

ANNA KACZMAREK

LE JEU DU MÊME ET DE L'AUTRE :
LE HORLA DE GUY DE MAUPASSANT,
UN RÉCIT « DÉDOUBLÉ » EN DEUX VERSIONS

Le sommeil de la raison enfante des monstres

Titre d'un tableau célèbre de Goya, 1797

A b s t r a i t. Deux versions du *Horla* de Guy de Maupassant, considéré comme le chef-d'œuvre du genre, ne cessent d'éveiller des controverses parmi les critiques ; les uns les traitent comme deux versions du même récit dont la seconde est censée « corriger » et compléter la première, tandis que les autres y voient deux histoires indépendantes. L'article soutient la thèse que les deux versions constituent comme deux volets complémentaires du même récit dont le premier est raconté par un homme lucide, quoiqu'enfermé, de son propre gré, dans un asile de fous ; le second volet est l'histoire dramatique et émotionnelle d'une personne en proie à des troubles mentaux de plus en plus forts, provoqués par la peur de l'invisible, l'innommable, l'inconnu. Considéré dans une telle perspective, le texte de Maupassant serait un récit autoscopique, constituant son propre reflet ; les lignes narratives divergentes et une fin différente correspondraient aux deux côtés de la personnalité du narrateur : le rationnel et l'irrationnel. Les sources de ce dualisme sont autant la biographie de l'écrivain (qui sombre peu à peu dans la folie) que la fascination particulière de l'époque pour les maladies et les troubles mentaux.

Mots clés : Maupassant, *Horla*, fantastique, peur, folie, autoscopique.

Pourquoi écrire deux fois, à un an d'intervalle, une histoire en lui donnant le même titre et les mêmes personnages, mais en changeant complètement de perspective narrative, en ajoutant de nombreux détails et en inventant une fin différente ? Dans le cas d'un conteur comme Maupassant, la réponse à cette question n'est pas facile. *Le Horla* étant considéré comme son « conte d'angoisse » le plus célèbre et le plus raffiné, et sa première version connaissant déjà un grand succès, on peut bien s'interroger sur le sens de le réécrire. La première version (pour les besoins de notre étude, nous allons

désormais parler du *Horla 1*), un récit *a posteriori*, plus « médical », plus « rationnel » et plus objectif, pose le lecteur face à un homme normal dont la source des souffrances est une cause externe qui le dépasse, à savoir l'arrivée sur la terre d'un être nouveau, plus puissant que l'homme, dont la caractéristique la plus terrible est son invisibilité ; tandis que la seconde version (dans notre étude : *Le Horla 2*), histoire intériorisée, conçue sous forme d'un journal intime, relèverait de la psychopathologie : le narrateur est un fou, ou, du moins, un homme dont la perception du monde extérieur est gravement perturbée et qui sombre dans le délire.

Cette seconde version relèverait-elle d'un simple besoin esthétique qui exige que l'auteur complète son récit originel jugé trop lapidaire ? Ou bien serait-elle la conséquence de la particularité des contes fantastiques de Maupassant, qui consiste en passage constant du rationnel à l'irrationnel, du normal à l'insolite, du réel à l'hallucination, et qui a du mal à se contenter d'un seul point de vue ? Ou encore, pourrait-on la considérer comme un témoignage de l'intérêt que la génération de la fin du siècle porte à la psychiatrie et aux troubles mentaux qui figurent pour elle l'ennui et le désespoir de l'homme, emprisonné, comme le dit Schopenhauer¹, dans un monde sinistre dont on ne peut rien attendre de positif ? Quoi qu'il en soit, une analyse comparative, dans une perspective psychobiographique, de certains aspects des deux versions du conte pourrait peut-être mener à des conclusions intéressantes.

L'« ÉCRIVAIN BANAL » ET LA MENACE DE LA FOLIE

Selon Antonia Fonyi, le lecteur des contes de Maupassant pénètre dans « [...] un monde familier, une réalité quotidienne : banalité des lieux connus, banalité des héros, banalité des occupations »². Il est vrai que si ce disciple de Flaubert sait écrire avec une grande rigueur – *Une Vie* ou *Boule de suif* le prouvent –, ses contes sont, sur le plan de l'écriture, « le contraire du recherché, du rigoureux, du fini »³. Les histoires se ressemblent, des pas-

¹ Cf. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Traduit en français par Auguste Burdeau (Paris: Librairie Félix Alcan, 1912), 295 : « [...] car, sans aucun doute, c'est la connaissance des choses de la mort et la considération de la douleur et de la misère de la vie qui donnent la plus forte impulsion à la pensée philosophique ».

² Antonia Fonyi, « Dossier de lecture », dans Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse* (Paris : Flammarion, 1984), 245.

³ Antonia Fonyi, « Introduction », dans Maupassant, *Le Horla et autres contes*, 30.

sages entiers semblent recopiés les uns sur les autres ; les deux versions du *Horla* puisent elles-mêmes dans un autre texte, *Lettre d'un fou* (1885), y empruntant non seulement l'incident de l'être invisible qui fait disparaître le reflet du personnage dans le miroir, mais, surtout, le fameux passage concernant l'impuissance des sens dans l'étude de la réalité, se terminant par cette constatation amère : « Tout est faux, tout est possible, tout est douteux »⁴. Une fois achevés, les contes de Maupassant, à en croire la critique, ne sont même pas relus ou corrigés par leur auteur qui les rend à l'imprimerie tels qu'ils sont, « comme s'[il] ne voulait consacrer de temps ni à l'affinement ni même à la conservation de ce qu'il a une fois achevé »⁵. Ainsi, les récits en question, histoires simples de n'importe qui, racontées à l'aide de mots interchangeables, possibles à remplacer et à supprimer, semblent se reprendre mutuellement, s'interpénétrer et s'enchaîner à l'infini.

De nombreuses études ont déjà été consacrées au *Horla*, considéré comme le chef-d'œuvre de son auteur dans le domaine du fantastique, et les deux versions ont été comparées à plusieurs reprises. On s'est surtout efforcé de démontrer que le récit, et surtout sa seconde version, constitue une preuve indéniable des troubles mentaux de Maupassant, conséquences d'une syphilis contractée dans sa jeunesse aggravées par les excès d'une vie déréglée et par une lourde hérédité. Divers symptômes physiques et mentaux de sa maladie s'étant manifestés, il faut souligner, dans le contexte de notre étude, la récurrence des troubles oculaires dont les plus graves étaient des hallucinations autoscopiques, dans lesquelles il se voyait lui-même en double. Ce singulier détraquement visuel peut certainement être considéré comme source d'inspiration pour quelques-uns de ses contes, et surtout pour *Le Horla*, où le regard constitue l'axe central autour duquel s'organise le récit entier. D'ailleurs, l'existence supposée d'un rapport entre la vue et l'aliénation est dans l'esprit du temps : la « médecine aliéniste » de la seconde moitié du XIX^e siècle ayant mis en doute la théorie de Philippe Pinel qui attribuait la folie aux « lésions de l'entendement et de la sensibilité »⁶, un « tournant organiciste » se produit alors dans la psychiatrie, et le postulat de l'organicité de l'aliénation prend une importance culturelle

⁴ Guy de Maupassant, « Lettre d'un fou », dans Maupassant, *Le Horla et autres contes*, 38. Dans la suite du texte, les citations de ce récit seront marquées comme suit : *LF*, suivi du numéro de la page.

⁵ Fonyi, « Introduction », 27.

⁶ Cf. Juan Rigoli, *Lire et délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle* (Paris : Fayard, 2001), *passim*.

jamais encore mise en lumière, puisque « la fin du siècle verra se redéfinir, avec Freud, à la fois la clinique du langage et le rapport de celle-ci à la littérature »⁷.

Que l'on voie dans la maladie de Maupassant une « lésion » ou un trouble organique qui touche la vue en particulier, elle aboutit enfin à des désordres mentaux à proprement parler. Le milieu littéraire vit très vite se répandre la légende du « conteur fou », du « malade d'esprit »⁸ qui « est tombé victime de l'intensité de ses sensations » et qui, au moment de composer *Le Horla*, « subissait déjà les sourdes atteintes du mal qui devait le priver de sa raison »⁹. Par conséquent, « aux yeux de certains, les quinze années qui séparent le diagnostic de la maladie [de Maupassant] et [s]a chute dans la démence ne se réduiraient qu'au lent et silencieux travail sur l'esprit et le corps du phénomène morbide, la création n'en serait que le fruit »¹⁰. Or, selon Armand Lanoux, Maupassant rédigeant le conte en question était « un grand artiste, en possession de tous ses moyens, et non un drogué qui délire », et l'écrivain lui-même aurait déclaré que son récit avait été écrit dans un état parfait de santé et de lucidité¹¹ ; ces propos rendent la relation entre l'état mental de l'écrivain et ses écrits beaucoup plus compliquée qu'elle ne paraît à première vue.

De plus, si l'on considère les sources du *Horla*, il ne faut pas oublier l'engouement des années 80 du XIX^e siècle pour l'étude des névrosés, des maniaques et des pervers. « Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable », répétait-on alors en citant *L'art poétique* de Boileau. Le développement de l'aliénisme ôta enfin à l'étude des troubles mentaux son voile mythique et rangea la névrose et ses dérivées parmi les maladies d'origine neurologique ou psychique, cataloguant ses symptômes et permettant des diagnostics concrets (qu'illustrent les fameuses *Leçons sur les maladies du système nerveux* de Charcot en 1885), ce qui contribua à la « médicalisation » du discours narratif de cette époque. À cet égard, Maupassant est bien un enfant de son temps : si on s'imagine sa maladie comme l'avertissement d'une médaille, l'envers en sera la fascination de l'écrivain pour la folie, le para-

⁷ *Ibid.*, 512.

⁸ Frédéric Gros. *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique* (Paris : PUF, 1997), 73.

⁹ Daniel Mortier, « Dossier de lecture », dans Maupassant, *Le Horla et autres récits*, 181.

¹⁰ Dominique Rougé. *Écrire et lire la folie. Rencontrer le fou dans ses textes* (Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012), 162.

¹¹ Cf. Armand Lanoux, *Maupassant le bel-ami* (Paris : Fayard, 1967), 189–192.

normal et les phénomènes psychopathologiques, une fascination « notoire »¹² qui l'amène à fréquenter, de 1883 à 1886, les célèbres leçons de Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière¹³. Le début de sa nouvelle *Madame Hermet* (publiée en 1887) est un témoignage frappant de cet attrait pour l'anormal éprouvé par le nouvelliste :

Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur la terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée et en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine (...). Eux seuls peuvent être heureux sur la terre, car, pour eux, la Réalité n'existe plus¹⁴.

Ajoutons encore que l'attirance exercée par les phénomènes parapsychiques sur l'esprit de Maupassant n'était pas que théorique : à en croire la critique, l'écrivain était « prêt à les expérimenter sur lui-même »¹⁵. Considéré dans cette perspective, *Le Horla* ne serait donc pas tellement l'œuvre d'un conteur fou mais plutôt celle d'un artiste qui « tente d'exorciser la menace (...), qui ne veut pas devenir fou »¹⁶.

DE LA SOLITUDE À LA PEUR DE L'INVISIBLE : UN DOUBLE INQUIÉTANT

Un autre aspect de la genèse du conte en question relève de l'esthétique de l'époque. L'obsession de la vérité et de la dimension « scientifique » de la littérature, clef de voûte de l'esthétique réaliste et naturaliste, mènent les écrivains à prôner le monisme : « Oui ! Vive la science, vive le génie humain ! (...) Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré ! », s'exclame Maupassant¹⁷. Mais l'optimisme de cette exclamation n'est qu'apparent ; car, depuis Schopenhauer, on sait déjà que la condition humaine est tragique : l'homme reste emprisonné dans un univers où il étouffe et dont, par une singulière maladie de la volonté, il est incapable

¹² Rougé, *Écrire et lire la folie*, 161.

¹³ *Ibid.*, 159.

¹⁴ Guy de Maupassant, *Madame Hermet*, dans Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, t. II (Paris : Gallimard, 1979), 1606.

¹⁵ Rougé, *Écrire et lire la folie*, 158.

¹⁶ Mortier, « Dossier de lecture », 182.

¹⁷ Guy de Maupassant, *Le Fantastique*. Cité d'après : Fonyi, « Introduction », 33.

de s'échapper. En effet, si tout relève du connaissable, tout devient alors monotone, tout se répète et il n'existe aucun « ailleurs » qui nous attend. Conséquence : un sentiment de claustration universelle, une immense solitude, un isolement total de l'être humain parmi les autres. « Parmi tous les mystères de la vie humaine, il en est un que j'ai pénétré : notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude », lit-on dans *Solitude* de Maupassant¹⁸. La solitude est en effet la pire des menaces : c'est lorsque l'homme est seul qu'apparaît l'angoisse, cette peur *causa sui*, sans raison, qui peut aller jusqu'au délire, à la folie, voire à la mort. Pour tromper la solitude et le *Weltschmerz* général, l'époque décadente et spleenétique invente des « plaisirs artificiels », tel l'éther, qui entraînent les égarements volontaires des sens et du cerveau permettant d'oublier l'effrayante réalité.

L'obsession de la folie et/ou de la mort, hantant toute une génération, est ancrée dans les croyances les plus anciennes de l'homme – la peur des ténèbres qui cachent des monstres, de l'eau maléfique¹⁹ et surtout de l'invisible. Ce dernier est le plus effrayant parce qu'impénétrable ; donnons la parole au narrateur de la *Lettre d'un fou* :

[...] nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré. [...] Et j'ai peur de tout, autour de moi, peur de l'air, peur de la nuit. Du moment que nous ne pouvons connaître presque rien, et du moment que tout est sans limites, quel est le reste ? Le vide n'est pas ? Qu'y a-t-il dans le vide apparent ? (*LF*, 38-39).

La dernière question : « qu'y a-t-il dans le vide apparent ? » suggère que ce sont ses possibilités limitées de perception qui mènent l'homme à la folie : l'imperfection des sens, incapables de percer le mystère du vide, fait que l'esprit, accablé par sa propre impuissance, commence à plonger dans des hallucinations qu'il a lui-même créées. Dans ce contexte, *Le Horla* peut être lu comme une étude modèle de ce mécanisme qui mène l'esprit humain de la sensation de la toute-puissance à la peur de l'inexploré, et ses deux versions semblent constituer deux approches – l'une rationnelle, l'autre irrationnelle – de cette peur : « Le fantastique de Maupassant, c'est l'angoisse poussée au délire »²⁰.

¹⁸ Guy de Maupassant, *Solitude*, dans Guy de Maupassant, *Monsieur Parent* (Paris : Ollendorff, 1886), 281.

¹⁹ C'est bien l'eau qui amène le Horla.

²⁰ Fonyi, « Introduction », 13.

Il serait pourtant simpliste de voir dans la seconde version du *Horla* le résultat d'une reprise, volontaire ou non, d'un motif qui avait plu d'une manière particulière à un écrivain rongé par l'angoisse de la folie qui le menace et, en même temps, séduit par l'univers mystérieux de l'inconnu. Certes, les deux textes se ressemblent à plusieurs égards ; tous les deux pourraient être classés parmi toute une gamme des contes maupassantiens dans lesquels « l'on sent courir comme un premier frisson de la folie »²¹. Ce qui les unit davantage, c'est leur *leitmotiv* psychologique, le motif qui fascine le plus Maupassant : celui de la peur de la perte d'identité, du dédoublement de la personnalité, de l'apparition d'un Autre inconnu et menaçant : « Nous avons affaire à une amplification littéraire du thème familier de l'étranger, qui hante Guy depuis son enfance (...). Le Doppelgänger, le double, est dans la coulisse »²². Si l'on admet donc que l'écrivain était obsédé par le thème du Moi dédoublé, n'est-il pas logique que le récit qui en témoigne soit aussi « dédoublé », le même mais différent ? Dans ce cas, nous n'aurions plus affaire à une simple reprise de motif mais à une autre voix qui reprend la même histoire et la présente dans une autre optique. Ce qui est fascinant, c'est que cette double voix appartient au même auteur dont « une partie de [l]a personnalité est rongée par la démence [tandis] que l'autre est spectatrice de ce phénomène pathologique »²³. L'écrivain se « dédouble » ainsi en deux narrateurs qui semblent se compléter sans pourtant se ressembler.

DEUX REGARDS, DEUX RÉCITS : L'ÉVÉNEMENT EST OU BIEN IL N'EST PAS ?

La première version du *Horla* parut dans la presse en octobre, puis en décembre 1886 ; la seconde version parut d'abord dans un recueil intitulé *Le Horla*, publié chez Ollendorff en 1887, et ensuite dans la presse périodique²⁴. L'avertissement précédant le texte de cette seconde version qualifie aussitôt le conte de « récit étrange et mystérieux », possédant « l'attrait des plus étonnantes créations d'Edgar Poe »²⁵.

²¹ Fonyi, « Dossier de lecture », 181.

²² Lanoux, *Maupassant le bel-ami*, 244.

²³ Rougé, *Écrire et lire la folie*, 162.

²⁴ Fonyi, « Dossier de lecture », 187.

²⁵ *Ibid.*, 188.

La critique est quasi unanime à constater que « [la] première version n'est pas une ébauche de celle de 1887, elle est une œuvre différente, construite sur le contraste entre deux interprétations du cas présenté »²⁶. Dans les deux textes, les personnages-clés sont le narrateur-héros anonyme et le Horla, le « hors-là », une sorte d'extraterrestre muni de pouvoirs inaccessibles à l'homme, de vampire invisible qui hante le protagoniste : ayant d'abord pris sa place dans son fauteuil préféré, il boit, la nuit, l'eau de sa carafe, cueille de sa main invisible une rose à trois pas du héros et finit par effacer le reflet de celui-ci dans la glace, ce qui constitue une preuve définitive de son existence. La narration à la première personne, dans les deux versions, est censée donner au lecteur l'impression d'être devant une expérience « vraiment » vécue.

Le fait que le persécuteur du protagoniste reste invisible s'avère être d'une importance capitale pour les deux récits. En effet, chez Maupassant, c'est la vue qui garantit en quelque sorte le caractère réel des êtres, des choses et des phénomènes ; l'écrivain remarque à ce propos :

On vit, on pense, on souffre, on est ému, on aime par le regard. Celui qui sait sentir par l'œil éprouve, à contempler les choses et les êtres, la même jouissance aiguë, raffinée et profonde, que l'homme à l'oreille délicate et nerveuse dont la musique ravage le cœur²⁷.

Le mouvement scopique est donc crucial pour la définition des limites du réel ; or, dans *Le Horla*, ce merveilleux organe qu'est l'œil devient la source de la plus grande déception, étant le plus imparfait de tous les cinq sens :

Notre œil, messieurs, est un organe tellement élémentaire qu'il peut distinguer à peine ce qui est indispensable à notre existence. Ce qui est trop petit lui échappe, ce qui est trop grand lui échappe, ce qui est trop loin lui échappe. Il ignore les milliards de petites bêtes qui vivent dans une goutte d'eau. Il ignore les habitants, les plantes et le sol des étoiles voisines, il ne voit pas même le transparent²⁸.

L'œil est donc incapable de percer la transparence, mais que faire si cette transparence, cet invisible, cet insaisissable devient puissant au point de faire disparaître notre propre reflet dans le miroir, cette preuve de notre exi-

²⁶ *Ibidem*, p. 187.

²⁷ Knud Togeby, *L'œuvre de Maupassant* (Copenhague, Paris : Danish Science Press, PUF, 1953), 97.

²⁸ Guy de Maupassant, *Le Horla* [1^{ère} version], dans Maupassant *Le Horla et autres contes d'angoisse*, 50. C'est de cette édition que viennent toutes les citations de la première version du conte, marquées dans la suite du texte par l'abréviation *H1* suivie du numéro de la page.

stence même et de notre caractère matériel ?... L'épisode est décrit en termes à peu près identiques dans les deux récits :

Eh bien ?... on 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. Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir [...]²⁹.

Le miroir, objet chargé d'une forte connotation symbolique, voire magique, appartient par définition au domaine du regard. Montrant la vérité qu'il inverse parfois, symbole d'une porte menant vers d'autres réalités, il figure également, selon Władysław Kopaliński, la dualité, le dédoublement, l'ambivalence, les éléments opposés³⁰. De plus, on sait bien, depuis Lacan, que l'image et la réalité diffèrent, et que, grâce au « stade du miroir », on arrive à se définir, à se saisir soi-même à travers l'image que nous renvoie le miroir³¹. Cet objet lourd de sens symbolique s'inscrit donc parfaitement dans la logique du conte de Maupassant, effaçant les frontières entre le réel et l'imaginaire et jouant avec la compréhension du lecteur qui ne sait plus s'il voit le protagoniste ou son reflet, son double, son image inversée. En plus, l'incident du miroir semble véhiculer une peur ancestrale, vieille comme le monde, faisant écho aux légendes des vampires : je ne me reflète plus dans le miroir, donc je n'existe plus, je n'appartiens plus au monde des vivants.

De par sa thématique et l'angoisse existentielle, « organique » qu'il véhicule, *Le Horla* compte parmi les meilleurs contes « fantastiques » de Maupassant. Si nous nous référons à la célèbre définition du fantastique par Tzvetan Todorov :

Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit pour ce qu'on décide qu'il est le

²⁹ Guy de Maupassant. *Le Horla* [2^e version], dans Maupassant *Le Horla et autres récits fantastiques*, 139. C'est de cette édition que viennent toutes les citations de la seconde version du conte, marquées dans la suite du texte par l'abréviation H2 suivie du numéro de la page.

³⁰ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa : Wiedza Powszechna, 1990), 207.

³¹ Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, dans Jacques Lacan, *Écrits* (Paris : Seuil, 1966), *passim*.

fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement, on peut décider que l'événement est ou n'est pas³²,

il devient évident que les deux versions du *Horla* semblent être conçues exprès pour mettre en œuvre ce doute concernant l'existence ou l'inexistence d'un phénomène qu'on n'arrive pas à expliquer. Les preuves de l'arrivée du *Horla* semblent indéniables ; pourtant, les arguments se contredisent, et, finalement, on ne sait jamais si l'histoire tout entière n'est pas le fruit d'une imagination affolée, la conséquence d'une hallucination passagère ou définitive d'un cerveau dérangé. On reste toujours perplexe, aussi bien devant le raisonnement froid du *Horla 1* que face aux émotions dramatiques du *Horla 2*. Et c'est cette impossibilité de confirmer définitivement l'une ou l'autre option qui rend l'histoire beaucoup plus vraisemblable.

JE PARLE ? ON ME PARLE ?

Le Horla 1 tâche en effet de rationaliser le phénomène étrange en le rangeant du côté des fantasmes d'un cerveau malade, mais admettant aussi la possibilité de l'arrivée d'un être nouveau sur la Terre. La fin du récit en dit long sur le doute qui finit par l'emporter dans l'esprit du médecin aliéniste lui-même :

Je n'ai plus rien à ajouter, messieurs. – Le docteur Marrande se leva et murmura : – Moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux... ou si... si notre successeur est réellement arrivé... (*H1*, 52).

Incapable de résoudre l'énigme, le narrateur-héros demande qu'on l'enferme dans un asile. Les choses prennent un tour beaucoup plus tragique pour le héros du *Horla 2*, un homme équilibré niant l'existence du surnaturel, dont ce surnaturel s'empare de plus en plus, au point de le pousser au suicide. Au début du récit, le protagoniste essaie à plusieurs reprises de s'expliquer qu'il a été victime d'une illusion :

12 juillet. – Paris. J'avais donc perdu la tête les jours derniers ! J'ai dû être le jouet de mon imagination énermée, à moins que je ne suis vraiment somnambule, ou que j'ai subi une de ces influences constatées, mais inexplicables jusqu'ici, qu'on appelle suggestions (*H2*, 123).

Ensuite, il se demande s'il est devenu fou, en analysant de manière « scientifique » les symptômes qu'il observe :

³² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970), 165.

7 août. [...] Je me demande si je suis fou [...]. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essayent de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes ; et ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre de la logique et de mes idées, une crevasse profonde. [...] Ne se peut-il pas qu'une des imperceptibles touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi ? (H2, 131).

Enfin, il comprend qu'il n'est plus maître de lui, qu'une force externe l'a subjugué :

13 août. [...] Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir, mais quelqu'un veut pour moi et j'obéis.

14 août . – 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. [...] Oh ! quelle souffrance ! quelle torture ! quelle horreur ! (H2, 132-133).

La perspective narrative des deux versions du conte semble donc suivre l'opposition rimbaldienne entre « je parle » et « on me parle ». Dans *Le Horla 1*, le médecin qui présente son patient annonce qu'« [i]l parlera lui-même » (H1, 43), ce qui implique l'autonomie du sujet parlant, un être lucide qui essaie d'analyser et de rationaliser les causes de son mal ; dans *Le Horla 2*, l'« Etre Invisible et Redoutable » (les majuscules prouvent sa puissance) semble s'être emparé non seulement de l'esprit, mais aussi de la plume du narrateur : le récit devient, au fur et à mesure que l'histoire progresse, inégal, entrecoupé, saccadé, avec le *crescendo* final menant au paroxysme de l'exclamation tragique : « Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... » (H2, 141).

DEUX ISSUES POSSIBLES : L'ASILE OU LA MORT

Le personnage du *Horla 1* semble être un solitaire volontaire, vivant avec quelques domestiques dans son domaine normand et ne cherchant pas la compagnie des autres. En revanche, *Le Horla 2*, fournissant une analyse psychologique beaucoup plus détaillée, met en scène de nombreux épisodes qui témoignent du besoin d'échapper à la solitude éprouvée par le héros (voyages au Mont-Saint-Michel et à Paris, l'histoire de la cousine, etc.).

Mais autant le calme d'une vie réglée que l'agitation d'une vie en mouvement ne sont que des recours aléatoires : on ne peut pas se libérer de l'idée obsédante. Le Horla, persécuteur imaginaire, ôte à sa victime jusqu'à la liberté des mouvements et la mène à l'enfermement, soit dans un asile (*Le Horla 1*), soit dans une tombe (*Le Horla 2*). Aucune autre issue n'est possible, car le mystère n'est pas dehors, mais à l'intérieur de l'homme. Cette clôture définitive dans les ténèbres de son propre esprit ou dans le cercueil prouve la faiblesse humaine face aux puissances qui nous assiègent, et à la peur, latente et inhérente à notre espèce, de ce que nous sommes incapables de saisir avec nos sens défectueux : « Maupassant ne semble pas considérer qu'il y ait chez l'humain la possibilité d'appivoiser [l]es forces cachées en lui »³³.

LE HORLA, RÉCIT AUTOSCOPIQUE ?

Dans ses hallucinations autoscopiques, Maupassant se voyait en double. Que ce dédoublement fût la conséquence d'un incident psychotique ou d'une expérience toxicologique, ou encore le fantasme d'un cerveau constamment hanté par la menace de la folie, il offre, nous semble-t-il, une piste intéressante d'interprétation.

Et si *Le Horla*, appelé par Antonia Fonyi « bréviaire de l'angoisse »³⁴, était effectivement le même récit raconté par les deux *ego* de Maupassant, à savoir l'écrivain lui-même et son « reflet » ? Par les caprices du regard, le reflet finit parfois par devenir un double ; ne pourrait-il donc pas s'investir du pouvoir de la parole pour devenir le second narrateur du conte, l'un conscient et lucide, raisonnant à peu près normalement, et l'autre délirant, déchiré constamment entre le réel et l'imaginaire ? *Le Horla* ne serait-il pas, dans ce sens, beaucoup plus que le résultat d'une simple « folie hallucinatoire »³⁵ – un récit « autoscopique » ?...

Qu'il le soit ou non, le conte maupassantien est un bel exemple confirmant la véridicité du propos d'Edgar Morin : « Avec la civilisation, on passe du problème de l'homme des cavernes au problème des cavernes de l'homme »³⁶.

³³ Rougé, *Écrire et lire la folie*, 159.

³⁴ Fonyi, « Introduction », 25.

³⁵ Rougé, *Écrire et lire la folie*, 159.

³⁶ Edgar Morin. *Le Vif du sujet* (Paris : Seuil, 1982), 69.

BIBLIOGRAPHIE

- Fonyi, Antonia. « Dossier de lecture ». Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres contes d'angoisse*, 233–249. Paris : Flammarion, 1984.
- Fonyi, Antonia. « Introduction ». Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres contes d'angoisse*, 5–32. Paris : Flammarion, 1984.
- Gros, Frédéric. *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*. Paris : PUF, 1997.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1990.
- Lacan, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. Dans *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Lanoux, Armand. *Maupassant le bel-ami*. Paris : Fayard 1967.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla* [1^{ère} version]. Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres contes d'angoisse*, 43–52. Paris : Flammarion, 1984.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla* [2^e version]. Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres récits fantastiques*, 115–141. Paris : Presses Pocket 1989.
- Maupassant, Guy de. *Lettre d'un fou*. Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres contes d'angoisse*, 35–41. Paris : Flammarion 1984.
- Maupassant, Guy de. *Madame Hermet*. Dans Guy de Maupassant. *Contes et nouvelles*, t. II, 1606–1607. Paris : Gallimard, 1979.
- Maupassant, Guy de. *Solitude*. Dans Guy de Maupassant. *Monsieur Parent*, 281–287. Paris : Ollendorff 1886.
- Morin, Edgar. *Le Vif du sujet*. Paris : Seuil, 1982.
- Mortier, Daniel. « Dossier de lecture ». Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres récits fantastiques*, 173–208. Paris : Presses Pocket, 1989.
- Mortier, Daniel. Préface. Dans Guy de Maupassant. *Le Horla et autres récits fantastiques*, 5–11. Paris : Presses Pocket, 1989.
- Rigoli, Juan. *Lire et délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 2001.
- Rougé, Daniel. *Écrire et lire la folie. Rencontrer le fou dans ses textes*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012.
- Schmidt, Albert-Marie. *Maupassant par lui-même*. Paris : Seuil, 1962.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Traduit en français par Auguste Burdeau. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Togeby, Knud. *L'œuvre de Maupassant*. Copenhague, Paris : Danish Science Press, PUF, 1953.

IGRASZKI TOŻSAMEGO Z INNYM: HORLA GUY DE MAUPASSANTA
JAKO „ROZDWOJONE” OPOWIADANIE W DWÓCH ODSŁONACH

Streszczenie

Dwie wersje opowiadania Guy de Maupassanta *Horla*, uważanego za arcydzieło gatunku, nie przestają wzbudzać kontrowersji wśród krytyków, spierających się, czy są to dwie wersje tego samego tekstu, z których druga ma za zadanie „poprawić” i uzupełnić pierwszą, czy też mamy do czynienia z odrębnymi historiami. Artykuł stawia tezę, że obie wersje stanowią uzupełniające się odsłony tego samego opowiadania, z których pierwszą opowiada osoba znajdująca się w pełni władz umysłowych, choć zamknięta – na własne życzenie – w szpitalu psychiatrycznym, natomiast druga stanowi pełną dramatyzmu i silnych emocji opowieść kogoś poddającego się coraz

silniejszym zaburzeniom psychicznym, wywołanym przez strach przed nieznanym, nienazwanym, niewidzialnym. Widziany w ten sposób tekst obu opowiadań staje się tekstem autoskopicznym, stanowiącym swoje własne odbicie, a różna linia narracyjna i różne zakończenie odpowiadają dwu stronom – racjonalnej i nieracjonalnej – osobowości narratora. Źródłem tego dualizmu jest zarówno biografia pisarza (stopniowe popadanie w obłąd), jak i szczególna fascynacja epoki chorobami i anomaliami psychicznymi.

Streściła Anna Kaczmarek

Słowa kluczowe: Maupassant, *Horla*, fantastyka, strach, obłąd, autoskopiczny.

THE GAME OF THE SAME AND THE OTHER:
GUY DE MAUPASSANT'S *THE HORLA*,
A TWOFOLD STORY IN TWO VERSIONS

S u m m a r y

The Horla, written twice, is considered as a masterpiece of a short horror story. Its two versions are still objects of critics' arguments : some of them see in the second text an amplified and revised version of the first one, whereas others consider the two texts as two separate stories. The paper tries to consider the two *Horlas* as two complementary parts of the same story ; the first is told by a completely 'normal' person who has asked to live in a lunatic asylum, and the second, full of striking, strong emotions, is given by someone who gives up more and more to mental troubles caused by his fear of the unknown, the unnamed, the invisible. Considered in this way, the texts of the two versions of *The Horla* become one "autoscopic" story, which means that it is its own reflect; two narrative lines and two different endings deal with two sides, one rational and the other irrational, of the narrator's personality. This dualism comes as well from the writer's biography (his gradual insanity) as from his time's fascination of mental illnesses and anomalies.

Summarised by Anna Kaczmarek

Key words: Maupassant, *Horla*, fantastic, fear, insanity, autoscopic.