



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Genre fantastique et folie : Nerval et Maupassant

Relatore

Prof.ssa Alessandra Marangoni

Laureanda

Martina Confortin

n° matr. 1130682 / LMLLA

Anno Accademico 2016 / 2017

À ma chère mère

Table des matières

Introduction	7
1. La littérature fantastique	11
1.1 Questions de définition.....	11
1.2 Questions de genre littéraire	12
1.3 Définition du genre fantastique	13
1.4 Conditions du fantastique	17
1.5 Les thèmes	19
1.6 Les limites du genre fantastique	22
2. L'histoire du genre fantastique en France au XIX^e siècle.....	25
2.1 Le renouveau de l'irrationnel	25
2.2 Le préfantastique	26
2.3 Le précurseur français	29
2.4 Le maître allemand	31
2.5 Le fantastique romantique	34
2.6 Le conte fantastique.....	36
2.7 Les grands fantastiqueurs à l'époque romantique	39
2.8 Le renouveau au milieu du siècle	43
2.9 L'influence du maître américain	44
2.10 Le fantastique réaliste.....	46
2.11 Les grands représentants du fantastique réaliste	48
2.12 Le fantastique à la fin du XIX ^e siècle.....	49
3. La folie au XIX^e siècle : science et littérature.....	51
3.1 La psychiatrie dans la première moitié du siècle et ses liens avec la littérature	51
3.2 La folie dans les œuvres littéraires de la première moitié du siècle.....	55

3.3 L'évolution de la psychiatrie dans la deuxième moitié du siècle	59
3.4 L'évolution de la littérature à partir du milieu du siècle.....	63
3.5 Les figures de la folie dans la littérature fantastique	68
3.6 Les différents types de récits des cas de folie et des cas supranormaux.....	72
3.7 Les auteurs fantastiques et la maladie mentale	75
4. Le cas de Gérard de Nerval	77
4.1 La vie de Nerval.....	77
4.2 L'œuvre de Nerval	79
4.3 La genèse d' <i>Aurélia</i>	82
4.4 Genre fantastique et folie dans <i>Aurélia</i>	85
5. Le cas de Guy de Maupassant	97
5.1 La vie de Maupassant	97
5.2 L'œuvre de Maupassant.....	100
5.3 La genèse du <i>Horla</i>	103
5.4 Genre fantastique et folie dans <i>Le Horla</i>	106
Conclusion	117
Bibliographie.....	121
Sitographie	123
Riassunto	125
Ringraziamenti	137

Introduction

La présente étude se propose d'examiner le rapport étroit qui s'établit entre la littérature fantastique française et l'étude scientifique de la folie au cours du XIX^e siècle. Pour ce faire, nous prendrons en compte le cas de deux grands auteurs de l'époque, à savoir Gérard de Nerval et Guy de Maupassant. On verra qu'ils ont souffert, tous les deux, d'une maladie mentale, qu'il est possible de retrouver à divers degrés dans leurs ouvrages, comme le témoignent leurs contes fantastiques les plus célèbres, c'est-à-dire *Aurélia* et *Le Horla*.

L'aspect le plus intéressant de ce sujet, celui qui a attiré le plus notre curiosité, c'est le mélange, apparemment non conventionnel, de deux domaines qui, à un premier regard, peuvent paraître aux antipodes l'un de l'autre, c'est-à-dire le monde de la littérature et l'univers scientifique. Un autre phénomène qui nous a beaucoup séduite, c'est la possibilité d'entrevoir la maladie mentale propre à certains écrivains dans leurs ouvrages, ce qui témoigne, parfois de manière autobiographique, les souffrances personnelles qui ont conditionné leurs vies.

Les choix qui nous ont portée à approfondir la thématique de la folie par rapport à la littérature fantastique s'expliquent de différentes manières. D'abord, il faut souligner que l'envie d'aborder cette thématique est issue d'une lecture personnelle – et sans doute naïve – du *Horla* de Maupassant : les premières thématiques relevées, c'est-à-dire une certaine étrangeté des événements, le mystère, et la présence d'un être indéfini, ont suscité en nous une grande curiosité pour ce genre littéraire. De plus, l'élément de la maladie mentale a accru l'attrait pour le traitement de ce type de pathologie d'un point de vue littéraire, ce qui nous a menée à entreprendre les premières recherches dans ce domaine du fantastique, dont l'un des premiers résultats était le cas d'*Aurélia* de Nerval. Les approfondissements ultérieurs n'ont fait qu'augmenter notre intérêt pour la littérature fantastique, d'autant plus que ce genre littéraire, bien qu'il soit particulièrement fécond, n'était considéré que comme un genre mineur et marginal au cours du XIX^e siècle : c'est justement sa condition d'infériorité par rapport à d'autres genres littéraires conçus comme nobles qui a déterminé en nous un certain attrait pour son traitement. Parmi les autres raisons qui ont mené à choisir ce sujet

pour la présente étude, on trouve enfin un goût personnel pour tout ce qui est hors du commun et hors de l'ordinaire : en effet, comme on verra plus loin, ce sont précisément les mystères qui entourent la science psychiatrique à l'état naissant qui représentent les premières sources d'inspiration pour la littérature fantastique du XIX^e siècle.

Afin d'étudier le contexte littéraire dans lequel s'établit la relation étroite qui lie les deux domaines de la littérature et de la science, deux mondes apparemment opposés, on utilisera des essais et des ouvrages qui traitent du fantastique, parmi lesquels il est possible de trouver des textes de critiques très connus et très spécialisés dans le traitement de la littérature de genre fantastique du XIX^e siècle, tels que Caillois, Castex, Todorov et Baronian. À ces ouvrages on ajoutera une thèse soutenue en 1987 de Gwenhaél Ponnau qui étudie de manière plus spécifique le monde de la folie dans le cadre de la littérature de genre fantastique : cet ouvrage, en particulier, se révélera particulièrement intéressant aux fins de la présente étude, et représentera, donc, une précieuse source d'inspiration. En outre, afin de fournir des exemples concrets de ce rapport entre littérature fantastique et folie, qu'on juge nécessaires pour un traitement plus complet du sujet examiné, on se référera à plusieurs éditions intégrales d'*Aurélia* et du *Horla*, toutes dues à de grands spécialistes.

Le traitement de la corrélation entre genre fantastique et folie partira d'un contexte général pour aboutir enfin à deux exemples spécifiques, dans une étude qui se développera sur cinq chapitres.

Le premier chapitre sera consacré à la littérature fantastique en général. D'abord, on traitera des possibles définitions du genre fantastique, opération très difficile à achever, puisque le fantastique semble échapper à toute tentative de délimitation précise et qu'il est sujet à de très grandes variations selon le contexte historique et les visions de chaque critique. Ensuite, on passera à une énumération des thématiques les plus communes de la littérature fantastique, bien que celle-ci demeure immanquablement inachevée. Enfin, on engagera des réflexions sur les limites propres au genre fantastique, en se demandant pourquoi ce genre n'arrive pas à faire partie des genres littéraires considérés comme nobles.

Le deuxième chapitre retracera l'histoire du genre fantastique français au cours du XIX^e siècle. On verra d'abord quels sont les motifs qui ont porté à un renouveau de l'irrationnel et quelles sont les influences à partir desquelles s'est développé le fantastique moderne. On parlera du précurseur français aussi bien que de l'inventeur allemand du genre – respectivement Cazotte et Hoffmann –, et on verra comment l'œuvre de ce dernier a influencé la littérature française de l'époque. Le genre fantastique sera traité dans son aspect romantique, en approfondissant la forme du conte et l'œuvre des grands écrivains romantiques qui se sont rapprochés de cette typologie de littérature. On étudiera aussi le renouvellement de la littérature fantastique dans une perspective réaliste, en soulignant l'influence de l'innovateur américain – Poe – et en analysant les représentants français de l'époque.

Le troisième chapitre sera consacré au traitement de la folie, dans une perspective double, qui tiendra compte de l'univers scientifique et du monde littéraire, aussi bien que de leurs interférences et influences réciproques. En particulier, on esquissera la situation de la nouvelle science psychiatrique pendant la première moitié du siècle : on verra qu'il s'agit d'une discipline encore entourée d'un halo de mystère, qui exerce une influence sur la littérature contemporaine, et on étudiera les rapports entre ces deux domaines. De la même manière, on verra comment la psychiatrie évolue pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et on analysera son incidence sur le genre fantastique, outre que les liens qui relient la science et la littérature de l'époque. On parlera aussi des figures de la folie qui caractérisent les ouvrages fantastiques et des diverses typologies de récits selon les différents points de vue qu'ils adoptent par rapport aux cas de folie et aux cas supranormaux. Enfin, on soulignera la relation entre la maladie mentale des auteurs fantastiques et celle dont souffrent les personnages de leurs ouvrages, et on fournira des exemples de grands écrivains fantastiques devenus fous.

Le quatrième chapitre servira d'approfondissement du cas de Nerval, auteur fantastique affecté d'une maladie mentale qu'il mettra en jeu dans plusieurs ouvrages. Ensuite, on analysera *Aurélia*, considéré comme son chef-d'œuvre, dans le but de mettre en relief ces éléments qui prouvent un lien entre la maladie mentale et la littérature fantastique.

Le cinquième chapitre, enfin, de la même manière que le chapitre précédent, traitera du cas de Maupassant, qui souffrait lui aussi d'une pathologie mentale qu'il transposera dans la plupart de ses œuvres. En particulier, on analysera *Le Horla*, un texte très connu, dans le but de souligner les aspects qui démontrent le rapport entre la folie et le genre fantastique.

1. La littérature fantastique

1.1 Questions de définition

Au cours du XIX^e siècle, la littérature fantastique a connu un énorme succès dans un grand nombre de nations européennes. Cette fortune est liée en particulier à un phénomène : la vogue fantastique, qui s'est développée au cours du XIX^e siècle, se rattache à l'histoire du mouvement romantique, diffusé en toute Europe, et constitue un intérêt partagé par toutes les littératures nationales qui ont vécu ce mouvement. Toutefois, il est difficile de donner une définition précise et exhaustive du genre fantastique.

Pendant les siècles, beaucoup d'auteurs et de critiques ont donné leurs propres définitions du genre fantastique, mais leurs conceptions se révèlent extrêmement diverses et variées. Cette variation de la notion de genre fantastique dépend d'une multiplicité de facteurs. D'abord, il est nécessaire de souligner le fait que chaque homme de lettre qui s'est intéressé à la littérature fantastique n'a trouvé dans le genre que ce qu'il a apporté, selon son concept de fantastique, selon sa notion d'imaginaire, et selon les ouvrages qu'il souhaitait accueillir ou exclure de ses études. Ensuite, il faut aussi tenir compte du contexte historique en tant que facteur de variation dans les différentes définitions du genre fantastique : les lettrés des débuts du fantastique moderne manquent de recul pour ne pas entretenir de confusion entre fantastique et merveilleux, distinction que tous les théoriciens ont tendance à respecter. Enfin, chaque tentative de définition technique du genre fantastique varie selon les visions personnelles de chaque commentateur : selon certains écrivains ce qui domine dans le genre fantastique c'est l'élément subjectif¹, pour d'autres lettrés le conte fantastique ne s'adresse qu'à un public raffiné², d'après d'autres encore le fantastique ne se manifeste que par des thèmes donnés³, et ainsi de suite (les exemples pourraient continuer)...

¹ Marcel Schneider et Franz Hellens estiment que l'élément subjectif et l'élément onirique représentent la caractéristique dominante du genre fantastique.

² Telle est l'opinion de Louis Vax : selon le critique, le conte fantastique est souvent le produit d'un grand écrivain qui destine son œuvre précisément à ce type de public.

³ Selon Roger Caillois, le fantastique se manifesterait par un certain numéro de thèmes donnés, mais qui peuvent présenter des variantes presques infinies.

De toute façon, la plupart des commentateurs convergent sur une approche méthodologique de base : le genre fantastique peut être étudié en relation avec les genres périphériques, tels que « la féerie ou le merveilleux, le frénétique, l'allégorie, le voyage extraordinaire, la science-fiction, l'utopie, le *nonsense*, le surréalisme »⁴.

Malgré le très grand nombre de définitions diverses accumulées pendant les siècles, malgré le rapport étroit que le fantastique entretient avec les genres voisins, à l'époque actuelle les commentateurs s'accordent à affirmer que le genre fantastique maintient un caractère particulier et autonome par rapport aux autres formes de la littérature de l'étrange : « le fantastique ne constitue qu'une catégorie de la littérature de l'imaginaire ou, mieux, de la littérature de l'étrange »⁵.

1.2 Questions de genre littéraire

Avant de donner une définition exhaustive du genre fantastique, il est nécessaire de préciser en quoi consiste la définition d'un genre littéraire, selon l'approche adoptée par Tzvetan Todorov dans l'un de ses essais les plus célèbres⁶, car c'est sur cette définition que se basent les chapitres suivants.

L'élaboration d'une définition théorique des genres littéraires doit être accompagnée d'une vérification pratique effectuée sur les textes⁷ ; cette double opération est due à deux raisons. En premier lieu, l'exigence de la conformité de la théorie aux faits : la concomitance d'une approche théorique et pratique sert à empêcher de suivre de fausses pistes créées à partir d'une étude éminemment déductive et abstraite des genres littéraires. En deuxième lieu, l'exigence de la conformité des genres connus à la théorie : les textes doivent être expliqués par une théorie cohérente, qui ne soit pas figée dans les préjugés hérités au cours des siècles. En outre, l'un des risques de cette opération d'inscription d'un texte dans la théorie

⁴ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain* (1978), Paris, La Table Ronde, 2007, p. 23.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Éditions du Seuil, 1970.

⁷ Toutefois, dans la présente étude, on a choisi de limiter les références à des textes spécifiques, du moment qu'elle a pour objectif l'analyse de deux œuvres en particulier et non pas du genre fantastique dans sa totalité.

est d'utiliser des catégories qui vont hors de la littérature, par exemple de catégories qui appartiennent à la psychologie ou à la philosophie. Pour ces raisons, la définition des genres ne peut être qu'une oscillation perpétuelle entre une théorie abstraite et une description factuelle.

La première exigence dont on a parlé permet de revenir à des considérations qui se révèlent utiles dans le traitement ultérieur du genre fantastique dans les chapitres suivants. Puisque les genres constituent un niveau abstrait par rapport aux œuvres existantes, il est nécessaire de préciser, d'un point de vue terminologique, qu'on ne devrait pas dire qu'un genre existe dans une œuvre, mais il vaudrait mieux affirmer qu'une œuvre manifeste tel genre. Toutefois, un texte n'a qu'une probabilité d'incarner fidèlement son genre, cette stricte relation entre concret et abstrait n'étant pas nécessaire : en effet, rien n'empêche à une œuvre de manifester plusieurs genres ou sous-genres.

1.3 Définition du genre fantastique

Comme on l'a déjà dit, nous pouvons disposer de nos jours d'une très grande variété de définitions du genre fantastique. Parmi les hommes de lettres qui ont contribué à dessiner les contours du genre fantastique, Pierre-Georges Castex mérite d'être mentionné. Dans son anthologie, il définit le genre fantastique en littérature comme « la forme originale que prend le merveilleux, lorsque l'imagination, au lieu de transporter en mythes une pensée logique, évoque les fantômes rencontrés au cours de ses vagabondages solitaires »⁸. À l'époque de l'anthologie, donc, il définit le fantastique par rapport au merveilleux, sans opérer une distinction particulière entre les deux. Quelques années plus tard, dans son essai successif qui trace l'évolution du conte fantastique français, Castex offre une définition ultérieure du genre en question, plus affinée que la précédente :

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie

⁸ Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français* (1947), Paris, Librairie José Corti, 2004, pp. 5-6.

réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs⁹.

Puisque son essai se base sur une approche diachronique plutôt que synchronique, Castex ne s'attarde pas trop à définir en détail les caractéristiques du genre fantastique ; il destine son travail à une tractation historique de la matière littéraire. En tout cas, sa contribution à la délinéation du genre reste significative, en particulier pour la distinction qu'il introduit entre fantastique et merveilleux : selon lui, dans le merveilleux, qui présente un caractère conventionnel, les événements se déroulent dans un cadre qui va hors la réalité, tandis que dans le fantastique les lois du monde réel demeurent intactes. Cette distinction entre fantastique et merveilleux constitue l'une des bases fondatrices du genre fantastique.

Castex n'est pas le seul à avoir étudié le genre en question. Roger Caillois a également analysé le genre fantastique, et dans l'un de ses essais les plus connus, il le définit de la manière suivante :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. Les êtres qui les habitent sont loin de disposer de pouvoirs identiques¹⁰.

De la même façon que Castex, Caillois opère selon l'approche méthodologique dont on a parlé à la fin du chapitre 1.1 de la présente étude : il analyse le genre fantastique en rapport contrastif avec le féérique. Mais, à la différence du commentateur précédent, il précise plus en détail les caractéristiques de l'un et de l'autre genre. En effet, il continue dans sa description :

⁹ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 8.

¹⁰ Roger Caillois, *Obliques : précédé de : Images, Images...* (1975), Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel¹¹ (...) constitue la substance même de cet univers (...). Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige (...) brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables¹².

D'après Caillois, donc, en accord avec les idées de Castex, dans le genre féerique l'élément surnaturel fait partie du monde décrit, tandis que dans le fantastique il représente la rupture avec les lois de l'univers du récit. Dans la continuation de son explication, il souligne, en outre, que le fantastique n'a pas raison d'être dans un univers merveilleux, puisque dans ce cas l'élément surnaturel serait impuissant, du moment qu'il ne romprait aucune ordonnance établie et invariable.

Ce noyau fondamental dont on a raisonnablement discuté sera repris encore une fois par d'autres commentateurs, qui s'appuieront sur cette notion de base pour développer ultérieurement leurs théories.

Ensuite, d'après les considérations de Todorov, il est possible d'explicitier d'une manière plus exhaustive et détaillée le concept de genre fantastique, qui, toutefois, maintient une allure évanescence. Pour aborder l'élaboration d'une définition du genre fantastique, il faut considérer une situation de ce type : on est dans le monde réel, notre monde de la vie quotidienne, qui ne présente pas de figures telles que des diables ou des vampires, et un événement hors les lois terrestres survient. L'interprétation de cette situation peut se développer en deux différentes directions : d'une part, l'explication peut s'appuyer sur l'illusion des sens dans un monde tout à fait réel ; d'autre part, elle se fonde sur la reconnaissance que l'événement est vraiment survenu dans une réalité aux lois inconnues dont il est partie. Le fantastique se situerait précisément dans le temps d'incertitude entre ces deux possibles choix interprétatifs. Si l'un ou l'autre choix est effectué, on sort du genre fantastique et on entre dans deux autres genres voisins, à savoir l'étrange et le merveilleux. On est dans l'étrange au cas où les lois du monde restent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits en tant que produits de

¹¹ Par surnaturel, on entend tout ce qui est perçu comme illogique et qui transgresse les lois de la nature.

¹² R. Caillois, *Obliques : précédé de : Images, Images...*, cit., pp. 18-19.

l'imagination ; au contraire, on est dans le merveilleux si l'on admet l'existence de nouvelles lois de la nature par lesquelles les événements peuvent être interprétés. Le fantastique conçu à partir des réflexions élaborées par Todorov, donc, « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »¹³.

Le travail très connu de Todorov a été critiqué par Jean-Baptiste Baronian, qui, dans son *excursus* sur la littérature fantastique de langue française, l'accuse d'avoir énormément restreint le champ d'application du fantastique. Il a attaqué aussi Caillais, pour la même raison, c'est-à-dire pour la limitation d'applicabilité de sa définition du genre fantastique, mais cette fois c'était notamment en raison du nombre trop limité des thèmes donnés¹⁴.

Baronian fait un pas en arrière, il se demande s'il est vraiment possible de donner une définition du fantastique littéraire ou non. Son doute surgit lorsqu'il aboutit à l'idée que les facteurs constitutifs du genre fantastique sont « sinon imprécis, du moins irréductibles à des schémas infaillibles et absolus. Et à supposer même qu'on puisse les établir, on s'aperçoit très vite que selon les circonstances extérieures, les époques, les modes, les lieux, les goûts, les influences, les besoins, ils n'arrêtent pas de varier »¹⁵. Par ces considérations, il nous donne l'idée d'un genre qui échappe à toute possible délimitation de définition, ce qui nous mène à une impasse. Malgré ses doutes sur la possibilité de donner une définition du genre en question, Baronian arrive cependant à donner une explication de son concept de fantastique, tout en tenant compte de ses réflexions précédentes :

En somme, le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire. En quelque sorte, le fantastique pourrait être alors la démarche littéraire qui consisterait à parler *logiquement* de ce qui, dans notre appréhension du monde, ne ressortit pas

¹³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 29.

¹⁴ On parlera des thèmes du fantastique d'après Caillais dans le chapitre 1.5 de la présente étude.

¹⁵ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 27.

précisément au rationnel, n'appartient pas, au sens strict du terme, à l'analyse objective¹⁶.

Baronian se focalise donc sur la notion de fantastique en tant qu'idée, plutôt que de le considérer comme un genre littéraire spécifique. À partir de cette idée de fantastique peut se développer une attitude littéraire qui se manifeste dans la description logique de n'importe quel type d'événement qui n'a rien à voir avec le monde réel et qui, donc, sort de la sphère rationnelle. En outre, à la différence de Todorov et de la plupart des commentateurs qui ont étudié le genre littéraire en question, Baronian ne se sert pas d'autres genres périphériques pour expliquer sa notion de fantastique, ce qui lui permet de donner une explication qui n'implique pas la nécessité de connaissances particulières relatives à d'autres genres littéraires spécifiques.

Nous avons proposé dans ce chapitre un éventail de possibles définitions du fantastique et du genre fantastique, définitions différentes entre elles, mais qui s'accordent sur au moins une idée de base : dans un monde régi par des lois naturelles survient un événement qui ne peut pas être expliqué par ces lois propres au monde réel, c'est-à-dire d'une manière rationnelle et objective. L'approche de Todorov se révèle utile aux fins de cette étude ; à partir de ses réflexions, il est possible d'arriver à affirmer que le genre fantastique se fonde donc « essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange »¹⁷.

1.4 Conditions du fantastique

Après cette dernière affirmation, il est légitime de se demander pourquoi on a affirmé que le lecteur doit s'identifier au personnage principal. L'explication s'appuie sur la notion de fantastique donnée par Todorov¹⁸.

Dans le conte fantastique, le personnage se trouve à hésiter entre les deux possibles interprétations des phénomènes auxquels il est confronté. À ce point, le

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 165.

¹⁸ Cf. note 13.

genre fantastique impose une identification du lecteur dans le monde des personnages : en effet, si le lecteur savait la vraie condition des faits rapportés, la situation serait tout à fait différente ; en revanche, si le lecteur adopte la perception des événements propre aux personnages, la condition d'hésitation entre deux interprétations est satisfaite.

Or, on peut se demander si le lecteur doit s'identifier à un personnage en particulier, ce qui peut permettre de représenter l'hésitation à l'intérieur de l'œuvre. On est en train de dévoiler la deuxième condition du genre fantastique, condition tout à fait facultative, mais présente dans la plupart des textes fantastiques : il est possible que l'hésitation ressentie par le lecteur soit perçue aussi par le personnage, et en ce cas l'hésitation représentée à l'intérieur de l'œuvre devient l'un de ses thèmes.

Ensuite, si l'on considère la pratique propre au lecteur, hors le monde des personnages, il est possible de considérer deux manières de lire l'œuvre, c'est-à-dire l'interprétation poétique et l'interprétation allégorique du texte. Dans le cas du genre fantastique, le lecteur ne doit pencher ni pour une interprétation poétique, ni pour une interprétation allégorique, car le risque est énorme, en ce sens. La lecture poétique porte à considérer chaque segment de texte comme une pure combinaison de sens et refuse toute représentation : en ce cas, le fantastique ne peut pas se manifester, puisqu'il exige une réaction aux événements, réaction qui n'a pas lieu. Au contraire, la lecture allégorique implique l'interprétation des mots dans un sens autre, indiqué explicitement dans l'œuvre : si on lit la description d'un événement inexplicable par les lois du monde connu dans un sens qui ne renvoie à rien d'hors le réel, le fantastique ne peut pas avoir lieu.

En résumant, la définition du genre fantastique commande trois conditions. La première condition, celle de l'hésitation dans l'interprétation des événements, est obligatoire, ainsi que la troisième condition, qui impose de refuser l'interprétation allégorique aussi bien que l'interprétation poétique ; ces deux conditions constituent les bases du genre fantastique. La deuxième condition, celle de l'identification entre lecteur et personnage, est facultative dans le genre fantastique.

1.5 Les thèmes

Dans les chapitres précédents on a présenté le genre fantastique comme un genre aux contours indéfinis ; à cause de cette impossibilité de délimitation précise, il demeure un concept caractérisé par une allure évanescence. Pour cette raison, la délinéation d'une structure schématique conventionnelle qui illustre systématiquement les thèmes principaux sera un travail difficile à achever, outre que anodin. En tout cas, il est possible d'énumérer un éventail de thèmes récurrents dans toutes les œuvres qui appartiennent au genre fantastique.

D'après les considérations de Castex, il est possible de découvrir un premier groupe de thématiques propres au genre fantastique, qui « est enfanté par le rêve, la superstition et la peur, le remords, la surexcitation nerveuse ou mentale, l'ivresse et par tous les états morbides. Il se nourrit d'illusions, de terreurs, de délires »¹⁹. Les thèmes sont ici justement abordés d'une façon plutôt générique ; le commentateur ne nous donne pas d'autres explications à niveau abstrait et général, mais il continue son traitement du genre fantastique par une explication précise et ponctuelle des choix thématiques propres à chaque auteur dont il présente l'œuvre :

La cruauté d'un Villiers, les hantises d'un Maupassant, contrastent avec l'ingéniosité froide de Mérimée ; les implacables analyses auxquelles se livre, dans les dernières années de sa vie, un Nerval tourmenté par la folie (...) ou encore, tel Apollinaire au seuil de la mort, il étale sur ses pages hallucinées l'ombre de son propre destin²⁰.

Conformément à ce qu'on a dit, l'auteur de ces lignes n'a pas pour but la délinéation d'un schéma thématique prédéfini et universellement applicable, et il préfère traiter plus spécifiquement dans son individualité chaque auteur dont l'œuvre peut être rapprochée du genre fantastique.

Pourtant, l'un des commentateurs du genre fantastique a essayé d'élaborer une énumération schématique des thèmes fantastiques. En effet, selon Caillois, la thématique générale du fantastique peut être cataloguée dans un numéro relativement peu nombreux de catégories, étant étendu, toutefois, que chacune

¹⁹ P.-G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, cit., p. 6.

²⁰ *Ibidem*, p. 6.

d'entre elles peut présenter une infinité de variantes. Ses affirmations à propos du classement des thèmes propres au genre fantastique peuvent être résumées schématiquement, selon son propre traitement de la matière, de la façon suivante²¹ :

- le pacte avec le démon ;
- l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ;
- le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle ;
- la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants ;
- la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit²² ;
- les vampires ; c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants ;
- la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance ;
- la malédiction d'un sorcier, qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle ;
- la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle ;
- l'interversion des domaines du rêve et de la réalité²³ ;
- la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ;
- l'arrêt ou la répétition du temps.

De cette manière, nous disposons maintenant d'un éventail thématique plutôt vaste et générique, mais au même moment suffisamment spécifique pour mieux définir et comprendre le genre fantastique. Caillois précise, en outre, que ce catalogue n'est qu'un point de départ que chacun peut agrandir à sa manière.

Grâce à cette inévitable permission, il est possible de spécifier encore une autre thématique, qui est en tout cas déjà présente à l'intérieur de certaines des catégories qu'on a nommées : c'est le thème la folie, dans ses manifestations les plus disparates, dont on parlera plus en détail dans le troisième chapitre de la présente étude. Non seulement la folie représente un thème littéraire qui peut s'inscrire dans le genre fantastique, mais elle est

²¹ R. Caillois, *Obliques : précédé de : Images, Images...*, cit., pp. 32-34.

²² Caillois situe dans cette catégorie *Le Horla* de Maupassant.

²³ On verra qu'on peut faire rentrer dans cette catégorie *Aurélia* (1855) de Nerval.

consubstantiellement liée au fantastique, et cela dans la mesure même où, dans la première moitié du XIX^e siècle, les phénomènes morbides, les faits hallucinatoires comme la découverte de l'étrangeté de la vie onirique, tendent à conserver une part irréductible de mystère attesté par les hésitations et les hypothèses des aliénistes²⁴.

On constate ainsi la corrélation, plutôt que la coïncidence, entre la naissance de la psychiatrie et l'avènement de la littérature fantastique : en effet, le genre fantastique se développe à l'époque où la science psychopathologique fournit des explications qui peuvent être utilisées afin de mieux justifier et comprendre le surnaturel.

En outre, si l'on considère les études menées par Nathalie Prince²⁵, il est possible d'élargir l'éventail des thèmes donnés jusqu'ici et de mieux les préciser, selon la liste de motifs privilégiés par le genre fantastique qui a été dressée par l'écrivaine.

En premier lieu, la peur présente dans le genre fantastique est typiquement suscitée par des phénomènes qui ont lieu dans des espaces ordinaires. Il s'agit d'espaces horrifiants – parmi lesquels on peut trouver des espaces inhabités, des lieux labyrinthiques, des châteaux difficilement accessibles, des cimetières, des caveaux, des lieux sombres, aussi bien que des mondes perdus ou des îles désertes – mais aussi d'espaces horrifiés – c'est-à-dire des lieux privés où une intrusion inquiétante pénètre, comme dans le cas du *Horla*, dont on parlera plus loin.

En deuxième lieu, le dérangement de la réalité, caractéristique typique du genre fantastique, se manifeste aussi par un objet, qui devient le témoin d'un événement qui est hors les lois naturelles. Trois sont les typologies d'objet : l'objet animé, c'est-à-dire un objet qui prend vie ; l'objet reliquaire, qui révèle « de manière concrète, flagrante et sous forme de preuve, la présence inquiétante »²⁶ ; l'objet fétiche, animé par une perversion érotique ou fétichiste. En tout cas, plus génériquement, ce que le genre fantastique privilégie est le motif de l'objet qui devient sujet.

²⁴ Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique* (1987), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, p. 4.

²⁵ Nathalie Prince, *La littérature fantastique* (2008), Paris, Armand Colin, 2015.

²⁶ *Ibidem*, p. 92.

En troisième lieu, on trouve le thème du double, qui est étroitement lié aux ambivalences du genre fantastique, puisque « si une chose peut se répéter, si son apparence peut se refléter, alors ni la chose ni son apparence ne sont absolument vraies ni absolument fausses et tout n'est qu'une illusion »²⁷. En effet, le genre fantastique, qui postule le surnaturel, se base sur l'idée qu'il existe un double du monde naturel, et il n'y a pas de double sans dissolution de la réalité objective du monde naturel.

Enfin, le genre fantastique aborde aussi la thématique amoureuse, dont il offre une représentation particulière qui en montre les manifestations exacerbées et qui décrit des amours malades ou improbables. Les amours fantastiques ont à faire avec la mort, soit dans les cas de négation de la mort, soit dans les cas d'aimer quelqu'un qui est mort ou inexistant ; mais ces amours peuvent aussi caractériser les amants qui se plaisent dans des meurtres, ou qui voient les cadavres comme des objets de désir. Mais ce n'est pas seulement question d'aimer la mort, le genre fantastique exprime aussi bien des amours surnaturelles et des amours contre nature.

Toutefois, bien qu'on ait mis en évidence un certain nombre de thèmes privilégiés par le genre fantastique, il n'est pas possible de parler « obligatoirement, et en toute occasion, (...) d'une *esthétique* globale du fantastique français »²⁸, parce qu'« il reste, hélas ! l'enfant pauvre de la littérature »²⁹ française.

1.6 Les limites du genre fantastique

En ce sens, il faut souligner que le genre fantastique, aux yeux des hommes qui avaient reçu une éducation classique, ne pouvait être considéré que comme un genre mineur et marginal, à cause d'une rationalisation extrême qui portait à concevoir comme suspecte toute transposition littéraire de l'inconnu. Au mieux, on pouvait la considérer comme un bref divertissement. Mais, en tout cas, elle était placée parmi les formes non nobles de littérature. « Pour comble de disgrâce, le

²⁷ *Ibidem*, p. 93.

²⁸ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p.28.

²⁹ *Ibidem*, p. 28.

fantastique implique un récit court et frappant : on ne conçoit pas un roman fantastique de quelque étendue qui soutienne son propos de bout en bout »³⁰. En outre, le rôle joué par les quotidiens de l'époque explique la propension à un récit bref et saisissant : les journaux les plus dignes livraient à leurs lecteurs des inédits de bons écrivains ou des feuilletons romanesques. Ce qui importe le plus dans ce type de récits, c'est de retenir l'intérêt du lecteur par des textes à la forme souple – une anecdote, un état d'âme, une réflexion, de la longueur de deux ou trois colonnes de journal –, ce qui permet à l'écrivain de s'exprimer d'une manière plus libre. Ce sont donc ces circonstances matérielles qui ont participé à la singulière floraison du conte en France, qui a lieu à partir du dernier quart du XIX^e siècle et continue jusqu'aux débuts de la première guerre mondiale.

Au contraire des croyances répandues à l'époque, la littérature fantastique n'est en aucun cas un genre inférieur, puisqu'elle a des modèles qui remontent au XVI^e et au XVIII^e siècle. Toutefois, si les grands écrivains se sont attachés au genre fantastique dans une époque marquée par des genres nobles, c'est parce que, grâce à cette littérature, ils ont pu gagner leur vie (c'est le cas des deux auteurs dont on parlera en détail dans les chapitres à venir, Gérard de Nerval et Guy de Maupassant).

³⁰ Marie-Claire Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques* (1976), édition de, Paris, Bordas, 1989, p. I.

2. L'histoire du genre fantastique en France au XIX^e siècle

2.1 Le renouveau de l'irrationnel

La vogue du fantastique au XIX^e siècle est généralement liée, d'un point de vue chronologique, au courant romantique qui se développe dans les mêmes années. Toutefois, on peut constater que le fantastique commence à se réveiller à partir du siècle précédent : en effet, la littérature d'imagination entre dans une période de renouvellement profond déjà au siècle des Lumières.

À l'époque pendant laquelle les lumières de la science se répandent dans un grand nombre de domaines différents une attitude tout à fait opposée va se développer en parallèle. Les certitudes apportées par la science ne satisfont pas complètement, au point qu'un certain nombre d'hommes aspirent à rechercher la vérité par d'autres moyens : afin de dévoiler le mystère universel, ils s'appuient sur tout ce qui n'est pas rationnel. C'est exactement à ce moment qu'un nouveau public littéraire va se former, séduit par les sciences occultes, un public qui s'intéresse aux recherches menées au Moyen Âge et à la Renaissance. À la fin du XVIII^e siècle, à l'époque de l'apogée de l'esprit scientifique et positif, qui a gagné la plupart du public éclairé, les recherches occultes profitent, donc, d'un nouvel élan : bien que cette coïncidence puisse sembler contradictoire, elle est, en réalité, parfaitement logique. En effet, plus l'esprit critique des philosophes s'aiguise et plus les gens ressentent un besoin de croire, puisque les explications scientifiques des lumières anéantissent les mythes consolants, et qu'elles affaiblissent le pouvoir de l'Église. C'est ainsi, dans ce cadre social, que le mouvement illuministe³¹ se développe, comme réaction et comme protestation contre le matérialisme des philosophes. À ce sujet, on sait que Nerval a consacré de très belles pages aux *Illuminés* (1852).

La société de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est caractérisée par une constante angoisse du doute et par une foi désormais vacillante. Les illuminés ont pour but de porter une nouvelle révélation ; toutefois, parmi eux, il est possible de trouver non seulement des apôtres et des praticiens, mais aussi des charlatans, qui

³¹ Ce courant de pensée se fondait sur l'idée d'une réforme du christianisme, en particulier par le biais de la favorisation des relations entre l'âme de l'homme et le monde invisible.

profitent de la crédulité du peuple. Dans le cas des apôtres, il s'agit d'hommes qui veulent fonder une Église, et pour le faire ils offrent des enseignements doctrinaux à un nombre restreint d'initiés. Les praticiens sont des vulgarisateurs de l'illuminisme, ils mènent leur propagande avec une approche plus concrète. Enfin, les charlatans, dans le sens le plus positif du terme : c'est surtout grâce à des hommes comme Casanova, Saint-Germain et Cagliostro que la littérature d'imagination bénéficie d'un nouveau élan, puisque « leurs fantaisies extravagantes contribuent très largement à frapper l'imagination des foules et à renouveler leur curiosité pour le surnaturel »³².

2.2 Le préfantastique

Le fantastique moderne, dont Ernst Theodor Amadeus Hoffmann est considéré comme l'initiateur³³, se développe à partir d'un mélange de plusieurs attitudes littéraires qui ont rencontré un grand succès pendant le XVIII^e siècle, succès qui a duré jusqu'au début du XIX^e siècle. À l'époque où la France connaît l'œuvre fantastique d'Hoffmann, dans les années 1830, les genres du conte merveilleux et du conte féerique sont très à la mode et très répandus, à tel point que les premiers éclats du romantisme sont imprégnés de ces deux genres.

En effet, parmi les sources du fantastique moderne, il ne faut pas négliger le genre merveilleux qui caractérisait la littérature du XVIII^e siècle : si l'on considère la totalité des œuvres littéraires apparues pendant le siècle des Lumières, on constate que le genre merveilleux se manifeste dans un large groupe de textes. Parmi les auteurs d'ouvrages merveilleux les plus connus il est possible de nommer Jacques Cazotte, dont on parlera plus loin dans cette étude : ses contes³⁴ apparus avant *Le Diable amoureux*, qui est considéré comme le premier conte fantastique de la littérature française, sont des véritables témoins de la vogue du merveilleux au XVIII^e siècle.

Mais dans le siècle des Lumières aussi d'autres genres sont en vogue. C'est le cas de la littérature d'utopie et des voyages extraordinaires, dont les thématiques

³² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 21.

³³ On parlera de l'œuvre d'Hoffmann dans le chapitre 2.4 de la présente étude.

³⁴ *La Patte du Chat* (1741) et *Les Mille et Une Fadaïses* (1742).

vont constituer un genre qui est très proche de l'exotisme et qui s'éloigne de la réalité. À partir des caractéristiques intrinsèques de ce type de littérature, il est possible de noter la présence d'un certain ferment autour de l'élément surnaturel et des composantes typiquement fantastiques.

Enfin, comme on a déjà dit, il faut rappeler que pendant le siècle des Lumières, le siècle de l'essor de la science, les pratiques de l'occultisme se développent parallèlement au progrès scientifique. À cette époque, et notamment pendant la deuxième moitié du siècle, un grand nombre de personnalités s'opposent à l'esprit positif et scientifique et s'en remettent à l'irrationnel ; ils basent leur conception de la vie sur des principes obscurs qui vont blesser la conception de raison sur laquelle s'est fondé la plupart du XVIII^e siècle.

« Comme le merveilleux, comme le voyage extraordinaire, comme l'utopie, l'occultisme nourrira le fantastique moderne et, en particulier, le fantastique français »³⁵. À partir de ce terrain fertile, il est possible d'identifier une tendance narrative particulière qui portera à la constitution du genre fantastique français : le roman noir, dont l'importance est immense au sein de la littérature de fiction française. Dans ce sens, le roman gothique anglais exerce une grande influence sur la littérature française du début du XIX^e siècle. Toutefois, les auteurs français ne s'appuient pas sur ces œuvres pour mener une opération d'imitation fidèle, mais ils préfèrent se limiter à ajouter dans leurs romans des éléments typiques de la tradition gothique : c'est pourquoi les romans noirs français n'atteignent pas toujours au même niveau de qualité que les textes anglais.

Cependant, bien que le romantisme noir français qui s'inspire de la *gothic novel* anglaise n'ait eu qu'un nombre restreint de chefs-d'œuvre, il faut reconnaître qu'il constitue une étape fondamentale dans l'évolution littéraire française de l'époque. Grâce à la découverte d'un certain nombre d'ouvrages d'auteurs étrangers, tels que

Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Robert Maturin, James Hogg, Matthew Gregory Lewis ainsi que, sur un autre plan, Walter Scott et George Byron, on s'aperçoit que l'extravagance, l'hyperbole, le goût du macabre, la terreur peuvent

³⁵ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 35.

parfaitement servir de supports à une narration, non plus seulement comme éléments épars émaillant ça et là un récit, non plus comme motifs isolés et occasionnels, mais bien comme fins, comme raisons d'être fondamentales d'une création romanesque³⁶.

Grâce aux éléments de la littérature noire étrangère, les auteurs français comprennent que l'horreur et l'esprit frénétique³⁷ peuvent se mêler complètement à la fiction, et non seulement représenter des composants desquels se servir sporadiquement tout au long du récit. En effet, à partir de ce moment les écrivains français commencent à utiliser l'invraisemblable comme base sur laquelle créer un roman dans son intégralité : cette grande révélation a comme résultat une prolifération du roman noir, qui a connu un succès qui a duré une quarantaine d'années. Il n'y a aucun doute : on est ici au seuil du fantastique moderne.

En particulier, c'est surtout grâce aux petits romantiques tels que Pétrus Borel que le roman frénétique se développe et peut être donc considéré comme l'antichambre du fantastique moderne : à la différence des grands romantiques, qui tendent à contrôler les élans fantastiques, les petits romantiques se donnent aux excès et à la profusion, tout en imitant les inspireurs anglo-saxons.

Les romans frénétiques les plus connus dans la littérature française sont curieusement dus à des auteurs d'origines étrangères : ce sont *Vathek* de William Beckford³⁸ et *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki³⁹, deux ouvrages qui

³⁶ *Ibidem*, p. 36.

³⁷ Le genre frénétique, bien qu'il n'ait pas d'œuvres marquantes, « recouvre une production assez hétéroclite, qui s'inspire à la fois de la littérature « noire » de la fin du XVIII^e siècle français (romans de Laclos et de Sade, mélodrames de Guilbert de Pixérécourt) et des romans noirs anglais, dont le plus beau et le plus riche en situations extrêmes, le *Melmoth* de Charles Robert Maturin, fut traduit en 1821 et présenté par Nodier comme le prototype du genre en question. Si la littérature issue de ces sources mêlées est souvent au-dessous du médiocre, elle popularise des thèmes qui permettront aux plus grands de mettre au jour, en les soustrayant à la censure du bon goût, les fantasmes issus de leur inconscient. Parmi ces thèmes, celui de la guillotine [...], du vampire, [...] [du] monstre » (Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française : De Chateaubriand à Baudelaire : 1820-1869* (1985), Paris, Flammarion, 1996, pp. 125-126).

³⁸ Beckford (1760-1844) était un écrivain d'origine anglaise. Il écrivit son *Vathek* directement en français en 1782, œuvre qui fut ensuite publiée en 1786, mais qui n'a pas eu une grande résonance en France. *Vathek* présente une trame simple, qui voit une descente aux enfers après un pacte avec le diable, et des éléments typiques du conte à la manière orientale mêlés à des épisodes noirs.

³⁹ Potocki (1761-1815) était un homme aux grands talents, issu de l'aristocratie polonaise. Il se fit remarquer dans plusieurs domaines, suivant les préceptes des Encyclopédies qui venaient de se répandre à l'époque. Son *Manuscrit trouvé à Saragosse* est un énorme roman à la structure complexe, caractérisé par des histoires enchâssées qui présentent des thématiques récurrentes. Cette œuvre majestueuse rassemble un grand nombre de genres, tels que le roman noir, le conte libertin, le récit philosophique, l'histoire d'amour, et beaucoup d'autres.

rassemblent des éléments de frénétique, de merveilleux et de fantastique, et s'avèrent donc des œuvres charnières, à la limite du fantastique moderne. On n'arrivera au fantastique moderne que quelques années plus tard, quand les premiers écrivains romantiques élimineront les éléments merveilleux et frénétiques de leurs ouvrages, pour aboutir à un fantastique littéraire qu'on peut définir comme pur.

2.3 Le précurseur français

Comme on l'a déjà suggéré dans le chapitre précédent, les critiques littéraires s'accordent à considérer Cazotte comme le créateur du conte fantastique français, grâce à son œuvre *Le Diable amoureux*, où pour la première fois l'élément surnaturel ne représente plus seulement un simple prétexte pour le récit, mais constitue le cadre sur lequel fonder la narration.

Pendant sa carrière, Cazotte a évolué de la même manière que le siècle auquel il appartenait a progressé. Au début de son activité d'écrivain, son hostilité à la raison des philosophes est dénoncée dans ses contes féeriques, souvent influencés par une certaine vague d'orientalisme. En effet, dans ses contes de jeunesse, l'élément merveilleux était évident, surtout dans des œuvres telles que *La Patte du Chat* et *Les Mille et une Fadaïses*, mais il était abordé d'une façon assez superficielle. Dans son roman successif, *Ollivier*, qui a été publié en 1763 et qui l'a mené au succès, Cazotte utilise la même approche : aucune illusion ne se forme sur la vraisemblance des êtres surnaturels présents dans le conte, et « tout au long du récit, l'écrivain s'abandonne aux fantaisies d'une imagination luxuriante, qui rarement se prend au sérieux »⁴⁰.

L'écart commence à s'installer vers les années 1770, quand Cazotte prend l'occultisme de plus en plus au sérieux : à Paris, il assiste à des expériences d'occultisme, bien qu'il n'adhère jamais à aucune doctrine en particulier. C'est exactement à cette époque que *Le Diable amoureux* remonte, œuvre qui date de 1772.

⁴⁰ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 28.

Même s'il ne se détache pas trop des contes précédents – aussi ici rien d'occulte n'est révélé et l'élément merveilleux continue à être présent dans le récit – *Le Diable amoureux* présente des caractéristiques qui lui confèrent un statut d'œuvre remarquable. En premier lieu, comme on a dit au début de ce chapitre, la nouveauté fondamentale qui permet un écart des ouvrages contemporains consiste en l'emploi du surnaturel comme élément basilaire sur lequel bâtir le texte entier, et non pas comme un motif occasionnel. En deuxième lieu, une qualité en particulier caractérise *Le Diable amoureux* par rapport aux autres textes de Cazotte, c'est-à-dire l'originalité de la technique littéraire : l'analyse réelle et la liberté imaginaire sont mêlées dans une œuvre qui

se tient ainsi à mi-chemin entre le récit féerique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité deux formes opposées d'imagination et donne une existence littéraire à ce genre mixte, appelé à une grande fortune, qui prendra, avec le romantisme, le nom de genre fantastique⁴¹.

La notoriété de Cazotte s'explique donc par son originalité technique, qui lui permet de se faire connaître comme le précurseur du genre fantastique en France, qui commencera officiellement à partir de la publication des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, dont on parlera dans le chapitre suivant. Bien que cette habileté littéraire ait valu à Cazotte un grand succès de public, dans les dernières années de sa vie il s'en détache, puisqu'il adhère totalement à l'illuminisme et qu'il se dédie aux recherches ésotériques.

En tout cas, on ne peut ne pas tenir compte de la considération de la critique à propos de l'œuvre de Cazotte. Selon Baronian, bien qu'on ne puisse pas nier la caractérisation fantastique du roman, il faut admettre que

ce n'est qu'*a posteriori* qu'on a voulu lui conférer ce caractère et qu'on l'a qualifié de la sorte, c'est-à-dire près de cinquante ans après sa publication, à une époque où précisément le fantastique devenait non seulement une mode littéraire, mais aussi un genre dont les principaux contours étaient déjà plus ou moins tracés⁴².

⁴¹ *Ibidem*, p. 35.

⁴² J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 32.

D'après les mots de Baronian, et parallèlement aux considérations du chapitre précédent, on comprend que le fait de cataloguer des écrits publiés avant le 1800 comme des œuvres appartenant au genre fantastique n'est pas une opération trop difficile à réaliser. En effet, dans ces ouvrages qui précèdent le début du XIX^e siècle, les éléments fantastiques sont souvent présents, et on peut trouver, entre autres, des revenants, des fantômes, des métamorphoses. Pour cette raison Baronian n'hésite pas à agrandir le groupe des textes qui représentent les premiers le genre fantastique français⁴³.

En tout cas, l'influence exercée par *Le Diable amoureux* de Cazotte est immense : non seulement il a attiré un certain nombre d'auteurs romantiques, tant français qu'étrangers, qui se sont inspirés de son chef-d'œuvre pour ses textes, mais il a été aussi qualifié par ces derniers de l'initiateur du conte fantastique en langue française, un honneur qui lui a permis d'obtenir une grande gloire posthume. C'est dans cet ouvrage qu'on trouve le premier exemple éclatant de ce que Todorov appellera « l'hésitation » propre au genre fantastique.

2.4 Le maître allemand

À l'époque où la France découvre les *Fantasiestücke*⁴⁴ (1814), ou mieux, les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, vers les années 1830, le climat littéraire a déjà largement accueilli l'élément surnaturel, comme on vient de le constater. Les raisons pour lesquelles Hoffmann a connu un grand succès en France sont plusieurs.

On peut supposer que l'installation à Paris du Dr. Koreff, ami intime d'Hoffmann, en soit une. Le Dr. Koreff était une figure importante, aux intérêts diversifiés, qui était connu à la fois comme poète, artiste et savant ; en outre, il était un grand connaisseur de la littérature allemande, un passionné des beaux-arts et de

⁴³ Il cite aussi *Valérie* de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), nouvelle publiée en 1792, dont la protagoniste est elle-même une revenante ; et *La Poupée* de Jean Galli de Bibbiéna (1709-1779), un roman qui date de 1747, dans lequel a lieu la métamorphose d'une poupée en jeune fille, sans qu'aucune intervention extérieure ait lieu, et sans qu'aucune explication féerique ou merveilleuse soit donnée.

⁴⁴ Littéralement, le mot « *Fantasiestücke* » signifie « morceaux de fantaisie ». On reviendra sur la question de la traduction du titre de l'œuvre d'Hoffmann dans le chapitre 2.5.

la musique, et, il ne faut pas l'oublier, un expert de magnétisme animal⁴⁵. À ce propos, il avait étudié des phénomènes qui semblaient «révéler en l'homme l'existence d'un principe spirituel inconnu, notamment la transmission de la pensée et de la volonté, la sympathie magnétique, l'hallucination, le dédoublement de la personnalité»⁴⁶. C'est pour ces croyances que les deux hommes, le Dr. Koreff et Hoffmann, se sont connus, à Berlin, et l'intérêt commun pour une science mystérieuse a permis une sorte de collaboration entre eux. En effet, le Dr. Koreff offrait à Hoffmann les bases idéologiques sur lesquelles il bâtissait ses contes ; Hoffmann, pour sa part, contribuait à la gloire du Dr. Koreff grâce à un personnage de l'une de ses œuvres, Vincent, qui possédait ses mêmes traits.

À l'époque de son arrivée à Paris, en 1822, l'année de la mort d'Hoffmann, le Dr. Koreff bénéficiait déjà d'un immense prestige. Dans la capitale française, il fréquentait les salons à la mode, où il divulguait la littérature allemande ; parmi son public, se trouve un journaliste de succès, le baron de Loève-Veimars, qui comprit tout de suite le potentiel du Dr. Koreff. En effet, ce dernier possédait une certaine quantité d'informations liées à la figure d'Hoffmann, telles que des indications sur son caractère et sur ses goûts, des détails de sa vie à Berlin et de la maladie qui l'a porté à la mort. Toutes ces circonstances ont mené Loève-Veimars à entreprendre un travail de traduction de l'œuvre d'Hoffmann vers le français.

Toutefois, le succès d'Hoffmann en France n'est pas lié seulement aux noms de Koreff et de Loève-Veimars, car d'autres hommes de lettres ont contribué à la fortune de l'écrivain fantastique allemand, notamment Jean-Jacques Ampère et Saint-Marc Girardin. Ces derniers, entre 1828 et 1830, ont publié des articles à propos d'Hoffmann, dans des revues très connues, telles que *Le Globe* et la *Revue de Paris*, et certains de leurs écrits ont fait beaucoup de bruit ; de cette manière, ils

⁴⁵ « Les pratiques du magnétisme, introduites en France à la fin du XIII^e siècle par le médecin allemand Mesmer [...] avaient l'avantage de satisfaire à la fois les esprits attachés à l'expérimentation scientifique [...] et les âmes éprises de merveilleux. Les théoriciens de ces pratiques prétendaient en outre mettre en évidence une entité – le « fluide magnétique » – suffisamment vague pour être identifiée par les savants ou pseudo-savants à l'électricité et par les mystiques au « principe spirituel », dont l'existence était ainsi, en quelque sorte, prouvée expérimentalement. Offrant un aliment de choix à la volonté de puissance, le magnétisme pénètre, plus ou moins profondément, toutes les doctrines occultistes qui se développent après la Restauration, grâce à l'action d'habiles propagandistes comme le docteur Koreff » (M. Milner, C. Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire : 1820-1869*, cit., pp. 141-142).

⁴⁶ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., pp. 42-43.

ont contribué à faire résonner le nom de l'initiateur du genre fantastique. En particulier, c'est à Ampère qu'on doit reconnaître le mérite d'avoir introduit le terme « fantastique » pour désigner un genre littéraire, mot utilisé dans son article paru dans *Le Globe* du 12 août 1828 pour décrire, non sans audace, l'œuvre d'Hoffmann. La *Revue de Paris*, en outre, a divulgué une grande quantité de textes d'Hoffmann en traduction française, au même temps que l'éditeur Renduel publiait une édition illustrée des quatre premiers volumes des *Contes fantastiques*.

Si Hoffmann a connu un tel succès en France, c'est surtout « parce que le premier il apporte une dramaturgie du fantastique et non plus des bribes composites de surnaturel »⁴⁷, comme faisaient ses collègues français. Le fantastique qui est à la base de son œuvre est le fruit de ses expériences personnelles, qu'il n'arrive pas à expliquer d'une manière rationnelle, et qui restent, donc, telles quelles dans ses textes. À la différence des romans gothiques anglais, qui dénouent tout événement surnaturel par une explication rationnelle à la fin du récit, les ouvrages d'Hoffmann sont dépourvus de justification : selon Ponnau⁴⁸ ce manque, déconcertant à l'époque, détermine, historiquement, la ligne de partage entre le roman noir et le genre fantastique à partir de l'auteur allemand.

Le succès de public dû au fait que les expériences fantastiques racontées dans les œuvres d'Hoffmann ne peuvent pas bénéficier d'une explication rationnelle est accompagné de la croyance au surnaturel de l'écrivain allemand : en effet, à ses yeux, tous les événements de la vie humaine sont à appréhender d'une manière fantastique.

Sa gloire était si immense que son influence a conduit les auteurs français à reproduire exactement ses ouvrages pour arriver à créer des imitations : et ils n'avaient pas honte de l'avouer. Parmi les imitateurs, on peut trouver aussi des grands noms de la littérature française du XIX^e siècle, comme par exemple Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Charles Nodier. On comprend, donc, que « dès l'abord le fantastique français a des traits bâtards et qu'en dépit de l'abondance des textes il ne produit pas pour ainsi dire une grande quantité de chefs-d'œuvre. Au

⁴⁷ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 55.

⁴⁸ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit.

surplus, presque tous les grands auteurs qui écrivent du fantastique ne le font qu'incidemment »⁴⁹.

En tout cas, même si le genre fantastique n'a jamais été le genre privilégié de la littérature française, il faut souligner sa résistance à la dissolution dans le temps, comme le démontre le fait qu'un grand nombre d'œuvres fantastiques continuent encore à être rééditées. En outre, le genre fantastique du XIX^e siècle est le plus étudié de la part de la critique, ce qui nous permet aujourd'hui de profiter d'une grande quantité de textes critiques.

2.5 Le fantastique romantique

L'introduction en France à l'époque romantique de l'œuvre d'Hoffmann a déclenché un élan sans précédent dans l'exploration de l'élément mystérieux. C'est justement la traduction française de l'ouvrage d'Hoffmann la raison à la base du grand succès du terme « fantastique » dans le domaine littéraire. Le traducteur français, Loève-Veimars, est coupable – et, en même temps, louable – d'avoir traduit le mot du titre originel, « *Fantasiestücke* », d'une manière trop superficielle, qui ne respecte pas rigoureusement les intentions de l'auteur allemand. En fait, le mot « *Fantasiestücke* » littéralement signifie « morceaux de fantaisie », qui n'a pas, évidemment, la même signification que « Contes fantastiques ». La traduction fut hasardeuse, et pourtant le terme « fantastique » eut une grande fortune littéraire à l'époque, qui dure encore aujourd'hui. En outre, il ne faut pas oublier le fait qu'Hoffmann mourut en 1822, donc avant la publication de la traduction française, « et que les contes recueillis alors n'ont jamais été désignés par l'auteur lui-même comme appartenant à une quelconque unité fantastique entendue comme genre littéraire ; mieux encore, les contes n'ont jamais été rassemblés de cette manière par Hoffmann »⁵⁰.

Suite à cette vogue du fantastique, afin d'expliquer les phénomènes insolites de la vie humaine les auteurs s'appuient sur des hypothèses hasardeuses : le magnétisme animal, le somnambulisme, la sorcellerie, la lycanthropie, la

⁴⁹ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 57.

⁵⁰ N. Prince, *La littérature fantastique*, cit., p. 39.

possession, les transes et l'extase mystique sont toutes des raisons explicatives possibles pendant les années 1830. On comprend ici quelle est la tendance nouvelle qui va s'insinuer parmi les intéressés au monde inconnu, c'est-à-dire l'explication des faits anormaux par l'enquête scientifique, et non plus une admission ou négation aprioristique des anomalies, ni l'emploi de méthodes secrètes pour arriver à une vérité occulte.

La rigueur de la méthode scientifique se traduit dans l'art par une grande liberté imaginative, ce qui constitue la caractéristique la plus importante du romantisme. Un grand nombre de domaines différents connaissent un renouvellement de leurs caractéristiques, dans le cadre d'une révolution esthétique qui touche la littérature, la peinture, l'œuvre lyrique, la musique, le ballet, la statuaire.

Parmi les peintres qui ont été touchés par l'esprit fantastique on peut nommer Eugène Delacroix, qui, à ses débuts, s'est fait connaître comme génie visionnaire, notamment grâce à son tableau *Dante et Virgile*. L'opéra aussi a connu des évocations fantastiques, en particulier démoniaques, comme la représentation de *Robert le Diable* ; à l'œuvre lyrique on peut ajouter aussi le ballet, qui, grâce à *La Sylphide*, démontre d'être influencé, lui aussi, par la vogue du fantastique. Hector Berlioz s'impose comme l'un des meilleurs exemples de l'irruption du romantisme et du fantastique dans la musique instrumentale, notamment grâce à la diversité d'aspects internes dans sa *Symphonie fantastique*, qui résume les caractéristiques typiques du courant.

Côté littérature, bien que les sources d'inspiration pour les romans fantastiques à l'époque romantique soient généralement communes, les œuvres sont très différentes les unes des autres. En effet, les écrivains se distinguaient en ce qui concerne les motivations qui les avaient rendus au surnaturel, comme si chacun avait abordé le fantastique selon ce qu'il voulait y trouver⁵¹.

Dans ce contexte qu'on vient d'esquisser, la réputation d'Hoffmann a immédiatement grandit, et le mot « fantastique », repris par le titre français de son œuvre, résonne partout comme un refrain. Non seulement il est utilisé pour indiquer le climat dans lequel s'instaure la figure d'Hoffmann, mais aussi dans les acceptions

⁵¹ À l'exception de Nerval, dont on parlera plus loin dans cette étude.

les plus différentes, comme par exemple, entre autres, la politique. Parmi les utilisateurs du mot « fantastique », il faut citer Nodier, qui non seulement reprend le terme et élargit son sens, mais élabore aussi une théorie dans son essai *Du Fantastique en littérature*. Pour Nodier, « l'univers fantastique offre un refuge à tous ceux que déçoit et décourage le siècle nouveau ; [...] il répond, en somme, aux impatiences et aux exigences de la génération romantique »⁵². Pour lui le fantastique n'est qu'un prétexte à l'essor de sa fantaisie, ce n'est pas une chose sérieuse, mais plutôt une manière nouvelle de rédiger des œuvres merveilleuses. Les ouvrages de Nodier constituent une étape fondamentale dans l'histoire du genre fantastique, même plus que la contribution de Cazotte. Le mérite de Nodier, qu'on peut considérer comme le premier véritable écrivain fantastique selon Baronian, est d'avoir su rendre compte d'une ambiguïté fondamentale, ce qui lui a permis de s'éloigner du merveilleux traditionnel et de faire débiter le véritable genre fantastique romantique français.

2.6 Le conte fantastique

L'énorme succès du mot « fantastique » coïncide aussi avec une autre fortune, celle du conte. Les hommes de lettres s'accordent à affirmer que la forme littéraire du conte exerce sa souveraineté en France à l'époque de la découverte d'Hoffmann. Mais ce n'est pas seulement cela : en effet, pendant les années 1830, l'association des deux mots, « conte » et « fantastique », était devenue extrêmement commune, au point que parfois on abusait de cette formule.

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre imagination, éveille un écho immédiat dans notre cœur⁵³.

⁵² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., pp. 64-65.

⁵³ *Ibidem*, p. 70.

Ces composantes inhérentes au conte fantastique lui permettent de s'imposer comme une grande et fascinante nouveauté, capable de conquérir les écrivains aussi bien que le public des années 1830.

D'après les considérations de Castex, il est possible de cataloguer les contes fantastiques selon trois typologies différentes : les contes où le mystère trouve une explication objective, les contes où le mystère est expliqué d'une manière subjective, et enfin les contes où le mystère reste inexpliqué.

Dans les contes fantastiques qui manifestent une explication objective du mystère, laquelle se trouve généralement à la fin du texte, l'attraction pour l'histoire merveilleuse est juxtaposée à l'intérêt pour une narration réaliste. Dans ce premier cas, les clefs pour l'explication objective du mystère se trouvent dans une supercherie⁵⁴, ou bien dans une méprise⁵⁵ qui déroute le jugement d'un personnage, lequel, à un premier moment, admet l'impossible, mais ensuite la situation est éclairée grâce à une révélation.

La deuxième catégorie de contes fantastiques, qui se manifeste plus souvent que les autres, se caractérise par une explication subjective du mystère, due à un état second dans lequel se trouve le personnage qui vit l'expérience mystérieuse. À la connaissance sensible, qui est universelle puisqu'elle se base sur des données réelles, se substitue une représentation singulière. Ces vertiges de la conscience se manifestent sous différentes formes, parmi lesquelles la plus commune est celle du rêve⁵⁶, mais on trouve aussi le somnambulisme⁵⁷, l'ivresse⁵⁸ – due non seulement à l'alcool, mais aussi aux stupéfiants – et l'hallucination⁵⁹. Si l'hallucination devient chronique⁶⁰, la conscience se désagrège et « ne distingue plus entre ses perceptions et ses rêves. Cette confusion mentale, que l'on appelle ordinairement folie, favorise

⁵⁴ C'est le cas, par exemple, de *L'Elixir de jeunesse*, un conte d'Horace Raison.

⁵⁵ On trouve un exemple de méprise dans *Le Spectre* d'Aloysius Block.

⁵⁶ *Le Barbier de Goettingue*, conte adapté de Mac Nish, écrivain irlandais, mais longtemps attribué à Nerval, ainsi que *L'Heure de la Mort* d'Abel Hugo et *La Griffé du Diable* d'Emile Morice présentent l'élément du rêve dans leurs récits.

⁵⁷ Deux exemples de dormeurs en proie au somnambulisme se trouvent dans *La Cafetière* de Gautier et dans *La Cheminée gothique* d'Alphonse Brot.

⁵⁸ L'ivresse est présente dans plusieurs textes fantastiques, parmi lesquels on peut nommer *L'Homme seul* de Gavarni, *Le Principe vital* de Duffau, *La Nuit du 31 décembre* de Puycousin.

⁵⁹ Dans *Le Ministère public* Charles Rabou décrit une hallucination liée à l'obsession du remords. Un autre type d'hallucination est celui que montre Philarète Chasles dans *L'Œil sans paupière*, où il décrit les effets morbides produits par la jalousie.

⁶⁰ Le désordre chronique est évident dans *L'autre Chambre* de Léon de Wailly et dans *Gottfried Wolfgang* de Pétrus Borel.

naturellement les visions extravagantes »⁶¹. Les écrivains évoquent souvent la condition de folie pour raconter les aventures que les personnages croient vivre. En outre, les conteurs dissipent souvent l'effroi à la fin de leurs œuvres, et ils reviennent à l'ordre universel des choses ; mais d'autres écrivains préfèrent laisser au lecteur une libre interprétation des prémonitions – qui dérivent du rêve –, des prophéties – qui sont le résultat des visions hallucinées – ou de la folie elle-même.

Enfin, dans la troisième typologie de contes fantastiques esquissée par Castex, celle dans laquelle l'élément mystérieux demeure inexpliqué, l'invraisemblable est donné comme vérité, du moment que l'écrivain ne fournit aucun indice au lecteur pour l'orienter. Parmi les thématiques de cette dernière catégorie de contes fantastiques on trouve le mélange entre morts et vivants⁶², mais aussi des manifestations infernales, tel un démon ou le diable lui-même⁶³.

Après une période d'enthousiasme, qui a duré environ trois ans, une phase de réaction s'établit, à laquelle succède un moment d'équilibre : les contes fantastiques publiés dans les revues deviennent de plus en plus rares, mais, en revanche, leur qualité compense leur relative rareté.

Après la vogue précédente du roman noir – qui s'est imposée entre 1800 et 1835 – vers 1845 une nouvelle vogue se répand chez les écrivains romantiques : c'est la mode des paradis artificiels, à laquelle se refont, entre autres, Gautier, dans *Le Club des Hachichins*, et Nerval, dans *l'Histoire du Calife Hakem*, où il décrit un phénomène de dédoublement comme la conséquence de l'assomption du haschisch⁶⁴. Ces textes représentent deux cas où l'imagination fantastique est une dérivation directe de l'expérience personnelle vécue par les auteurs.

⁶¹ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 75.

⁶² Deux œuvres de Charles Rabou, *Le Mannequin* et *L'Homme aux échéances*, et *La Bague antique* de S.-H. Berthoud montrent le thème des morts qui se mêlent aux vivants.

⁶³ Il est possible de trouver des manifestations infernales dans deux œuvres d'Aloysius Block, *Les deux Notes* et *Ugolino* ; en outre, des inventions diaboliques sont décrites par Charles Rabou dans son conte *Tobias Guarnerius*, où le protagoniste agit seul sans la présence d'une figure démoniaque.

⁶⁴ Nerval avait déjà été victime d'un phénomène de dédoublement, qu'il décrira dans *Aurélia*, dont on parlera plus loin dans cette étude.

2.7 Les grands fantastiqueurs⁶⁵ à l'époque romantique

Ainsi que les noms qu'on vient de rappeler, d'autres grands écrivains ont su profiter de la vogue fantastique à l'époque romantique. En effet, outre que de Nodier, comme on l'a déjà dit, c'est le cas aussi de Balzac, de Gautier, de Mérimée et de Nerval, « essentiellement parce que chacun d'eux [...] a pu trouver dans le genre une manière personnelle de poser la voix, a pu, à partir d'une mythologie générale et d'un type de modèle commun, faire valoir ses propres instincts créateurs »⁶⁶.

L'œuvre fantastique de Balzac ne compte qu'une dizaine de contes fantastiques proprement dits, qui datent tous des années 1830, auxquels il est possible d'ajouter trois romans⁶⁷, mais on peut aussi retenir d'autres ouvrages de lui qui contiennent des éléments surnaturels⁶⁸. Balzac, qui par ses idées, ses goûts, et par les dates de ses textes appartient au courant du romantisme, était un visionnaire (c'est le jugement célèbre de Baudelaire), et non seulement un observateur : selon lui, les écrivains et les philosophes – et lui-même aussi – possèdent le don d'une seconde vue. Son rêve était de peindre l'homme non seulement dans ses relations avec les autres êtres humains, mais aussi avec les anges et les démons ; il était à la recherche d'une vérité mystique aussi bien que d'une vérité psychologique. Le fantastique constituait, donc, pour Balzac, une manière pour exprimer sa philosophie. Le fantastique balzacien est un acte délibéré, et non pas une façon d'écrire liée à la mode ; en effet, le fantastique influe fortement sur l'œuvre de Balzac et « il révèle les inquiétudes profondes de l'auteur, sa soif de connaissance absolue, son besoin passionnée, acharné, de décrypter dans la réalité quotidienne des valeurs moins palpables mais plus singulièrement authentiques »⁶⁹. Parmi les contes fantastiques proprement dits, les plus célèbres sont *L'Elixir de longue vie* (1830) et *Melmoth réconcilié* (1835), dans lesquels Balzac a transcendé

⁶⁵ Le mot « fantastiqueur » a été inventé par Théophile Gautier : cf. J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 65.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁷ *La Peau de chagrin* (1831), *Louis Lambert* (1832) et *Séraphita* (1835).

⁶⁸ Par exemple, *Falthurne* (roman inachevé, publié en 1950) et *La Recherche de l'absolu* (1834).

⁶⁹ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 60.

les sources occultes dont a tiré son inspiration. À ceux-ci, il faut ajouter d'autres contes proprement fantastiques : *Les Deux Rêves* (1830), *Zéro* (1830), *La Danse des pierres* (1830), *L'Église* (1831)⁷⁰. Mais aussi les divers autres contes balzaciens, bien que moins notoires que ceux qu'on vient de nommer, présentent des éléments fantastiques. « Le fantastique de Balzac [...] n'est pas fait de vignettes triviales où loups-garous et succubes se disputeraient l'avant-scène : il est pétri à la taille de l'homme et à son image, il est le chant de son imperfection et de son inquiétude »⁷¹.

À la différence de Balzac, qui est un visionnaire selon le jugement de Baudelaire, Gautier est un descripteur, il veut saisir le monde par l'intermédiaire du regard, qui est sa seule et unique manière de comprendre l'univers. S'il est possible que Gautier ne sente et ne vive pas profondément le surnaturel, ce qui est sûr c'est qu'il le voit, et aussi d'une façon précise et efficace : en effet, dans ses contes, l'efficacité dure du début jusqu'à la fin, et rien n'est laissé au hasard. Gautier a été fidèle au genre fantastique tout au long de sa carrière, à partir de l'époque où Hoffmann a été introduit en France et jusqu'à ses œuvres des années 1850 (les dernières qui manifestent cette vogue fantastique) : l'ensemble de ses ouvrages fantastiques compte une quinzaine de textes, caractérisés par des thématiques, des décors et des localisations géographiques qui ne se répètent jamais, et aussi bien par une certaine vague d'exotisme. Dans son premier conte, *La Cafetière* (1831), Gautier imite son modèle, Hoffmann : il vise à créer des effets analogues à ceux qu'il a admirés dans l'œuvre du maître allemand. Pour le faire, il utilise, exactement comme Hoffmann, la première personne et insère dans le récit des indications familières, qui permettent de conférer au conte une allure d'authenticité. Du reste, dès 1830 Gautier avait accueilli l'œuvre d'Hoffmann avec enthousiasme ; cependant, quelques années après, Gautier s'est moqué du maître allemand. « Mais ni l'imitation ni l'ironie n'excluent toute sincérité. Gautier, d'ailleurs, reste fidèle aux leçons de ce maître [...] : de 1834 à 1845, il publie sept nouveaux contes fantastiques »⁷² : *Omphale* (1834), *La Morte amoureuse* (1836), *La Pipe d'opium* (1838), *Le Chevalier double* (1840), *Le Pied de momie* (1840), *Deux auteurs pour*

⁷⁰ *Zéro* et *La Danse des Pierres* furent assemblées en 1831 ; ensuite, ils subirent des modifications et des additions, afin de former un conte unique, intitulé *L'Église*.

⁷¹ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 62.

⁷² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., pp. 216-217.

un rôle (1841), *Le Club des Hachichins* (1846). Si l'on considère ces textes de jeunesse, il est possible de remarquer que « la conscience est décrite dans un état second, où elle découvre ses profondeurs secrètes »⁷³. Après 1850, d'autres œuvres de Gautier suivent cette veine fantastique, mais ce sont les dernières : *Arria Marcella* (1852), *Jettatura* (1856), *Avatar* (1856) et *Spirite* (1866) sont quatre nouvelles fantastiques, plus riches que les ouvrages juvéniles. Bien que souvent on ne reconnaisse pas la grandeur de Gautier, on ne peut pas nier sa fondamentale contribution à la popularisation du genre fantastique grâce à ses textes qui suivent la mode qui a caractérisé l'époque.

De la même manière que Gautier, aussi Mérimée conçoit son œuvre fantastique avec sang-froid. Bien que son attrait pour le surnaturel puisse sembler surprenant, Mérimée étant un homme rigoureux et mesuré, dans ses ouvrages l'élément fantastique est constamment présent. En effet, parallèlement à son travail d'écrivain, il a aussi traduit des textes fantastiques d'écrivains russes – par exemple, entre autres, des ouvrages de Pouchkine et de Tourgueniev – et « écrit une de toutes premières études sur Gogol. C'est-à-dire sur un des maîtres du fantastique universel »⁷⁴. Le fantastique se manifeste dans un grand numéro de textes de Mérimée, mais si l'on considère le terme dans son sens strict, ses contes fantastiques n'abondent pas. En effet, ce ne sont que cinq les contes fantastiques proprement dits de Mérimée : *La Vision de Charles XI* (1829), *Les Âmes du Purgatoire* (1834), *La Vénus d'Ille* (1837), *Lokis* (1869) et *Djoûmane* (posthume, publié en 1873). Ceux qu'on vient de nommer sont les contes les plus réussis de Mérimée : leur qualité vient du fait qu'il aborde le surnaturel d'une manière réaliste en même temps qu'il adopte une écriture typique de la tradition romanesque française. Par conséquent, « il offre un visage original du fantastique dans la mesure où, décrivant le surnaturel avec une espèce de réalisme excessif, il laisse de grandes marges à l'incertitude, à l'aléa, à la multiplicité des interprétations »⁷⁵, démarche dont son dernier conte, *Djoûmane*, constitue la synthèse. En effet, dans *Djoûmane*, il est possible de donner une explication rationnelle aussi bien qu'une explication

⁷³ *Ibidem*, p. 235.

⁷⁴ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 67.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 68.

irrationnelle à la situation, qui se déroule dans le monde réel, mais qui est typique du monde fantastique.

Cette adresse à rendre un prodige vraisemblable fait partie, selon Mérimée lui-même, de la poétique du genre. Pas de terreur sans crédulité. Pas d'émotion proprement fantastique si l'esprit, au moins pour un moment, n'accueille comme une expérience vécue une aventure qui viole ouvertement les lois de la nature⁷⁶.

La maîtrise de l'art est donc essentielle à l'œuvre de Mérimée, s'agissant d'un aspect qui demeure constant dans tous ses ouvrages, sans distinction de genre littéraire.

Enfin, Nerval. À la différence de Mérimée, qui ne s'éloigne pas trop de la réalité dans son fantastique, Nerval « s'y jette plutôt les yeux fermés. Et très vite »⁷⁷. Fasciné par le monde allemand au point de parler d'imprégnation, et non seulement d'influence, il traduit le *Faust* de Goethe outre que des textes d'Hoffmann, dont il est un très grand admirateur. Mais les sources de l'œuvre de Nerval ne s'arrêtent pas ici : il s'intéresse aussi au mysticisme oriental et aux doctrines ésotériques, attitude confirmée par ses innombrables lectures de textes d'occultisme. Nerval ne se limite pas à ramasser ses principales sources d'inspiration, mais il va au-delà : en effet, il les régénère, puisqu'il introduit dans ses œuvres le côté personnel, y compris la folie qui le mènera au suicide. On s'arrête là pour l'instant : on parlera de Nerval de manière approfondie dans le quatrième chapitre de la présente étude.

On s'aperçoit maintenant, à partir de l'histoire du genre fantastique romantique que nous avons tracée jusqu'ici, qu'à cette époque,

on n'est pas étonné de trouver en abondance des œuvres romantiques abusivement appelées fantastiques. Leur intérêt est d'ailleurs des plus pauvres : ou bien elles sont écrites par conformité à la mode, ou bien elles n'ont rien de surnaturel, leur auteur neuf fois sur dix ne sachant même pas quels en sont les mécanismes générateurs⁷⁸.

⁷⁶ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 283.

⁷⁷ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 68.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 72.

En effet, la notion de fantastique à l'époque romantique n'était pas claire et nette, et souvent elle semble indiquer des histoires qui s'éloignent à peine du réalisme, seulement parce qu'il s'agissait d'un terme à la mode.

Dès ses premiers éclats, le genre fantastique, n'étant pas une création originale, est destiné à rester aux marges de la littérature française ; toutefois, il évolue, mais le plus souvent son évolution est subordonnée à l'influence de littératures ou mouvements qui viennent de l'étranger.

2.8 Le renouveau au milieu du siècle

Le genre fantastique de type romantique existera encore pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, ainsi qu'au XX^e siècle. Toutefois, vers les années 1850, le genre fantastique se renouvelle ; à la base du rajeunissement des modes littéraires il est possible d'identifier des circonstances diverses.

Le premier fait essentiel est l'élaboration de théories nouvelles dans le champ des phénomènes magnétiques, qui portent à un progrès de la psychiatrie et de l'électromagnétisme. L'évolution se produit grâce à des nouvelles expériences qui ont lieu à l'époque, et qui mènent à « une explication des phénomènes dits magnétiques par des agents physiques, physiologiques ou électriques »⁷⁹. Les procédés de la médecine psychiatrique se modifient, ils se rapprochent des méthodes des magnétiseurs. Par conséquent, le magnétiseur devient un médecin, il n'est plus un sorcier, il a des connaissances qui lui permettent de pratiquer ses cures conformément à la science ; d'ici le prestige d'une figure comme Jean-Martin Charcot, dont on parlera plus loin à propos de Guy de Maupassant. En même temps, la science de l'électromagnétisme se forme grâce aux travaux de Matteucci, de Faraday et de Reichenbach, qui « tendent tous vers une assimilation des phénomènes magnétiques aux phénomènes électriques »⁸⁰. En tout cas, l'électricité reste un champ qui n'est pas bien connu, qui ne se base que sur l'empiricité ; toutefois, les hommes de science visent à en déterminer les lois.

⁷⁹ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 95.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 97.

Deuxièmement, en parallèle avec le progressif gain de faveurs du magnétisme dans les milieux scientifiques, on assiste à un développement du spiritisme et à une restauration de la magie. Répandu au cours du XIX^e siècle des idées d'Allan Kardec, « le spiritisme révèle l'existence d'une nature secrète dans l'univers à laquelle l'homme peut accéder par les pouvoirs illimités de son esprit »⁸¹ ; le fondateur « dénonce le matérialisme, proclame l'existence d'un univers spirituel et affirme la possibilité d'entrer en relation avec cet univers grâce à un agent de transmission personnel ou matériel, un médium »⁸². Le spiritisme calme l'inquiétude de l'au-delà et satisfait le besoin d'une foi en l'Esprit, grâce à son double aspect de religion et de science. Alors que la science continue de progresser, la magie se réaffirme, notamment grâce aux ouvrages d'Éliphas Lévi. Ce dernier retrace l'histoire de la magie, dont il arrive à exposer le dogme et le rituel pratique ; son but est de réconcilier la magie avec l'Église et avec la science.

Mais l'événement le plus important au milieu du XIX^e siècle français est l'introduction des œuvres d'Edgar Allan Poe : c'est Baudelaire qui a fait connaître cet auteur aux lecteurs français, grâce à ses nombreuses traductions de l'écrivain américain, dont les principales se situent entre 1856 et 1865⁸³.

2.9 L'influence du maître américain

Bien qu'il n'ait pas exactement supplanté Hoffmann, dont l'influence continue à être présente aussi dans la deuxième moitié du siècle, Poe constitue une nouveauté qui a un grand impact sur la littérature fantastique. Si le fait de cultiver un merveilleux subjectif qui vient de son âme le rapproche d'Hoffmann, il s'en détache par d'autres aspects :

il écarte délibérément les inventions féeriques ou légendaires auxquelles Hoffmann ne se privait pas de recourir. Chez lui, pas d'ondines, ni de salamandres, ni de

⁸¹ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., pp. 102-103.

⁸² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 98.

⁸³ En ordre chronologique : *Histoires extraordinaires* (1856), *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1863), *Eurêka* (1863), *Histoires grotesques et sérieuses* (1865).

sylphides, ni de gnomes ; pas de sorcellerie ni de magie ; pas de diable, sauf dans quelques contes satiriques : presque toujours, des vertiges de conscience, analysées avec la froide et minutieuse précision d'un clinicien⁸⁴.

Parmi les intérêts de l'auteur des *Histoires extraordinaires* (recueil en volume des œuvres de Poe traduites par Baudelaire, 1856) on trouve les faits étranges liés à l'ivresse, à la surexcitation nerveuse, à l'angoisse métaphysique ou à la folie.

Ce grand conteur très novateur possède le mérite d'avoir créé aussi le conte policier et le conte d'anticipation scientifique ; mais si l'on revient à ses contes fantastiques, il est possible de noter une vaste diversité entre eux, à partir des sources d'inspirations, parmi lesquelles on trouve le magnétisme et le galvanisme. Toutefois, bien que ses nouvelles (comme les appelle Baudelaire) présentent une très grande variété thématique, elles tournent toutes autour d'un point fondamental, une obsession qui torture Poe : il « est tourmenté par les problèmes que pose à son esprit le destin de l'homme, plus particulièrement par celui du passage de la vie au néant ou à l'éternité »⁸⁵. Dans l'univers de Poe tout est cruel, la mort est omniprésente⁸⁶, et la plupart de ses contes fantastiques mènent à la catastrophe.

Toutefois, le succès de Poe est lié surtout à des raisons d'ordre technique, outre que thématique.

D'un côté, un fond chaotique, des phantasmes et des névroses, des dérangements mentaux, des épouvantes érotiques et nécrophiliques qui ne sont jamais gratuites, de l'autre, des histoires pleines d'équilibre et de logique, composées avec une science superbe du récit, sinon avec une connaissance parfaite de la science tout court⁸⁷.

L'équilibre et la logique ne sont qu'une partie des mérites de Poe, dont on pourrait affirmer la supériorité sur Hoffmann en ce qui concerne l'habileté de tenir le lecteur en haleine du début à la fin de ses œuvres : pour le faire, il ne recourt pas aux

⁸⁴ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 103.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 105.

⁸⁶ La mort constitue un archi-thème qu'on peut trouver dans beaucoup de contes de Poe ; par exemple, dans *La Chute de la maison Usher*, *Morella*, *Ligeia*, *Eleonora*, *William Wilson*, *Le Mystère de Marie Roget*, *Le Masque de la mort rouge*.

⁸⁷ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 91.

digressions, aux ornements inutiles, aux vagabondages, aux fantaisies, puisque son propos était de bouleverser et non pas de séduire.

Toutefois, l'influence de Poe sur la littérature fantastique française s'exerce différemment selon qu'elle concerne la prose ou la poésie. En tout cas, l'élan propagé de l'écrivain américain est inférieur à celui d'Hoffmann : tous ceux qui s'inspirent de Poe n'utilisent que sa technique du récit, mais ils continuent à se souvenir de l'apport d'Hoffmann.

2.10 Le fantastique réaliste

À l'époque où la France découvre l'œuvre de Poe, les mouvements en faveur du réalisme, en art aussi bien qu'en littérature, sont très répandus. Les goûts évoluent, et le genre fantastique change en même temps. Parmi les écrivains qui manifestent un changement d'inspiration ou de technique on peut nommer Lautréamont⁸⁸, Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant ; sans oublier Émile Erckmann, Gratien Alexandre Chatrian, Claude Vignon et Henri Rivière⁸⁹.

À un certain moment, le fantastique pur, celui qui ne fournit aucune explication, ne bénéficie plus du succès de public qu'il avait eu en précédence, puisque les lecteurs de la deuxième moitié du siècle n'ont plus d'intérêt pour les histoires de fantômes ou de vampires. Un rajeunissement des sources d'inspiration a donc lieu parmi les conteurs fantastiques, puisque la pensée fantastique, la magie et le spiritisme représentent désormais des nouvelles formes d'influence littéraire. Mais le renouvellement ne s'arrête pas là :

quelles que soient cependant les ressources offertes aux conteurs par la science et par l'occultisme, ils choisissent plus fréquemment pour prétexte, afin de rendre leurs

⁸⁸ Bien qu'il sauve la formule typique de la frénésie romantique, Lautréamont a su innover son répertoire fantastique, l'un des plus riches de la littérature française, grâce à des images inattendues et à l'intensité de l'expression poétique. Lautréamont, donc, suit le courant de son siècle, mais en même temps il est obsédé par les œuvres de tous les siècles précédents. Dans son œuvre majeure, *Les Chants de Maldoror* (1868-1869), Lautréamont plonge des éléments familiers dans un décor réaliste, au même temps qu'il décrit des paysages étranges et des espaces inconnus.

⁸⁹ Dans la production de Rivière, constituée de romans et nouvelles, on peut rappeler quatre recueils qui contiennent des œuvres où l'élément surnaturel crée une suggestion magique de premier plan, selon la mode littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle : *La Main coupée* (1862), *La Possédée* (1863), *Les Mépris du cœur* (1865) et *Pierrot et Caïn* (1866). Toutefois, selon Baronian, l'œuvre de Rivière ne constitue aucune véritable nouveauté littéraire.

inventions vraisemblables, l'étude d'un « cas » psychologique ou pathologique. Comme leurs prédécesseurs, ils décrivent volontiers des hallucinations nées d'un état second ou d'un trouble de la personnalité : visions de rêves ou d'ivresse. Mais les progrès de la psychiatrie et, sur un autre plan, l'exemple d'Edgar Poe les incitent à des analyses plus poussées⁹⁰.

On peut constater ici que le conte fantastique, à l'époque, représentait le pendant littéraire des études psychiatriques des maladies mentales. En effet, le conte, plus que le poème, se prête bien à la transposition des états seconds, comme par exemple le remords, qui peut arriver à provoquer dans le sujet affecté des images hallucinatoires⁹¹.

Toutefois, l'évolution du conte fantastique ne se limite pas à la seule inspiration : la technique littéraire profite aussi d'un renouvellement, bien qu'elle n'ait pas des lois rigides, selon les apports d'Hoffman et de Poe. Certains auteurs – comme Vignon⁹², Erckmann et Chatrian⁹³ – adoptent un réalisme du décor, selon l'œuvre d'Hoffmann ; tandis que d'autres – parmi lesquels on trouve Maupassant – préfèrent se focaliser sur le réalisme psychologique du personnage de leurs textes, à la manière de Poe.

La nouveauté qui caractérise le genre fantastique de la deuxième moitié du siècle se trouve notamment dans l'œuvre de deux auteurs de grande importance, c'est-à-dire Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant. Ces deux écrivains ont su mêler les caractéristiques majeures du genre fantastique aux apports d'Hoffmann et de Poe, pour en créer un univers littéraire non seulement autonome, mais aussi extrêmement personnel. Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant représentent, donc, le point final du fantastique romantique et le point de départ d'un nouveau type de fantastique.

⁹⁰ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., pp. 111-112.

⁹¹ *La Conscience* de Victor Hugo représente la plus célèbre œuvre littéraire décrivant le remords.

⁹² Dans une ambiance réaliste, les histoires de Vignon mêlent les apparitions diaboliques, les légendes populaires d'outre-Rhin et les revenants ; son recueil du 1856, *Minuit ! Récits de la veillée*, a été publié l'année suivante sous le titre *Contes à faire peur*.

⁹³ Définis par Castex comme « les plus fidèles disciples d'Hoffmann » (P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 114), et connus surtout pour leurs *Histoire d'un conscrit de 1813* (1864) et *L'Ami Fritz* (1864), Erckmann et Chatrian fondent leur fantastique sur la mise en scène de l'horreur et du macabre, ils mettent en scène la peur et utilisent des effets de surprise.

2.11 Les grands représentants du fantastique réaliste

Parmi les grands noms de la littérature fantastique réaliste, comme on vient de dire, on trouve celui de Villiers de L'Isle-Adam, qui a le grand mérite d'avoir créé un langage fantastique qui lui est propre.

Homme curieux de tout, Villiers de L'Isle-Adam a su mélanger un grand nombre de sources, aussi les plus contradictoires, ce qui lui a permis de créer « un territoire littéraire personnel sur lequel semblent planer les ombres de l'inconnaissable et de l'intemporel »⁹⁴. Parmi ses sources, on peut trouver son intérêt pour les contes fantastiques aussi bien que pour les contes noirs, très à la mode aux environs des années 1830. À cette époque, les notions de conte fantastique et de conte noir n'étaient pas bien distinguées, et souvent des interférences entre les deux concepts se provoquaient, surtout chez Villiers de L'Isle-Adam. Il faut préciser que si les conteurs fantastiques ont tendance à dévoiler un au-delà, ou à se faire des illusions de son existence, les conteurs noirs ont pour but de produire des secousses nerveuses chez le lecteur. Villiers de L'Isle-Adam a été capable de mélanger ces deux différentes sources, habileté qu'il est possible de noter dans ses premiers contes – comme *Claire Lenoir* (1867), *L'Intersigne* (1868), *Véra* (1874), par exemple – où l'au-delà se manifeste souvent, bien que la cruauté constitue le caractère essentiel de sa démarche littéraire, comme démontrent les titres de ses deux recueils principaux, *Contes cruels* (1883) et *Nouveaux contes cruels* (1880). Autres sources d'inspiration pour Villiers de L'Isle-Adam sont l'œuvre de Poe, la littérature américaine, le spiritisme, les doctrines occultes, mais aussi le scientisme ; et toutes se fondent dans une langue propre à lui, facile à identifier et difficile à confondre, à mi-chemin entre le romantisme et le symbolisme. Plus encore, il s'est poussé plus loin, jusqu'à arriver à créer un fantastique psychologique. Toutes ces caractéristiques, et aussi toutes ses contradictions, permettent à Villiers de L'Isle-Adam de tracer, l'un des premiers, la jonction entre le passé du genre fantastique français et son avenir.

⁹⁴ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 106.

L'autre voix extraordinaire de la seconde moitié du XIX^e siècle appartient à Maupassant, qui opère une synthèse d'influences encore plus radicale que celle de Villiers de L'Isle-Adam, accompagnée d'une simplicité d'écriture et d'une économie de moyens.

En quinze ans d'activité consacrée au genre fantastique, trente-quatre contes fantastiques ont vu le jour sous la plume de Maupassant : des textes brefs, qui décrivent la réalité la plus banale par le biais d'un langage simple. Une réalité qui lui est devenue peu à peu insupportable et qui l'a mené à la folie. « Son fantastique, c'est cela – ce n'est que cela : l'expression objective de la décomposition des évidences, la faillite irrépressible, irrévocable de ce qui tombe sous les yeux »⁹⁵. Dans le fantastique de Maupassant il est possible de relever des thèmes classiques – « la réincarnation, l'apparition fantomatique, l'objet-preuve qui témoigne de la rupture de l'ordre universel, du passage de l'événement extraordinaire »⁹⁶ – mêlés avec des thèmes à la mode – théories mi-scientifiques, mi-ésotériques, comme le magnétisme animal. Mais la caractéristique la plus importante du fantastique de Maupassant est le fait qu'il vit ces frissons et ces peurs qu'il décrit, dont *Le Horla* constitue l'exemple le plus représentatif. Pour l'instant, on ne dira rien d'autre à propos de Maupassant, dont on parlera plus en détail dans le cinquième chapitre de la présente étude.

2.12 Le fantastique à la fin du XIX^e siècle

Si l'on considère la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle on pourrait oser parler, selon les considérations de Baronian, d'un nouveau romantisme. Une nouvelle vague romantique, donc, puisqu'on assiste à une crise de conscience que les ouvrages publiés à l'époque prouvent assez bien. Des textes qui rejettent le réalisme aussi bien que le naturalisme – quoique celui-ci soit à l'apogée de son succès –, qui retournent à préférer une écriture plus instinctive, élaborée et esthétique, mais surtout des œuvres qui célèbrent la suprématie de l'idéal sur le réel. Il s'agit, donc, d'une esthétique nouvelle, qui dure selon Baronian à peu près une

⁹⁵ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 111.

quarantaine d'années, de 1870 à la veille de la Grande Guerre, et qui influence non seulement la littérature mais aussi les arts décoratifs, la gravure, la peinture, la sculpture, l'architecture et les mœurs.

À la différence de la première vague fantastique romantique, les écrivains de la fin du siècle sont plus volontiers attirés par le genre fantastique, ils sont plus conscients de leur rôle ; toutefois, la thématique reste classique et aussi à cette époque, les chefs-d'œuvre n'abondent pas.

3. La folie au XIX^e siècle : science et littérature

3.1 La psychiatrie dans la première moitié du siècle et ses liens avec la littérature

La psychiatrie n'étant pas encore une discipline complètement définie et développée, dans les premières décennies du XIX^e siècle les domaines du surnaturel et de la pathologie demeurent juxtaposés, voire confondus. Par conséquent, dans la première moitié du siècle, la folie continue à être entourée d'un halo de mystère, bien qu'elle soit l'objet d'un fervent intérêt de la part du monde scientifique, qui vise à comprendre et à définir les causes de cette maladie mentale. L'insuffisance des connaissances relatives à la folie lui a permis d'inspirer une grande curiosité et dans le milieu médical et dans le domaine de la littérature : ce n'est pas un hasard si la science psychiatrique et la littérature fantastique se développent de manière semblable au cours du siècle. La corrélation entre ces deux domaines a été analysée en détail par Gwenhaél Ponnau dans sa thèse *La folie dans la littérature fantastique* (1987), étude sur laquelle se basent les chapitres suivants.

Tout d'abord, il faut rappeler que la psychiatrie, discipline qui vient de naître, progresse remarquablement pendant la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans la voie de l'objectivité. Son statut de science en évolution est évident si l'on tient compte des nombreux efforts de classement terminologique des maladies mentales accomplis par un grand nombre de psychiatres très célèbres à l'époque⁹⁷. Il s'agit, donc, d'un moment crucial de l'histoire de la folie, où le médecin se veut enfin homme de science, de façon identique aux spécialistes des sciences exactes, et par conséquent il partage leurs mêmes soucis de rigueur et d'objectivité. Toutefois, puisqu'elle traite de l'esprit, la psychiatrie constitue une

⁹⁷ Parmi lesquels on rappelle : Jean-Étienne Dominique Esquirol, qui distingue entre hallucination (produit de l'esprit) et illusion (produit d'une interprétation impropre des sensations réelles) et catalogue la folie en cinq classes qui sont la lypémanie, la monomanie, la manie, la démence, l'imbécillité ou idiotie ; Jacques-Joseph Moreau, surnommé Moreau de Tours, qui s'appuie sur la vision génétique de la folie, caractéristique de l'époque, pour en tracer l'arbre généalogique de ses diverses formes ; Pierre Adolphe Piorry a défini des termes tels que psyche (l'intelligence ou l'âme) et psychisme (l'action régulière de cette intelligence) ; ou encore Esprit Blanche, plus connu comme le docteur Blanche de Montmartre, qui, en réponse aux théories de François Leuret sur le traitement moral de la folie, montre la nécessité d'une classification précise à l'intérieur de cette nouvelle science psychiatrique.

branche de la médecine qui résiste à la méthode objective ; elle privilégie plutôt l'intuition et l'expérience personnelle, comme le démontrent les nombreux débats qui remontent à cette époque. En effet, les aliénistes⁹⁸ s'interrogent aussi sur la genèse de la folie : à ce propos, à cause de leurs conceptions divergentes de la maladie mentale, les psychiatres se divisent entre ceux qui imputent l'aliénation à des causes morales – les médecins spiritualistes – et ceux qui l'attribuent à des causes organiques – les médecins organicistes. Il est possible de noter que la psychiatrie, à cette époque cruciale de son progrès, est encore une discipline hésitante, une discipline nouvelle qui se veut scientifique mais qui se base encore essentiellement sur des hypothèses aléatoires. L'objectivité faible et le rôle prépondérant du discours – dans lequel ce sont l'intuition et l'expérience personnelle qui constituent les éléments fondamentaux, et non pas la rigueur méthodologique – font de la science psychiatrique de la première moitié du XIX^e siècle la discipline scientifique la plus proche de la littérature, puisque c'est celle qui dialogue le plus avec l'imagination. Ce rapprochement de littérature et science peut être aussi expliqué par un autre fait. Si le but de la psychiatrie consiste à parler rationnellement de la maladie mentale, il faut signaler que parfois les traités médicaux de l'époque rapportent certains cas de folie qui ne sont pas réductibles à la seule analyse. Ainsi l'écrivain fantastique a-t-il l'occasion de restituer dans leur étrange vérité ces images de folie, en enrichissant les comptes rendus des aliénistes, qui se révèlent de véritables recueils d'images insolites utiles aux auteurs de genre fantastique.

La discussion interne à la science psychiatrique progresse, et les aliénistes s'interrogent sur le problème de l'hallucination, phénomène qui se trouve entre raison et folie : qu'ils soient spiritualistes ou organicistes, les médecins, avant de tenter d'avancer des explications, s'appliquent à décrire les manifestations de la folie, et de cette manière ils sont menés à en démontrer l'aspect insolite. En ce sens, la psychiatrie alimente la littérature, puisque les phénomènes hallucinatoires, et les études dont ils sont objet, se rapprochent significativement du thème typiquement fantastique qui est celui du dédoublement de la personnalité.

⁹⁸ Synonyme ancien de psychiatre.

Les débats – y compris les plus contradictoires – sur la question de la folie démontrent d'un côté que la psychiatrie, avant la moitié du siècle, est une science nouvelle qui n'a pas encore de bases solides, mais en même temps ils sont signes, d'un autre côté, de grande richesse et vitalité. En effet, l'école psychiatrique française est extrêmement féconde dans les études d'approfondissement de la folie, du rêve, du désir et de l'hallucination, notamment dans les décades centrales du siècle.

Pendant les années 1840, les aliénistes commencent à établir des rapports de filiation entre la folie et le génie. En s'appuyant sur les données objectives de l'observation psychiatrique, qui démontrent une relation entre l'incohérence apparente des idées des hommes de génie et l'incohérence des propos des aliénés, les médecins considèrent les fous et les hommes de génie comme les résultantes d'une même aliénation originelle. Ce lien quasiment paradoxal entre folie et génie dérive d'une transformation qui est encore en devenir : la figure moderne du médecin-psychiatre qui s'impose à cette époque n'arrive pas à effacer complètement l'image légendaire et archaïque du médecin-guérisseur, ce qui permet de comprendre jusqu'à quel point positivisme et légende coexistent encore au milieu du siècle. Le rapport de filiation entre folie et génie que les médecins esquissent dans ces années permet de donner un nouvel élan au mythe du poète fou, déjà présent aux époques précédentes et réactivé par le Romantisme, selon une approche scientifique qui étudie la névrose des hommes de génie.

La moderne science psychiatrique révèle une grande puissance explicative. Certains aliénistes étudient des images du merveilleux mythologique ou religieux pour en donner une explication objective, plus spécifique et d'ordre morbide. Ce faisant, les médecins démystifient ces images – évocations légendaires de miracles, scènes hagiographiques, cas de possession démoniaque – qui ont joué un rôle fondamental dans le cadre de la littérature fantastique précédente. Les auteurs fantastiques doivent ainsi chercher de nouvelles voies, et ils trouvent « dans les étranges capacités fantasmatiques de l'esprit révélées par les psychiatres les images et la formule du fantastique moderne »⁹⁹. Le merveilleux des anciens contes est progressivement rejeté et un renouvellement de l'imaginaire se produit : les images

⁹⁹ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 19.

étranges de la folie, les comportements aberrants, les phénomènes oniriques et hallucinatoires, l'ambiguïté du rêve et la dualité de l'être humain constituent une sorte de réservoir thématique inédite pour les auteurs fantastiques modernes, un réservoir qui contient aussi les théories hardies et parascientifiques de certains magnétiseurs. La cause de cette orientation psychique de la littérature fantastique réside, comme on a déjà dit, dans les zones d'ombre qui entourent encore la science des aliénistes, et qui confèrent aux facultés de l'esprit humain une connotation mystérieuse.

Il se produit, en outre, un autre phénomène, qui constitue une preuve supplémentaire de l'influence réciproque qu'exercent entre eux la littérature fantastique et la science psychiatrique. Les aliénistes décrivent dans des traités les cas de maladie mentale qu'ils étudient, dans le but de documenter objectivement leurs découvertes. Toutefois, à l'insu des psychiatres, certains de ces comptes rendus médicaux qui décrivent des cas de folie semblent être considérés et lus comme des textes merveilleux, surtout aux débuts de la nouvelle discipline : bien que ces ouvrages aient pour but un traitement scientifique de la maladie mentale, leur faible précision objective porte parfois à assimiler la littérature psychiatrique à la littérature de l'étrange. Cette assimilation est due en partie au fait que les premiers aliénistes finissent par raconter des exorcismes de la folie à travers la raison ; parfois, leur ton et leurs mots rappellent plus les paraboles chrétiennes, à valeur d'enseignements édifiants, que les textes médicaux, à caractère objectif. Ce mélange de psychiatrie, littérature fantastique et religion s'explique par une impression confuse du médecin, souvent perçu comme prêtre et guérisseur, comme le porte-parole des mots d'une entité supérieure, la Raison, qui s'exprime par sa bouche. Cette théocratie nouvelle, « cette religion de la raison [...] apparaît en partie comme le substitut scientifique des croyances religieuses »¹⁰⁰ : le médecin, dans le rôle de prêtre, se donne comme guide, comme intermédiaire entre le fou et la raison perdue.

L'intérêt pour les cas de folie est si énorme que certains écrivains et artistes désirent vivre une aventure de ce type, et pour le faire ils se servent de la drogue, notamment du haschisch, dont les effets sont similaires aux phénomènes provoqués

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 21.

par un bon nombre de maladies mentales. De plus, Moreau de Tours a voulu se soumettre à une expérience toxicologique afin d'essayer personnellement une aventure expérimentale de folie, qu'il décrit dans son célèbre traité, *Du Haschisch et de l'Aliénation mentale* (1845). Les conclusions qu'il en déduit portent en premier lieu à établir une identité entre le délire et le rêve ; de plus, il profite de cette aventure pour noter la concordance entre la folie contée par les écrivains de l'époque et l'aliénation mentale décrite par lui-même à partir de sa double expérience de psychiatrie et toxicologie. Les études menées par Moreau, en outre, révèlent les échanges qui ont lieu entre le monde des artistes et des écrivains et le monde des psychiatres, favorisés aussi par la mode des stupéfiants. En effet, autour de Moreau se réunirent, dans les soirées de l'Hôtel Pimodan, des artistes, parmi lesquels figure Honoré Daumier, et des écrivains, parmi lesquels on trouve Balzac, Gautier, Nerval et Baudelaire. Pour démontrer ses découvertes, Moreau fait référence à des auteurs qui ont écrit des ouvrages fantastiques ; il cite, par exemple, le *Club des Haschichins* de Gautier pour analyser les effets du haschisch, ou Nodier pour parler de rêves et de vampires.

Ainsi que le montre clairement le cas qu'on vient de rappeler, le lien entre médecine et littérature est extrêmement profond à cette époque, puisque les œuvres d'imagination se présentent comme des expressions particulièrement révélatrices de certains types d'hallucination. La phénoménologie de l'aliénation mentale est donc traitée en parallèle sur deux fronts : scientifiquement, par le psychiatre, écrivain objectif des cas de folie ; littérairement, par les auteurs fantastiques, attirés par le mystère et les incertitudes de cette science nouvelle, y compris par ses images. Tous ces aspects permettent de parler d'une analogie, d'un lien et aussi bien d'un véritable échange entre le domaine de la littérature et celui de la psychiatrie.

3.2 La folie dans les œuvres littéraires de la première moitié du siècle

Si, à présent, l'on revient au terme « fantastique » dont on a déjà parlé dans les chapitres précédents¹⁰¹, il faut désormais apporter des précisions à la lumière des enseignements de la psychiatrie de l'époque. Le mot « fantastique », à partir de

¹⁰¹ Cf. chapitres 1.3 et 2.5.

l'introduction en France du très célèbre ouvrage d'Hoffmann, *Contes Fantastiques*, « servit à exprimer la différence radicale entre une œuvre qui se moque des lois de la raison pour donner la primauté à l'imaginaire et ces récits où l'inspiration surnaturelle reste en définitive bridée par l'exigence finale de logique »¹⁰². En outre, il faut rappeler que le fantastique des *Contes Fantastiques* est le résultat d'expériences réellement vécues par l'écrivain : l'évocation de cas singuliers et morbides pouvait apparaître comme la conséquence d'un délire. Par conséquent, l'emploi du mot « fantastique » au début des années 1830 soulignait une relation de cause à effet entre l'étrangeté psychique d'un écrivain et le caractère déroutant de son œuvre. En effet, d'après les considérations de Loève-Weimars et de la critique, les éléments à l'origine des *Contes Fantastiques* sont à trouver dans la musique, le tabac et l'alcool : la veine fantastique de l'œuvre de l'écrivain allemand s'expliquerait, donc, par la folie d'Hoffmann. Dans cette perspective, on peut affirmer que l'ouvrage d'Hoffmann se présente comme une sorte de phénoménologie de la folie. Ce n'est pas un hasard si, à l'époque, l'imitation d'Hoffmann consistait à employer dans les récits des personnages fous ou à décrire des images insolites, résultat d'une expérience personnelle de cauchemar ou de la consommation d'alcool ou de drogue. Pour écrire des œuvres fantastiques, les auteurs de la première moitié du siècle adoptaient des comportements très proches des habitudes d'Hoffmann qui devenaient une sorte de méthode à suivre : ils essayaient personnellement une expérience aberrante, qui s'accompagne, quand elle arrive à l'exaspération de la déraison, d'ivresse, d'hallucinations et de visions. C'est grâce à la fortune littéraire des *Contes Fantastiques* et de la folie de son auteur que la littérature fantastique est devenue si célèbre au cours du XIX^e siècle.

Comme on a déjà dit dans le chapitre 3.1, bien que le récit fantastique soit œuvre de fiction, il est aussi œuvre de vérité, puisqu'il est difficile pour le lecteur de distinguer entre la description de la maladie mentale du personnage et le compte rendu d'expériences aberrantes vécues à la première personne par l'auteur. C'est justement dans cette condition de fusion entre l'écrivain et ses héros que s'est formé le mythe de l'écrivain fantastique à moitié fou, dont Hoffmann figure comme l'un

¹⁰² G. Ponnaud, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 34.

des premiers représentants¹⁰³. Toutefois, la littérature fantastique se distingue par un caractère personnel et subjectif, puisque c'est le point de vue utilisé par l'auteur, son regard sur les choses, qui détermine l'aspect fantastique, et non pas les choses elles-mêmes.

Le mythe du conteur fantastique fou n'aurait pas pu naître sans une constante référence à la science psychiatrique de la part de la littérature fantastique. Dans le chapitre précédent, on a déjà parlé du lien entre science et littérature ; maintenant on change de perspective pour adopter le point de vue de la littérature fantastique à l'égard de la psychiatrie. Les sciences qui se sont spécialisées dans l'étude de l'esprit, et en particulier de son aspect le plus mystérieux, constituent le contexte dans lequel la littérature fantastique s'est développée et renouvelée.

La vogue du magnétisme, le succès fantastique et mondain des expériences somnambuliques, l'intérêt passionné que suscite la mise en évidence de la vie onirique, l'étude psychiatrique des hallucinations engendrées par l'alcool et par les excitants du système nerveux, les visions provoquées par le haschisch et par l'opium forment bien la toile de fond sur laquelle se dessine et s'affirme une littérature qui puise tour à tour, selon la sensibilité et les connaissances propres à chaque auteur, tel ou tel de ses éléments dans les manifestations jugées surnaturelles ou objectives des phénomènes psychiques¹⁰⁴.

La psychiatrie – dans l'objectif de révéler la complexité de la psyché humaine –, le magnétisme – qui veut démontrer expérimentalement les pouvoirs de l'esprit – et le spiritisme – qui vise à l'explication de l'au-delà et de l'âme – constituent les sources d'un vaste réservoir d'images à partir duquel les auteurs fantastiques élaborent leurs ouvrages. En est un exemple Gautier, dont la production éclectique explore le monde onirique (*La Cafetière*), celui de la drogue (*La Pipe d'opium* et *Le Club des Hachichins*), le spiritisme (*Spirite*) et le domaine de la folie (*Onuphrius*¹⁰⁵, 1832). En effet, à l'époque un grand nombre d'écrivains étaient

¹⁰³ Moreau de Tours inclue Hoffmann dans son catalogue de fous de génie.

¹⁰⁴ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 38.

¹⁰⁵ Ponnau, dans sa thèse *La folie dans la littérature fantastique*, classe ce texte comme ouvrage fantastique ; toutefois, Castex affirme que « *Onuphrius* ne peut passer pour un vrai conte fantastique » (P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 222). Ensuite, il ajoute « tous les épisodes étranges du récit sont données comme les chimères d'un

séduits en même temps par les hypothèses des sciences positives et par les certitudes des sciences parapsychologiques : leur association constitue un paradoxe à partir duquel s'est formée la littérature fantastique des origines. Parmi les auteurs fascinés par le magnétisme on peut nommer Hoffmann (*Magnétiseur*, qui fait partie des *Contes Fantastiques*) aussi bien que, plus tard dans le siècle, Poe, Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant (*Magnétisme*, 1882 ; *Un fou ?*, 1884 ; *Le Horla*, 1887, la première version date de 1886).

On assiste, donc, dans ces années, à un mélange extrême entre les études des aliénistes, les révélations des magnétiseurs et les expériences personnelles des écrivains fantastiques. Ainsi, les révélations et les images hallucinatoires qui dérivent d'une consommation d'excitants du système nerveux (drogue, vin, alcool, café, thé) constituent la base d'un courant particulier d'inspiration de la littérature fantastique, dont on a déjà parlé dans le chapitre 3.1. « Ce déplacement du surnaturel qui s'opère, en littérature aussi, au détriment des démons et au bénéfice de la science, est le signe de l'enracinement du fantastique dans toutes les disciplines qui traitent de l'esprit »¹⁰⁶.

Il faut préciser que, d'un point de vue strictement littéraire, et en opposition à celui de la science médicale, dans les récits fantastiques la folie, qui en constitue la base mi-scientifique et mi-imaginaire, n'utilise que les données de la psychiatrie qui peuvent être traitées sur le mode imaginaire, c'est-à-dire celles qui se révèlent ambiguës. La marge d'incertitude des traités psychiatriques des années 1840-1850 permet aux écrivains de concevoir la folie comme une thématique fantastique où coexistent objectivité scientifique et conclusions équivoques, ces dernières offrant aux auteurs fantastiques la possibilité d'exercer et de développer leur imagination. Bien que la nosologie psychopathologique soit constamment présente, la folie qu'on trouve dans les récits fantastiques sert toujours les projets des écrivains, qui retiennent principalement les éléments les plus étranges des études des aliénistes. L'intérêt des auteurs fantastiques réside, donc, dans les marges de la psychiatrie, dans ses zones d'ombre qui la rapprochent le plus des autres disciplines qui révèlent le mystère de l'esprit humain, comme le magnétisme ou le spiritisme. C'est pour

anormal et quelques passages ont la précision d'une observation psychiatrique ; comme un clinicien, l'auteur rapporte le dérèglement de son personnage à une cause objective » (*ibidem*, p. 222).

¹⁰⁶ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 41.

toutes ces raisons que le fou de la littérature fantastique doit être un personnage ambigu, capable de susciter des doutes chez le lecteur à propos d'une interprétation soit d'ordre surnaturel soit morbide des événements racontés.

Aux environs de 1850, le surnaturel n'est plus lié à l'au-delà, mais plutôt au psychisme de l'homme ; « la littérature fantastique est essentiellement la littérature des phénomènes psychiques dont la folie – qu'elle ne cesse d'évoquer sous tous ses aspects – est la manifestation la plus énigmatique et, par là-même, sur le plan esthétique, la plus riche »¹⁰⁷.

3.3 L'évolution de la psychiatrie dans la deuxième moitié du siècle

L'évolution qui accompagne la science psychique avant le milieu du siècle continue tout au long de dans la deuxième partie du XIX^e siècle, avec un effort d'obtenir une précision encore plus grande dans la description des maladies mentales. En effet, il faut souligner que l'évolution de la psychiatrie se produit dans le sens d'une plus grande spécialisation, comme le démontre un événement fondamental : la naissance de la neurologie, discipline qui se sépare de la psychiatrie précisément à cette époque. De plus, les aliénistes qui veulent être d'abord neurologues fondent la neuropsychiatrie, une discipline nouvelle qui étudie les troubles fonctionnelles du cerveau, considéré comme le lieu dans lequel rechercher les causes de la folie.

Le magnétisme aussi se transforme, en particulier grâce aux découvertes de la physiologie et aux progrès de l'électricité, comme on a déjà dit dans le chapitre 2.8 de la présente étude. À ce renouvellement du magnétisme s'ajoute la vogue du spiritisme, qui croit dans la vérité des phénomènes étudiés par les magnétiseurs et par certains hypnotiseurs. Le spiritisme devient de plus en plus populaire à partir des années 1850, stimulé par la curiosité pour les phénomènes paranormaux, et, à partir des États-Unis, il gagne, avec une rapidité remarquable, la France, l'Allemagne, l'Angleterre et la Russie, outre que les respectives littératures. Les expériences de tables tournantes et les séances médiumniques – pendant lesquelles les morts étaient supposés se manifester, ce qui permettait de mettre en contact les

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

vivants avec l'au-delà – constituent un grand attrait pour la plupart des hommes de lettres et des hommes de science, à tel point que certains d'entre eux sont convaincus de l'authenticité de ces phénomènes paranormaux (par exemple Victor Hugo). Un grand nombre de récits de l'époque s'inspirent des cas spectaculaires de la folie – hystériques dans un état de somnambulisme ou hallucinés aux pouvoirs de double vue – auxquels s'ajoutent les apports des médiums et des théories spirites : c'est le cas de *Spirite* de Gautier et de *La Possédée* d'Henri Rivière. « La conjonction, si caractéristique du paysage mental de cette époque, qui est opérée entre la psychiatrie, le magnétisme et le spiritisme, contribue donc à faire de l'esprit humain le lieu même d'une énigme fantastique »¹⁰⁸. En outre, la contiguïté de psychiatrie et supranormal porte à conférer simultanément des qualités divergentes aux phénomènes aberrants, c'est-à-dire un caractère en même temps fantastique et scientifique.

Parmi les étapes fondamentales de l'évolution de la psychiatrie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, il faut rappeler la fondation au Royaume-Uni, en 1882, de la « Society for Psychical Research », dont le but était d'introduire les méthodes de la science positive dans les études de ces phénomènes qui se révèlent inexplicables par les lois de la nature, mais qui sont attestés par des expériences médiumniques, hypnotiques et télépathiques. L'approche positive et expérimentale de cette société a fourni des travaux qui ont suscité un grand intérêt dans le domaine de la science aussi bien que dans celui de la littérature. En effet, la collusion entre le supranormal examiné par la SPR et les études des psychiatres et des neurologues constitue la base d'un grand nombre d'œuvres fantastiques, comme le témoigne *Le Horla* de Maupassant, influencé par l'alliance d'enseignements neurologiques et de séances d'hypnotisme.

Les phénomènes liés à l'hystérie et leur traitement par l'hypnose et par la suggestion constituent un autre champ d'investigation scientifique particulièrement prolifique à l'époque, outre qu'une thématique très fascinante pour les écrivains fantastiques, qui se réfèrent souvent aux études de l'École de Nancy et aux leçons

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 59.

de Charcot à l'Hospice de la Salpêtrière – dont Maupassant¹⁰⁹ et Villiers de L'Isle-Adam¹¹⁰ constituent les exemples les plus éloquents. Encore une fois, ce qui permet aux écrivains de concevoir des images fantastiques déroutantes ce sont les marges, ces zones d'ombre entre l'approche positiviste des énigmes de la vie psychique et ces mystères qui demeurent impénétrables à la science ; ce n'est pas un hasard si dans les années 1880 les récits fantastiques regroupent les images positives de l'étrangeté psychique et les hypothèses insolites formulées pour raconter les phénomènes supranormaux.

Les deux écoles qui ont marqué l'histoire de la psychiatrie des dernières décennies du XIX^e siècle, c'est-à-dire l'École de Nancy, fondée par Liébeault et Bernheim, et l'École de la Salpêtrière, où Charcot menait ses recherches, étaient opposées par d'âpres controverses, notamment en ce qui concerne l'origine des phénomènes hypnotiques : si, d'un côté, Charcot tenait de la théorie physiologique et somatique, de l'autre côté Bernheim défendait une thèse psychique.

Après une période de stagnation et de discrédit dans les années 1860-1880 de l'hypnotisme et du magnétisme, comme le relèvent Pierre Jourde et Paolo Tortonese¹¹¹, Liébeault, médecin de campagne qui soigne ses clients gratuitement par le magnétisme, relance la pratique de l'hypnose et la réflexion sur sa nature. Ses conceptions de l'hypnose – selon lui, le sommeil hypnotique et le sommeil normal sont identiques, les seules différences se trouvent dans le fait que le premier est provoqué par l'hypnotiseur et que le sujet reste en rapport avec ce dernier – suscitent l'intérêt de Bernheim, universitaire et médecin illustre, qui lui rend visite. Ils fondent alors l'École de Nancy, et Bernheim publie trois ouvrages qui revalorisent l'hypnotisme et qui ouvrent une nouvelle saison dans ce type d'études : le sommeil hypnotique est vu comme un moyen pour accéder aux aspects inconnus de la personnalité, puisque le moi du sujet hypnotisé est un autre moi.

¹⁰⁹ *Magnétisme* et *Un fou ?* se réfèrent aux études de Charcot – bien qu'ils emploient deux tons complètement différents – aussi bien que *Le Horla*. On parlera spécifiquement de Maupassant dans le cinquième chapitre de la présente étude.

¹¹⁰ Villiers de L'Isle-Adam s'est vraisemblablement rendu à la Salpêtrière pour suivre les leçons de Charcot ; il utilise dans *L'Ève future* (1886) des données positives du magnétisme et de l'hypnose aussi bien que celles des phénomènes spirites comme la transmission de la pensée.

¹¹¹ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : Un thème littéraire* (1996), Paris, Nathan, 1996.

Parallèlement aux recherches de l'École de Nancy, d'autres études sont menées à Paris, à l'École de la Salpêtrière, sous la direction de Charcot, psychiatre qui soignait des femmes qui souffraient de convulsions épileptiques et hystériques – ces dernières étaient traitées par l'hypnotisme et par la suggestion. Considérée traditionnellement comme une affection des fonctions utérines, ce n'est qu'en 1859 que l'hystérie est considérée comme un problème psychologique et dérivant d'une névrose de l'encéphale¹¹² : grâce à cette idée, Charcot réussit à déterminer une corrélation entre les phénomènes hystériques et hypnotiques. Pendant ses études, il arrive à rapprocher l'hystérie de l'automatisme ambulateur et du dédoublement de la personnalité ; il affirme aussi qu'il était possible d'expliquer les cas de possession démoniaque comme des formes d'hystérie. Dans ses très célèbres leçons publiques du mardi à la Salpêtrière, Charcot montrait et décrivait des cas de maladie mentale, à l'aide aussi de ses patients en proie à leurs crises. Parmi les spectateurs des leçons du mardi il faut rappeler des noms extrêmement importants : Freud¹¹³, qui a suivi les cours de Charcot en 1885, et Maupassant, qui a fait partie du public de 1884 à 1886. À cause du caractère spectaculaire des leçons et de leur double succès, médical et mondain, une sorte de légende s'est développée autour de Charcot et de ses expériences, un halo de mystère qui attirait les écrivains fantastiques : le célèbre psychiatre, pionnier de la psychiatrie moderne, apparaissait ainsi comme une sorte de mage de l'ère moderne.

Ces évolutions de la science psychique et des doctrines qui traitent les phénomènes paranormaux ont influencé la littérature dans le sens d'une intériorisation du fantastique : en effet, les ouvrages qui se réfèrent à l'hypnose et à la suggestion mettent au premier plan les énigmes de l'activité psychique humaine. Il s'agit d'une tendance commune aux écrivains – présente déjà depuis le milieu du siècle, mais qui s'accroît à partir des années 1880 – qui empruntent « aux savants et aux chercheurs ce qui, dans les découvertes et dans les hypothèses de la science, semble revêtir un caractère insolite et, partant, tout à fait stimulant pour l'imagination »¹¹⁴. L'effort d'adaptation à la nouvelle situation de la science psychique de la part des écrivains porte à l'apparition et à la mode, à partir des

¹¹² Le médecin Paul Briquet avança pour la première fois dans l'histoire de la médecine cette idée.

¹¹³ Freud doit à Charcot son intuition de la méthode psychanalytique.

¹¹⁴ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 71.

années 1880, de la « psychological ghost story », un fantastique intériorisé, où l'attention se concentre plus sur la hantise psychique des personnages que sur les phénomènes surnaturels.

3.4 L'évolution de la littérature à partir du milieu du siècle

Les progrès de la psychiatrie et des sciences des phénomènes paranormaux s'accompagnent d'une évolution en parallèle dans le domaine de la littérature fantastique, évolution qui se voit dans la rigueur des évocations de la folie du héros quand il est confronté au surnaturel ou à ses aberrations, notamment dans *Le Double* (1846) de Dostoïevski. Œuvre qui s'inspire d'Hoffmann (*Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*, qui fait partie des *Contes Fantastiques*, et *Les Élixirs du Diable*, 1814) et de Gogol, ce récit aborde le thème du Doppelgänger, c'est-à-dire du double, déjà attesté dans le folklore et aux temps de la superstition et de la naissance des religions, et qui fleurit à l'époque du Romantisme en Allemagne. « Hoffmann est le poète classique du Double, qui est un des thèmes favoris de la poésie romantique »¹¹⁵ : en effet, dans la plupart de ses ouvrages, il aborde cette thématique, qui constitue parfois le motif dominant du récit.

Ce qui caractérise cette nouvelle vague d'inspiration, qui s'affirme après la veine hoffmannienne, c'est le nouvel degré d'emploi de la science dans les œuvres. Les données expérimentales, qui viennent de la psychiatrie, de la neurologie et de l'hypnose, sont utilisées par les écrivains fantastiques comme des bases à partir desquelles ils créent leurs récits, mais ils s'en éloignent tôt pour développer leurs propres argumentations, ce qui leur permet de formuler une poétique nouvelle.

Dans les années 1850-1860 le fantastique subit une transformation qui marque un tournant dans l'histoire de la littérature de ce genre : il devient plus scientifique, et par conséquent plus effrayant. Il s'agit d'un fantastique psychique, qui s'appuie sur les enseignements des psychiatres et des neurologues, désormais de plus en plus convergents, tels qu'on peut les noter dans *Le Double* de Dostoïevski. Le fantastique psychique détermine ainsi l'apparition d'un nouveau

¹¹⁵ Otto Rank, *Don Juan et Le Double : Essais psychanalytiques : Traduit par le Dr S. Lautman* (1932) (édition électronique), édition de P. Tremblay, Chicoutimi, s.n., 2004, p. 11.

type de récit, dont la folie constitue le ressort essentiel, voire unique. Le représentant le plus connu d'un surnaturel de plus en plus scientifique est Poe, qui contribue aussi à donner un nouvel élan au mythe de l'écrivain fantastique fou grâce à ses personnages, mi-réels et mi-imaginaires.

Poe fut d'abord considéré comme l'héritier spirituel d'Hoffmann, puisque, dans son cas aussi, la folie et la littérature sont liées par un rapport de cause à effet, ce qui réactive, par conséquent, le mythe du conteur fantastique fou, comme on vient de le dire. Dans les œuvres de Poe, de même que dans les ouvrages d'Hoffmann, la folie de l'auteur qui est transposée dans le texte vient d'une expérience de la drogue, de l'alcool et des hallucinations qui en résultent. Toutefois, dans les années 1850-1860, en raison de la perception nouvelle de la psychiatrie, l'image de la folie dans les récits change : en effet, à la différence d'Hoffmann, qui est plus spontané, Poe décrit dans ses textes un délire lucidement contrôlé.

On voit par là combien peu à peu, à partir d'une image parfaitement semblable, s'écartent l'un de l'autre sous le rapport de la folie et du fantastique, les deux auteurs que la critique avait d'abord réunis, voire confondus. Hoffmann, estime-t-on, parce qu'il subissait passivement ses hallucinations, établissait, presque à son insu, une manière de continuité entre ses visions et la réalité quotidienne ; Poe, parce qu'il reste jusqu'au bout lucide dans ses délires, rapporte avec une précision quasi scientifique les « phénomènes psychologiques » dont il est à la fois, par personnage interposé, le siège et le témoin, l'acteur et le spectateur¹¹⁶.

La logique calculatrice de Poe s'oppose donc à la spontanéité créatrice d'Hoffmann, puisque, dans ses récits, il répertorie et analyse des cas de folie comme s'il s'agissait d'un inventaire. L'esthétique parfaitement maîtrisée du délire et, par conséquent, la nouvelle vague d'inspiration qu'elle a ouverte constituent les deux aspects de modernité de l'œuvre de Poe destinés à influencer le monde littéraire jusqu'à la fin du siècle. En effet, sur le modèle des récits de Poe, commencent à paraître des ouvrages qui s'appuient largement sur les textes de documentation scientifique dans le but d'atteindre des fins surnaturelles.

¹¹⁶ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 52.

Toutes les évolutions liées à la science psychiatrique dont on a parlé dans le chapitre précédent ont influencé, à des degrés divers, la littérature fantastique. On rappelle la séduction du magnétisme, qui a inspiré Poe, Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant ; ces derniers, en outre, se sont référés aux recherches de l'École de Nancy et de l'École de la Salpêtrière. Encore, il faut évoquer la tendance au fantastique intériorisé, très à la mode dans les dernières décennies du siècle. Il convient aussi de rappeler la mode de l'assomption de stupéfiants qui, déjà présente à partir des années 1840-1850¹¹⁷, persiste encore dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, pour s'aiguiser dans les années 1870. La monomanie de l'éther, à la mode à partir des années 1850, vers 1880 est concurrencée par la vogue de la morphine : répandue à partir de la guerre franco-allemande de 1870, elle a gagné peu à peu une bonne partie de la population. L'opium aussi était utilisé à l'époque, surtout par les écrivains, depuis Baudelaire. À l'époque décadente, comme on vient de le dire, les paradis artificiels constituaient donc un grand attrait : les gens et les écrivains y recouraient afin de trouver des émotions qu'ils ne pouvaient plus éprouver et pour donner un élan à leur imagination, peut-être un peu stagnante. *Rêves* (1882) de Maupassant témoigne de cette mode : l'auteur, qui utilisait lui-même de l'éther pour calmer ses douleurs causées par des migraines, dans cette nouvelle fait rapporter à un médecin son expérience avec ce type de substance stupéfiante.

Étroitement liée aux paradis artificiels, la vie onirique constitue pour un grand nombre d'auteurs une initiation au surnaturel, dont les racines plongent profondément dans la vie psychique. En effet, comme le souligne Silvia Albertazzi¹¹⁸, le rêve acquiert une fonction caractéristique dans le contexte de la littérature fantastique, puisqu'il soulève une incertitude entre le sommeil et la veille, et qu'il empêche de comprendre lequel d'entre eux constitue la réalité. De plus, parfois le lecteur, aussi bien que le protagoniste, n'arrive pas à discerner entre sommeil et veille, et par conséquent les rêves causent une sensation généralisée de doute, un sentiment que l'homme retrouve dans la veille mais qu'il est incapable d'effacer. L'indécision dans l'interprétation de la vie onirique constitue un attrait pour le lecteur, séduit par des récits aux contours indéfinis, où la frontière entre rêve

¹¹⁷ On en a parlé dans les chapitres 2.6 et 3.1 de la présente étude.

¹¹⁸ Silvia Albertazzi, *Il punto su la letteratura fantastica* (1993), Roma-Bari, Laterza, 1993

et réalité est imprécise à tel point qu'elle se rend indéfinissable. Et si la confusion entre illusion et réalité persiste trop longtemps, si le rêve envahit la réalité, il n'y aura que la folie comme conséquence ; en particulier, dans ces récits qui se fondent sur des images oniriques la folie renvoie aux différentes typologies d'aliénation qui étaient étudiées par les psychiatres et par les neurologues de l'époque. Cette association de rêve et de surnaturel est magistralement représentée par *Aurélia* (1855) de Nerval, récit dans lequel l'auteur décrit les expériences oniriques d'une âme dans son voyage spirituel¹¹⁹. Par son caractère d'opposition au monde de la raison, par ses mystères, le rêve constitue une thématique privilégiée dans la littérature fantastique de la seconde moitié du XIX^e siècle : *Le Rêve de mon cousin Elof* (1860)¹²⁰ d'Erckmann-Chatrian et *Djoûmane*¹²¹ de Merimée en sont des exemples.

L'étape successive dans le traitement des images oniriques à l'intérieur de la littérature fantastique, parallèlement au progrès de la science, consiste en une abstraction progressive des êtres surnaturels traditionnels.

Commençant à mettre en jeu des êtres, des entités de moins en moins sensibles, elles [les œuvres] situent le fantastique à son niveau le plus profond, où s'affrontent une *surnature* extérieure à l'homme, invisible et menaçante, et, d'autre part, une *surréalité* psychologique, génératrice de fantasmes et d'aberrations¹²².

Cette évolution est évidente dans l'apparition, en littérature, d'êtres surnaturels invisibles de nature psychique, qui manifestent leur présence – réelle ou imaginaire – au héros, et non pas leur forme physique ; de plus, il faut souligner que ces nouvelles créatures invisibles menacent plus gravement les héros que les monstres incarnés. La métamorphose de la nature des êtres surnaturels témoigne de l'enracinement des œuvres fantastiques dans les profondeurs de l'esprit, tel qu'il est devenu un objet des recherches menées à l'époque. *Le Horla* de Maupassant est encore une fois un texte exemplaire, dans ce cas pour la présence d'un être invisible,

¹¹⁹ On renvoie au quatrième chapitre pour une analyse plus approfondie d'*Aurélia*.

¹²⁰ C'est pendant un rêve que le héros de ce récit apprend la réelle identité d'un criminel resté sans punition.

¹²¹ Dans ce récit, le héros bascule dans une rêverie étrange, dont une explication rationnelle et une explication irrationnelle sont en même temps admissibles (cf. chapitre 2.7).

¹²² G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 76.

présence continuelle du début jusqu'à la fin (et au-delà) de la nouvelle¹²³. La folie, donc, n'est plus uniquement *dite* par l'évocation de montres physiquement visibles, mais elle est aussi *représentée* par des créatures ambiguës, à la fois invisibles – ou évanescences – et présentes comme manifestations insolites de l'activité de l'esprit.

Toutefois, le goût pour une représentation de plus en plus approfondie des expressions de la folie dans les récits fantastiques peut s'expliquer par un autre fait, et non seulement par un renouvellement esthétique étroitement lié aux progrès de la science psychique. On assiste, en effet, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, à une crise des valeurs admises jusqu'alors. Si la science positive a apporté un grand nombre d'explications de l'inconnu, toutefois son pouvoir demeure limité, puisque chaque progrès dévoile d'autres mystères inexplicables : « la fortune du thème de l'être invisible n'a pas d'autre origine qui donne la version fantastique de l'angoisse provoquée par la petitesse des sens de l'homme et par l'impuissance à élucider totalement les énigmes de l'univers »¹²⁴.

Le sentiment de désenchantement des années 1880 est en partie provoqué aussi par le darwinisme, à qui se réfère Villiers de L'Isle-Adam dans *Claire Lenoir*¹²⁵ : si d'un côté la thèse de Darwin présente l'idée d'une animalité originelle de l'homme, de l'autre côté elle souligne, par la loi de l'évolution, qui implique pour toutes espèces une phase de développement suivie par une de déchéance, le caractère mortel et éphémère des hommes. Pour ces raisons, des récits de l'époque peuvent être assimilés à une sorte de courant catastrophique, comme c'est le cas de *L'Homme de Mars* (1887)¹²⁶ de Maupassant. Les idées scientifiques, les courants philosophiques – comme le pessimisme de Schopenhauer – et le darwinisme convergent dans une mise en évidence d'une décadence de l'humanité et de l'individu.

À cette époque, les explications positives des neurologues, les études de la parapsychologie, l'attention au rôle de l'inconscient et l'intérêt pour le monde onirique

¹²³ On analysera *Le Horla* plus en détail dans le cinquième chapitre.

¹²⁴ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 78.

¹²⁵ Relativement à l'influence du darwinisme, il faut citer Césaire Lenoir, protagoniste de ce récit, qui définit la plupart des hommes comme des bêtes.

¹²⁶ Dans cet ouvrage, Maupassant envisage la possibilité d'une venue sur terre d'extraterrestres.

ne cessent de rendre manifeste la dualité constitutive de l'esprit humain dont la vérité est désormais à rechercher non pas tant dans l'exercice [...] des lumières de la raison que dans la névrose et dans la folie, témoignages et expressions privilégiés de cette autre vie, à la fois plus mystérieuse, plus inquiétante, et peut-être plus authentique que l'existence réelle¹²⁷.

La littérature fantastique, intériorisée progressivement à partir de la diffusion de l'œuvre de Poe, se trouve au confluent de ces expériences, dont elle opère une fusion : en effet, la neurologie, l'hypnose, les effets de la drogue, les rêves forment un réservoir d'images extrêmement fécond pour les écrivains fantastiques de la deuxième moitié du siècle.

3.5 Les figures de la folie dans la littérature fantastique

Parmi les différentes figures qui se manifestent dans les récits fantastiques qui traitent de la folie, il faut mentionner tout d'abord le héros dans son rapport avec le narrateur, si étroit qu'il est souvent possible de parler d'un héros-narrateur. En effet, on peut expliquer la coïncidence de ces deux figures par le fait que ces ouvrages où le héros rapporte lui-même ses expériences déroutantes sont ceux qui se caractérisent le plus par une interpénétration de surnaturel et folie. Les aventures insolites sont décrites dans des fragments, dans des lettres qui n'ont pas de réponse, ou dans des journaux intimes, pour la plupart incomplets : ces écrits servent aux héros-narrateurs pour prouver la nature supranormale de leurs expériences, afin d'exclure la possibilité d'une éventuelle maladie mentale. Toutefois, le but de ces sortes de garde-fous est destiné à être raté, puisque le langage se révèle incapable de décrire et de délimiter ces expériences aberrantes dont l'authenticité est forcément douteuse, vu qu'elle n'est garantie que par les mots d'un narrateur qui est également un personnage. Pour ces raisons, les ouvrages fantastiques dans lesquelles le héros et le narrateur coïncident apparaissent généralement comme des témoignages extrêmement ambigus. Il se peut parfois que dans ces œuvres l'ambiguïté soit renforcée par l'anonymat du héros : ainsi le lecteur est-il obligé de s'interroger sur l'identité du protagoniste, mais à cause du manque d'information il

¹²⁷ *Ibidem*, p. 81.

se voit incapable de choisir entre une interprétation qui admette une existence du surnaturel et une autre qui envisage la folie. L'écriture à la première personne sert donc de défense pour tous ceux qui se sentent menacés, elle sert à mettre fin à la confusion entre soi et l'envahisseur étranger, soit-il un double, un vampire ou un reflet ; cependant, l'anonymat du narrateur constitue le signe de l'effacement de son identité, et le monologue devient ainsi le dernier moyen – ambigu – de dire « je ». Les héros-narrateurs alors ne peuvent rédiger que des écrits lacunaires, du moment que l'expérience surnaturelle demeure incommunicable et que, parallèlement, le discours de la folie ne peut pas être admis pour tel par son auteur : cette double impossibilité se montre dans les monologues des figures ambiguës. Un exemple de récit où l'écriture joue un rôle fondamental pour exorciser l'envahisseur est, encore une fois, *Le Horla* de Maupassant, dont on parlera dans le cinquième chapitre de la présente étude.

La science médicale, qui est à la base de la littérature fantastique du XIX^e siècle, joue un rôle normatif dans ce genre littéraire, comme le démontrent les nombreuses tentatives de justification des expériences déroutantes par la psychopathologie. En ce sens, la figure du médecin, représentant de la norme, constitue l'élément clé du débat sur le surnaturel et la folie, dont les différents degrés sont visibles dans les trois types d'aliénistes que l'on trouve dans la littérature fantastique, notamment de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La première catégorie regroupe ces aliénistes, fidèles au positivisme, qui veulent démontrer la nature insolite des événements surnaturels¹²⁸. Au deuxième groupe, intermédiaire, appartiennent ces médecins qui n'arrivent pas à exprimer une opinion nette sur les phénomènes insolites qu'ils étudient. Ces faits résistant aux analyses scientifiques, les aliénistes se trouvent partagés entre la science dont ils sont le porte-parole et le surnaturel qu'ils constatent, et ils sont quasiment obligés de renoncer à leurs certitudes qui reposent sur la raison¹²⁹. Enfin, le troisième type de médecins, les plus ambigus : à cette catégorie appartiennent ces aliénistes qui

¹²⁸ Le médecin protagoniste de l'œuvre *Les Mille et un fantômes* (1849) de Dumas appartient à ce courant de pensée.

¹²⁹ Le médecin du conte *Hugues-le-Loup* (1859, ensuite recueilli dans *Contes de la Montagne*, 1860) d'Erckmann-Chatrian est l'un des représentants de cette catégorie intermédiaire.

présentent les symptômes de la maladie mentale¹³⁰, couverts par le masque de la raison, et ceux qui combinent leurs connaissances scientifiques et leurs dons surnaturels¹³¹. Dans ce dernier type de médecins, il est évident que la frontière entre l'aliéniste et le fou est parfois floue. En tout cas, indépendamment de la catégorie à laquelle il appartient, le médecin, représentant de la science, constitue une figure originale et moderne d'une littérature qui traite de la folie.

Si les médecins symbolisent la norme, d'autres hommes se distinguent comme représentants des dogmes et de la loi : ce sont les hommes d'église et les juges, deux figures proches des médecins qui doutent des explications scientifiques des faits insolites. À cause de leur rôle de gardiens des vérités transcendantes, les ecclésiastiques sont exposés aux manifestations surnaturelles, et ils sont aussi bien menacés par la tentation diabolique, qui peut provoquer des dangers mortels ; ces deux aspects sont sanctionnés d'abord par la maladie mentale¹³². De la même manière que les aliénistes face aux normes et que les prêtres par rapport aux dogmes de la foi, les juges, représentants de la loi, se relatent au monde du crime et de la transgression¹³³. D'un point de vue moral, les hommes d'église et les juges apparaissent, par conséquent, comme des figures de la duplicité, conçue progressivement comme le symptôme de cas pathologiques de dédoublement.

Si la confrontation au surnaturel ou la présence de la maladie mentale a causé des doutes chez les figures dont on a parlé jusqu'ici, doute qui a porté à une remise en question des valeurs admises du monde scientifique, du secteur institutionnel et de l'univers spirituel, le personnage de l'artiste, homme aux marges de la société, se trouve spontanément entre le réel et l'imaginaire. Ce n'est pas surprenant si le peintre, l'écrivain ou le musicien joue le rôle de personnage principal de ces ouvrages où le surnaturel et la folie se manifestent simultanément. La tradition romantique et fantastique de l'image littéraire de l'artiste sublimement exalté ou sombrement dément est renforcée par la thèse médicale du lien entre génie et folie, théorie reprise et approfondie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le

¹³⁰ En est un exemple le professeur de pathologie générale dans le conte *Mon illustre ami Selsam* (recueilli dans *Les Contes du bord du Rhin*, 1862) d'Erckmann-Chatrian.

¹³¹ Le médecin de *La seconde vie du docteur Roger* (recueilli dans *La Possédée*, 1863) de Rivière utilise ses connaissances scientifiques pour justifier une théorie ésotérique propre à lui.

¹³² Dans *La Morte amoureuse* de Gautier on trouve des figures d'ecclésiastiques perdus et confus.

¹³³ Maupassant, dans la nouvelle *Un fou ?*, met en scène la double personnalité d'un juge.

mythe qui fait de l'artiste un génie et un fou est le résultat de l'interaction d'observations médicales et de données littéraires ; en outre, ce mythe est à la base de ces textes qui insistent sur l'aspect pathologique de la folie des héros, dont les traits romantiques originels sont progressivement enlevés. Plus tard, à l'époque décadente, l'artiste représente « la figure par excellence de la tentation et de la perversion : son œuvre, qui peut être corruptrice, est introduction au monde du désir et transgression des interdits »¹³⁴. Parmi les ouvrages fantastiques dans lesquels le personnage principal est un artiste, il faut nommer *L'esquisse mystérieuse* (recueilli dans *Contes fantastiques*, 1860)¹³⁵ d'Erckmann-Chatrian, sans omettre, dans une optique plus large, le très célèbre roman d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891)¹³⁶. L'artiste fou des récits fantastiques joue le rôle d'un révélateur, puisque sa folie est la manifestation de l'existence d'un autre monde, qui transparaît dans sa vie et dans son œuvre, aussi bien que dans le dualisme de sa personnalité.

Toutefois, il est important de souligner que les personnages traditionnels, comme les prêtres mis en rapport avec le diable (une présence qui remonte au XVIII^e siècle) et les juges hantés par les spectres des criminels, attirent désormais moins les écrivains, qui préfèrent parler d'artistes et de médecins dans le but de mêler fantastique et pathologie ; par conséquent, ces figures de la tradition sont destinées à disparaître. Si la fortune du personnage du peintre, de l'écrivain et du musicien perdure, c'est grâce à son « rapport avec le mythe, romantique et fantastique à l'origine, de l'artiste fou renouvelé et en même temps conforté par la thèse de la névrose indissolublement liée au génie créateur soutenue par le monde médical »¹³⁷. Le mythe du savant fou, né au début du XIX^e siècle, montre comment les écrivains ont utilisé à leur profit les découvertes scientifiques pour en donner des interprétations surnaturelles. Ce mécanisme d'interaction constante de ces deux domaines différents constitue l'élément de base du mythe, et il se reflète dans les récits grâce au personnage du savant. Les exemples les plus représentatifs du mythe

¹³⁴ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 110.

¹³⁵ Dans ce récit, un peintre, sous l'inspiration d'une voyance onirique, représente dans un tableau la scène d'un meurtre qui vient d'être commis.

¹³⁶ Esthète obsédé par sa propre beauté, Dorian Gray est une figure équivoque et en même temps fascinante, qui veut faire de sa vie une œuvre d'art.

¹³⁷ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 113.

du savant fou appartiennent à la littérature anglaise : *Frankenstein (Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818)¹³⁸ de Mary Shelley et *Le Cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886)¹³⁹ de Stevenson.

Enfin, on peut trouver aussi une autre figure de la folie dans les récits fantastiques : le bouffon, un type de personnage très ancien, notamment dans le domaine du théâtre. Être original, le bouffon unit dans son image la scission du moi et le caractère insolite de la vie psychique, et, par conséquent, il devient ainsi le témoin de l'aliénation universelle des hommes. En tant qu'être à la fois fantastique et grotesque, ironique et sérieux, le bouffon se caractérise par une folie paradoxale, qui se montre comme un jeu ; bien que sa folie dénote en partie des aspects pathologiques, il est difficile de la placer à l'intérieur de catégories et de cas d'aliénation tracés par les médecins spécialistes. Les bouffons peuvent constituer des figures de l'anamorphose – puisqu'ils représentent le reflet déformé de la peur et de l'angoisse – ou des images de l'inversion – s'ils constituent le négatif des savants fous –, mais en tout cas ils représentent une forme particulière de folie, qui exige un public et de la complaisance. Un exemple de bouffon se trouve dans *Les Phantasmes de M. Redoux* (recueilli dans *Histoires insolites*, 1888)¹⁴⁰ de Villiers de L'Isle-Adam.

3.6 Les différents types de récits des cas de folie et des cas supranormaux

D'après les considérations de Ponnau, dans la section de littérature fantastique qui traite en général de la folie il est possible de distinguer trois différents types de récits, selon l'approche adoptée pour le traitement des cas de maladie mentale et de faits aberrants.

La première catégorie regroupe ces récits qui traitent de l'étrangeté psychique : ce sont des ouvrages qui, en s'appuyant sur des données cliniques, décrivent des formes de folie extrêmement spectaculaires et qui, à cause de leur

¹³⁸ Le rêve fou du savant Victor Frankenstein consiste à créer un être aux mêmes pouvoirs de Dieu.

¹³⁹ Le héros du récit, homme de science, veut séparer les deux parties opposées de son individualité, sans mettre en cause la légitimité de cette expérience.

¹⁴⁰ M. Redoux est le double ridicule de certains personnages fantastiques, chez lui la fascination suscitée par l'inconnu devient grotesque.

caractère de morbidité, rendent l'univers mental du héros un monde véritablement fantastique. Ces textes à l'allure étrange, qui entourent d'une aura surnaturelle des cas de folie décrits scientifiquement, se fondent, en particulier, sur des phénomènes d'obsession, d'hallucination et de dédoublement. En tout cas, ce qui constitue le fil rouge de ce premier type de récits c'est la précision presque nosologique dans l'évocation des symptômes de la maladie de la part des auteurs fantastiques ; toutefois, les textes de l'étrangeté psychique ne se basent pas uniquement sur des explications de nature pathologique, mais ils « ne cessent de manifester, comme de rendre extraordinaires et inquiétants, le mystères liés aux mécanismes inconscients à l'œuvre dans l'esprit humain, lieu et siège d'une fantastique exploration »¹⁴¹. Parmi les textes français qui peuvent être classés comme récits de l'étrangeté psychique, on peut nommer *La Petite Roque* (1885)¹⁴² de Maupassant.

Les récits de la deuxième catégorie se caractérisent par un effort de mêler le monde de la psychopathologie à l'univers fantastique, en effaçant ainsi la frontière entre le monde réel et le monde surnaturel. Il s'agit d'une véritable osmose de la folie et du fantastique, confirmée par l'impossibilité de séparer ces deux aspects à la fin des aventures décrites par les récits. Les rêves, les visions, les fantômes et les fantasmes constituent les éléments fondamentaux de ce type de textes, puisqu'ils garantissent l'interpénétration de la folie et du fantastique grâce à leurs prolongements inexplicables dans le monde réel. Par leurs caractéristiques de contiguïté, ambigüité et ambivalence, les ouvrages de cette catégorie sont extrêmement représentatifs de l'enracinement de la littérature de genre fantastique dans le domaine de la folie.

L'inconscient qui se découvre dans les images oniriques, l'osmose du rêve et de la réalité, les hallucinations suscitées par l'éther ou par le haschisch, les fantasmes qui se manifestent dans les cas de double personnalité, appréhendés et exposés d'une façon fantastique, sont bien le terrain d'élection de formes renouvelées du surnaturel où se donne à lire, toujours plus forte et toujours plus dynamique sur le plan littéraire,

¹⁴¹ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 167.

¹⁴² Dans cette nouvelle Maupassant étudie les hallucinations, provoquées par la peur et par le remords, d'un criminel, qui chaque soir est obsédé et terrorisé par l'apparition de la jeune fille qu'il a tuée.

l'imprégnation réciproque du fantastique et de la folie dans les dernières décennies du XIX^e siècle.¹⁴³

Parmi les nombreuses œuvres qui forment cette catégorie de textes fantastiques, il est possible de citer encore des œuvres de Maupassant, comme *La Peur* (1882)¹⁴⁴, *L'Auberge* (1886)¹⁴⁵ et *La Nuit* (1887)¹⁴⁶

Enfin, la troisième catégorie regroupe ces récits qui décrivent des phénomènes parapsychologiques notamment en raison de leur caractère mystérieux et extraordinaire ; dans ces ouvrages, les forces psychiques font faire au personnage qui les subit des expériences de déraison et de surnaturel. En ce sens, la télépathie, la prémonition, la voyance et la communication avec l'au-delà constituent un terrain fertile pour les écrivains fantastiques, qui sont séduits par le caractère insolite de ces phénomènes, étudiés à la fois par la science positive et par le spiritisme : on a déjà parlé dans les chapitres précédents du rapport de continuité entre les études des neurologues et les théories spirites, lien confirmé par ce type de récits. Ces ouvrages qui traitent des cas supranormaux sont donc un reflet de l'actualité de l'époque, marquée par la fascination suscitée par tout ce qui est bizarre et insolite, comme le sont les théories et les expériences parapsychologiques. Un grand nombre d'œuvres de la littérature fantastique internationale présentent les caractéristiques typiques de cette catégorie des textes ; si l'on considère les récits français, *Spirite*¹⁴⁷ de Gautier constitue l'un des ouvrages les plus représentatifs du spiritisme en tant que thématique littéraire.

Il est désormais évident, comme on l'a déjà sommairement constaté, qu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle « au discours *sur* la folie des médecins répond, dans une certaine mesure, le discours *de* la folie (et *sur* le surnaturel) tenu dans leur journal par certains narrateurs laissés significativement sans nom et situés au

¹⁴³ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 174.

¹⁴⁴ Le héros de *La Peur* a vécu deux fois la vraie peur, au Sarah et en France dans une forêt, mais il n'arrive pas à préciser si ces faits dont il a été le témoin étaient de caractère fantasmagorique ou surnaturel.

¹⁴⁵ Le protagoniste de ce récit, devenu fou après un hiver de solitude dans un chalet, souffre d'une démence liée peut-être à des hallucinations ou éventuellement à la manifestation du fantôme de son compagnon disparu dans les montagnes.

¹⁴⁶ Dans *La Nuit*, le héros marche dans une ville pendant la nuit, mais il n'est pas précisé s'il s'agit d'un rêve du protagoniste ou si la réalité subit une métamorphose d'origine fantastique.

¹⁴⁷ Dans cet ouvrage, le héros, vivant, est en contact avec une femme morte.

carrefour de la psychopathologie et du fantastique »¹⁴⁸. Il s'agit ainsi d'une littérature extrêmement originale et féconde, qui représente la situation moderne d'un imaginaire qui se confronte aux progrès de la science.

3.7 Les auteurs fantastiques et la maladie mentale

Enfin, il faut diriger l'attention sur d'autres personnalités liées au fantastique qui traite de la folie, celles qui représentent le véhicule privilégié du dialogue entre la science et la littérature, c'est-à-dire les écrivains. Outre que le rapport entre psychiatrie et littérature, il existe aussi une corrélation entre les vies des auteurs fantastiques et celles des personnages de leurs récits : cette corrélation est due à une maladie mentale dont souffrent à la première personne certains auteurs fantastiques, trouble qu'ils décrivent dans leurs récits. La folie des auteurs va donc accroître le matériel de base à partir duquel ils bâtissent leurs romans, qu'ils soient des textes de fiction qui décrivent la maladie mentale ou des comptes rendus d'expériences aberrantes vécues par les écrivains eux-mêmes.

Comme on a dit dans le chapitre 1.5, comme on en a parlé dans les chapitres précédents, il est évident que la folie à l'intérieur du genre fantastique n'est pas simplement une thématique littéraire due à la mode de l'époque, mais qu'il existe un rapport particulièrement étroit entre les deux. Ce rapport est vaste et complexe, puisqu'il regroupe un grand nombre de composantes, c'est-à-dire la littérature fantastique, la littérature médicale et la condition de maladie des auteurs fantastiques.

Un bon nombre d'écrivains fantastiques étaient atteints de troubles mentaux, qui, dans certains cas, les ont conduits à la mort. Parmi les auteurs – internationaux aussi – qu'on a traités dans cette étude, Hoffmann, Poe, Nerval, Maupassant et Dostoïevski ont souffert d'une forme de maladie mentale.

Hoffmann, le grand écrivain fantastique allemand, né d'une mère hystérique, était un homme lunatique, nerveux et excentrique. Pendant sa vie, il a souffert d'obsessions et d'hallucinations, qu'il aimait raconter dans ses ouvrages, comme on a dit dans les chapitres 2.4 et 3.2 à propos de ses *Contes Fantastiques*.

¹⁴⁸ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 184.

À cause de la maladie, il croyait parfois d'assister à la vision de son double, et quelquefois il voyait des spectres avec une si grande réalité qu'il en était effrayé. Mort à 46 ans, son décès est lié aussi à ses troubles mentaux.

Un autre grand auteur fantastique, Poe, n'a pas vécu une vie heureuse : à dix ans il a perdu ses parents, mélancolie aggravée pendant l'adolescence par la mort de la mère de l'un de ses amis. À la même époque, il a commencé à boire, condition à laquelle s'ajoute la consommation d'opium dans la dernière décennie de sa vie. À 27 ans, après la mort de sa femme, Poe a eu son premier accès de délirium. Atteint d'alcoolisme, d'épilepsie et d'idées obsessionnelles – il avait peur d'être enterré vivant et il avait une tendance à rechercher le pourquoi de tout –, Poe mourut à l'âge de 36 ans dans une attaque de délirium.

L'un des plus célèbres romanciers russes, Dostoïevski, était lui-aussi atteint de troubles mentaux. Il était un homme bizarre, timide, méfiant et aimant de la solitude, et il souffrait d'épilepsie, comme Poe. Et encore comme l'écrivain américain, Dostoïevski aussi craignait d'être enterré vivant. Il a décrit les manifestations de sa maladie mentale dans plusieurs ouvrages, crises devenues de plus en plus intenses et fréquentes après son expérience d'exil. « Après chaque accès, il était fortement déprimé. Il se sentait comme un criminel, comme si une faute inconnue pesait sur lui »¹⁴⁹. Il avait une haute estime de lui-même, ce dont on trouve le reflet dans un grand nombre de ses héros, vaniteux et amoureux de leur propre personne.

De la maladie mentale de Nerval et de Maupassant, on parlera de manière approfondie dans les deux derniers chapitres de la présente étude.

¹⁴⁹ O. Rank, *Don Juan et Le Double : Essais psychanalytiques : Traduit par le Dr S. Lautman*, cit., p. 36.

4. Le cas de Gérard de Nerval

4.1 La vie de Nerval

Gérard de Nerval naît à Paris en 1808, du médecin Étienne Labrunie et de Marie-Antoinette-Marguerite Laurent. Le jeune Nerval est très tôt confié à une nourrice de Loisy, du moment que son père, accompagné de Marie, est en fonction à l'étranger. En 1810 Nerval perd sa mère, et il est donc accueilli chez son grand-oncle, Antoine Boucher, à Mortefontaine. Ces deux événements se révèlent cruciaux dans le développement de Nerval : d'un côté, la nostalgie pour la mère, dans qui il englobera toutes les figures féminines successives, avec une obsession constante de perte et de deuil ; de l'autre, il s'inspire, pour son imaginaire fantastique, des paysages de Mortefontaine, de Chaalis et d'Ermenonville, près de chez lui, grâce à leur abondance d'anciennes demeures et de sublimes ruines. Dans son adolescence, il lit, chez son grand-oncle, des textes cabalistiques et des livres de magie, qui suscitent en lui un certain intérêt pour les doctrines ésotériques. Semi-invalides, son père rentre en 1814, et Nerval doit abandonner ces paysages où il a grandi pour s'installer à Paris.

Dans la capitale, en 1820, il s'inscrit au collège Charlemagne, où il connaît Gautier : les deux futurs écrivains deviendront grands amis. Il se passionne aux langues : il étudie l'italien, l'arabe, le persan et l'allemand. Pendant les vacances, il rentre souvent dans la terre où il a grandi ; mais, dans cette même année, son grand-oncle meurt. Vers l'âge de treize ans, il découvre, par la figure d'Adrienne, l'amour idéal. Quelques années plus tard, en 1828, la perte de la grand-mère constitue un autre deuil dans la vie de Nerval.

Sa première production littéraire, à partir de 1827, est caractérisée par un grand intérêt pour le germanisme et le mysticisme. Après un travail comme dramaturge, en 1832 il accepte le choix de son père de l'inscrire à l'École de Médecine, mais il ne suit les cours que pour deux années.

Dans son voyage en Bretagne en 1833, Nerval voit pour la première fois l'actrice Jenny Colon, l'une des figures les plus influentes de sa vie. L'année suivante, il reçoit un gros héritage de son grand-père, argent qui le libère

momentanément de ses soucis matériels ; au cours de la même année, il entreprend un voyage dans le sud de la France et en Italie. À partir de 1835, « Nerval mène une vie insouciant et désordonnée »¹⁵⁰ : c'est le début de l'époque de la bohème romantique. Accablé de dettes, il est obligé de travailler comme journaliste, chroniqueur et dramaturge.

En 1837 Nerval tombe amoureux de Jenny Colon et il se déclare à elle ; mais, après quelques mois, l'actrice se marie avec un flûtiste de l'Opéra-Comique. La déception qui en résulte ne déclenche aucune perturbation immédiate, mais en réalité commence en lui un lent travail de transformation : l'image de Jenny, continuellement présente dans ses souvenirs comme une figure idéale, devient, de rêve nostalgique, un mythe consolant. Cependant, à la fin de sa vie, cette déesse adorée devient une telle hantise que parfois elle confond la représentation du monde de Nerval. De cette aventure intérieure, Nerval trace l'histoire dans ses ouvrages. Une autre femme marque la vie de Nerval : dans un voyage en Autriche en automne 1838 – auquel suit son premier voyage en Allemagne, en août – il connaît à Vienne la pianiste Marie Pleyel, dont il décrit la séduction et l'impertinence dans sa production littéraire. Deux années plus tard, il rencontre à Bruxelles Jenny et Marie, et, en même temps, une autre figure féminine qui lui est chère s'éteint à Londres : il s'agit de Sophie Dawes, peut-être la source d'inspiration pour la figure d'Adrienne, présente dans les souvenirs de l'écrivain.

Dans un contexte de préoccupations économiques et d'obligations professionnelles, Nerval est confronté à une première crise, en février 1841, dont la cause principale semble être l'ensemble de tensions émotionnelles provoquées, en particulier, par le mariage de Jenny. À cause de cette crise, il est interné pendant quelques mois dans la clinique du docteur Blanche de Montmartre¹⁵¹. L'année successive, Jenny meurt.

En 1843, Nerval part pour son voyage vers l'Orient : dans son parcours – qui comprend Marseille, Malte, Alexandrie, Le Caire, Beyrouth, Chypre, Rhodes, Izmir, Constantinople et Naples – il découvre un vaste patrimoine culturel qui apparaîtra dans certains endroits de son œuvre.

¹⁵⁰ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 292.

¹⁵¹ Cf. note 97.

Suite à un accident, en septembre 1851, Nerval traverse une autre crise mentale, dont il se remet assez rapidement ; toutefois, il a une rechute, et, pendant les deux années successives, se succèdent des moments d'équilibre et des périodes de délire. « La lucidité du malade demeure d'ailleurs intacte : il se dédouble, il s'observe ; et, lorsque le calme revient, il enregistre, dans leur étrangeté révélatrice, les états de conscience dont il a gardé le souvenir »¹⁵². La crise de délire successive, en 1853, requiert une hospitalisation d'urgence : il est d'abord interné à l'Hôpital de la Charité, et ensuite, après une douzaine de jours, il est accueilli dans la clinique du docteur Émile Blanche¹⁵³ à Passy, où il restera jusqu'à mai 1854. Le jour successif, il part pour un voyage en Allemagne. Toutefois, les troubles psychiques continuent à affecter Nerval, qui est interné encore une fois chez le Dr. Blanche. Après la sortie, contre l'avis du docteur, il vit chez sa tante, rue de Rambuteau. Ses extravagances s'accroissent, et simultanément augmentent ses promenades nocturnes dans les quartiers les plus mal famés de Paris. Le 26 janvier 1855, Nerval est trouvé pendu au barreau d'une fenêtre dans une ruelle obscure du vieux Paris. Les 30 janvier, ses funérailles se tiennent à la cathédrale de Notre-Dame, auxquelles participent un grand nombre de personnes, aussi bien que les grands intellectuels parisiens de l'époque. Il repose dans le cimetière du Père-Lachaise.

4.2 L'œuvre de Nerval

L'activité littéraire de Nerval débute de bonne heure, vers la fin des années 1820, marquée tôt par un grand attrait pour le monde allemand, à tel point qu'on peut parler d'une imprégnation : « il voyage en Allemagne, se lie avec des Allemands et, d'une certaine manière, ses pensées, ses comportements dans la vie de tous les jours deviennent bientôt ceux d'un intellectuel d'outre-Rhin »¹⁵⁴. En effet, ses premiers travaux littéraires comptent une traduction du *Faust* (parue en 1827)¹⁵⁵ – Nerval est reconnaissant de ce voyage en rêve hors du monde réel que

¹⁵² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 304.

¹⁵³ Fils du docteur Esprit Blanche – qui avait transféré sa clinique de Montmartre à Passy en 1846 – le Dr. Émile Blanche avait pris la succession de son père.

¹⁵⁴ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., pp. 68-69.

¹⁵⁵ Traduction louée par Goethe lui-même.

Goethe lui a permis de faire grâce au héros de ce roman, avec lequel l'écrivain français se sent des affinités – et la rédaction d'une anthologie de poèmes romantiques allemands traduits en français, *Poésies allemandes* (1830), dans laquelle on trouve des textes de Klopstock, Schiller, Bürger et Goethe. Parmi les romantiques allemands, il semble que Nerval accorde sa préférence à Hoffmann, dont il admire, dans les ouvrages, la difficulté de séparation entre la vie intérieure et la vie extérieure. D'Hoffmann, il traduit les deux premiers chapitres des *Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre*¹⁵⁶, et il est aussi bien fasciné par les *Élixirs du Diable*.

La production fantastique de Nerval s'ouvre avec *La Main de gloire*, texte paru en 1832 dans *Le Cabinet de Lecture* : pour cet ouvrage il s'inspire d'une tradition différente – non plus du romantisme allemand – et plus ancienne, puisque le récit se déroule au cours du XVII^e siècle. Il s'inspire de ces écrivains français qui ont été influencés par Walter Scott¹⁵⁷, comme Mérimée, Hugo, Gautier ; il a aussi consulté les écrivains et les chroniqueurs contemporains à l'époque dans laquelle se déroule l'action de son récit, afin de représenter précisément Paris vers 1610. Toutefois, les éléments dramatiques de *La main de gloire* rappellent les récits d'Hoffmann, tant qu'à la fin le mélange de fantaisie et réalisme provoque une hallucination.

L'influence du monde allemand se fait sentir encore pendant l'époque de la bohème romantique, comme il est évident dans *Soirée d'Automne* (1836)¹⁵⁸, un authentique pastiche d'Hoffmann qui raconte l'hallucination du héros-narrateur, aussi bien que dans *Le Portrait du Diable* (1839). En août 1838, Nerval part en voyage pour l'Allemagne. Il traduit encore une fois Goethe, dans le *Second Faust* qui date de 1840 ; Nerval, par rapport à ses vicissitudes sentimentales de ces années, et notamment après la crise de 1841 et après la mort de Jenny, « se persuade que, comme Faust, il a aimé, sous l'apparence d'un être humain, l'incarnation fragile d'une créature supra-terrestre »¹⁵⁹. Ainsi, Nerval ne conserve plus le souvenir de

¹⁵⁶ Dans ce texte, il est présent le mythe de l'homme qui a perdu son ombre.

¹⁵⁷ Il est curieux de constater, d'après les mots de Castex, que Scott était « l'adversaire juré d'Hoffmann » (P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 48).

¹⁵⁸ D'après Castex, l'intensité des évocations dans le texte prouve un grand talent d'écrivain, sinon une expérience réelle.

¹⁵⁹ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 295.

Jenny en tant que femme périssable, mais il fait d'elle une créature céleste ; cette transfiguration est favorisée par son voyage vers l'Orient de 1843, terre lointaine où l'écrivain recherche une diversion.

L'horizon spirituel et culturel de Nerval s'élargit grâce aux aventures de ce voyage, qu'il décrit dans des récits qui vont former le *Voyage en Orient* (1851)¹⁶⁰. Dans cet ouvrage transparaissent les inquiétudes de l'écrivain, en même temps que ses études des différentes religions découvertes pendant le voyage et leurs respectifs symboles – la Vénus grecque, l'Isis égyptienne, la Vierge chrétienne se confondent : c'est ce qu'on a appelé le syncrétisme de Nerval – ; ces symboles, aussi bien que les figures humaines qu'il a rencontrées, se mêlent dans son imagination et ses souvenirs. Dans ces récits orientaux, il est possible de trouver de nombreuses révélations sur l'âme de Nerval, puisqu'il reflète ses idées et ses hantises sur ses personnages, ce qui détermine un mélange de l'auteur aux aventures de ses héros. Afin d'accomplir cette transposition subjective, parfois Nerval modèle les légendes qu'il narre, selon ses vues personnelles. Dans cette œuvre, est aussi présent le thème fondamental du double¹⁶¹ : en effet, à partir de la rupture avec son aimée, Jenny, pour Nerval le double n'est plus seulement une simple thématique littéraire, mais il s'agit d'une présence, dont il a fait connaissance pendant ses hallucinations au sein de la crise de 1841. Le mysticisme oriental et les doctrines ésotériques exercent une grande influence sur les goûts de Nerval encore aux environs de 1850.

C'est exactement au milieu du siècle, après la crise de 1851, que Nerval prend conscience du fait que ses hantises le porteront inévitablement à devoir cesser son travail d'écrivain, et pour cette raison il profite de ses moments de répit pour écrire. Les œuvres de son dernier lustre reflètent sa maladie mentale : ce sont des sortes de témoignages autobiographiques. En ce sens, après une démarche fantastique imprégnée de germanisme, une époque s'ouvre où le fantastique nervalien devient plus personnel. Ce glissement d'un fantastique imaginé à un fantastique vécu, de la rêverie aux obsessions, montre bien tout le drame existentiel

¹⁶⁰ Il est possible de noter qu'à partir de cet ouvrage Nerval commence à se démarquer du modèle hofmannien.

¹⁶¹ Par exemple, le héros de l'*Histoire du Calife Hakem*, récit qui fait partie de l'édition définitive du *Voyage en Orient*, est l'image de Nerval lui-même ; ils se rapprochent par leurs désarrois sentimentaux. En outre, il faut souligner que le calife est hanté par un double.

de la vie de Nerval, qui avoue être « incapable de distinguer vie et œuvre, que l'œuvre s'épanche dans la vie, comme la vie dans l'œuvre »¹⁶².

Les ouvrages de ses dernières années de vie sont *Les Illuminés* (1852), *Les Nuits d'Octobre* (1852), *Les Petits Châteaux de Bohême* (1853), *Les Filles du Feu* (1854), *Les Chimères* (1854) et *Promenades et Souvenirs* (1854). Ses confidences les plus intimes et directes se trouvent dans *Sylvie* (nouvelle parue dans la *Revue des Deux Mondes* en 1853, et recueillie dans *Les Filles du Feu*) et dans *Aurélia* (1855, œuvre incomplète).

Dans *Sylvie*, Nerval narre ses souvenirs : il remonte à sa jeunesse, dont il retrace les paysages et les principaux épisodes de la vie amoureuse, symbolisés par les figures d'Adrienne, de Sylvie et d'Aurélie. Nerval associe ainsi le souvenir et la fiction, dans une œuvre qui passe constamment du rêve à la vie. Dans *Aurélia*, au contraire, le monde onirique et le monde réel sont mêlés, la frontière entre les deux n'est pas toujours définissable ; de ce roman intime on parlera de manière plus détaillée dans le chapitre suivant.

Un dernier texte fantastique, *Pandora* (1854), atteste la perte, de la part de l'écrivain, du contrôle de soi, son désarroi sentimental et sa faillite intellectuelle. De la femme fatale qu'il a connu à Vienne s'inspire son mythe de Pandora, décrite par l'écrivain comme un instrument du malheur humain. « Ainsi, Nerval, qui a commencé sa carrière de conteur fantastique par des pastiches d'écolier trop sage, laisse parmi ses dernières reliques des pages dont l'étrangeté démentielle retient à juste titre l'attention des psychiatres »¹⁶³.

4.3 La genèse d'*Aurélia*

D'un point de vue éditorial, *Aurélia*, le chef d'œuvre de Nerval qui marque le fin d'un certain fantastique romantique, d'après les jugements de Baronian¹⁶⁴,

¹⁶² Jacques Bony, introduction à G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]* (1990), Paris, Flammarion, 1990, p. 7.

¹⁶³ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 314.

¹⁶⁴ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit.

présente une histoire très intéressante. En effet, cet ouvrage, tel que nous le lisons aujourd'hui, n'est qu'un texte incomplet, voire infidèle aux volontés de Nerval.

Le 1^{er} janvier 1855, la *Revue de Paris* publie *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, un texte divisé en dix chapitres, non titrés, mais numérotés en chiffres romains. À la fin du dernier chapitre, une indication informe les lecteurs que la suite du récit sera publiée dans le volume successif. Toutefois, le 15 janvier – Nerval est encore vivant – la revue ne publie pas la continuation d'*Aurélia*, ni elle ne s'excuse pour le retard. Dans le volume du 1^{er} février, la direction publie une note, où elle annonce la mort de Nerval et la publication de la suite de l'œuvre, prévue pour le volume successif, en impliquant ainsi que le récit était déjà prêt. Le 15 février, la suite d'*Aurélia*, désignée par la revue comme « Seconde partie », est publiée ; mais une nouvelle note de la direction informe les lecteurs qu'il s'agit du texte tel que Nerval l'a laissé, non prêt à l'impression, comme on le déduisait de la première note. La reconstruction des étapes éditoriales de la deuxième partie d'*Aurélia* demeure hypothétique, puisqu'il est impossible de déterminer à partir de quels documents la revue l'a imprimée. À ce propos, il est possible que la rédaction de la *Revue de Paris* dispose d'un grand nombre de documents – épreuves probablement non corrigées, manuscrits antérieurs, manuscrits trouvés sur le corps de Nerval dont on ne peut pas déterminer l'antériorité ou la postériorité par rapport aux épreuves – à partir desquels elle a procédé à un travail de recomposition. Il s'agit donc d'un problème de nature philologique – reconstruire les versions successives ou avouer l'impossibilité de privilégier tel ou tel manuscrit – sur lequel on ne s'attardera pas davantage.

En effet, la genèse d'*Aurélia* est longue, cette œuvre occupe Nerval pendant plus d'un an. Il est possible de situer le début de la rédaction au 1^{er} décembre 1853, quand, à Passy, chez le Dr. Blanche, Nerval écrit ce qu'on peut considérer comme les premiers fragments d'*Aurélia*. À partir de la correspondance entre Nerval et le Dr. Blanche, il est possible de noter que le noyau de l'œuvre semble être la transcription de ses rêves et de ses visions, transcription destinée au docteur, dans une triple intention d'« étude scientifique, intérêt publicitaire, démarche

thérapeutique »¹⁶⁵, comme cela est évident d'après les lettres du 2 et du 3 décembre 1853 :

Je vous envoie deux pages qui doivent être ajoutées à celles que je vous ai remises hier. Je continuerai cette série de rêves, si vous voulez, ou bien je me mettrai à faire une pièce, ce qui serait plus gai et rapporterait davantage. [...] un travail qui, je crois, ne peut être qu'utile et honorable pour votre maison. J'arrive ainsi à débarrasser ma tête de toutes ces visions qui l'ont si longtemps peuplée.¹⁶⁶

Il est légitime, à ce moment, de se demander pourquoi Nerval est passé du *compte rendu* de ces expériences – qui n'occupent qu'une petite partie de ces précieux feuillets décrivant ses crises, qui datent de la seconde quinzaine de décembre 1853 – à un récit à caractère autobiographique déjà à partir de sa version primitive. Il est possible que Nerval, dans sa première version, désire incorporer à son étude scientifique, au titre de « Le Rêve et la Vie », un récit à un double but, c'est-à-dire parcourir l'histoire de sa folie pour éviter que quelqu'un le fasse à sa place, et se justifier face à ses contemporains. Sans négliger les contraintes économiques : elles peuvent avoir poussé l'auteur à publier des textes de fiction dans des revues ou des journaux, qui rétribuaient bien les écrivains.

La correspondance du voyage en Allemagne de 1854 est un témoin de la maturation du projet de Nerval, et elle nous démontre la transformation de la première version à caractère plus médical à une deuxième qui assume la forme narrative du roman. Il rentre à Paris et vers fin septembre commence l'impression des épreuves, sujette à des difficultés de finalisation à cause de son impatience et de sa situation précaire après la sortie de la clinique du Dr. Blanche.

Ce qui importe, c'est de percevoir que Nerval a ici créé une forme, la seule forme possible pour ce qu'il avait à exprimer. [...] Incontestablement, Nerval *veut* ici trouver à sa vie et à ses épreuves un sens, faire de ses visions la révélation d'une vérité cachée

¹⁶⁵ J. Bony, édition de G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 247.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 246-247.

que, nouveau prophète, il aurait la mission d'annoncer, voir dans la mort d'une personne chérie la possibilité de trouver un guide vers la lumière.¹⁶⁷

La structure qui donne à *Aurélia* son caractère dynamique est la forme bipartie, avec une coupure qui divise une première descente aux Enfers de la remontée suivante, où la figure féminine n'est plus une entité précise, un objet de poursuite, mais devient un guide qui représente toutes les femmes. Si d'un côté Nerval s'emploie à distinguer ces deux parties, bien que d'un point de vue biographique la coupure n'existe pas, de l'autre côté il s'efforce d'effacer – au début du neuvième chapitre – la distance chronologique entre sa première et sa deuxième crise. Ce qui importe à Nerval ce ne sont pas les faits terrestres, mais les événements de l'autre monde, du monde spirituel : en ce sens, le nom d'Aurélia tend à disparaître de la seconde partie, et le nom de Dieu s'impose.

C'est à cause de la mort de Nerval, survenue, comme on l'a dit, le 26 janvier 1855, qu'*Aurélia* demeure un récit inachevé.

4.4 Genre fantastique et folie dans *Aurélia*

L'intérêt de cette étude étant de focaliser la corrélation entre folie et littérature fantastique, l'analyse suivante d'*Aurélia* mettra en lumière essentiellement ces deux aspects.

Il n'y a aucun doute à propos du caractère fantastique de l'œuvre de Nerval : le mélange entre épisodes inquiétants et visions à la fois précises et étranges qui est à la base de cette relation fortement autobiographique est en ligne avec les définitions du genre fantastique qu'on a esquissées dans le chapitre 1.3. En effet, l'hésitation du lecteur sur la nature des faits étranges décrits dans le récit, que proposait Todorov¹⁶⁸ en tant qu'élément basilaire du genre fantastique, se manifeste tout au long d'*Aurélia* :

D'abord, le personnage n'est pas tout à fait décidé quant à l'interprétation à donner aux faits : il croit parfois, lui aussi, à sa folie mais ne va jamais jusqu'à la certitude.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 249.

¹⁶⁸ Cf. note 17.

[...] Dans le même temps, le narrateur n'est pas sûr que tout ce que le personnage a vécu relève de l'illusion ; il insiste même sur la vérité de certains faits rapportés. [...] L'ambiguïté tient aussi à l'emploi de deux procédés d'écriture qui pénètrent le texte entier. Nerval les utilise habituellement ensemble ; ils s'appellent : l'imparfait et la modalisation.¹⁶⁹

La présence de certaines locutions introductives qui changent la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé – la modalisation – et l'emploi de l'imparfait – qui, similairement, ne précise pas si l'action continue encore ou non – sont donc les deux aspects utilisés par Nerval pour créer cette ambiguïté nécessaire à faire d'*Aurélia* un récit fantastique. En outre, si l'on se tient à la définition du genre fantastique donnée par Castex¹⁷⁰, ce sont précisément les états morbides de la conscience qui constituent les éléments fondamentaux de l'intrigue de l'œuvre nervalienne.

Comme on l'a déjà dit dans le chapitre précédent, l'origine d'*Aurélia* est à trouver dans des comptes rendus personnels où l'auteur décrivait à son docteur soignant ses rêves et ses visions ; cette intention est tôt explicitée dans le premier chapitre de l'ouvrage : « je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit »¹⁷¹. Rêves et visions, en effet, représentent deux composantes fondamentales pour le récit dans son entier (bien que les rêves soient moins fréquents dans la seconde partie) : en ce sens, il suffit de relever que le mot « rêve » est présent déjà dans le titre complet d'*Aurélia* (*Aurélia ou Le rêve et la vie*) et qu'il constitue le premier mot de l'œuvre. Encore une fois, science et littérature demeurent étroitement liées : les notes du patient servant au docteur pour qu'il puisse le soigner dans sa maladie mentale.

En ce sens, le récit fantastique n'est pas seulement œuvre de fiction, mais il se présente aussi comme œuvre de vérité, comme on l'a vu dans le chapitre 3.2 ; en effet, *Aurélia* est le résultat d'une transformation des comptes rendus que Nerval

¹⁶⁹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 42.

¹⁷⁰ Cf. note 9.

¹⁷¹ Gérard de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]* (1990), édition de J. Bony, Paris, Flammarion, 1990, p. 251.

rédigait pour le Dr. Blanche, comme on vient de dire. Cet aspect double de l'œuvre fantastique est déterminé par une impossibilité de distinguer entre les expériences aberrantes du héros et celles de l'auteur, impossibilité qui persiste tout au long d'*Aurélia*. En effet, déjà à partir du point de départ du récit – qui est un événement de la vie réelle –, soit la perte de la femme aimée, Aurélia, qui représente pour l'auteur la figure de Jenny, il est difficile de discerner entre le protagoniste et l'écrivain. Il s'agit en effet d'un narrateur à la première personne. « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi »¹⁷² : par les actions du héros, Nerval raconte ses aventures à partir de la rupture avec Jenny. Ce mélange de héros et auteur demeure aussi dans les narrations des faits aberrants tout au long du récit, à partir de la description de la crise vécue par Nerval en 1841 et rapportée à la première personne par le personnage :

Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia.¹⁷³

Si héros et auteur coïncident en raison de la genèse de l'œuvre et de l'origine des faits racontés, où se situe le narrateur ? En effet, le narrateur reste anonyme et utilise le pronom personnel « je » tout au long d'*Aurélia* ; toutefois, il est facilement identifiable à la figure de l'auteur, devenant ainsi l'une des figures typiques des œuvres fantastiques qui traitent de la folie, c'est-à-dire le héros-narrateur. De cette façon, il est possible de faire confluer dans une même identité les trois personnes qui prennent part à l'œuvre, c'est-à-dire l'auteur, le narrateur, et le héros : c'est toujours Nerval. Toutefois, les deux derniers se différencient par leur condition mentale : le héros est fou et il confond sommeil et veille, tandis que le narrateur a déjà récupéré sa raison, il est lucide, et tout cela peut s'expliquer par un décalage temporel. « Parvenu au terme de sa quête, le personnage a déchiffré le sens de sa

¹⁷² *Ibidem*, p. 252.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 254.

vie [...] : le voilà préparé à entreprendre la relation de son expérience, qui coïncide elle-même avec la genèse de la narration »¹⁷⁴.

Le mélange entre expériences personnelles inexplicables de l'auteur et événements étranges décrits par le héros fait de Nerval un représentant à la fois fort typique et exceptionnel du mythe de l'écrivain fantastique fou, dont on a déjà souligné la corrélation avec la science médicale (cf. troisième chapitre). En effet, la folie de l'auteur est transposée dans le héros d'*Aurélia* dans un récit qui se constitue une coprésence de littérature fantastique et littérature médicale (ou, au moins, à des fins médicales) ; de cette façon, il se produit un mélange entre génie et folie, condition non rare chez les artistes, comme il est le cas de Nerval. Toutefois, bien que l'auteur et le héros s'assimilent, dans le cas d'*Aurélia* il ne s'agit pas d'une autobiographie, puisque les événements décrits dans l'œuvre ne représentent qu'un portrait morcelé et difforme de la vie de Nerval. Par exemple, les dix années qui séparent les deux crises réelles de Nerval sont effacées dans le récit, plus précisément au début du neuvième chapitre de la première partie ; cet aplatissement de la dimension chronologique représente un effort de la part de l'auteur d'affirmer une continuité d'expériences aberrantes.

On a dit que les rêves constituent, avec les visions, des composantes fondamentales d'*Aurélia* : en effet, chez Nerval, « le Rêve est une seconde vie [...] et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence »¹⁷⁵. D'après le héros, donc, le rêve se déroule sur deux niveaux, à lire selon ses diverses connotations : si d'un côté l'expérience onirique peut représenter le début d'une aventure différente, de l'autre côté elle peut aussi relever de la maladie (jusqu'à la mort, qui est étroitement liée au rêve : « les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort »¹⁷⁶). Le rêve, qui a marqué la vie de Nerval, sert d'articulation au récit dans son entier, il donne un rythme au texte, qui bouge continuellement entre le monde onirique et le monde réel. Les songes occupent une grande partie du texte, surtout dans la première partie, et ils

¹⁷⁴ Michel Jeanneret, *La lettre perdue : Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval* (1978), Paris, Flammarion, 1978, p. 212.

¹⁷⁵ G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 251.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 251.

sont très diversifiés : le héros rêve de figures familières et ancestrales, aussi bien que de la mort d'Aurélia, il se déplace dans le temps et dans l'espace « par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve »¹⁷⁷, jusqu'à arriver à des rêves à la thématique religieuse et à des visions de Dieu. Les rêves sont si élaborés qu'on assiste à un rêve dans le rêve dans le quatrième chapitre de la première partie : ici a lieu une multiplication du « moi ».

Aux rêves sont étroitement liées les visions, plus fréquentes dans la deuxième partie du récit. Parmi ces visions, il faut en retenir une en particulier, celle qui a lieu après une tentative de suicide de la part du héros :

Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus de Tuileries. [...] À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté, se rapprochant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient tour à tour. Pendant deux ou trois heures, je contemplai ce désordre.¹⁷⁸

Cette vision apocalyptique, marquée par la panique, où l'on peut identifier une menace de cataclysme, constitue le début du délire du héros. Pendant l'un de ses internements, le personnage, en proie à un délire nocturne, arrive à se croire un Dieu : « L'idée que j'étais devenu semblable à un Dieu et que j'avais le pouvoir de guérir me fit imposer les mains à quelques malades, et, m'approchant d'une statue de la Vierge, j'enlevai la couronne de fleurs artificielles pour appuyer le pouvoir que je me croyais »¹⁷⁹. À ce propos, il faut rappeler que Moreau de Tours, comme on l'a dit dans le chapitre 3.1, grâce à ses études, avait établi une parenté et même une identité entre le délire et le rêve.

Rêves et visions, déjà symptômes de maladie, ne se limitent pas à la dimension mentale : en effet, juste après la description de la crise de 1841, qui commence par des données réelles, auxquelles se succèdent les premières

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 262.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 296-297.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 300.

transpositions de visions et de rêves, très vite le héros informe le lecteur que le monde réel et la vie onirique commencent à se mêler de manière inextricable :

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, – et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine...¹⁸⁰

À partir de cet épisode, le rêve commence à envahir de plus en plus la vie du héros, et il se produit cette interversion du monde onirique et du monde réel dont parlait Caillois¹⁸¹, destinée à marquer profondément le récit, ou mieux la vie du protagoniste, de la même manière qu'elle marquait la vie de Nerval. Le héros perçoit cette osmose, mais il n'est pas capable de lui donner une explication : « Je ne sais comment expliquer que dans mes idées les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement »¹⁸². Cette interversion arrive à son apogée dans le rêve du dixième chapitre de la première partie. Le héros se réveille en sursaut à cause du « cri d'une femme, distinct et vibrant, empreint d'une douleur déchirante »¹⁸³ : or, bien que ce cri ne soit pas réel, le héros est convaincu de sa nature physique (« Je m'informai au dehors, personne n'avait rien entendu. – Et cependant, je suis encore certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti... »¹⁸⁴). L'explication est vite donnée : « selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible »¹⁸⁵. Encore dans la seconde partie du récit « l'âme flotte incertaine entre la vie et le rêve »¹⁸⁶ ; ce n'est qu'après l'internement dû au délire du cinquième chapitre que le héros comprends, « je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi qu'illusions jusque-là »¹⁸⁷. En effet, comme on l'avait déjà

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 256.

¹⁸¹ Cf. note 23.

¹⁸² G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 276.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 280.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 280.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 281.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 283.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 301.

dit dans le chapitre 3.4, lorsque la confusion entre la réalité et l'illusion dure trop longtemps et que le rêve arrive à envahir le monde réel, il n'y aura qu'une conséquence : la folie.

Il est intéressant à ce propos de rappeler les considérations que faisait Cacciavillani¹⁸⁸. La situation onirique, d'après le critique, se caractériserait par deux aspects précis. En premier lieu, le narrateur introduirait, à propos des aventures du héros, un doute, une illusion, une erreur apparente, ce qui correspondrait à un dédoublement du sujet du rêve, entre celui qui fait le rêve et celui qui est inclus dans son propre rêve. Ce premier aspect est évident dans certaines expressions exprimant une modalisation, par exemple « un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir »¹⁸⁹ et « il me sembla que je redescendais parmi les hommes »¹⁹⁰ (cette dernière phrase révèle du rôle messianique que Nerval s'était attribué¹⁹¹). En deuxième lieu, il se produirait le dédoublement du « je », comme s'il s'agissait d'une brisure dans la perception du réel, d'une scission : « à dater de ce moment, tout prenait un aspect double »¹⁹² et « mon âme se dédoublait »¹⁹³.

Ici, se dégage et se développe le thème du double – thématique particulièrement récurrente dans la littérature fantastique – étant donné que la dualité supplante l'identité :

Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, – distinctement partagée entre la vision et la réalité. [...] je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que lorsqu'il le voit, la mort est proche.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Giovanni Cacciavillani, édition de G. de Nerval, *Aurélia* (1987), Pisa, Pacini, 1987

¹⁸⁹ G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 256.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 257.

¹⁹¹ Nerval, « descendu parmi les hommes pour leur annoncer l'heureuse nouvelle » (*ibidem*, p. 311), croyait d'être préposé à « rétablir l'harmonie universelle » (*ibidem*, p. 302). Il se présente, donc, comme un nouveau Messie : un Messie qui doute.

¹⁹² G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 256.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 257.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 257-258.

Il est intéressant de noter que Nerval ici attribue à la tradition allemande la croyance des phénomènes de dédoublement, bien que dans l'*Histoire du Calife Hakem* il l'accorde à l'Orient. En effet, quand le double du troisième chapitre de la première partie se représente une deuxième fois dans le neuvième chapitre, lorsque la deuxième crise a lieu, il est « vêtu en prince d'Orient »¹⁹⁵. Rappelons que Nerval est l'auteur d'un important *Voyage en Orient*. La thématique du double se développe encore (« Ô terreur ! ô colère ! c'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... »¹⁹⁶), et pousse le héros à s'interroger là-dessus :

Mais quel était donc cet esprit qui était moi et en dehors de moi. Était-ce le *Double* des légendes, ou ce frère mystique que les Orientaux appellent *Ferouër* ? [...] Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les Orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? me disais-je. En tout cas, *l'autre* m'est hostile...¹⁹⁷

Le « moi », divisé en deux moitiés hostiles, commence alors à se dissocier de sa conduite passée, il s'interroge sur son nature, sur son caractère, sur l'autre. Cette présence, ce double se révèle être désormais contre le sujet, à tel point qu'il prend sa place auprès de la femme aimée : « Aurélia n'était plus à moi ! »¹⁹⁸. Le cas pathologique de dédoublement de la personnalité, dont Nerval souffrait, constitue donc le point de départ scientifique aussi bien que le motif littéraire conducteur du récit tout entier.

Non seulement, le double du héros se modifie le long du récit. Si dans la première partie il était une figure négative, plus loin le personnage comprend que, bien qu'il demeure hostile, le double veut son bien : « Dieu est avec lui, m'écriai-je... mais il n'est plus avec moi ! Ô malheur ! je l'ai chassé de moi-même, je l'ai menacé, je l'ai maudit ! C'était bien lui, ce frère mystique, qui s'éloignait de plus en plus de mon âme et qui m'avertissait en vain ! »¹⁹⁹. Comme le souligne Jeanneret, « la division du moi acquiert ainsi une portée morale : elle témoigne du

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 276.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 276.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 276-277.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 277.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 286-287.

péché et de la malédiction. Elle ne disjoint plus deux moitiés de l'être, mais marque l'écart qui sépare l'homme de Dieu. Le double ne signifie plus : je suis fou, mais : je suis rejeté »²⁰⁰. Après qu'il a admis avoir « préféré la créature au créateur »²⁰¹, le personnage se dévoue à Dieu. Ce Dieu qu'il avait négligé pendant la première partie du récit (« Pourquoi donc est-ce la première fois, depuis si longtemps, que je songe à *lui* ? »²⁰² ; en effet, la première apparition de Dieu ne remonte qu'aux rêves de la première crise : « N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu ? – Oui ! »²⁰³) revient maintenant à l'esprit du héros, ce qui détermine le début d'une nouvelle étape dans le voyage spirituel de l'âme du personnage.

Or, la maladie mentale du héros ne se manifeste pas seulement par des rêves et par des phénomènes de dédoublement : parmi ses multiples facettes, on trouve aussi des obsessions qui tourmentent le personnage. L'élément déclencheur de ces obsessions est à trouver dans la figure d'Aurélia. Après le rêve révélateur de la mort de la femme aimée, celui qui occupe le sixième chapitre de la première partie, marqué par le caractère insaisissable de la dame (« elle semblait s'évanouir [...] je marchais péniblement [...] comme pour saisir l'ombre agrandie qui m'échappait »²⁰⁴), le héros recherche Aurélia dans des images qui se lient à elle, le sentiment de perte et de manque étant si intense. Dans la narration de la deuxième crise (neuvième chapitre de la première partie), le héros évoque des fragments précédents, en produisant ainsi des répétitions d'objets, de personnes et de situations qui deviennent des répétitions obsessionnelles.

Le rôle important que jouait la science médicale – c'est-à-dire de donner des explications positives de l'inconnu – à cette époque est explicitement relevé par le héros lui-même après le long rêve qui couvre les chapitres IV et V de la première partie du récit.

Telle fut cette vision ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir. L'état cataleptique où je m'étais trouvé pendant plusieurs jours me fut

²⁰⁰ M. Jeanneret, *La lettre perdue : Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, cit., p. 194.

²⁰¹ G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 287.

²⁰² *Ibidem*, p. 283.

²⁰³ *Ibidem*, p. 266.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 268.

expliqué scientifiquement, et les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques.²⁰⁵

De manière cohérente avec ce qu'il affirme au début du troisième chapitre²⁰⁶, le héros ne perçoit pas de maladie mentale dans ses actions, qui, pour lui, demeurent absolument logiques. Toutefois, à la fin d'*Aurélia*, le héros montre une nouvelle approche, puisqu'il s'interroge sur ses rêves et qu'il veut les comprendre, comme s'il désirait dominer l'inconscient par le conscient :

C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse tentative. Je résolus de fixer le rêve et d'en connaître le secret. [...] De ce moment je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents.²⁰⁷

Les considérations du héros sont à lire en relation aux internements qu'il avait subis en avance :

Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies ; je reconnus en moi-même que je n'avais pas été loin d'une si étrange persuasion. Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu.²⁰⁸

Les soins psychiatriques – apparemment efficaces – apportés au héros par les cliniques et les maisons de santé où il avait été interné, ont comme résultat de lui donner une certaine conscience de la maladie mentale. La médecine, encore un fois, est en rapport avec la littérature, qui se veut porte-voix des explications scientifiques de certains cas de maladie mentale.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 266.

²⁰⁶ Cf. note 180.

²⁰⁷ G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 314.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 315.

En conclusion, ce roman inachevé, qui décrit une aventure spirituelle aux confins entre le rêve et la vie, se distingue des œuvres précédentes de Nerval par « un certain nombre d'innovations techniques qui témoignent de la lucidité de l'écrivain. C'est tout d'abord l'appel à un *discours* scientifique, à une sorte de théorie du rêve et de l'hallucination »²⁰⁹. En effet, *Aurélia* impliquait d'abord des médecins comme destinataires, qui utilisaient les comptes rendus de Nerval dans une perspective scientifique. À cet aspect, il s'ajoute un jeu à niveau de l'histoire : bien que le narrateur prenne ses distances du héros qui raconte ses rêves et ses visions, tous les deux utilisent le pronom « je », ce qui porte à un mélange entre eux, et, par le biais de formules modalisantes, à une augmentation de la perplexité du lecteur. En outre, à partir du premier chapitre, l'auteur instaure une confusion permanente entre le rêve nocturne et les visions délirantes. Ces trois aspects qu'on vient d'esquisser sont des premiers indices de la corrélation qu'on peut établir entre folie et littérature fantastique. En plus, il faut souligner le fait que dans *Aurélia* il est possible de trouver un discours de la folie aussi bien qu'un discours sur la folie. Le premier, qui réside au niveau des contenus – et non pas au niveau de la forme, puisque Nerval montre une parfaite maîtrise des discours, à la différence des aliénés, dont les discours présentent des inadéquations (aussi à niveau de la pensée), des incohérences, des ruptures syntaxiques, des néologismes... –, se trouve dans ces thèmes qui peuvent correspondre à des symptômes d'aliénation, comme rêves, visions, obsessions, délires. Le second, le discours sur la folie, n'a pas pour but seulement la description de fantasmagories, mais aussi leur neutralisation et transformation. En ce sens, *Aurélia* entretient un rapport double – mimétique et critique – avec la folie. Folie et surnaturel s'interpénètrent, le rêve envahit la réalité, alors la conséquence ne peut être qu'une seule : la folie.

²⁰⁹ J. Bony, introduction à G. de Nerval, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]*, cit., p. 27.

5. Le cas de Guy de Maupassant

5.1 La vie de Maupassant

Guy de Maupassant naît à Fécamp (mais enregistré au Château de Miromesnil)²¹⁰ en 1850, de Gustave de Maupassant, membre de la noblesse, et de Laure Le Poittevin, sœur d'Alfred, ami de Gustave Flaubert. Laure était une femme cultivée, mais déséquilibrée, ce qui marquera Maupassant pour toute sa vie : non seulement elle abuse de narcotiques, mais elle est aussi obsédée par une folie des grandeurs et demeure enfermée, et, en outre, elle a tenté de se suicider deux fois. La figure de la mère constitue pour Maupassant un tourment aussi bien qu'une référence, au contraire du père, qui méconnaissait son devoir paternel, et qui est donc refusé par l'écrivain. En 1856 naît son frère Hervé, lui aussi de mentalité instable. En 1862 les parents de Maupassant se séparent, et il grandit entre Étretat et Fécamp, chez ses grands-parents maternels.

Son éducation littéraire lui est dispensée par Flaubert, son parrain, il est bachelier à Caen en 1869, et ensuite il s'inscrit à la faculté de droit de Paris. Dans les années 1870-1871 il fait partie de l'intendance de l'armée, et en 1872 il devient employé au Ministère de la Marine. Pendant ces années, il fréquente Flaubert et découvre le canotage. En 1875 son premier conte, *La Main d'écorché*, est publié. En 1877 il est soigné pour une syphilis et l'année suivante il entre, grâce à Flaubert, au Ministère de l'Instruction publique, d'où il sortira deux ans plus tard.

En 1880, dans son état de santé – déjà compromis par des problèmes cardiaques et par le tabagisme – commencent à paraître les premiers symptômes alarmants : Maupassant souffre de troubles oculaires, spécialement dans l'œil droit, jugé comme inguérissable par son oculiste ; non seulement, il est atteint d'une irritation de la partie supérieure de la moelle, c'est-à-dire de la même maladie que sa mère. Le trouble réside derrière l'œil, plus spécifiquement dans les centres nerveux du crâne, ce qui explique les maux de tête dont Maupassant souffrait et qu'il soignait par l'éther. Ce stupéfiant, qui allège sa douleur et lui procure une

²¹⁰ La mère de Maupassant voulait que ses enfants naissent dans des châteaux ; pour cette raison, bien qu'elle ait peut-être accouché à Fécamp, elle a fait déclarer la naissance de Maupassant au Château de Miromesnil.

surexcitation temporaire de l'intelligence, lui crée une dépendance. La maladie dont il souffre et la grande frénésie avec laquelle il travaille portent Maupassant à développer une certaine forme de psychose : « tantôt expansif et joyeux, tantôt en proie au dégoût, il aggrave son déséquilibre en se droguant à l'éther contre ses migraines, et en alternant la médication au bromure et l'usage des excitants »²¹¹. À cet état mental il faut ajouter son pessimisme théorique – il connaissait Schopenhauer et les théories darwiniennes²¹² étaient très répandues parmi les hommes de bonne culture –, aggravé ensuite par le grand désespoir causé par la mort de Flaubert en 1880, c'est-à-dire de celui qui lui donnait un soutien indispensable. Il veut s'échapper de la vie quotidienne, de sa tristesse, il est à la recherche de la solitude : mais elle est dangereuse, puisqu'elle force l'homme, en face à sa misère, à s'interroger sur son destin. Les troubles oculaires, dus à la syphilis mal soignée, s'aggravent, et causent à Maupassant, en 1881, une cécité momentanée.

La production littéraire de ces années est féconde, surtout entre 1884 et 1886 : succès et fortune sont propices à l'écrivain. C'est exactement entre 1884 et 1886 que Maupassant suit assidûment les leçons de Charcot du mardi à la Salpêtrière²¹³ ; « il suffit de les lire, pour se rendre compte qu'ils ont en quelque sorte décrit à Maupassant son propre cas, dans le présent et dans l'avenir : lésions de la moelle épinière, dilatation de la pupille, hallucination colorée, migraine génératrice d'« absences », impression continuelle d'étrangeté »²¹⁴. À cause de cela, les thématiques des œuvres fantastiques de Maupassant se transforment. Outre qu'à l'hypnotisme, il s'intéresse aussi aux théories de Charcot sur le magnétisme, qu'il n'avait jamais jugé comme possible avant les leçons à la Salpêtrière. En outre, il s'initie aux études de l'École de Nancy²¹⁵.

Pendant ces années de gloire, toutefois, Maupassant n'est pas heureux ; son humeur devient instable, sa peur de la solitude et de la nuit grandit, il est

²¹¹ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. XIV.

²¹² Cf. chapitre 3.4.

²¹³ Cf. chapitre 3.3.

²¹⁴ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. XXII.

²¹⁵ Cf. chapitre 3.3.

curieusement intéressé par la folie, et des fois il perd le contrôle de sa personnalité – parfois il ne reconnaît pas son reflet et il prononce mal les syllabes de son nom, comme s’il lui était étranger. Toutefois, Maupassant ne s’inquiète pas de ces malaises.

Il voyage aussi : en 1881 il est en Algérie, en 1880 et 1885 en Corse, et en 1886 en Angleterre. Il devient père de trois enfants, mais il ne les reconnaît pas : un fils en 1883, et deux filles en 1884 et 1887.

Il semble que ses hallucinations se multiplient à partir de 1887 : il est sujet à des phénomènes d’autoscopie²¹⁶ où il s’imagine qu’un inconnu aux mauvaises intentions le suive. Pendant ses dernières années de production littéraire, Maupassant est aussi bien mis à la preuve : en 1889 il doit présider à l’internement de son frère, survenu ensuite à des accès de fureur homicide ; à ce moment, Hervé crie à son frère que c’est lui le fou de la famille. « Guy vit-il dans cette injure une prophétie ? En tout cas, l’exemple tragique provoqua en lui un ébranlement dont tous ses proches ont témoigné »²¹⁷. L’agonie d’Hervé fait éprouver à Maupassant une souffrance extrême, dont il ne se libérera jamais. À cette situation s’ajoute son état de santé, déjà précaire, miné par ses excès : il abuse des plaisirs sexuels aussi bien que des stupéfiants, notamment de l’éther, désormais devenu une nécessité incontournable. Son corps ne supporte plus cette conduite : il est extrêmement irritable, il a mal à l’estomac, à l’intestin et à la tête ; à son regard s’ajoute une fixité morbide ; l’état de sa maladie oculaire devient une obsession, il a des éblouissements, des troubles de la mémoire, des déficiences d’expression ; après une demi-heure de travail ses idées et sa vue se mêlent et se troublent, ses doigts perdent leur sensibilité ; il manifeste des dédoublements de la personnalité et souffre de phobie de la foule.

Depuis 1892, Maupassant souffre de désintégration morale : les troubles de santé sont tels qu’il ne peut plus compléter *L’Angélu*, roman inachevé commencé en 1890, ni *l’Ame étrangère* ; sa folie détermine ainsi la fin de sa création littéraire. Il prend en compte le suicide comme remède extrême au désespoir, et, bien qu’il craigne la mort, en 1892 il tente de se suicider. Suite à cette tentative, il est interné

²¹⁶ Le fait de se voir, elle peut être externe ou interne (toutefois cette dernière demeure moins connue, il s’agit d’une vision des organes et de leur fonctionnement de la part de certains malades).

²¹⁷ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 387.

chez la clinique du Dr. Blanche ; l'année suivante il meurt de paralysie générale due à la syphilis, à laquelle il faut ajouter les complications de sa maladie héréditaire.

5.2 L'œuvre de Maupassant

Si les œuvres des dernières années de vie de Nerval reflétaient la maladie mentale de l'écrivain, dans le cas de Maupassant cette intromission n'a pas lieu. En effet, à la différence de Nerval, Maupassant n'écrit pas quand il est fou, mais, au contraire, quand il le devient, il arrête sa production littéraire. Son mal a affecté d'abord les organes, et seulement en dernier lieu le cerveau ; c'est pour cette raison que son œuvre demeure « jusqu'au bout lucide, mais peu à peu [elle est] envahie par une atroce angoisse »²¹⁸.

La production littéraire fantastique de Maupassant est conçue en fonction des quotidiens, puisque ses récits sont destinés à paraître sous forme d'articles dans des journaux comme le *Gil Blas*, *Le Gaulois* et *Le Figaro* – ce qui a permis à Maupassant de gagner sa vie. « Il ne considère pas du tout le récit fantastique comme un genre à part dans le conte. La plus grande diversité de sujets est souhaitable, s'agissant de tenir en haleine le public d'un quotidien »²¹⁹. Maupassant commence son activité d'écrivain fantastique vers les années 1875, notamment grâce à deux œuvres à l'atmosphère fantastique et au goût macabre et morbide. Il s'agit de *La Main d'écorché* (1875)²²⁰, bien que son imagination soit peu originale et encore liée à la littérature macabre de l'époque romantique ; et d'*En Canot* (1876)²²¹, qui transpose, par l'analyse d'un état morbide, des sensations réellement vécues par l'auteur. Il connaît la gloire littéraire en 1880, quand il publie la nouvelle *Boule de Suif* ; toutefois, le succès coïncide avec l'apparition des premiers symptômes de la maladie, et par conséquent avec le début de l'usage de l'éther.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 366.

²¹⁹ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. III.

²²⁰ Paru dans l'*Almanach lorrain de Pont-à-Mousson* sous le pseudonyme de Joseph Prunier. Œuvre remanié profondément et publié en 1883 avec le titre *La Main* et recueilli dans les *Contes du jour et de la nuit* en 1885.

²²¹ Paru dans *Le Bulletin français* sous le pseudonyme de Guy de Valmont, ensuite repris dans le recueil *La maison Tellier* en 1881 avec le titre *Sur l'eau*.

Son goût morbide pour la peur est témoigné par ses premiers récits de voyages (Algérie et Bretagne) aussi bien que par de nombreux contes parus en 1882 : en particulier, dans *La Peur* (1882)²²², Maupassant analyse ces sentiments qui font trembler inexplicablement les êtres anxieux, comme s'il y avait une horrible menace. Parmi les autres œuvres qui apparaissent à cette époque et qui traitent de la peur, il faut rappeler : *Le Loup* (1882)²²³, un conte où Maupassant décrit des moments de panique collective ; *Conte de Noël* (1882)²²⁴, traversé par une terreur mystérieuse ; et *Lui ?* (1883)²²⁵, où l'on trouve un névrosé aux troubles oculaires et un phénomène de dédoublement. Il est intéressant de noter ce détail physiologique qui rappelle la vie de l'écrivain, ce qui permet d'affirmer, d'après les considérations de Castex, qu'il est possible de voir « dans *Lui ?* un témoignage semi-autobiographique »²²⁶. Il est possible de trouver une autre mention d'une expérience personnelle de l'auteur dans *Rêves* (1882), où celui-ci évoque directement son expérience de la drogue²²⁷.

Comme on a dit dans le chapitre précédent, les années 1884-1886 sont les plus prolifiques : en effet, Maupassant publie *Bel-Ami* (1885) et huit recueils de nouvelles. À ce sujet, il faut souligner que les contes fantastiques de Maupassant atteignent leur maximum vers les années 1883-1886, pour devenir de plus en plus rares pendant que la maladie progresse et à cause d'un changement de forme littéraire, qui s'oriente vers le roman. La fortune littéraire lui permet de vivre dans la plaine Monceau et de fréquenter des salons parisiens ; cependant, il n'est pas heureux, il vit dans une instabilité d'humeur et parfois il est sujet à des hallucinations. En même temps, certaines thématiques littéraires obsédantes se manifestent dans ses ouvrages d'une manière particulièrement insistante, comme le thème, déjà mentionné, de la peur : après la nouvelle *La Peur* de 1882, deux ans plus tard il publie un autre conte au même titre, tout en s'imitant lui-même. Toutefois, ce qui change dans les nouvelles de cette période, ce sont l'intensité

²²² Paru dans *Le Gaulois* et dans la *Revue du dimanche*, ensuite recueilli dans *Les Contes de la bécasse* en 1883.

²²³ Paru dans *Le Gaulois*, ensuite recueilli dans *Clair de lune* en 1884.

²²⁴ Paru dans *Le Gaulois* sous le pseudonyme de Maufrigneuse, ensuite recueilli dans *Clair de lune* en 1884.

²²⁵ Paru dans le *Gil Blas*, ensuite recueilli dans *Les Sœurs Rondoli* en 1884.

²²⁶ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 377.

²²⁷ Cf. chapitre 3.4.

dramatique, qui augmente, et les personnages, qui deviennent plus inquiétants : exemples de cette transformation sont *La Chevelure* (1884)²²⁸, *La petite Roque* (1885)²²⁹ et *L'Auberge* (1886)²³⁰, des ouvrages aux hantises morbides. Si dans ces œuvres le sens commun n'est pas heurté, dans d'autres récits Maupassant met en jeu des cas de démence et analyse les aberrations qui viennent de la peur et de l'angoisse, comme dans *Un fou ?* (1884)²³¹ et dans *Le Horla* (1887, première version en 1886). Ces œuvres se réfèrent aussi au magnétisme, associé à Charcot : il s'agit d'un moment où Maupassant se rapporte au mystère d'une manière différente, peut-être à cause de son inquiétude ou de la mode. En 1882, en effet, il avait publié un conte intitulé *Magnétisme* : si dans cette œuvre le magnétisme est entouré de scepticisme, dans *Un fou ?* il est décrit comme une théorie dépourvue d'une définition précise, mais qui peut être reconnue et pratiquée par les médecins.

Les dernières années de la production littéraire de Maupassant sont particulièrement marquées par la souffrance due à l'internement de son frère Hervé, à laquelle s'ajoute une santé désormais précaire, aggravée par l'abus d'éther. Ses derniers contes manifestent une plus profonde tendance à la subjectivité ; en sont des exemples *La Morte* (1887), où l'humour noir de Maupassant véhicule son dégoût pour les êtres humains, *La Nuit* (1887)²³², où l'auteur parle d'une passion sensuelle pour l'ombre, et *L'Endormeuse* (1889), histoire macabre de fascination de la mort qui traduit l'obsédante idée de suicide qui tourmente sans trêve l'écrivain. Son dernier conte achevé, *Qui sait ?* (1890)²³³, « le plus extraordinaire et le plus mouvementé de tous, sinon le plus intense »²³⁴ selon le jugement de Castex, démontre l'anxiété que Maupassant manifeste devant le mystère des choses : la dépossession de soi exprime une inquiétude personnelle, une obsession de folie.

Dans le fantastique de Maupassant, comme on a déjà dit dans le chapitre 2.11, il est donc possible de trouver des thématiques fantastiques classiques, comme les apparitions de fantômes ou d'un objet qui est la preuve d'une rupture de l'ordre

²²⁸ Paru dans le *Gil Blas* sous le pseudonyme de Maufrigneuse, ensuite recueilli dans *Toine* en 1886.

²²⁹ Cf. note 142.

²³⁰ Cf. note 145.

²³¹ Paru dans *Le Figaro*.

²³² Paru dans le *Gil Blas*, ensuite recueilli dans l'édition 1888 de *Clair de lune*. Cf. note 146.

²³³ Paru dans *L'écho de Paris*, ensuite recueilli dans *L'inutile beauté* de la même année.

²³⁴ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, cit., p. 393.

universel, aussi bien que des thèmes à la mode, qui viennent des théories parascientifiques et ésotériques de l'époque. En outre, « Maupassant refuse toute transformation du réel. Le romancier doit livrer sa vision personnelle des choses, mais à force de les décrire exactement et du dedans, et *d'éviter l'exceptionnel* comme n'étant pas vraisemblable »²³⁵. Maupassant expérimente à la première personne les angoisses qu'il narre dans ses œuvres, ce qui constitue la caractéristique principale de son fantastique, comme on verra à propos du *Horla*. Toutefois, les textes de Maupassant se différencient de ceux des malades mentaux par leurs caractéristiques de lucidité et de cohérence (de la même manière que dans le cas de Nerval, dont on a parlé dans le chapitre précédent).

« Trente-quatre contes. Des phobies, des malaises, des obsessions sensuelles et macabres, des moments de délire et de frisson. Éros et Thanatos. Les hantises de tous les jours »²³⁶.

5.3 La genèse du *Horla*

Il est possible, d'un certain point de vue, de tracer dans la succession des contes de Maupassant une ligne ascendante de sa maladie mentale, comme si c'était une sorte de journal d'un fou : si dans *Lui ?*, écrit à l'époque où il ne souffrait que d'angoisses, on trouve simplement l'illusion d'une présence qui n'est pas visible, dans *Qui sait ?*, qui remonte à quelque mois avant sa désintégration morale complète, on relève un climat de véritable folie. D'après Castex, d'un point de vue littéraire

Maupassant n'est jamais allé plus loin que dans *Le Horla* (1886). Il a déjà eu des hallucinations brèves et espacées ; mais son imagination de conteur, prolongeant son expérience vécue, l'entraîne à décrire, chez son héros, un état permanent de délire obsessionnel. Le conte préfigure, en quelque sorte, une aggravation redoutable du mal chez celui qui l'a écrit, l'esprit encore sain et préoccupé avant tout de l'effet pathétique, mais le cœur battant sans doute, et tourmenté de sombres ressentiments.²³⁷

²³⁵ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. XII.

²³⁶ J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain*, cit., p. 114.

²³⁷ P.-G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, cit., p. 274.

Toutefois, il est opportun de considérer aussi qu'à partir des années 1880 la folie était devenue une thématique littéraire très à la mode, de même que l'inhalation d'éther²³⁸ (ensuite remplacée progressivement par l'opium). Ce n'est pas tout : aussi les leçons de Charcot du mardi à la Salpêtrière étaient devenues des événements mondains. Il est possible, donc, que la maladie de Maupassant constitue pour l'écrivain une grande source d'inspiration pour *Le Horla*, mais ce ne serait qu'en partie, puisque les modes jouent également un rôle significatif dans la littérature de l'époque.

La première version du *Horla* paraît dans le *Gil Blas* le 26 octobre 1886, après que Maupassant était devenu un assidu des leçons de Charcot. À cette époque, il se renseigne sur l'hypnotisme, sur le magnétisme, aussi bien que sur les travaux de l'École de Nancy (il faut rappeler qu'on est à l'époque des controverses entre les deux écoles)²³⁹. *Le Horla* de 1886 est le récit d'une possession, mené par un malade qui se trouve dans une maison de santé, devant l'aliéniste qui s'occupe de lui et trois de ses confrères. Cette première version présente une structure typique, celle de l'enchâssement – c'est-à-dire un récit rétrospectif qui est à l'intérieur d'un récit-cadre – et suit une logique événementielle. Le sujet de cette première version du *Horla* passionne tellement Maupassant qu'il s'en inspire pour une deuxième.

La deuxième version du *Horla* paraît simultanément dans un recueil du même titre et dans *Les annales politiques et littéraires* des 29 mai, 5 et 12 juin 1887. Ce recueil, qui n'est pas à dominante fantastique, regroupe un grand nombre de textes : *Le Horla*, *Amour*, *Le Trou*, *Clochette*, *Le Marquis de Fumerol*, *Le Signe*, *Le Diable*, *Les Rois*, *Au bois*, *Une famille*, *Joseph*. Si l'on se focalise sur le premier récit du recueil, il faut noter que cette nouvelle version présente une structure bien différente par rapport à la première : non seulement il s'agit maintenant d'un journal intime, mais celui-ci est aussi présenté au lecteur dans une structure qui n'est plus rhétorique ; en outre, il est quatre fois plus long que le premier. Le choix d'utiliser la forme du journal intime – auquel on a un accès direct – est dicté par la volonté de la part du héros-narrateur, qui est seul face aux événements insolites, d'affirmer la présence de cet être invisible, témoignage qui n'est possible que par l'écriture,

²³⁸ Cf. chapitre 3.4.

²³⁹ Cf. chapitre 3.3.

ici dans la forme d'un monologue²⁴⁰ ; il permet aussi d'éliminer toute figure intermédiaire entre le diariste et le lecteur, qui devient le seul à pouvoir juger les expériences du héros. « Le narrateur de la seconde version du *Horla* cherche à convaincre quelqu'un, alors qu'il semble ne dialoguer qu'avec lui-même dans son journal »²⁴¹. Le succès de cette version, plus vivante et plus intense que la première, est immédiat.

Si dans le premier récit Maupassant décrit seulement une présence obsédante et hostile, dans *Le Horla* de 1887 il rattache son personnage aux cas étudiés par l'école de Charcot, ce qui lui permet de peindre un possédé avec une telle précision qu'elle rend moins étrange la description de la psychose du héros. À ces données scientifiques, cependant, l'auteur ajoute d'autres informations, notamment celles qui viennent de son expérience personnelle : le héros du *Horla* se sert de douches et de bromure, son œil est dilaté et ses nerves sont vibrants, il a des difficultés à lire, et il est opprimé par une inquiétude nocturne. *Le Horla* se fait témoin, donc, de la personnalité d'un écrivain, ses fantasmes, ses obsessions et sa maladie ; mais aussi de la science de l'époque – notamment les résultats des recherches des neurologues –, des recherches dans le domaine du supranormal et du réalisme.

Quant au mot étrange du titre, on sait qu'il a donné lieu à un grand nombre d'interprétations. Une première explication vient de la langue russe : on peut voir dans le mot « Horla » le génitif « orla » du mot russe « oriol », qui signifie « aigle », et qui est utilisé par Maupassant dans son roman *Mont-Oriol* (1887). Certains ont vu dans ce mot l'anagramme du surnom du médecin de Maupassant, Cazalis, c'est-à-dire Lahor. D'autres ont rapproché ce mot du terme dialectal normand « horsain », qui signifie « étranger ». D'autres encore voient dans le mot « Horla » une anagramme de « choléra ». Enfin, on a noté que le patronyme « Horlaville » est fréquent en Normandie. Ou, plus simplement, on peut le considérer comme un équivalent à niveau phonétique de « hors-là », comme s'il s'agissait d'un ordre d'expulsion donné au héros, de chez lui, de son corps ou de sa vie. Bref, le titre contribue massivement au fantastique.

²⁴⁰ Cf. chapitre 3.5.

²⁴¹ Daniel Mortier, préface à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres récits fantastiques* (1989), Paris, Pocket, 1998, p. 11.

5.4 Genre fantastique et folie dans *Le Horla*

Comme on a déjà dit à propos d'*Aurélia* dans le chapitre précédent, du moment que l'intérêt primaire de cette étude est la corrélation entre folie et littérature fantastique, l'analyse suivante du *Horla* se concentrera surtout sur ces aspects – dont on a parlé dans les chapitres précédents – qui se révèlent utiles à ce propos.

Dans le cas du *Horla*, de la même manière que dans *Aurélia*, plusieurs facteurs sont indices de la manifestation du genre fantastique. L'intrusion brutale du mystère dans le monde réel, dont parlait Castex²⁴², à la base des récits fantastiques, en est une : elle est identifiable, dans *Le Horla*, dans les états morbides de la conscience du héros, notamment dans ses cauchemars et son délire. Aussi pour ce récit, la définition de fantastique proposée par Todorov, qui se base sur une hésitation quant à l'interprétation de la nature des événements, est vérifiée : « le héros-narrateur tient un journal dans lequel il note scrupuleusement les manifestations de l'être invisible ou, telle est pour le lecteur l'ambiguïté du récit, les progrès de sa hantise »²⁴³. De plus, cette ambiguïté est renforcée par l'anonymat du narrateur. En outre, à la fin du récit, comme toujours, le lecteur n'arrive pas à résoudre son hésitation. « L'interné du *Horla* raisonne avec une logique si serrée, accumule tant de preuves matérielles à l'appui de ses affirmations, que l'auteur du conte semble partager son obsession et que nous finirions bien nous demander, avec le médecin aliéniste, si l'être invisible qui le hante est imaginaire ou réel »²⁴⁴.

Le Horla est le journal intime d'une personne qui est hanté par une obsession continue : en ce sens, l'écriture joue un rôle fondamental, puisqu'elle sert d'exorcisme contre l'obsession, et comme moyen pour éloigner l'idée qu'on est fous. En outre, comme on l'a dit dans le chapitre précédent, la forme du journal intime sert pour affirmer la présence de l'être invisible qui menace le héros. C'est la chose indéfinissable et invisible, dont parlait Caillois²⁴⁵, qui obsède le héros, une présence qui va du début du récit jusqu'à sa fin (et peut-être outre).

²⁴² Cf. note 9.

²⁴³ G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, cit., p. 76.

²⁴⁴ P.-G. Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, cit., p. 275

²⁴⁵ Cf. note 22.

Déjà à partir des premières pages, cet être invisible effraie le héros, d'abord spécialement quand il dort :

j'ai peur... de quoi ? [...] Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler²⁴⁶.

Il a une grande peur, il se réveille, mais quand il allume une bougie pour voir s'il y a quelqu'un d'autre dans la chambre, il ne voit personne ; le héros nous informe, ensuite, qu'à partir de cette crise, toutes les nuits il est en proie à cet affolement. Il est intéressant de noter ici que la peur et l'affolement du héros sont manifestés aussi à niveau typographique par les points de suspension, très fréquents dans le récit.

Bien qu'il soit invisible, l'être qui hante le héros est tout à fait présent, et il affirme sa présence d'abord par un objet – l'un des thèmes privilégiés par le fantastique, dont on a parlé dans le chapitre 1.5 –, qui devient donc le témoin d'un événement qui n'obéit pas aux lois naturelles : la carafe. Le héros se réveille à cause d'un cauchemar, assoiffé, et il va chercher de l'eau dans sa carafe, qu'il savait qu'il l'avait vue pleine avant de se coucher : « Je la soulevai en la penchant sur mon verre ; rien ne coula. – Elle était vide ! Elle était vide complètement ! »²⁴⁷. Si comme première réaction il était étonné et effrayé, tout de suite il commence à tenter d'expliquer ce qui s'est passé :

On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? moi, sans doute ? Ce que pouvait être que moi ? Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes²⁴⁸.

Parmi les premières explications fournies par le héros lui-même, on trouve une possible justification dans un phénomène de dédoublement, symptôme d'une

²⁴⁶ Guy de Maupassant, *Le Horla : et autres récits fantastiques* (1989), préface et commentaires de D. Mortier, Paris, Pocket, 1998, pp. 117-118.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 122.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 122.

maladie mentale, tant qu'il écrit ensuite « Je deviens fou. [...] Je deviens fou ? »²⁴⁹. L'impression de dissociation et de double identité qui provoque une certaine inquiétude est typique des hommes de lettres de l'époque de Maupassant : « distorsion, impossibilité de situer nettement le Moi, sont à l'origine de la littérature de l'étrange qui fleurit entre 1880 et 1900 »²⁵⁰. Ce n'est pas étonnant si ces thématiques reprennent des sujets d'études de la science psychiatrique de l'époque, folie et littérature fantastique étant liées par un véritable rapport de corrélation²⁵¹.

En effet, les études et les découvertes insolites effectuées par les neurologues avaient une certaine influence sur la littérature fantastique. En particulier, Maupassant s'inspire des recherches sur l'hypnotisme pour son *Horla*. Toute la page du 16 juillet du journal intime du héros est consacrée à la description, faite de manière détaillée, d'un cas d'hypnotisme (ou, plus précisément, de suggestion post-hypnotique²⁵²). À ce sujet, le héros est sceptique, les idées du docteur Parent, qui s'occupe de maladies nerveuses et d'hypnotisme, lui semblent bizarres. Le docteur propose donc une expérience d'hypnotisme : il fait endormir la cousine du héros, et il lui commande des actions à faire à son réveil, qu'elle ensuite réalise. Si d'abord le héros est incrédule (« je songeais à cette curieuse séance et des doutes m'assaillirent, non point [...] sur l'insoupçonnable bonne foi de ma cousine, [...] mais sur une supercherie possible du docteur »²⁵³), ensuite il se convainc de la puissance de l'hypnotisme (« Croyez-vous maintenant ? – Oui, il le faut bien »²⁵⁴) et fait un contre-essai : « J'essayai cependant de ranimer sa [de la cousine] mémoire, mais elle nia avec force, crut que je me moquais d'elle, et faillit, à la fin, se fâcher »²⁵⁵. Il est possible de faire un double parallèle avec la vie de l'auteur. En premier lieu, de la même manière que le héros de son conte, Maupassant était lui-même fasciné par l'hypnotisme, il suivait les leçons de Charcot

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 122.

²⁵⁰ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. XXIV.

²⁵¹ Cf. chapitres 1.5 et 3.

²⁵² « Ensuite, le phénomène de la « suggestion post-hypnotique » : malgré son apparent oubli, l'hypnotisé peut garder, mystérieusement inscrit dans son esprit, un ordre reçu sous hypnose » (P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double : Un thème littéraire*, cit., p. 49).

²⁵³ G. de Maupassant, *Le Horla : et autres récits fantastiques*, cit., p. 126.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 128.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 129.

et il s'intéressait aux études de l'École de Nancy, dont on trouve une référence dans *Le Horla* avant la description de l'expérience d'hypnotisme (« le docteur Parent [...] nous raconta longtemps les résultats prodigieux obtenus par des savants anglais et par les médecins de l'école de Nancy »²⁵⁶). En deuxième lieu, parallèlement au changement d'avis de la part du héros du *Horla* à propos de l'hypnotisme, d'abord repoussé et ensuite accepté, aussi Maupassant développe de la même manière son opinion à propos du magnétisme.

L'être qui hante le héros, et qui demeure jusqu'ici invisible, fait maintenant percevoir sa présence : « Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu ! ... Je ne puis plus douter... j'ai vu ! [...] je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue »²⁵⁷. Grâce à ces images, le héros se persuade qu'il n'est pas fou, il est convaincu d'avoir vu l'être qui le tourmente ; mais très tôt, il doute qu'il s'agisse d'un phénomène hallucinatoire (« Mais était-ce bien une hallucination ? »²⁵⁸). Toutefois, le héros n'arrive pas à des conclusions certaines, et le récit continue dans une perpétuelle oscillation entre une affirmation et une négation de l'existence de cet être.

L'être invisible gagne progressivement une puissance de plus en plus remarquable. Si le héros pendant quelques jours n'est pas hanté par cette créature (« Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiant, me regardant, me pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante »²⁵⁹), ensuite il perd ses facultés, saisies par l'être étrange lui-même :

Je ne peux plus vouloir, mais quelqu'un veut pour moi, et j'obéis. [...] Je suis perdu !
Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous
mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un
spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je
ne peux pas.²⁶⁰

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 124.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 129-130.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 130.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 132.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 132.

Le héros ne possède plus le contrôle de soi, il est gouverné par quelque chose qui lui est extérieur, qu'il ne peut pas commander, et dont il ne peut pas sortir. L'angoisse augmente de plus en plus. L'être manifeste sa présence, il tourne les pages d'un livre, il tourmente impitoyablement le héros, qui veut se livrer de cette obsession : « je traversai ma chambre pour le saisir, pour l'étreindre, pour le tuer ! ... Mais mon siège, avant que je l'eusse atteint, se renversa comme si on eût fui devant moi... [...] Il est le plus fort. Mais une heure viendra »²⁶¹. Ensuite l'être se fait entendre par le héros, il dévoile son nom : « Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... Je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu ! »²⁶². Non seulement le Horla révèle son nom au héros, mais il essaye aussi de l'influencer, de lui faire penser que ce ne serait pas une mauvaise idée d'être envahi par une créature nouvelle : « Un être nouveau ! pourquoi pas ? Il devait venir assurément ! [...] C'est que sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre »²⁶³. Cependant, le héros revient sur ses idées quelques instants après, il comprend que c'est le Horla qui lui fait penser de cette manière, puisqu'il est à son intérieur.

Mais l'un des épisodes les plus effrayants a lieu dans les pages consacrées aux derniers jours du journal intime : « 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 ! »²⁶⁴. Le Horla est là, entre le héros et le miroir : le corps imperceptible de cet être empêche au héros de voir son reflet. Le miroir joue un rôle très important dans le discours introspectif du personnage, puisqu'il met en cause les rapports entre le moi et l'autre. Le miroir sert aussi à une autoscopie²⁶⁵, qui, dans le cas du héros du *Horla*, peut être définie comme négative, puisque le sujet ne se voit plus dans la glace. De plus, le miroir constitue une source d'épouvante :

Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir [...] C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait

²⁶¹ *Ibidem*, p. 135.

²⁶² *Ibidem*, p. 136.

²⁶³ *Ibidem*, p. 137.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 139.

²⁶⁵ Cf. note 216.

ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu. [...] Je l'avais vu ! ²⁶⁶.

Maintenant, le héros est encore plus résolu à vouloir tuer le Horla, et il arrange un plan pour le faire : il renferme l'être invisible tout seul dans sa chambre et « puis j'y mis le feu »²⁶⁷. Sa satisfaction est immense, il croit qu'il a brûlé le Horla, mais puis il se rend compte que le corps de cet être est différent de celui des hommes, et un doute lui vient à l'esprit : « S'il n'était pas mort ? »²⁶⁸. Doute confirmé par la toute dernière hypothèse du héros : « Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi ! ... »²⁶⁹. On trouve ici un fait paradoxal, c'est-à-dire que « pour se débarrasser d'une angoisse insupportable de mourir on se précipite volontiers dans la mort »²⁷⁰. En outre, comme le soulignent Jourde et Tortonese, si le narrateur « doit se supprimer pour supprimer le Horla, c'est bien qu'il est le Horla »²⁷¹. À ce propos, il faut rappeler qu'aussi Maupassant avait tenté de se suicider, bien qu'il craigne la mort.

Cet être invisible s'inscrit dans une tendance littéraire typique de la littérature fantastique de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui traite de la folie : parallèlement aux progrès de la science, les êtres surnaturels subissent une transformation qui porte à une progressive abstraction, puisqu'ils ne se manifestent plus physiquement, mais psychiquement, et par conséquent ils constituent une menace plus grave qu'avant²⁷². *Le Horla* témoigne donc d'une évolution thématique, aussi bien que stylistique, du moment que la folie n'est pas racontée par la présence physique d'un être surnaturel, mais elle est représentée par une créature invisible. Cet être, le Horla, une entité qui semble très différente du héros, puisqu'elle entre en conflit avec lui, en réalité n'est que la manifestation de l'activité de l'esprit du héros, d'un esprit qui est bien évidemment tourmenté par la folie, qui devient malade d'hallucination – comme Maupassant –, tant que le texte entier est

²⁶⁶ G. de Maupassant, *Le Horla : et autres récits fantastiques*, cit., p. 139.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 140.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 141.

²⁷⁰ O. Rank, *Don Juan et Le Double : Essais psychanalytiques : Traduit par le Dr S. Lautman*, cit., p. 71.

²⁷¹ P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double : Un thème littéraire*, cit., p. 111.

²⁷² Cf. chapitre 3.4.

scandé par une question troublante : « Suis-je fou ? ». Une folie qui avance progressivement – comme celle de l’auteur – et qui porte à des conséquences extrêmes. Le Horla, c’est le double, ce sont deux personnalités dans le même corps : « Ce double est autre que le Moi, mais il n’est pas non plus un autre. Il entretient avec la personnalité habituelle du héros une relation d’ambiguïté, parce que le monde lui-même n’est ni connaissable, ni tout à fait inconnu »²⁷³. L’angoisse du double, dans *Le Horla*, est suscitée « par les questions que l’on se pose quant à l’identité possible du sujet et de l’autre »²⁷⁴. Il est évident ici la source d’inspiration scientifique à la base du double littéraire : en effet, les cas de personnalités multiples étaient étudiés par la psychiatrie de l’époque en tant que situations pathologiques.

Non seulement l’élément scientifique est à trouver dans les sources d’inspiration, comme caché sous un autre plan, mais il est aussi manifestement présent dans le récit même. Le héros, tourmenté par cet être invisible, dont il ne connaît encore le nom, se renseigne à propos de sa condition, et pour le faire il se sert d’une source sûre : « Je viens de lire ceci dans la *Revue du Monde Scientifique* »²⁷⁵ – Maupassant est l’élève de Flaubert et le disciple de Zola. La citation du texte scientifique rapportée par le héros nous explique qu’il y aurait une épidémie de folie dans la province de San-Paulo ; le héros se convainc d’en souffrir, puisque le navire brésilien qu’il avait vu passer près de chez lui trois mois avant cette nouvelle l’aurait infecté avec cette maladie (« L’Etre était dessus, venant de là-bas, où sa race était né ! Et il m’a vu ! Il a vu ma demeure blanche aussi ; et il a sauté du navire sur la rive »²⁷⁶). On comprend ici quelle importance avait la science médicale à l’époque, avec sa capacité d’expliciter de façon positive tout ce qui demeurait inconnu.

Il faut aussi rappeler que, comme on avait déjà dit dans le chapitre 1.5, la peur que l’on trouve dans les récits fantastiques est généralement provoquée par des faits qui ont lieu dans des espaces ordinaires, des lieux privés, dans lesquels, toutefois, entre une présence inquiétante. Non seulement les espaces sont connus

²⁷³ M.-C. Bancquart, introduction à G. de Maupassant, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques*, cit., p. XXXVII.

²⁷⁴ P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double : Un thème littéraire*, cit., p. 13.

²⁷⁵ G. de Maupassant, *Le Horla : et autres récits fantastiques*, cit., p. 135.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 136.

au héros, mais ils sont aussi décrits très précisément par l’auteur, qui manifeste ainsi une grande maîtrise de l’écriture réaliste et naturaliste :

En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes ; à droite, ma cheminée ; à gauche, ma porte fermée avec soin, après l’avoir laissée longtemps ouverte, afin de l’attirer ; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui me servait chaque jour pour me raser, pour m’habiller, et où j’avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant²⁷⁷.

Toutefois, cette précision dans les descriptions se trouve en opposition avec les commentaires du narrateur, bien que les deux ne soient pas en contradiction.

Dans *Le Horla* l’élément autobiographique est présent et identifiable à plusieurs endroits. En effet, on l’a déjà trouvé dans l’approche du héros à l’hypnotisme, dans sa maladie mentale, qui est continuellement en progression et qui lui provoque des hallucinations, et dans sa tentative de suicide. Mais il était évident déjà à partir des premières pages du journal intime. En effet, comme on a dit dans le chapitre précédent, le héros du récit souffre des mêmes problèmes de santé qui affligent Maupassant (« l’œil dilaté, les nerfs vibrants [...] un trouble de la circulation peut-être, l’irritation d’un filet nerveux »²⁷⁸) et ils recourent aux mêmes soins médicaux (« Je dois me soumettre aux douches et boire du bromure de potassium »²⁷⁹). En outre, d’autres nuisances qui affectent le héros trouvent une correspondance dans la vie de l’auteur : « A mesure qu’approche le soir, une inquiétude incompréhensible m’envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible. [...] j’essaye de lire ; mais je ne comprends pas les mots ; je distingue à peine les lettres »²⁸⁰. Mais l’élément autobiographique ne se limite pas seulement à ces aspects, il faut aussi rappeler que la maladie mentale provoquait à Maupassant, parmi les autres complications, des dédoublements de la personnalité : le constituant fondamental du *Horla*.

En ce sens, le journal intime constitue une sorte d’étude d’une démence naissante, et de sa conséquente lutte – inutile – contre des obsessions qui arrivent

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 138.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 117.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 117.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 117.

jusqu'au délire ; de cette manière le journal se présente comme un compte rendu clinique qui témoigne de la scission intérieure du malade. Il faut rappeler que dans les dernières décennies du XIX^e siècle, en effet, on assiste à une progressive intériorisation du fantastique, comme on a dit dans le chapitre 3.4, et *Le Horla* montre bien cette tendance grâce à la description de la hantise psychique du personnage.

En conclusion, ce long monologue angoissé, qui décrit la progressive évolution de la maladie mentale du héros, est le reflet d'une solitude sans remède. Solitude de l'auteur qui est reproduite dans celle du héros : « Certes, la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nous faut autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes »²⁸¹. La solitude, donc, favorise le développement de certaines hallucinations qui dénotent la maladie mentale. Parmi les diverses complications de la folie du héros, il est possible de trouver dans la question « suis-je fou ? », qui rythme tout le récit, l'obsession pivot : bien que le personnage recherche une réponse à cette question, elle reste insoluble. L'évocation de l'objet insaisissable, qui constitue l'élément central des hantises, représente, pour le héros, une tentative de prouver la nature surnaturelle des faits, en excluant l'hypothèse de la folie. La structure du récit, c'est-à-dire un monologue sans interaction dialogique, souligne le mélange de signaux inhérents au surnaturel et d'indices de la maladie mentale. En effet, grâce à la première personne, la distance du lecteur par rapport au héros est minime, ce qui lui permet de suivre les oscillations entre l'admission et le rejet du surnaturel de la part du héros. Cette ambiguïté est confirmée aussi par les points de suspension, par les questions dépourvues de réponse et par le manque d'une conclusion. La folie, le sujet privilégié des enquêtes scientifiques du XIX^e siècle, est ici peinte par un écrivain qui commence à souffrir d'une maladie mentale destinée à s'aggraver de plus en plus. Toutefois, la narration de cette maladie mentale n'a pas été faite dans un état de folie, bien que l'auteur accuse parfois une certaine fatigue cérébrale. Si Maupassant est l'un des grands représentants de la littérature fantastique, c'est parce qu'il a vécu ce qu'il a décrit : le frisson, la peur, l'autre – un double qui incarne la menace. Il serait temps maintenant de se poser

²⁸¹ *Ibidem*, p. 123.

une question très importante : et si les fous avaient raison ? En effet, ce thème gagne d'importance dans les années 1885-1900 : il devient pendant ces années la thématique privilégiée de toute la littérature fantastique.

Conclusion

Le mélange étroit entre littérature fantastique et folie prend racine dans les premières années du XIX^e siècle, à une époque où naît et se développe une nouvelle science, c'est-à-dire la psychiatrie. Dans les premières décennies du siècle, les hésitations et les mystères de la psychiatrie suscitent un grand intérêt de la part de l'univers scientifique et du monde littéraire. Traitant de l'esprit, la science psychiatrique ne peut pas adhérer fidèlement à la méthode objective, et, par conséquent, elle privilégie l'intuition et l'expérience personnelle : ces deux éléments font de cette discipline un domaine assez proche de la littérature.

En effet, la puissance explicative de cette nouvelle science psychiatrique – extrêmement à la pointe en France, où l'on s'intéresse de folie, rêve, désir, hallucination... – a pour conséquence une démystification des images propres au genre fantastique qu'on avait pratiqué auparavant, lesquelles deviennent des thèmes dépassés nécessitant un renouvellement. Les miracles, les scènes agiographiques, les cas de possession démoniaque sont donc rejetés par les auteurs fantastiques du XIX^e siècle, qui sont séduits par les matières d'investigation de la psychiatrie : ainsi accroissent-ils leur réservoir thématique, en introduisant des images étranges de la folie, des comportements aberrants, des phénomènes oniriques et hallucinatoires, des ambiguïtés liés au rêve, des dualités de l'être humain et aussi des théories parascientifiques. En effet, les écrivains fantastiques s'intéressent aussi au magnétisme et au spiritisme, qui deviennent de nouveaux ingrédients de leurs ouvrages.

Au cours du XIX^e siècle, la phénoménologie de l'aliénation est traitée en même temps d'un point de vue scientifique – par les comptes rendus de cas de folie médicaux des psychiatries – et d'un point de vue littéraire : les écrivains sont séduits par le mystère qui entoure la science psychiatrique jusqu'au milieu du siècle et par les images des phénomènes d'aliénation. Ainsi est-il possible de parler d'une analogie et d'une corrélation entre le domaine de la psychiatrique et l'univers de la littérature. On assiste, donc, au milieu du XIX^e siècle, à un glissement des thématiques fantastiques, qui impliquent un nouveau concept de surnaturel, non plus lié à l'au-delà comme auparavant, mais plutôt au psychisme de l'homme.

La littérature fantastique est influencée par la psychiatrie au fur et à mesure que cette dernière avance grâce à ses progrès, ce qui conduit à un fantastique qui est progressivement intériorisé et qui s'appuie de plus en plus sur la science pour tracer les descriptions des maladies mentales des personnages littéraires. Les études sur l'hystérie et sur l'hypnotisme menées par la neurologie, le magnétisme et le spiritisme, les effets de l'assomption de stupéfiants, la vie onirique, constituent donc le catalogue thématique des auteurs fantastiques de la seconde partie du XIX^e siècle, dans un mélange remarquable de science (on est en plein positivisme) et de littérature fantastique, à une époque où la vérité est à trouver dans une folie étudiée de manière scientifique. Les écrivains fantastiques bâtissent leurs récits à partir de cet éventail de thèmes, qui généralement décrivent des expériences insolites sous forme de textes lacunaires, comme des lettres sans réponse ou des journaux intimes incomplets, dans lesquels le héros se propose de démontrer la nature surnaturelle de ses aventures afin d'exclure la possibilité d'une maladie mentale.

Les textes fantastiques qui traitent de la folie approchent l'élément scientifique selon des degrés différents : si des textes se basent sur des données scientifiques pour décrire la maladie mentale qui rend fantastique le monde intérieur du héros, d'autres s'efforcent de mêler la psychopathologie et l'univers fantastique, d'autres encore se réfèrent à des phénomènes parapsychologiques.

Un changement très important qui prouve une fois de plus la corrélation entre science et littérature est la transformation du discours à propos de la maladie mentale : au discours sur la folie typique des médecins, répond un discours de la folie, tenu par les écrivains dans leurs journaux intimes. En outre, en conséquence de ce dernier aspect, un autre rapport s'établit, c'est-à-dire le lien entre les vies des auteurs de littérature fantastique qui souffrent d'une certaine maladie mentale et les conditions d'esprit des personnages de leurs ouvrages : dans la plupart des cas, il s'agit de la transposition de véritables troubles des écrivains.

Parmi ces auteurs fantastiques souffrant de maladie mentale, on a d'abord étudié le cas de Nerval. Atteint de maladie mentale, Gérard de Nerval a vécu plusieurs crises mentales, qu'il décrit de manière presque autobiographique dans ses textes, en particulier dans les ouvrages de ses cinq dernières années de vie. En ce sens, *Aurélia* est emblématique, déjà à partir de sa genèse, qui est à trouver dans

des transcriptions des rêves et de ses visions de l'écrivain, destinées à son docteur, le Dr. Blanche (lequel se proposait d'étudier et de soigner la maladie mentale de son patient). Dans ce roman intime, il est impossible de distinguer entre les expériences aberrantes du héros – domaine littéraire – et celle vécues à la première personne par l'auteur – domaine scientifique –, ce qui représente au mieux le rapport étroit entre genre fantastique et folie. Corrélation qu'on peut voir aussi dans le traitement du dédoublement de la personnalité, dont Nerval souffrait, puisqu'il s'agit d'une thématique littéraire issue de l'univers scientifique.

Un autre grand auteur fantastique souffrant de maladie mentale est sans doute Guy de Maupassant. À la différence de Nerval, sa psychose, qui s'aggrave jusqu'à une vraie désintégration morale, l'empêche de continuer son activité d'écrivain ; toutefois, avant l'internement de la dernière année de sa vie, il introduit dans ses ouvrages des éléments autobiographiques qui se rattachent à la maladie dont il souffre. En effet, l'expérimentation à la première personne des faits décrits dans ses œuvres constitue l'une des caractéristiques principales de la production littéraire de Maupassant. À ce propos, il est intéressant de voir comment *Le Horla* arrive à conjuguer des expériences vécues directement par l'auteur et des cas pathologiques scientifiquement étudiés par Charcot : dans cet ouvrage, aussi, on trouve ce mélange de littérature et de science très cher aux écrivains fantastiques du XIX^e siècle. En effet, à cette époque, les cas de dédoublement de la personnalité, dont Maupassant souffrait, étaient étudiés par la science psychiatrique en tant que situations pathologiques.

La corrélation entre la littérature fantastique française du XIX^e siècle et l'étude scientifique de la folie, à première vue peu conventionnelle et arbitraire, est en réalité très forte. Le traitement de ce sujet dans la présente étude ne se révèle que partiel, s'agissant d'un phénomène très vaste qui touche un grand nombre de domaines différents ; de la même manière, les textes qu'on a cités et analysés à titre d'exemple ne constituent qu'un groupe restreint d'ouvrages fantastiques qui traitent de la folie. On pourrait d'autre part encore en discuter longuement, s'agissant d'un sujet qui laisse une large marge à l'interprétation.

Bibliographie

Sources primaires

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla : et autres Contes cruels et fantastiques* (1976), édition de M.-C. Bancquart, Paris, Bordas, 1989

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla : et autres récits fantastiques* (1989), préface et commentaires de D. Mortier, Paris, Pocket, 1998

NERVAL, Gerard de, *Aurélia* (1987), édition de G. Cacciavillani, Pisa, Pacini, 1987

NERVAL, Gerard de, *Aurélia : Un roman à faire [Projet de roman épistolaire] : Les Nuits d'octobre : Petits Châteaux de Bohême : Pandora : Promenades et Souvenirs [Fragments manuscrits]* (1990), édition de J. Bony, Paris, Flammarion, 1990

NERVAL, Gerard de, *Aurélia ou Le rêve et la vie : Les nuits d'octobre : Petits châteaux de Bohême : Promenades et souvenirs* (1994), édition de G. Chamarat-Malandain, Paris, Pocket, 1994

Textes critiques

ALBERTAZZI, Silvia, *Il punto su la letteratura fantastica* (1993), Roma-Bari, Laterza, 1993

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : Des origines à demain* (1978), Paris, La Table Ronde, 2007

CAILLOIS, Roger, *Obliques : précédé de : Images, Images...* (1975), Paris, Gallimard, 1987

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant* (1951), Paris, Librairie José Corti, 1951

CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français* (1947), Paris, Librairie José Corti, 2004

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1972

JEANNERET, Michel, *La lettre perdue : Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval* (1978), Paris, Flammarion, 1978

JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE, *Visages du double : Un thème littéraire* (1996), Paris, Nathan, 1996

MILNER, Max et Claude PICHOS, *Histoire de la littérature française : De Chateaubriand à Baudelaire : 1820-1869* (1985), Paris, Flammarion, 1996

ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario : Storia, logica e forme* (2017), édition de S. Brugnolo, L. Pellegrini et V. Sturli, préface de T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017

PONNAU, Gwenhaél, *La folie dans la littérature fantastique* (1987), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987

PRINCE, Nathalie, *La littérature fantastique* (2008), Paris, Armand Colin, 2015

RANK, Otto, *Don Juan et Le Double : Essais psychanalytiques : Traduit par le Dr S. Lautman* (1932) (édition électronique), édition de P. Tremblay, Chicoutimi, s.n., 2004

RINCE, Dominique et Bernard LECHERBONNIER, *Littérature XIXe siècle : textes et documents* (1986), introduction historique de P. Nora, collection dirigée par H. Mitterand, Paris, Nathan, 1986

SAVINIO, Alberto, *Maupassant et l'"autre" : Suivi de : Tragédie de l'enfance : Et de : C'est à toi que je parle, Clio* (1977), traduit de l'italien par M. Arnaud, préface de H. Bianciotti, Paris, Gallimard, 1977

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Éditions du Seuil, 1970

VARVARO, Alberto, *Il fantastico nella letteratura medievale : Il caso della Francia* (2016), édition de L. Minervini et G. Palumbo, Bologna, il Mulino, 2016

Sitographie

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96119177/f346.image>, consulté le 19 septembre 2017.

Riassunto

Lo scopo del presente elaborato è quello di mettere in luce lo stretto rapporto che nell'Ottocento intercorre tra la follia, studiata da un punto di vista psichiatrico, e la letteratura francese di genere fantastico, nonché di analizzare come questa correlazione si possa riscontrare in relazione agli specifici casi di due dei maggiori esponenti del genere dell'epoca, Nerval e Maupassant, entrambi affetti da particolari patologie psichiche che trasporranno a diversi gradi in alcune delle loro opere più note.

Delimitare precisamente i contorni della letteratura fantastica risulta essere un'operazione estremamente complessa: le diverse definizioni proposte possono variare a seconda del contesto storico durante il quale sono state elaborate, e in base alle concezioni personali di ciascun commentatore. Fra i principali critici che hanno elaborato alcune delle più esaustive definizioni del genere fantastico si possono ricordare almeno Castex, Caillois, Todorov e Baronian. Come Castex parla di un'intrusione brutale del mistero nella vita reale, facendo riferimento inoltre a degli stati morbosi della coscienza, per esempio gli incubi o i deliri, anche Caillois allude a un'irruzione dell'insolito nel mondo reale, a cui aggiunge il concetto di soprannaturale – tutto ciò che è concepito come illogico rispetto alle leggi della natura – che, nel fantastico, compare come elemento di rottura rispetto alla coerenza universale. Todorov insiste sulla nozione di esitazione interpretativa, sperimentata sia dal protagonista che dal lettore (coincidenza necessaria affinché la condizione di esitazione possa sussistere) che conosce solamente le leggi del mondo naturale, di fronte alla determinazione della natura di un evento strano, apparentemente soprannaturale. Infine, Baronian insiste sul fatto che il fantastico sia soprattutto un'idea, l'idea che il quotidiano possa essere disturbato e sconvolto in qualsiasi momento, oltre che un approccio letterario che consiste nel parlare logicamente di tutto ciò che sfugge a un'analisi oggettiva e razionale.

Non solo il genere fantastico risulta essere difficilmente inscrivibile in una definizione precisa e puntuale, ma anche il tentativo di circoscriverlo in tematiche ricorrenti incorre nella stessa problematicità di tipo delimitativo. Tant'è che Caillois stesso, in seguito alla catalogazione di temi ricorrentemente riscontrabili in testi di

genere fantastico – il patto col diavolo, l'anima in pena che necessita di una determinata azione per riposare, lo spettro eternamente condannato, la morte personificata che appare ai viventi, la cosa indefinibile e invisibile, i vampiri, gli oggetti inanimati che si animano, la maledizione di uno stregone, la donna fantasma, l'inversione degli ambiti del sogno e della realtà, i luoghi privati dello spazio, la sospensione o la ripetizione del tempo –, precisa che ciascuno può ampliare alla propria maniera qualsiasi inventario tematico afferente alla letteratura fantastica. Se Castex trova nel sogno, nella superstizione, nella paura, nel rimorso, nella sovreccitazione nervosa o mentale, nell'ebbrezza, negli stati morbosi, nelle illusioni, nei terrori e nei deliri le tematiche fondamentali del genere, Prince ne identifica altre quattro, ossia gli spazi ordinari terrificanti o che diventano tali, gli oggetti che diventano soggetti, il tema del doppio e quello dell'amore. Ma la tematica che più interessa ai fini di questo studio è un'altra, già intrinsecamente presente nei temi sinora enucleati, ovverosia la questione della follia, legata alla letteratura fantastica da un rapporto di stretta correlazione.

Tuttavia, bisogna dire che la letteratura fantastica è stata spesso percepita come un genere minore e marginale, soprattutto dagli uomini di formazione classica, impressione forse dovuta a un retaggio razionalistico che determina una concezione sospetta di ogni trasposizione letteraria di ciò che va oltre il conosciuto. Catalogata tra le forme letterarie non nobili, la letteratura fantastica non poteva essere altro che un piccolo divertimento, sorprendente e dalla forma breve, che ben si confaceva alla realtà dei quotidiani dell'Ottocento. Questi ultimi, infatti, lasciavano spazio a degli inediti di grandi scrittori che, allo scopo di suscitare l'interesse del lettore nelle poche righe di testo a loro disposizione, puntavano a una narrazione stupefacente. In ogni caso, è opportuno sottolineare che se alcuni grandi scrittori si sono avvicinati alla letteratura fantastica è perché così facendo hanno potuto guadagnarsi da vivere: ne sono due esempi Nerval e Maupassant.

Benché la moda del genere fantastico dell'Ottocento sia tradizionalmente legata alla coeva corrente romantica, il suo rinnovamento risale in realtà già all'epoca dei Lumi. Coincidenza solo apparentemente contraddittoria: le certezze apportate dalla scienza si rivelano essere insoddisfacenti, al punto da portare gli

uomini a ricercare altri sistemi per arrivare alla verità, sistemi che si rifanno a tutto ciò che non è razionale, in particolare alle scienze occulte.

Oltre alle pratiche occulte, la letteratura fantastica moderna trova la sua origine in un amalgama di attitudini letterarie differenti, quali il genere meraviglioso, la letteratura d'utopia e di viaggi straordinari, tipici della tradizione francese del secolo dei Lumi, e il romanzo gotico inglese, da cui si svilupperà in seguito il romanzo nero francese. Ed è proprio grazie alla scoperta di magistrali esempi di letteratura gotica anglofona che gli scrittori francesi intuiscono che il terrore, l'orrore e il macabro possono essere i pilastri fondamentali di una narrazione, e non sono affatto elementi secondari dei quali servirsi sporadicamente: si è così alle soglie del genere fantastico cosiddetto moderno, a cui si perverrà una volta espunti dal testo gli elementi che caratterizzavano il genere meraviglioso e il romanzo nero.

Precursore del genere fantastico francese, grazie all'ampio impiego del soprannaturale e al mescolamento di analisi reale e libertà immaginativa, è *Le Diable amoureux* di Cazotte, testo in cui si può trovare un primo esempio di esitazione todoroviana. Tuttavia, la letteratura di genere fantastico comincerà ufficialmente solo a partire dalla pubblicazione della traduzione francese dei *Contes fantastiques* di Hoffmann, avvenuta nel 1830 (traduzione azzardata dal titolo tedesco, *Fantasiestücke*, letteralmente “pezzi di fantasia”); l'importanza di quest'opera è dovuta al fatto che si tratta del primo autore a portare una drammaturgia del fantastico, un fantastico derivante dalle esperienze personali dello scrittore, razionalmente inspiegabili. Secondo Ponnau, la mancanza di giustificazione razionale di queste esperienze soprannaturali, a differenza dei romanzi gotici inglesi, preciserebbe storicamente la linea di demarcazione fra il romanzo nero e il genere fantastico. A partire da questa voga del fantastico, negli anni '30 dell'Ottocento gli autori si avvalgono di ipotesi alquanto azzardate per spiegare alcuni eventi insoliti della vita umana, come il magnetismo animale, il sonnambulismo, la stregoneria, la licanthropia, la possessione, gli stati di trance e l'estasi mistica.

La rivoluzione estetica sviluppatasi dall'introduzione in Francia dell'opera di Hoffmann ha toccato nell'età romantica non solo la letteratura, ma anche la

pittura, l'opera lirica, la musica, il balletto e la statuaria. Il termine "fantastico" si impone in questo variegato contesto e il cui successo coincide con la fortuna del racconto, forma letteraria dominante all'epoca della scoperta di Hoffmann. Di questo vocabolo si è servito anche Nodier per la sua teoria elaborata nel saggio *Du Fantastique en littérature*; inoltre, a Nodier, per il suo sapersi distaccare dal meraviglioso tradizionale, spetta notoriamente il merito di aver fatto decollare il vero e proprio genere fantastico romantico francese. Oltre agli autori già nominati, altri grandi scrittori aderenti alla corrente romantica si sono lasciati ispirare dal genere fantastico: Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval... Tuttavia, bisogna ricordare che spesso all'epoca l'etichetta di fantastico veniva utilizzata anche per indicare testi che seguivano meramente la moda o opere che si allontanavano appena dal realismo dei fatti narrati.

Successivamente alla voga del romanzo nero, degli anni 1800-1835, verso il 1845 si impone una nuova moda, quella dei paradisi artificiali, che si riflette nei testi fantastici attraverso le esperienze personali dei vari autori. Inoltre, verso la metà del secolo, il genere fantastico subisce un processo di rinnovamento, influenzato dalle nuove teorie elaborate nel campo del magnetismo, che portano a un progresso della psichiatria e dell'elettromagnetismo, e dallo sviluppo dello spiritismo e da un certo recupero della magia. Da un punto di vista letterario, determinante è l'introduzione in Francia delle opere di Edgar Allan Poe: simile per certi versi a Hoffmann per il suo meraviglioso soggettivo, l'autore delle *Histoires extraordinaires* se ne distacca per la mancanza di elementi meravigliosi o leggendari, ed elabora una tecnica personale caratterizzata dal tono crudele e dalla morte onnipresente, e allo stesso tempo impregnata di equilibrio e logica. Fondamentale per la diffusione in Francia dell'opera di Poe risulta essere Baudelaire.

A far da sfondo alla scoperta dell'opera di Poe è il nascente movimento realista, durante il quale si assiste a un ringiovanimento delle fonti d'ispirazione del genere fantastico, impregnato ormai di magia e spiritismo, interessato alla descrizione di precisi casi psicologici o patologici, e tendente a una tecnica letteraria basata su un realismo scenico e psicologico. Fra gli autori di letteratura fantastica che si sono confrontati maggiormente con questa tendenza al realismo possiamo

ricordare Villiers de L'Isle-Adam e Maupassant, autori la cui opera si sviluppa all'epoca del positivismo.

La psichiatria, scienza nata agli inizi dell'Ottocento, progredisce notevolmente durante la prima metà del secolo, in particolar modo verso un'idea di oggettività, essendo una disciplina ancora in fieri e perciò circondata da un alone di mistero, mistero che ha suscitato una grande curiosità sia da parte del mondo scientifico che di quello letterario. Tuttavia, trattando il mondo della mente, la psichiatria sfugge al metodo oggettivo, e di conseguenza privilegia l'intuizione e l'esperienza personale, elementi che fanno di questa disciplina la più vicina alla letteratura.

La psichiatria dell'epoca si interroga sulla natura e sulla genesi della follia, e sulla questione dell'allucinazione: questi dibattiti sono indice di una grande vitalità, particolarmente spiccata nella scuola psichiatrica francese, che si rivela estremamente all'avanguardia quanto allo studio di fenomeni di follia, sogno, desiderio e allucinazione. Il grande potere chiarificatore ed esplicativo della nascente scienza psichiatrica porta a una demistificazione delle immagini tipiche del fantastico pre-ottocentesco, come le evocazioni di miracoli, le scene agiografiche, i casi di possessione demoniaca, che vengono progressivamente rifiutate; di conseguenza, gli autori fantastici dell'Ottocento sono costretti a rinnovare il loro bagaglio tematico, che arricchiscono di immagini strane della follia, di comportamenti aberranti, di fenomeni onirici e allucinatori, di ambiguità del sogno, di dualità dell'essere umano, di teorie ardite e parascientifiche. L'interesse per il mondo psichico è tale che certi resoconti medici di casi di follia vengono letti, all'insaputa dei loro autori, come testi fantastici e meravigliosi; non solo, alcuni scrittori e artisti si servono della droga per provare esperienze simili ai fenomeni di malattia mentale, esperimento condotto anche dal dottor Moreau de Tours, che gli ha permesso di stabilire una corrispondenza precisa fra delirio e sogno. Oltre alla psichiatria, gli scrittori fantastici si interessano anche al magnetismo e allo spiritismo (ad esempio Gautier) e, più avanti nel secolo, Rivière, Villiers de L'Isle-Adam e Maupassant; di conseguenza, si assiste a una commistione tra ricerche degli alienisti, rivelazioni dei magnetizzatori ed esperienze personali degli autori.

La fenomenologia dell'alienazione mentale è trattata parallelamente su due fronti durante l'Ottocento: se da un punto di vista scientifico lo psichiatra descrive oggettivamente i casi di follia da lui studiati, da un punto di vista letterario gli autori fantastici sono attratti dal mistero, dalle esitazioni e dalle immagini della nuova scienza psichiatrica. Per questi motivi, è possibile parlare di un'analogia e di un vero e proprio scambio fra il mondo della letteratura e la sfera della psichiatria. Bisogna comunque precisare che la follia descritta nelle opere di genere fantastico si basa su quei dati della scienza psichiatrica che risultano essere ambigui: in effetti, i trattati medici degli anni 1840-1850 offrivano un ampio margine d'incertezza, che permetteva agli scrittori di concepire la follia come una tematica fantastica. Si arriva dunque, alla metà del secolo, a uno slittamento di tematiche, che implicano una nuova concezione di soprannaturale, non più legato all'aldilà, ma relativo alle funzioni psichiche dell'uomo.

Benché primariamente testo di finzione, il racconto fantastico è anche opera di verità, dal momento che la descrizione della malattia mentale del personaggio e il resoconto di esperienze aberranti vissute dall'autore sono difficilmente distinguibili: è esattamente grazie a queste circostanze che si è sviluppato il mito dello scrittore fantastico folle, di cui Hoffmann rappresenta un prototipo.

Il progresso della scienza psichiatrica continua nella seconda metà del XIX secolo, in particolare verso una sempre maggiore specializzazione, come si può vedere dalla creazione della neurologia, che si separa dalla psichiatria. Anche il magnetismo si trasforma e lo spiritismo diventa sempre più popolare. Altro campo d'investigazione particolarmente prolifico all'epoca sono gli studi legati all'isteria e al suo trattamento tramite ipnosi e suggestione, tema particolarmente affascinante per gli autori fantastici, come Villiers de L'Isle-Adam e Maupassant, che si rifanno alle due famosissime scuole psichiatriche di Nancy e della Salpêtrière, opposte all'epoca per le loro divergenti concezioni sull'origine dei fenomeni ipnotici. Le evoluzioni della psichiatria e delle dottrine che trattano i fenomeni paranormali hanno influenzato la letteratura, portando quindi ad avere un fantastico interiorizzato, una tendenza che si manifesta a partire dalla metà del secolo ma che si acuisce a partire dagli anni '80.

A mano a mano che la psichiatria e le scienze dei fenomeni paranormali evolvono, progredisce anche la letteratura fantastica, in particolar modo per quel che riguarda il grado d'impiego della scienza nelle opere e la precisione nella descrizione della malattia mentale dei protagonisti. Fra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento il fantastico diventa sempre più scientifico e di conseguenza sempre più spaventoso: il maggiore rappresentante di questa nuova moda è Poe. Oltre alla seduzione del magnetismo e alla tendenza a un fantastico interiorizzato, si ricorda che ancora nella seconda metà del secolo persiste la moda dell'assunzione di sostanze stupefacenti, come l'etere, la morfina o l'oppio. A queste tematiche se ne aggiunge un'ulteriore, particolarmente apprezzata dalla letteratura fantastica della seconda metà dell'Ottocento, da scrittori come Nerval (è questo il caso di *Aurélia*), Erckmann-Chatrian e Merimée, per la sua opposizione alla ragione e per i suoi misteri: la vita onirica, e in particolare l'indecisione provata nella sua interpretazione. L'evoluzione del fantastico, trattato sempre più profondamente da un punto di vista mentale, porta a un'astrazione progressiva degli esseri soprannaturali tradizionali, che diventano così prevalentemente di natura psichica e non si manifestano più attraverso una forma fisicamente determinata, come ne *Le Horla* di Maupassant; di conseguenza, la malattia mentale non è più unicamente detta tramite l'evocazione di mostri visibili, ma viene parimenti rappresentata da creature ambigue che si rivelano come manifestazioni insolite dell'attività mentale. L'attenzione per una trattazione sempre più approfondita delle manifestazioni della follia nella letteratura fantastica può spiegarsi anche con la crisi di valori sopraggiunta nell'ultimo terzo dell'Ottocento: in effetti, benché la scienza abbia portato un enorme numero di possibili spiegazioni dell'ignoto, altri misteri inspiegabili scaturiscono da ogni progresso scientifico, essi portano l'uomo a sentirsi impotente di fronte agli enigmi dell'universo. Fra le cause di questa diffusa disillusione degli anni '80 si trovano anche il darwinismo, in particolare per i suoi postulati sul carattere mortale ed effimero degli uomini, e determinate correnti filosofiche, come il pessimismo di Schopenhauer. Scienza, darwinismo e filosofia si trovano così a convergere verso l'enfatizzazione di una decadenza dell'umanità e dell'individuo. Psichiatria, neurologia, magnetismo, spiritismo, isteria, ipnosi, fenomeni paranormali, sostanze stupefacenti, vita onirica, crisi di valori,

pessimismo e darwinismo formano così il catalogo tematico da cui gli autori fantastici della seconda parte dell'Ottocento creano i loro testi, in un'epoca in cui la verità è ormai da trovare nella follia più che nella ragione.

Le avventure insolite sono generalmente descritte da un eroe che coincide con il narratore in testi frammentari, in lettere senza risposta o in diari solitamente incompleti, allo scopo di dimostrare la natura soprannaturale delle esperienze vissute e di scartare così l'ipotesi di una malattia mentale. Lo stretto legame che congiunge la malattia mentale alla letteratura fantastica si manifesta nei testi di questo genere anche tramite la figura del medico, rappresentante della norma, nelle sue diverse concezioni del soprannaturale in relazione alla follia; figure che nutrono dubbi rispetto alle spiegazioni scientifiche dei fatti aberranti sono gli uomini di chiesa e i giudici, rappresentanti rispettivamente dei dogmi e della legge. L'artista, invece, per sua natura, si colloca spontaneamente fra realtà e immaginazione, e per questo motivo si trova a essere spesso il personaggio principale di opere dove follia e soprannaturale si manifestano simultaneamente, oltre che il soggetto del mito dell'artista visto come genio e folle, al quale si ricollega il mito del sapiente folle. Nelle opere fantastiche, infine, è possibile trovare anche il buffone, che riunisce nella sua persona l'immagine della scissione di sé e il carattere insolito della vita psichica: di conseguenza, diventa il testimone dell'alienazione universale degli uomini.

Nella letteratura fantastica che tratta della follia, vari sono gli approcci che si possono distinguere: se alcuni testi si basano su dati scientifici per descrivere una forma di follia che a causa della sua morbosità rende fantastico il mondo mentale dell'eroe, altri si sforzano di mescolare il dominio della psicopatologia all'universo fantastico ed eliminano così la divisione fra reale e soprannaturale, altri ancora descrivono dei fenomeni parapsicologici a causa del loro carattere meraviglioso e fuori dall'ordinario. In ogni caso, un cambiamento da non sottovalutare, avvenuto nella seconda metà dell'Ottocento, riguarda la modalità discorsiva: al discorso sulla follia, tipico dei medici, controbatte il discorso della follia, generalmente tenuto dai narratori nei loro diari.

Non meno importante è un altro tipo di rapporto, la correlazione che coinvolge la vita degli autori di letteratura fantastica e i personaggi dei loro

rispettivi testi, uniti da una malattia mentale di cui soffrono in prima persona gli scrittori che poi la traspongono nelle loro opere. Fra i grandi scrittori che soffrivano di vari disturbi mentali, in certi casi fatali, si possono ricordare almeno Hoffmann, Poe, Nerval, Maupassant e Dostoëvski.

La vita di Nerval è scandita da una serie di crisi mentali e da conseguenti internamenti in cliniche e ospedali vari. A una prima crisi del 1841, curata nella clinica del dottor Blanche di Montmartre, ne segue un'altra dieci anni dopo, da cui Nerval si rimette velocemente, ma che si ripropone in una serie di ricadute che portano a un alternarsi di momenti di equilibrio e di delirio, fino alla crisi successiva, del 1853, che richiede un'ospedalizzazione d'urgenza, dapprima all'Hôpital de la Charité, poi presso la clinica del dottor Blanche a Passy, dove Nerval resta fino all'anno successivo. Viene internato ancora una volta a Passy, da cui esce contro il parere del medico, per andare a vivere da una zia in rue de Rambuteau; le sue stravaganze aumentano, così come le sue passeggiate nei quartieri malfamati di Parigi. Viene trovato impiccato in una stradina oscura della vecchia Parigi il 26 gennaio 1855, all'età di quarantasei anni.

La seconda crisi, in particolare, quella del 1851, ha segnato profondamente la vita di Nerval che, resosi conto che le sue ossessioni l'avrebbero un giorno costretto ad abbandonare il suo mestiere, approfitta dei momenti di tregua per scrivere. Dopo un periodo di opere fantastiche impregnate di germanismo, i testi degli ultimi cinque anni di vita sono verosimilmente delle testimonianze autobiografiche; una sorta di passaggio da un fantastico immaginato a un fantastico personale e vissuto, che testimonia il dramma esistenziale della vita di Nerval, di cui *Sylvie* e *Aurélia* offrono le confidenze più intime. *Aurélia*, in particolare, romanzo incompleto a causa della sopraggiunta morte dell'autore, mescola il mondo del reale e la vita onirica, fino a un'impossibilità di distinzione dei due. L'origine dell'opera è da ritrovare nella trascrizione che Nerval ha fornito al dottor Blanche dei suoi sogni e delle sue visioni nel 1853 a Passy, allo scopo di farne uno studio scientifico e di impiegarla come percorso terapeutico.

Interessante è notare come *Aurélia* si dimostri essere uno dei migliori esempi dello stretto rapporto che intercorre tra follia e letteratura fantastica. *Aurélia* non solo è veicolo di trasposizione da parte di Nerval della sua personale follia –

evidente anche nell'identità di eroe, narratore e autore –, operazione che sottolinea come il testo fantastico sia contemporaneamente finzione e verità, ma è anche un'opera che fa trasparire questo duplice aspetto nell'impossibilità di distinguere fra le esperienze aberranti dell'eroe e quelle dell'autore, a cui si può ricollegare il mito dello scrittore folle. In effetti, Nerval riporta alla prima persona le crisi vissute nel 1841 e nel 1851, in un turbinio di sogni, visioni e ossessioni che si mescolano e interferiscono con il mondo reale, fino ad arrivare al delirio: la patologia descritta in *Aurélia*, lo sdoppiamento della personalità, è la stessa di cui soffriva Nerval, e costituisce il motivo letterario – ma afferente all'universo scientifico – dell'intera opera. Non da ultimo va sottolineato il ruolo estremamente importante giocato dalla scienza: se all'inizio l'eroe non intravede nelle sue azioni alcun sintomo della patologia mentale, verso la fine dell'opera comincia a interrogarsi sui suoi sogni al fine di comprenderli, quasi come se volesse dominare l'inconscio tramite il conscio, operazione risultante dalle cure psichiatriche ricevute durante gli internamenti, che hanno fornito all'eroe una maggiore consapevolezza della malattia. Discorso della follia e discorso sulla follia sono compresenti in tutta l'opera, nella quale malattia mentale e soprannaturale si interpenetrano, fino a che il sogno arriva a invadere la realtà e allora la conseguenza non può essere altro che la follia.

L'esistenza Maupassant, come la vita di Nerval, è segnata dalla malattia, in questo caso non solamente mentale: oltre a soffrire di una malattia ereditaria, un'irritazione della parte superiore del midollo, lo scrittore risente anche delle conseguenze di una sifilide mal curata in giovane età, che gli causano dei problemi oculari. Questi ultimi, a loro volta, lo fanno soffrire di terribili mal di testa, curati con l'assunzione di etere, sostanza stupefacente capace di alleggerire il dolore e di procurare una sovreccitazione temporanea dell'intelligenza di cui Maupassant diventerà dipendente. Alla malattia di cui soffre Maupassant si aggiunge anche una grande frenesia lavorativa, condizioni che portano lo scrittore a sviluppare una forma di psicosi che lo accompagnerà per tutta la vita. Il suo stato di salute si aggrava progressivamente, fino ad arrivare a dei fenomeni di autoscopia; tuttavia, Maupassant non si preoccupa troppo delle sue condizioni – irritabilità, ossessioni, disturbi della memoria, deficienze espressive, sdoppiamenti di personalità, fobia della folla –, e continua a condurre una vita segnata dagli eccessi, dall'abuso di

sostanze stupefacenti a quello dei piaceri sessuali, fino ad arrivare, nel 1892, alla diagnosi di disintegrazione morale. In seguito a un tentativo di suicidio è internato presso la clinica del dottor Blanche (lo stesso che si era preso cura di Nerval), e nel 1893 muore per una paralisi generale, conseguenza della sifilide.

A differenza di Nerval, che dedica solo l'ultima parte della sua produzione letteraria alla descrizione del suo dramma esistenziale, scrivendo da malato, Maupassant fa trasparire in tutte le sue opere degli elementi autobiografici e, una volta diagnosticatagli la condizione di follia, cessa la sua attività di scrittore. Gran parte dei suoi testi, infatti, traspongono delle esperienze vissute in prima persona dall'autore, come stati morbosi, disturbi oculari, consumo di droga, paure, angosce: la sperimentazione in prima persona dei fatti narrati nelle sue opere costituisce la caratteristica principale delle opere di Maupassant, di cui *Le Horla* costituisce il massimo esponente. Tuttavia, i testi di Maupassant mantengono caratteristiche di lucidità e coerenza di cui sono generalmente privi i racconti dei malati mentali. Oltre a tematiche meramente classiche, come le apparizioni di fantasmi mentali o di un oggetto che costituisce la prova di una rottura dell'ordine universale, Maupassant tratta anche temi particolarmente alla moda, che vengono da teorie parascientifiche ed esoteriche, si interessa inoltre di ipnotismo e magnetismo, segue le lezioni di Charcot del martedì tenute alla Salpêtrière e si procura i lavori dell'École de Nancy, dedita all'indagine della psiche.

Come *Aurélia*, *Le Horla* di Maupassant costituisce un ottimo esempio dell'interconnessione, tipica dell'Ottocento, di follia e letteratura fantastica. A questo proposito, è interessante notare come *Le Horla* non racconti solamente dei fatti derivanti dalle esperienze personali dell'autore – problemi agli occhi e ai nervi (curati con docce e con la somministrazione di bromuro), allucinazioni, sdoppiamenti di personalità –, ma anche dei casi patologici studiati da Charcot, che costituiscono il fondo scientifico alla base dell'opera di Maupassant. Il lungo monologo che costituisce questo diario ha come scopo di testimoniare la presenza di un essere invisibile che ossessiona continuamente il protagonista, dall'inizio alla fine del racconto, e che diventa più potente a mano a mano che la narrazione progredisce. Una possibile giustificazione dei fatti strani vissuti dall'eroe, avanzata dal protagonista stesso, si può trovare nel fenomeno di sdoppiamento della

personalità, sintomo dell'alienazione mentale, di cui Maupassant stesso soffriva: effettivamente, lo Horla è il doppio del personaggio, ed è indice di una malattia mentale che avanza progressivamente. A questo punto è evidente che la fonte d'ispirazione per il doppio letterario può essere trovata ancora una volta nell'universo scientifico: in effetti, all'epoca, i casi di personalità multipli erano trattati dalla scienza psichiatrica alla stregua di situazioni patologiche. Infine, è importante sottolineare ne *Le Horla* la tendenza, tipica degli ultimi decenni dell'Ottocento, a una interiorizzazione del fantastico, tendenza derivante dall'influenza esercitata dall'evoluzione della scienza psichiatrica dell'epoca.

Ringraziamenti

Desidero prima di tutto rivolgere i miei più sentiti ringraziamenti alla prof.ssa Alessandra Marangoni, relatrice di questa tesi, per la grande disponibilità dimostratami e per i preziosi consigli fornitimi durante tutte le varie fasi del mio lavoro.

Vorrei inoltre ringraziare di cuore la mia famiglia, per avermi sempre supportata moralmente negli anni del mio percorso universitario, in modo particolare nei momenti più intensi a livello mentale ed emotivo, e per avermi permesso di raggiungere questo ambitissimo traguardo con un'incommensurabile soddisfazione.

Un ultimo ringraziamento va a tutti i miei amici, per la loro vicinanza e per il loro sostegno: ringrazio i miei amici storici, per la loro costante e duratura presenza; i miei compagni di università, per aver condiviso dei bellissimi momenti in questo percorso comune; infine, tutti coloro che ho conosciuto nel meraviglioso anno passato a Parigi.