentissant, mais comme assourdi. J'étais complètement énervé; je sautai sur mes pieds; [...]. Usher n'avait pas interrompu son balancement régulier. Je me précipitai vers le fauteuil où il était toujours assis. Ses yeux étaient braqués droit devant lui, et toute sa physionomie était tendue par une rigidité

---

*de pierre. [./...] - Vous n'entendez pas? Moi j'entends, [..] mais [..] je n'osais pas parler! Nous l'avons mise vivante dans la tombe!''<sup>35</sup> [H., p. 31, 32].*

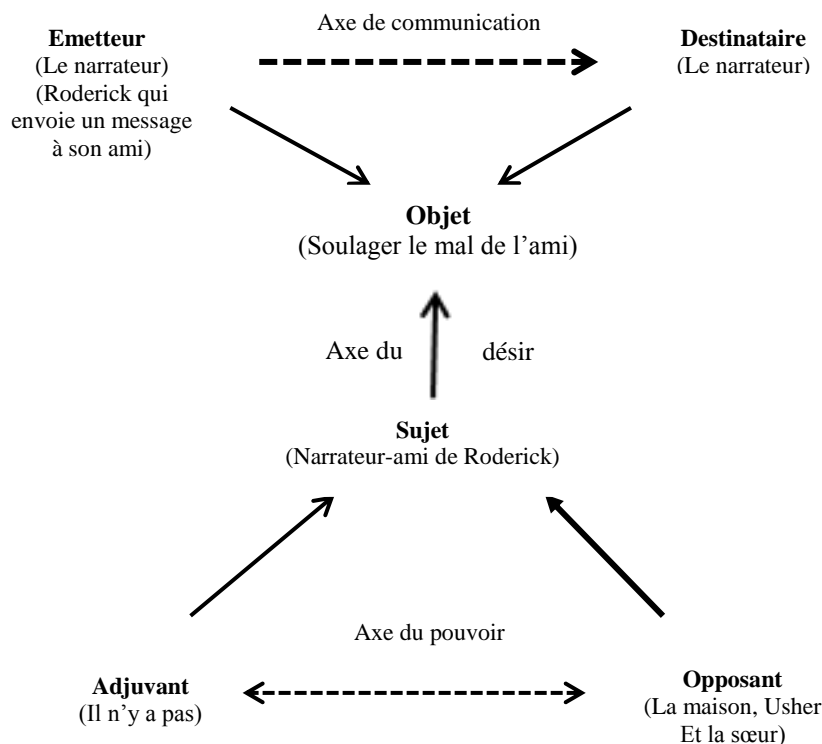
Comme nous le voyons, l'incident effrayant est simplement évoqué mais il n'est pas perçu en pleine lumière. S'ajoute à cela, le fait que le narrateur, lui-même épouvanté, ne "voit" pas les choses comme il se doit jusqu'au bout et continue à raconter toujours en utilisant les mots suggestifs et les oxymores qui constituent "l'un des procédés médiateurs les plus puissants du fantastique."<sup>36</sup> Ce qui inquiète le lecteur davantage, accentue le doute et maintient haut la tension dramatique tout au long de l'œuvre.

Cependant, il en est presque de même pour le schéma actanciel. Celui-ci est, d'ordinaire, formé de six éléments essentiels : l'émetteur, le destinataire, l'adjuvant, l'opposant, l'objet et le sujet. Or celui de *La Chute* est dépourvu de l'un de ses éléments : l'adjuvant, comme le montre le schéma suivant :

---

<sup>(35)</sup> Nous soulignons.

<sup>(36)</sup> Eric LYSØE ; op. cit. p. 13.



Ici également, le manque de l'un des éléments du schéma actanciel risque de passer inaperçu. En effet, le style utilisé, le fait de “dire sans dire”, de rendre l’absent présent, et surtout la peur et le doute semés dès le début et maintenus tout au long du récit dominant parfaitement le lecteur-chercheur à tel point qu’il ne se rend pas compte de l’absence de j’adjuvant qui est pourtant censé aider le narrateur dans sa “mission”. D’autant plus que ce manque ne nuit guère au “déroulement de l’action”, mais plutôt renforce davantage l’aspect surnaturel et la peur qui enveloppent le récit.

Notons tout de même que la structure de l’œuvre exprime parfaitement le récit narré. Celle-ci se trouve, en fait, scandée par un poème de six strophes qui vient marquer la moitié de la nouvelle, comme pour rappeler la fissure de la maison Usher qui : “*partant du*

*toit de la façade, se frayait une route en zigzag à travers le mur et allait se perdre dans les eaux funestes de l'étang.*” [U., pp. 8, 9.].

Néanmoins, le cas du *Horla* est quelque peu différent. La nouvelle compte à peu près vingt-sept pages et se présente en fait comme un roman en miniature. Elle possède une organisation bien structurée où la dernière page s’oppose à la première. En effet, l’œuvre commence par une atmosphère alléchante : “*Quelle journée admirable ! J’ai passé toute la matinée étendu sur l’herbe, devant ma maison, [...]*” [H., p. 4.] et après quelques incidents inquiétants se termine sur un ton rebutant : “*« Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n’est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... »*” [H., p. 37.]. Ainsi l’état de doute et de peur crée au début de l’œuvre a été inlassablement maintenu jusqu’à la fin. Quant aux schémas narratif et actanciel, ils sont bien équilibrés et illustrent parfaitement la structure rigide type contrairement à la situation chez Poe.

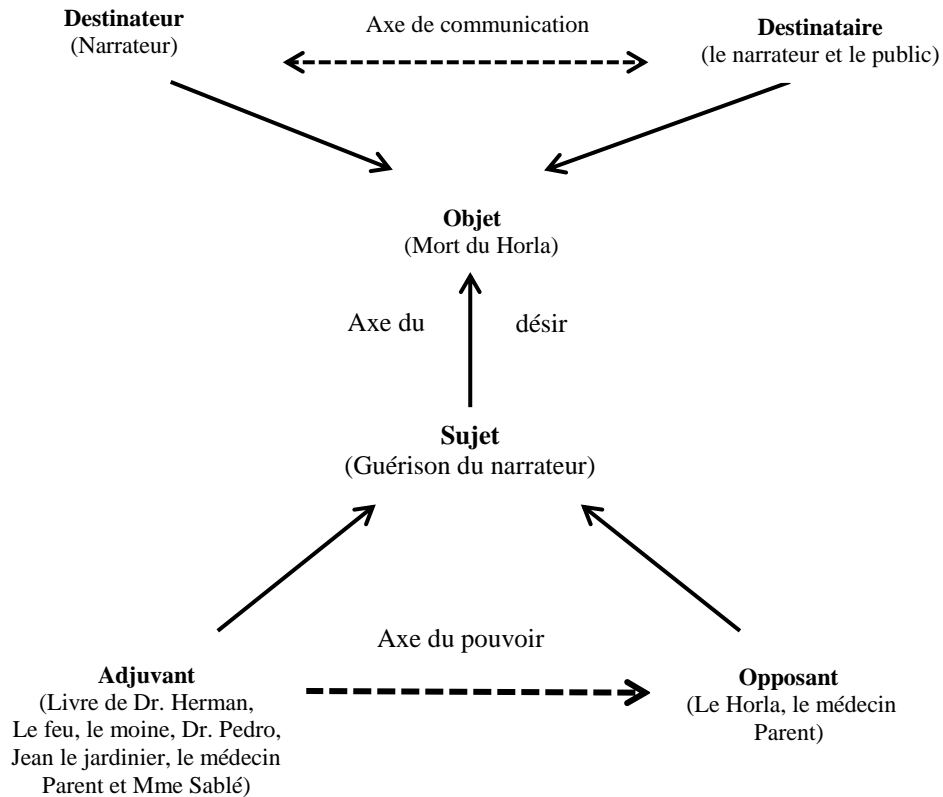
En ce qui est du schéma narratif, nous avons :

- La situation initiale : qui commence à la journée du 08 mai avec le narrateur étendu chez lui et regardant les navires passer sur la Seine.
- L’élément perturbateur : arrive déjà le 12 mai à travers une fièvre soudaine qui attaque le narrateur sur le niveau physique aussi bien que psychique.
- Les péripéties : sont représentées par la fièvre même qui déclenche des changements d’humeur sans raisons “logiques”, les troubles de sommeil, la peur, l’angoisse. S’ajoutent à cela les voyages que fera le narrateur pour remédier à son mal et qui ne feront qu’augmenter ses hallucinations. Et c’est à travers tous ces incidents que le personnage se sentira torturé par cet “invisible” et finira par le nommer “Horla”.
- Le dénouement : est marqué par la décision du narrateur d’incendier sa maison afin de se débarrasser de l’emprise du Horla.



- La situation finale : le narrateur réalise enfin que l'être invisible n'existe pas en dehors de lui-même et qu'il faudrait donc qu'il se tue pour s'en débarrasser.

Comme nous le voyons, il s'agit d'une structure bien rigide et une organisation parfaitement équilibrée dès le début et jusqu'à la fin. Il en est de même pour le schéma actanciel avec tous ses éléments constitutifs :



Outre les schémas actanciels et narratifs qui les différencient, les deux nouvelles, en tant que récit fantastique, convergent vers un point central : toutes les deux sont écrites la première personne du singulier, sous le mode du "je" donc, par le biais du héros même, avec une focalisation interne et un point de vue totalement subjectif. Ce qui

contribue davantage à la création du suspens d'une part, et renforce l'empathie du lecteur pour le héros de l'autre.

Néanmoins, l'identification du lecteur au narrateur n'est pas toujours la même dans les deux nouvelles. Ainsi nous lisons dans *La Chute* : "Je me rappelle fort bien que les inspirations naissant de cette ballade nous jetèrent dans un courant d'idées, au milieu duquel se manifesta une opinion d'Usher que je cite, non pas tant en raison de sa nouveauté, [...] qu'à cause de l'opiniâtreté avec laquelle il la soutenait."<sup>37</sup> [U., p.20.].

L'usage du pronom "nous" ici implique le lecteur qui se sent comme inclus dans le récit au même titre que le héros de l'œuvre.

Alors que dans *Le Horla*, nous avons :

*"Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, dont je fus tiré au bout de deux heures environ par une secousse plus affreuse encore. Figurez-vous un homme qui dort, qu'on assassine, et qui se réveille, avec un couteau dans le poumon, [...]"<sup>38</sup> [H., p. 12.].*

Maupassant opte pour l'usage du vocatif qui met le personnage en face du lecteur : ce dernier se trouve plus directement intéressé par l'intrigue, en prenant la place d'un des personnages qui voit la scène. Ceci dit, l'identification du lecteur au narrateur est clairement explicite à travers l'usage des pronoms personnels "nous" et "vous". En fait, ces deux pronoms sont les deux faces d'une seule médaille. Alors que le premier plonge le lecteur dans l'action parmi les héros de la nouvelle, le second l'introduit dans la conscience de l'un d'eux. Ajoutons aussi le fait que le narrateur, démuné en général de toute description possible, est faiblement présenté et demeure inconnu aux yeux du lecteur, ce qui intensifie l'empathie de celui-ci avec le personnage.

<sup>(37)</sup> Nous soulignons.

<sup>(38)</sup> Nous soulignons.

Par ailleurs, si la focalisation interne marque l'ensemble des deux nouvelles, n'empêche que la fin de *La Chute de la maison Usher* pourrait être quelque peu ambiguë à ce niveau. Et l'on vient à se demander : la fuite du narrateur à la fin de l'œuvre ne pourrait-elle pas être considérée comme un exemple de focalisation zéro où le narrateur, omniscient, décide de s'échapper de la maison juste avant son écroulement ? (comme s'il savait déjà ce qui allait se produire!) C'est ainsi un élément en plus pour maintenir le doute et l'hésitation jusqu'à la fin, même au niveau de la narration.

Cependant, tout en parlant de la technique narrative, il serait peut-être intéressant de rappeler que la narration, comme Hamon l'a d'ailleurs bien noté, pourrait aussi être segmentée en "deux aires complémentaires [...], celle de 'l'histoire' et celle du 'discours', c'est-à-dire celles qui opposent la narration des faits passés [...] à la narration des faits concomitants au présent du narrateur-écrivain [...]".<sup>39</sup>, tel que le montre l'exemple suivant :

*“J’ai vu hier des choses qui m’ont beaucoup troublé. Je dînais chez ma cousine, [...]. Je me trouvais chez elle avec deux jeunes femmes, dont l’une a épousé un médecin, le docteur Parent, qui s’occupe beaucoup des maladies nerveuses [...]. Il nous raconta longtemps les résultats prodigieux obtenus par des savants anglais et par les médecins de l’école de Nancy. / Les faits qu’il avança me parurent tellement bizarres, que je me déclarai tout à fait incrédule.”<sup>40</sup> [H., pp. 14, 15].*

La distinction entre discours et récit est justement soulignée par l'usage des pronoms personnels (je vs il) et des temps verbaux (passé composé/présent vs passé simple), pour marquer nettement

<sup>(39)</sup> Cf. Philippe Hamon ; *Le Horla de Guy de Maupassant : essai de description structurale* ; in *Littérature*, N° 4, 1971. *Littérature*, Décembre 1971, pp.31 – 43, p. 36.

<sup>(40)</sup> Nous soulignons.

la différence entre le personnage-acteur et le personnage-narrateur. C'est d'ailleurs ce qui nous incite à nous demander avec Hamon si ce "dédoublé linguistique" contribuerait à "*souligner ou à renforcer le thème du dédoublement, de la folie, de la possession maléfique qui est le thème central de la nouvelle.*"<sup>41</sup>

Ainsi nous pouvons dire que même la technique narrative est, elle aussi, au service du sujet ou du thème principal de la nouvelle.

\*\*\*

En fait, il est bien clair que Poe aussi bien que Maupassant ont une certaine prédilection pour la "forme brève" d'une part, et le fantastique comme registre littéraire leur permettant de franchir certaines limites de l'autre. Ils partent toujours du "réel" pour créer une atmosphère fantastique bien solide, nourrie d'un aspect surnaturel capable de retenir l'attention du lecteur. Alors que la peur chez Poe provient essentiellement de l'intérieur et peut être plus ou moins rationnelle, elle ne naît pas, chez Maupassant d'un danger visible, mais plutôt de l'angoisse de la personne même. Que ce soit chez l'un ou chez l'autre, elle témoigne finalement de la fragilité psychologique de l'être humain.

En fait, le double chez Poe "*symbolise la conscience du héros, tandis que [chez Maupassant], il [nuît] à l'humanité.*"<sup>42</sup> Et s'il est vrai que l'approche des thèmes s'est basée sur l'imagination et la création chez Poe et sur la réalité chez Maupassant, il est également vrai que les deux écrivains ont maintenu le lecteur en haleine, et l'ont incité à s'interroger sur sa capacité, sur l'imperfection de ses sens ainsi que sur sa place dans l'univers, ce qui favorise par la suite le passage au seuil de l'au-delà. Et bien que les deux auteurs aient traité les mêmes thèmes chacun à sa façon ; ils ont abouti finalement à un seul constat : la peur de tout ce qui dépasse la subjectivité de l'être humain témoigne clairement de la fragilité des limites entre la raison et la folie.

Par ailleurs, l'état de divergence et de convergence repéré au niveau du fond s'étend également à celui de la forme. En fait, la prédilection des deux auteurs pour le fantastique leur a dicté

<sup>(41)</sup> Philippe Hamon ; *Op. cit.*, p. 36.

<sup>(42)</sup> Alexandra Viorica DULĂU ; *op. cit.*, p. 64.

l'organisation serrée de l'intrigue, dont la réalisation était bien différente. Poe opte pour la création d'une nouvelle presque démunie d'intrigue, à une structure ternaire, quelque peu inhabituelle il est vrai, mais sans nuire au "déroulement de l'action", qu'il construit finalement comme un long poème en prose. Car, amalgamer les signes de la prose et du vers constitue un vrai coup de force qui témoigne de l'innovation de Poe dans ce domaine. Toutes ces "transgressions" se trouvent compensées par une technique d'écriture basée sur une sorte de description "camouflée" capable de retenir l'attention de son lecteur jusqu'au bout.

Par contre, la nouvelle de Maupassant constitue un roman en miniature qui possède une organisation bien solide où la micro-structure et la macro-structure sont parfaitement équilibrées.

Il en est de même pour la narration où chaque auteur excelle à sa façon par des techniques qui illustrent parfaitement les points forts de chacun d'eux. Ainsi, les deux écrivains ont privilégié la focalisation interne pour renforcer la création du suspense d'une part, et favoriser l'identification du lecteur au narrateur de l'autre. Mais ceci n'empêche que Poe termine sa nouvelle par une scène à focalisation zéro pour maintenir le doute et l'hésitation jusqu'au bout. Tandis que Maupassant exploite le dédoublement linguistique par le changement des pronoms personnels pour renforcer le thème du dédoublement et de la possession maléfique.

Ceci dit, il paraît que les deux écrivains ont réussi à capter l'attention de leurs lecteurs tout au long de l'œuvre en dépit de tous les points de divergence et de convergence, ce qui témoigne nettement de leur parfaite maîtrise du registre littéraire employé ainsi que de la forme brève de façon à aboutir finalement à leur objectif.

★ ★ ★ ★



### **Bibliographies sélectives**

#### **1) Edgar Allan POE**

##### **Corpus :**

*La Chute de la Maison Usher* in Pitbook.com ; mars 2001.

##### **Etudes entièrement consacrées à Poe :**

BONAPARTE, Marie ; *Edgar Poe. Etude Psychanalytique.* Paris, édit. Denoël et Steele, 1933.

CABAU, Jacques ; *Edgar Poe.* Paris, Seuil, 1960 (Ecrivains de toujours).

JUSTIN, Henri; - « *Baudelaire, traducteur des « contes » de Poe ou auteur d'« histoires extraordinaires » ?* », paru dans Loxias, Loxias 28, mis en ligne le 15 mars 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6002> . Consulté le 25/05/2014.

- *Poe dans le champ du vertige.* Paris, Klincksieck, 1991

LOJKINE , Stéphane ; “Dispositif ” in <http://utpictura18.univtlse2.fr/GenerateurTexte.php?texte=0015-Dispositif> . Consulté le 27/03/2014.

Mr\_Carnby ; *We will fall. Avis sur La Chute de la maison Usher*, in [https://www.senscritique.com/livre/La\\_Chute\\_de\\_la\\_maison\\_Usher/critique/97979926](https://www.senscritique.com/livre/La_Chute_de_la_maison_Usher/critique/97979926) - Consulté le 20/01/2015.

RICHARD, Claude ; *Edgar Allan Poe Écrivain*, Montpellier, Delta, 1990.

RICHARD Claude ; *Edgar Allan Poe, Configuration critique.* Paris, La revue des Lettres Modernes, 1969.

*La Chute de la Maison Usher par Edgar Allan Poe*, in <http://www.etudier.com/fiches-de-lecture/la-chute-de-la-maison-usher/latmosphere-decadence-et-sexualite/> - Consulté le 15/03/2016.

## 2) Guy de MAUPASSANT

### Corpus :

Guy de MAUPASSANT ; *Le Horla* in Edition du groupe "Ebooks libres et gratuits". Document source à l'origine de cette publication sur : <http://maupassant.free.fr>

Pour une bibliographie exhaustive de l'œuvre et des études sur Maupassant, consultez le site suivant : <http://maupassant.free.fr/biblio.html>

### Ouvrages entièrement et partiellement consacrés à Maupassant :

ANTOINE, Régis ; « *État présent des études sur Maupassant* », in *Revue des Sciences Humaines*, n°144, octobre-décembre 1971, pp.649-655.

BELLEMIN-NOEL, Jean ; *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*. Paris, éd. José Corti 1951.

DUBUC, André ; « *Bibliographie (Flaubert, Maupassant, Bouilhet)* », Les Amis de Flaubert, n°39, 1971, pp.47-48.

FONYI, Antonia ; « *Maupassant, Le Horla. Bibliographie* », L'Information littéraire, XLVII, n°3, mai-juin 1995, pp.36-38.

HAMON, Philippe ; *Le Horla de Guy de Maupassant : essai de description structurale* ; in *Littérature*, N° 4, 1971. Littérature, Décembre 1971, pp.31 – 43

LETHBRIDGE, Robert; « *Guy de Maupassant* », in *A Critical Bibliography of French Literature*, vol. V, The Nineteenth Century in two parts, ed. by David Baguley, Syracuse University Press, 1994, pp.1054-1077.



LONGHI, Maria Giulia ; « *Etat présent des recherches sur Guy de Maupassant en Italie* », Bulletin Flaubert-Maupassant, n°2, 1994, pp.77-87.

THUMEREL, Fabrice et Thérèse ; « *Bibliographie et Filmographie* », L'École des lettres Second cycle, Guy de Maupassant I, LXXXIV, n°13, 1er juin 1993, pp.219-231.

- ; « *Bibliographie et Filmographie II* », L'École des lettres Second cycle, Guy de Maupassant II, LXXXV, n°12, 15 juin 1994, pp.104-108.

- ; « *Maupassant : du centenaire aux programmes des examens et concours* » [Bibliographie sélective et commentée des études sur Maupassant], L'École des Lettres second cycle, LXXXVII, n°13, juin 1996, pp.27-39.

WALKER, W. S. ; *Maupassant* [Bibliographie d'articles littéraires, 1900-1960], Twentieth-Century Short Story explication, Hammden, 1961, pp.273-276.

### **Ouvrages généraux cités et consultés:**

ADAM , J.-M. ; *Le Texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*. Paris, éd. Fernand Nathan 1985.

Cercle de Prague, « *Les thèses de 1929* », in *Change*, N° 3. Paris, éd. du Seuil 1969.

CHINCHILLA, Verónica Murillo; *La Littérature fantastique : poétique d'un conflit rationnel* in *Revista De Lenguas Modernas*, N° 13, 2010 [pp. 59 - 69]

DULĂU, Alexandra Viorica ; *Le fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe* in *Revenire Cuprins*, Annales Universitatis Apulensis – Philologica, Tome II, ISSN 1582-5523

FOUCAULT ; Michel ; *Histoire de la folie*. Paris, Gallimard 1972.

GAGNON, Evelyne ; *Pour une définition de la poésie fantastique in @analyses*, hiver 2008.

GENETTE, Gérard; *Seuils*, Paris, éd. Seuils.

GREIMAS, A.J. ; « Entretien », in *F. Nef, Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976.

- (1986) [1966], *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France.

HÉBERT, Louis ; *L'analyse des textes littéraires : Une Méthodologie complète*, Numéro de la version : 12, Date de la version numérique : 03/02/2014

LITS, Marc; “*Les Avatars d'un genre protéiforme*” in *Le Français aujourd'hui*. Juillet 2002, N° 138.

LYSØE, Eric ; *Pour une théorie générale du fantastique*. Colloquium Helveticum 2008, 33pp., 37 -66 in *Hal archives-ouvertes.fr*, <hal - 00275726>

TODOROV , Tzvetan ; *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, éd. Du Seuil, 1970.

VAX, Louis ; *Les Chef-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF 1965.

*La nouvelle. L'art d'écrire bref* in <http://www.aproposdecriture.com/la-nouvelle-une-technique-et-une-forme-a-part> - Consulté le 17/12/2014.

## Table des matières

- Introduction
- Développement :
  - Le fantastique en tant que registre littéraire difficile à cerner.
  - Usage que fait chaque auteur du fantastique.
  - Les composants du fantastique : le surnaturel, le doute, l'inquiétude, la peur.
  - Comment le mystère et la peur s'installent-ils dans les deux nouvelles ?
  - La part du surnaturel chez Poe et Maupassant.
  - Thèmes communs aux deux nouvelles : la folie, le double.
  - Rapport entre "le fantastique" et "l'écriture".
  - La forme brève : une forme privilégiée chez les deux auteurs.
  - La structure des deux nouvelles : Les schémas narratif et actanciel : un usage original (capricieux - singulier - inusité - inhabituel - baroque - irrégulier) chez Poe vs classique (traditionnel - usuel - conventionnel) chez Maupassant.
  - La narration dans les deux nouvelles.
- Conclusion.

**Mots clés :** Fantastique – surnaturel – mystère - inquiétude – peur - folie – double -