



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)

Tesina di Laurea

Le Horla de Maupassant et le genre fantastique

Relatrice
Prof.ssa Marika Piva

Laureanda
Chiara Martire
n° matricola 1224079 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Table des matières

Table des matières.....	2
Introduction.....	3
Chapitre 1.....	5
1.1 La naissance d'un genre littéraire.....	5
1.2 Comment reconnaître un texte fantastique.....	9
Chapitre 2.....	11
2.1 Maupassant et son fantastique.....	11
2.2 Contes précurseurs de <i>Le Horla</i>	15
Chapitre 3.....	17
3.1 Les deux versions de <i>Le Horla</i>	17
3.2 <i>Le Horla</i> de 1887.....	21
Conclusion.....	31
Bibliographie.....	33
Annexe.....	35
Résumé en italien.....	37

Introduction

Le mémoire qui suit vise à examiner un genre littéraire considéré comme flou en raison de ses frontières labiles, de ses multiples contrastes et de la difficulté à le définir : le fantastique. Ce genre sera pris en examen à partir de la période historique dans laquelle il est né, des différentes définitions qu'on été données pour se focaliser notamment sur le fantastique chez Maupassant.

Certaines œuvres fantastiques de cet auteur seront ensuite présentées d'une façon générale, ce qui servira d'introduction à son œuvre fantastique principale, *Le Horla* qui sera ensuite explorée, avec une comparaison entre la première et la seconde version. La seconde version constituera le sujet principal du travail et sera analysée sous ses différents aspects. Cet ouvrage est divisé en trois chapitres : le premier est consacré au genre fantastique, le second aux récits précurseurs de « Le Horla » et aux thèmes du fantastique chez Maupassant, et le troisième à « Le Horla » lui-même.

L'objectif de ce mémoire est d'essayer de réfléchir et de comprendre s'il existe vraiment des frontières claires pour ce genre littéraire à partir d'un des textes les plus célèbres qui l'ont illustré.

Chapitre 1

1.1 La naissance d'un genre littéraire

Une première apparition de la littérature fantastique a lieu au milieu du XVIIIe siècle dans ce qu'on appelle le roman gothique ; grâce à ses décors sombres, il inspire la peur et la terreur au lecteur et est par conséquent considéré comme le précurseur du fantastique. Le fantastique est né peu après les Lumières, et ce n'est pas un hasard. Comme le nom l'indique, pendant cette période on voulait éclairer l'ignorance: en effet le XVIIIe siècle est aussi appelé le siècle de la raison. Le Romantisme se développe en opposition aux Lumières, conscient que la raison et la science n'expliquent pas tout. Ce mouvement a également privilégié l'imagination et la créativité des écrivains, en valorisant l'expression des sentiments. Les désirs, les aspirations et l'imagination sont devenus des armes pour tenter d'échapper à la réalité. Et quoi de plus éloigné de la réalité du surnaturel ? Avec le passage du XVIIIe au XIXe siècle, il y a donc un changement dans les modèles culturels répandus dans la mentalité et la sensibilité collectives et avec la naissance du romantisme on est fasciné par les aspects irrationnels de la réalité.

La littérature fantastique, qui s'est développée vers la fin du XVIIIe siècle, a évolué au XIXe siècle, avec des auteurs comme le romantique allemand Hoffman et l'américain Edgar Allan Poe. Hoffman est très important à cause du thème des rêves et des hallucinations et parce qu'il préfère des ambiances bourgeoises aux décors sombres typiques du roman gothique. Edgar Allan Poe a plutôt écrit des histoires perturbantes, anticipant un nouveau goût pour le macabre, le grotesque et l'absurde. Ces deux auteurs sont caractérisés par la création du trouble provoqué en insérant quelque chose d'inexplicable et d'impossible.

Pour essayer de comprendre ce que l'on entend par fantastique, il faut commencer par analyser les multiples définitions qui en ont été données au fil du temps, tout en soulignant qu'on ne pourra jamais avoir une description unique et définie de ce genre puisque les différents auteurs et critiques reconnaissent différentes caractéristiques et offrent différentes interprétations.

Pierre-Georges Castex, écrivain et critique littéraire, reprend un siècle après Hoffman les différentes idées liées au fantastique et en donne une définition bien connue. Selon lui, ce genre est « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » et il ajoute ensuite que cela « crée une rupture dans la trame de la réalité quotidienne »¹.

A cette définition du fantastique, Roger Caillois, à son tour écrivain et critique littéraire, intègre quelque chose de fondamental. Il répète que le fantastique apparaît en opposition à la réalité, mais il ajoute que « le surnaturel paraît dans le fantastique comme une rupture de la cohérence universelle »² et affirme que cette rupture ne pourra être perçue qu'après la révolution scientifique et les Lumières. Caillois définit donc le genre fantastique dans un cadre culturel comme un événement qui n'avait jamais eu lieu auparavant.³

Tzvetan Todorov, critique, théoricien de la littérature et essayiste, en 1970, après avoir analysé les définitions précédentes, a donné la sienne :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁴

Ainsi, pour Todorov, le fantastique se situe entre le merveilleux et l'étrange. L'étrange correspond à un récit dans lequel une situation irrationnelle est à la fin expliquée rationnellement, dans le merveilleux l'étrange et l'irrationnel restent tout au long de l'histoire et dans le fantastique le lecteur est amené par le narrateur à une incertitude entre l'explication naturelle, donc rationnelle, et l'explication surnaturelle. Todorov parle d'ambiguïté, d'incertitude, par opposition au terme « rupture » précédemment utilisé par Caillois. La définition de Todorov a été fortement critiquée

1 Pierre-Georges Castex, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

2 Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, dans *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9.

3 Paolo Tortonese, *Contradictions du fantastique*, *Revue italienne d'études françaises*, 9, 2019, <https://journals.openedition.org/rief/3765>

4 Cvetan Todorov, Définition du fantastique, in [Définition du fantastique de Tzvetan Todorov \(ralentirtravaux.com\)](https://www.ralentirtravaux.com) [31/03/2022].

parce qu'elle a été considérée comme trop abstraite et restrictive et aussi parce qu'elle ne conçoit le fantastique que dans l'hésitation, entre l'étrange et le merveilleux.⁵

Guy de Maupassant, dans l'article de 1883 *Le fantastique*, réfléchit à son tour sur le passage de la période où les croyances surnaturelles étaient encore répandues au siècle des Lumières où les mystères n'étaient considérés comme tels que faute de connaissances :

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrant comme un cauchemar.⁶

De cet extrait on voit que Maupassant établit une distinction entre deux types de narration différents : une narration peu élaborée ou il y a une explicitation de l'impossible, et une narration plus subtil ou on reste dans l'hésitation parce que l'impossible n'est pas explicité.

Une autre définition du fantastique est donnée par Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse. Il explique le fantastique avec la théorie du « Perturbant » : le lecteur est troublé par le retour du refoulé, ce qui lui est familier mais qui a été retiré de la conscience et relégué dans l'inconscient. Les peurs, les désirs, les angoisses qui ont été censurés pour assurer une vie tranquille, reviennent sous la forme de personnages fantastiques, en provoquant l'égarément et la désorientation. Selon Freud, par conséquent, dans chaque scénario fantastique, le créateur de la fantaisie représente toujours lui-même, bien que dans le rôle d'autres personnages, et essaie de satisfaire des désirs conscients et inconscients.

Le fantastique a été souvent défini comme un genre hybride, un mélange de différents genres, ce qui le rend particulièrement fuyant .

⁵ Remo Ceserani *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2022.

⁶ Guy de Maupassant, *Le fantastique, Le Gaulois*, 1883, in [Maupassantiana - Chroniques de Guy de Maupassant](#) [31/03/2022].

1.2 Comment reconnaître un texte fantastique

Il n'y a pas de procédés narratifs ou de thèmes liés à un genre spécifique, tous pouvant être utilisés dans des textes de nature différente. Cependant, certains thèmes ou schémas narratifs sont fréquemment utilisés dans le fantastique et sont expliqués en détail dans le livre *Le fantastique* de Remo Ceserani. Souvent on préfère parler d'un "modo" fantastique et non d'un "genre" fantastique. On parle de "modo" car le fantastique a une vaste gamme de procédés et de thèmes narratifs, et aucun d'eux n'est exclusivement le sien, beaucoup étant répandus aussi dans d'autres genres littéraires.

Pour ce qui concerne les procédés narratifs, Ceserani en identifie dix : mise en relief et explicitation de tous les mécanismes de la fiction pour rappeler au lecteur qu'il ne s'agit que d'une histoire, utilisation de récit à la première personne, intérêt pour la créativité du langage, implication du lecteur, passage d'une dimension à une autre, présence d'un objet qui témoigne du passage d'une dimension à une autre, absence soudaine d'information dans la partie culminante de l'histoire, théâtralité, soulignement des éléments gestuels et visuels, importance du détail.

Quant aux thèmes, selon le critique il y en a huit : le monde du fantastique préfère un décor nocturne, il y a le retour des morts et la présence d'individus bourgeois, de la folie, et du dédoublement, on observe l'arrivée d'un personnage inhumain, on voit les limites de l'amour romantique, il y a un sens du rien.⁷

La présence de ces points nous permet d'identifier un conte fantastique.

D'un point de vue formel, les capacités créatives du langage produisent des effets fantastiques, c'est pourquoi elles sont exploitées au maximum dans le genre ; surtout la métaphore est très souvent utilisée. Dans les textes fantastiques, il y a des personnalités doubles, des personnages qui n'ont pas d'évolution (bien qu'on soit témoin d'une intensification de leur « folie ») et qui sont souvent tourmentés par des hantises et des obsessions, des événements inexplicables. Très fréquemment les textes fantastiques n'ont pas de fin, c'est-à-dire qu'ils se terminent par une fin ouverte ; l'auteur utilise cette méthode pour faire en sorte que le lecteur reste en suspens et qu'il réfléchisse sur les événements en arrivant à une conclusion possible, comme par

⁷ Le texte est disponible dans l'annexe.

exemple dans *L'étrange cas du docteur Jekyll et M. Hyde* écrit par Robert Louis Stevenson.

Chapitre 2

2.1 Maupassant et son fantastique

Guy de Maupassant est né à Tourville-sur-Arques en 1850. Sa vie est marquée par une maladie, la syphilis, et sa santé physique et mentale se détériore jusqu'à sa mort à l'âge de 43 ans. Au cours de sa vie, il s'est essayé à de nombreux genres, du journalisme à la critique en passant par la poésie, et a été l'un des pères du conte moderne. Il était à la fois romancier et auteur de nouvelles. Maupassant pendant sa vie s'approche de l'écriture naturaliste mais ses textes ne se limitent cependant pas au naturalisme.

Cet auteur en effet est bien connu pour les romans réalistes qu'il a produits, mais aussi pour sa part « fantastique ». Sa production des nouvelles fantastiques est très importante et ouvre à des thèmes tels que les rêves, le magnétisme, la folie, la légende populaire.

Le fantastique de Maupassant reflète le climat culturel de l'époque, c'est-à-dire qu'il se caractérise par le contraste entre une vision positiviste caractérisée par une confiance dans la science et la raison, et une nouvelle sensibilité décadente caractérisée par la crise de l'homme due à l'effritement des certitudes.⁸ Il se distingue par l'empreinte personnelle des textes à travers laquelle on retrouve l'expérience de vie de l'écrivain. Il s'agit d'un fantastique qui lui est propre, où le surnaturel entre progressivement dans le monde de la vie quotidienne au lieu de se manifester comme une rupture soudaine et traumatisante. Dans les textes de Maupassant règne une atmosphère vague et indistincte. Dans l'article « Adieu Mystères », paru en 1881, Maupassant laisse entendre qu'il est divisé entre une adhésion complète à l'idéologie scientifique du positivisme et une attirance pour le surnaturel et l'occulte :

⁸ Domenico Tanteri, *Il fascino del mistero*, Napoli, Liguori, 2012.

Le grand ciel étoilé ne nous étonne plus. Nous savons les phases de la vie des astres, les figures de leurs mouvements, le temps qu'ils mettent à nous jeter leur lumière. La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. [...] Eh bien, malgré moi, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m'attristent. Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné !⁹

Cette indécision est liée à la période historique où il vit, comme on l'a déjà dit.

Cette idée se retrouve par exemple dans le conte *La Main* de 1883, l'indécision est représentée par un juge, qui correspond à l'alter ego de l'écrivain. Il est amené à rejeter l'irrationnel et l'absurde, mais en même temps il est fasciné et attiré par le mystérieux et l'inexplicable :

Quand au mot "surnaturel" que vous venez d'employer, il n'a rien à faire ici. Nous sommes en présence d'un crime fort habilement conçu, fort habilement exécuté, si bien enveloppé de mystère que nous ne pouvons le dégager des circonstances impénétrables qui l'entourent. Mais j'ai eu, moi, autrefois, à suivre une affaire où vraiment semblait se mêler quelque chose de fantastique [...]. Mais si, au lieu d'employer le mot "surnaturel" pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot "inexplicable", cela vaudrait beaucoup mieux.¹⁰

Ici, le juge refuse même d'utiliser le mot « surnaturel » et préfère « inexplicable ». Il pense que le crime qui s'est produit a été très bien conçu et ça c'est la seule raison pour laquelle les événements ne peuvent pas être expliqués. Il ne veut pas céder à l'idée qu'il existe un monde fantastique.

Un autre thème très récurrent dans le fantastique de Maupassant est la peur, et l'intérêt de l'auteur pour ce sentiment est si grand qu'il l'utilise dans le titre de deux de ses nouvelles, une de 1882 et une de 1884.

Dans *La Peur* de 1882, Maupassant tente d'expliquer ce qu'il ressent quand ce sentiment l'envahit:

La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues. La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur?¹¹

Maupassant commence par préciser que tout le monde peut avoir peur, personne n'est à l'abri de ce sentiment. Il le décrit ensuite avec des adjectifs importants: « une sensation atroce », « un spasme affreux », « une décomposition de l'âme » ; ce choix de

9 Guy de Maupassant, *Adieu Mystères, Le Gaulois*, 1881 [Adieu mystères - Wikisource](#).

10 Guy de Maupassant, *La Main, le Gaulois*, 1883, [prilohy.pdf \(pulib.sk\)](#).

11 Guy de Maupassant, *La Peur, le Gaulois*, 1882 [Guy de Maupassant : La peur \(bmlisieux.com\)](#).

langage fort nous fait comprendre à quel point ce sentiment est paralysant. On peut observer aussi la comparaison entre la peur et les réminiscences : selon Maupassant, malgré la diffusion de la rationalité, il y a encore des réminiscences d'autrefois et ces dernières sont liées au fantastique parce que les croyances populaires fournissent des explications à des faits inexplicables.

D'ici on peut également relever un thème fréquent dans les textes de Maupassant : le lien entre la peur, le fantastique et les croyances populaires, les superstitions. Dans le récit de 1884 on retrouve encore ce sentiment associée au fantastique et du conflit entre raison et fantaisie. En outre, on a ici une définition supplémentaire de la peur :

Avec le surnaturel, la vraie peur a disparu de la terre, car on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas. Les dangers visibles peuvent émouvoir, troubler, effrayer!¹²

Maupassant soutient que les gens ressentent la vraie peur seulement quand ils ne comprennent pas ce qui se passe, et c'est ici que le surnaturel entre en jeu : quand il n'y a pas d'explication logique sur un fait, il donne une explication, même s'elle n'est pas rationnelle. Le surnaturel permet d'expliquer un fait inexplicable et donne ainsi une issue. De cette façon, l'irrationalité devient un moyen pour ne pas avoir peur.

¹² Guy de Maupassant, *La Peur de 1884* dans *Le Horla et 18 autres nouvelles étranges*, Niort, Atlantic Editions, 1884, p.136.

2.2 Contes précurseurs de *Le Horla*

Le Horla est le conte fantastique sur lequel Maupassant travaille le plus, il contient les thèmes principaux et les traits les plus caractéristiques des récits fantastiques de l'écrivain. Plusieurs histoires de l'auteur peuvent en effet être vues comme précurseurs de ce chef-d'œuvre, et en anticipent des aspects.¹³

Dans *Lui ?*, publié en 1883, on retrouve le thème de la peur de l'inconnu et le thème de la folie, de plus le récit anticipe l'attitude rationaliste, la détermination à trouver une explication rationnelle à des événements inexplicables. Le thème le plus important est celui de la présence d'une entité perçue mais non vue, de la présence d'un autre qui est refusée par la raison ; mais cette présence finit par se manifester explicitement et il est impossible de nier son existence. Alors la rationalité succombe à l'impossible. Quant à la forme, *Lui ?* anticipe *Le Horla* d'un point de vue structurel puisque dans les deux récits la narration est autodiégétique (aspect très commun dans le fantastique), sous forme de lettre dans le premier récit, sous forme de journal intime dans le second.

Dans *Lettre d'un fou* nous trouvons un long raisonnement sur la limitation de nos sens:

Donc, si nous avions quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avions quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. Donc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré¹⁴

Cette réflexion conduit à une découverte : l'existence d'une autre dimension, qui nous est invisible car nos sens sont insuffisants. Dans *Le Horla* nous analyserons des réflexions sur ce thème. La découverte de cette dimension inconnue provoque la peur chez le protagoniste :

Et j'ai eu peur de tout, autour de moi, peur de l'air, peur de la nuit. Du moment que nous ne pouvons connaître presque rien, et du moment que tout est sans limites, quel est le reste?¹⁵

13 D. Tanteri, *Il fascino del mistero*, cit.

14 Guy de Maupassant, *Lettre d'un fou*, *Gil Blas*, 1885 [Lettre d'un fou \(unige.ch\)](http://unige.ch).

15 Ibidem.

Une fois découvert la capacité limitée de nos sens, le protagoniste se sent vidé de toutes les certitudes qu'il avait précédemment, il ne sait plus à quoi s'attendre car il n'y a plus de limites.

Un élément très important est inséré dans le fantastique de Maupassant vers la fin du récit, à savoir le thème du miroir. Dans ce conte, tout comme dans *Le Horla*, le protagoniste peut voir dans le miroir la présence mystérieuse qu'il ressent.

Dans *Un fou?*, en plus d'avoir les thèmes de la folie et de la peur, Maupassant en introduit deux nouveaux : le magnétisme (qui conduit un individu à un état de trace profonde et peut être utilisé pour traiter diverses conditions psychosomatiques) et l'hypnotisme. À propos du magnétisme, l'auteur cite également Charcot (un des pères de la psychanalyse qui a traité des maladies nerveuses, notamment l'hystérie. Son influence a été fondamentale pour le développement de la psychanalyse), soulignant l'intérêt qu'il portait à ses théories :

Le magnétisme! Sais-tu ce que c'est? Non. Personne ne sait. On le constate pourtant. On le reconnaît, les médecins eux-mêmes le pratiquent; un des plus illustres, M. Charcot, le professe; donc, pas de doute, cela existe.¹⁶

Ce conte diffère des autres cités puisqu'il n'y a pas d'entité extérieure au protagoniste, mais ce dernier possède un pouvoir paranormal. De plus, le sujet ressent la présence d'un autre à l'intérieur de lui, il ne le voit pas à l'extérieur comme cela s'est toujours produit jusqu'à présent :

je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort.¹⁷

Donc *Un fou ?*, *Lettre d'un fou* et *Lui ?*, anticipent le conte le plus représentatif de la fiction fantastique de Maupassant : *Le Horla*. Cependant, avant d'arriver à la version finale du *Le Horla* de 1887, l'auteur en produit une première version en 1886.

¹⁶ Guy de Maupassant, *Un fou ?*, *Le Figaro*, 1884, [Un fou ? de Maupassant - Les nouvelles fantastiques \(google.com\)](#).

¹⁷ Ibidem.

Chapitre 3

3.1 Les deux versions de *Le Horla*

Le Horla est le conte le plus représentatif du fantastique de Maupassant, tous les thèmes typiques du genre y sont présents. L'auteur, cependant, avant de produire la version définitive de 1887, en élabore une première en 1886. Un an plus tard, il réécrit cette première version et la revisite.

Dans la version de 1886, en ce qui concerne la forme, l'écrivain choisit d'utiliser un récit à deux niveaux : il y a un récit cadre - présenté par un narrateur hétérodiégétique - à l'intérieur duquel une autre histoire est racontée à la première personne (narration autodiégétique). Dans cette première version du *Horla*, la narration principale est rétrospective, c'est-à-dire racontée à travers un flash-back, donc elle rapporte des événements qui ont déjà eu lieu.

Dans la deuxième version de 1887, la forme change complètement et c'est la forme du journal intime qui est utilisée, sans aucun récit cadre pour introduire l'histoire. Ce choix permet au lecteur de s'identifier pleinement à l'histoire et crée plus de suspense puisque la conclusion n'est pas déjà connue, comme c'est le cas dans la première version racontant une histoire a posteriori. L'absence du récit cadre a comme conséquence le fait que le lecteur peut partager dès le début les pensées du narrateur et entrer dans son monde intérieur.

Dans la première version, on voit le docteur Marrande qui réunit ses collègues pour leur faire écouter l'histoire d'un de ses patients, qui déclare percevoir la présence d'un autre et pense être devenu fou. Le patient raconte l'histoire de manière crédible, donnant même des exemples de la façon dont ses voisins perçoivent à leur tour cette présence :

Trois de mes voisins, à présent, sont atteints comme je l'étais. Est-ce vrai ? Le médecin répondit : “ C'est vrai ! ” Vous leur avez conseillé de laisser de l'eau et du lait chaque nuit dans leur chambre pour voir si ces liquides disparaîtraient. Ils l'ont fait. Ces liquides ont-ils disparu comme chez moi ? Le médecin répondit avec une gravité solennelle ; “ Ils ont disparu. ” Donc, messieurs, un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre !¹⁸

Le médecin à la fin ne sait pas s'il est atteint de la même folie que son patient ou si cette présence est réelle:

“Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux... ou si... si notre successeur est réellement arrivé...”¹⁹

Dans la deuxième version, par contre, on trouve l'histoire jour après jour du narrateur qui commence à sentir et à percevoir la présence d'une entité invisible. On peut assister à l'évolution et au développement des événements par étapes, ce qui n'est pas le cas dans la première version. Toujours dans la deuxième version, un nom est donné à l'entité invisible, Horla, nom absent dans la première version ; des détails tels que les manifestations de cette présence aux serviteurs, la "contagion" des voisins, l'avis du médecin sont supprimés. Tous ces éléments corroborent le récit du patient de la première version et renforcent la réalité des événements en la rendant moins fantastique et plus objective que la seconde.

En revanche, il manque au récit de 1886 les développements et les expériences vécues dans le monde extérieur, comme l'excursion au Mont Saint-Michel, le voyage à Paris et le séjour à Rouen. Les sorties dans le « monde extérieur » permettaient au narrateur de s'éloigner de son domicile, et donc du Horla. En effet, dès qu'il s'en va, il va toujours bien, il rentre chez lui en disant qu'il est guéri, qu'il ne perçoit plus aucune présence. De plus, ces épisodes « à l'extérieur » permettent à Maupassant de bien développer le thème de l'hypnotisme et de la capacité limitée de nos sens. En fait ces thèmes, comme nous le verrons plus loin, sont traités lorsque le narrateur quitte sa maison.²⁰

De plus, la fin est complètement différente, dans la première version on a le médecin qui ne sait plus si son patient est fou, ou s'il est devenu fou lui aussi, ou si tout est vrai ; dans la version de 1887, il y a une fin tragique : le narrateur met le feu à sa maison avec l'intention de tuer le Horla, mais il oublie que ses employés sont à

18 Guy de Maupassant, *L'Horla*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 190.

19 Ivi, p. 196.

20 D. Tanteri, *Il fascino del mistero*, cit.

l'intérieur et ils meurent dans l'incendie. De plus, le Horla n'est pas mort dans la maison mais il est encore avec le narrateur qui, exaspéré, se suicide.

La différence substantielle entre ces deux versions réside dans la vision plus positiviste et rationnelle de la première, et dans la remise en cause de toute certitude de la seconde.

3.2 *Le Horla* de 1887

Bien que la conclusion soit tragique l'histoire commence de manière sereine. Le narrateur décrit une situation heureuse et paisible et exprime sa joie d'être en vie:

Quelle journée admirable! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. J'aime ma maison où j'ai grandi.²¹

Ici on peut voir l'insistance du narrateur sur ses racines. Il dit qu'il aime ce pays et y vivre. On peut observer comment ce sentiment d'amour envers sa maison et ses racines change au cours du récit, et aussi comment ses certitudes et convictions soient détruites.

Dans cette première partie le narrateur décrit la situation en détail : il fait beau et tout est calme ; la tranquillité extérieure reflète la tranquillité intérieure du personnage, qui profite du moment pour réfléchir sur combien il aime son pays et sa maison. Le verbe aimer revient plusieurs fois et souligne sa attitude envers sa vie.

Immédiatement après, il nous dit qu'il a la fièvre et qu'il se sent triste. De cet état d'esprit surgissent une série de questions, qui restent sans réponse, sur les forces inconnues qui entourent l'univers :

D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ? On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances [...] – Je descends le long de l'eau ; et soudain, après une courte promenade, je rentre désolé, comme si quelque malheur m'attendait chez moi. – Pourquoi ? [...] Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables [...] Ah ! si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous !²²

Le narrateur se demande comment il est possible que l'humeur change si rapidement, comment il est possible qu'en quittant la maison il soit heureux et qu'en y retournant il ressente un sentiment d'agitation. Il s'interroge d'où viennent ces mystérieuses forces qui changent l'humeur et pourquoi elles ne peuvent pas être expliquées. Il se demande pourquoi elles influencent tellement son existence. Le mystère est lié au concept de fantastique chez Maupassant, les deux ne peuvent pas être expliqués.

²¹Guy de Maupassant, *Le Horla*, dans *Le Horla et 18 autres nouvelles étranges*, cit., p. 7.

²² Ibidem.

Le narrateur reconnaît l'existence d'une dimension cachée, non perceptible à nos sens. Commence ici le discours sur la limitation de nos sens(également présent dans *Lettre d'un fou*), sur lequel nous reviendrons plus loin : le narrateur affirme que nos sens sont trop faibles et sous-développés pour percevoir l'invisible, ils ne nous permettent pas de découvrir tout ce qui nous entoure.

Au fil des jours, la fièvre ne passe pas et le narrateur décide de consulter un médecin (le rôle du médecin est ici marginal, lors que dans la première version il a un rôle plus important comme nous l'avons vu ci-dessus), mais celui-ci ne trouve rien d'alarmant. Le narrateur décrit les symptômes qui s'aggravent jour après jour:

Aucun changement ! Mon état, vraiment, est bizarre. À mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible. Je dîne vite, puis j'essaie de lire ; mais je ne comprends pas les mots ; je distingue à peine les lettres. Je marche alors dans mon salon de long en large, sous l'oppression d'une crainte confuse et irrésistible. [...] J'ai peur... de quoi ?... Je ne redoutais rien jusqu'ici... j'ouvre mes armoires, je regarde sous mon lit ; j'écoute... j'écoute... quoi?...²³

Il ne comprend pas ce qui lui arrive, quand le soir approche il commence à ressentir une sensation alarmante, comme si la nuit cachait quelque chose de mauvais. Il essaie de se distraire, mais la peur prend le dessus. Mais peur de quoi ? Le narrateur ne comprend pas pourquoi il éprouve un sentiment constant de peur et cherche donc dans la pièce quelque chose ou quelqu'un, espérant d'en trouver la cause. Mais il n'y a rien dans la pièce à part lui.« Inquiétude », « menace horrible », « oppression d'une crainte confuse et irrésistible » : le narrateur utilise ces expressions fortes pour décrire son malaise, l'auteur veut faire percevoir au lecteur la terreur du personnage pour ce qui se cache à nos sens.

Dans la description de ses symptômes, on retrouve un des thèmes les plus fréquents dans les contes fantastiques : la peur. Cette dernière ici est vue comment expliqué au chapitre précédent. Elle apparaît comme liée au sommeil, à la nuit, à ce qui peut arriver pendant qu'on dort:

23 Ivi, p. 8.

Puis, je me couche, et j'attends le sommeil comme on attendrait le bourreau. Je l'attends avec l'épouvante de sa venue, et mon cœur bat, et mes jambes frémissent ; et tout mon corps tressaille dans la chaleur des draps, jusqu'au moment où je tombe tout à coup dans le repos [...] Je ne le sens pas venir, comme autrefois, ce sommeil perfide, caché près de moi, qui me guette, qui va me saisir par la tête, me fermer les yeux, m'anéantir. [...] Un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas ; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas ! Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul.²⁴

Dans ce passage les verbes décrivent une personne en proie à la peur : « mon cœur bat », « mes jambes frémissent », « mon corps tressaille ». Le narrateur a peur de s'endormir et le sommeil est ici personnifié : il a la capacité de blesser et d'attaquer. Observons avec quels mots le narrateur le décrit: « perfide », « qui me guette », « qui va me anéantir » ; tous les mots ont un sens négatif. Quand vient le sommeil, il se manifeste par un cauchemar et le narrateur le perçoit comme s'il était la réalité. Il sent qu'une présence est là avec lui dans son lit et ressent la douleur d'être étranglé. Dans cet extrait, la phrase « je ne peux pas » est répétée de nombreuses fois, en soulignant que le narrateur se sent impuissant face à cette entité invisible. Quand il se réveille, en sueur et seul, il pense qu'il a vraiment vécu ce qui s'est passé dans le cauchemar, mais il comprend d'être seul et donc le rêve est perçu comme réel mais la réalité est différente, comme si le narrateur était dans une dimension entre rêve, délire et réalité.

L'état mental du narrateur ne s'améliore pas et il décide de partir en voyage. Celui-ci est raconté a posteriori, c'est-à-dire lorsque le voyage est terminé, et le narrateur nous dit immédiatement qu'il est guéri :

²⁴ Ivi, p. 9.

Je rentre. Je suis guéri. J'ai fait d'ailleurs une excursion charmante.²⁵

Comme indiqué précédemment, chaque fois que le narrateur part en voyage, il revient guéri, comme si l'éloignement de son domicile faisait disparaître le sentiment d'avoir une présence invisible à côté de lui. Ce sentiment de bien-être qui imprègne le narrateur lors de ses voyages, nous fait comprendre que lorsqu'il s'entoure de gens, il va bien et ne ressent plus la présence d'un autre menaçant. Ceci nous amène à une possible explication : le narrateur a besoin d'autres personnes, de quelqu'un qui ne le laisse pas seul. C'est pour cette raison que dans le moment de la solitude, il perçoit la présence d'une entité, parce qu'il ne peut pas être seul avec lui-même. Cela laisse penser que c'est le narrateur qui crée un autre lui-même qu'il prend pour une entité malveillante.²⁶

Dans ce cas, le voyage se fait au Mont Saint-Michel et là, le narrateur rencontre un moine. Ils parlent de légendes mystérieuses et à un moment donné ils se demandent s'il y a quelque chose que nous sommes incapable de voir :

Je dis au moine : « Y croyez-vous ? » Il murmura : « Je ne sais pas. » Je repris : « S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions-nous point depuis longtemps : comment ne les auriez-vous pas vus, vous ? comment ne les aurais-je pas vus, moi ? » Il répondit : « Est-ce que nous voyons la cent-millième partie de ce qui existe ? »²⁷

Ils se demandent ce que nous pouvons vraiment voir du monde, et ici le discours sur la limitation de nos sens revient. Nos sens sont-ils insuffisants par rapport à ce qui existe dans le monde ? Si nous avions des sens plus développés, serions-nous capables de découvrir et de voir des choses nouvelles ? Telles sont les questions qui se posent. Pour l'expliquer, le moine donne l'exemple du vent :

Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, - l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe, pourtant.²⁸

Le vent est un excellent exemple pour expliquer leurs questionnements sur les forces invisibles. Le vent existe et nous savons qu'il existe parce que nous pouvons le percevoir mais non pas à travers la vue et qu'il nous affecte. Dans ce cas, le narrateur compare implicitement la présence qu'il perçoit, mais ne voit pas, au vent.

Comme vu précédemment, au début du récit de voyage, le narrateur nous dit qu'il est guéri. Cette affirmation est démentie le lendemain :

²⁵ Ivi, p. 10.

²⁶ Katherine D. Wickhorst Kiernan, *L'Entre-moi : "Le Horla" de Maupassant, ou un monde sans frontières*, *Littérature*, 139, 2005, pp. 44-61.

²⁷ Ivi, p. 11.

²⁸ Ibidem.

- J'ai mal dormi; certes, il y a ici une influence fiévreuse, car mon cocher souffre du même mal que moi.²⁹

Dans cette phrase on peut observer l'insertion de la composante rationnelle, médicale en l'occurrence : le narrateur est à nouveau malade, mais cela est présenté comme normal car même le cocher ne se sent pas bien, l'influence est contagieuse. Le narrateur recommence à faire des cauchemars et à percevoir quelqu'un dans sa chambre, il se demande s'il a perdu sa tête. À un certain moment, il remplit une carafe d'eau avant de s'endormir, mais lorsqu'il se réveille la carafe est vide. D'où une série des preuves et d'expériences pour tenter de comprendre s'il est somnambule ou s'il y a quelqu'un d'autre dans la pièce. Le narrateur cherche une raison quelconque pour rejeter l'irrationnel, le fait de réaliser des preuves/expérimentations soutient la composante rationaliste du récit.

Ne comprenant pas ce qui se passe dans sa maison, le narrateur décide de partir à nouveau. Ce choix de faire partir le narrateur à chaque fois qu'il se passe quelque chose qui le dérange ou ne peut pas être expliqué rationnellement, montre le rejet de l'irrationnel et la fuite devant le fantastique. Le fait de ne pas vouloir accepter que quelque chose qui sort de l'ordinaire puisse arriver. De plus, ce voyage atténue chez le lecteur la tension psychologique qui s'est créée dans le récit.

Le narrateur va à Paris et retrouve sa lucidité. À Paris, le narrateur assiste à une expérience d'hypnotisme et en est stupéfait. La cousine du narrateur est hypnotisée et l'expérience réussit. Le narrateur ne peut pas croire que sa cousine ne se souvient pas de ce que l'hypnotiseur lui a fait faire, et il cherche une explication rationnelle au fait. Le fait de ne pas trouver de réponse est la première manifestation de l'existence d'aspects mystérieux qui ne soient pas liés au sommeil.

De retour de voyage, comme toujours, le narrateur se sent bien, mais quelques jours plus tard survient un événement qui le bouleverse :

Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... J'ai vu... j'ai vu !... Je ne puis plus douter... j'ai vu !... J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles..... j'ai vu !...³⁰

L'un des principaux aspects de cette histoire et du fantastique en général est celui des sens et le sens le plus important et le plus utilisé est celui de la vue. Le narrateur répète « j'ai vu » cinq fois et cette insistance permet au lecteur de percevoir l'angoisse, la surprise et la terreur du personnage face à un événement inexplicable. La vue est un

²⁹ Ivi, p. 12.

³⁰ Ivi, p. 19.

élément clé du fantastique car le narrateur voit l'invisible, ce qui transgresse les règles scientifiques.

Dans cet épisode surnaturel, il voit une rose s'élever dans les airs comme si quelqu'un l'avait ramassée et portée au nez pour le sentir. A ce stade, nous avons deux types d'attitude de la part du narrateur :

Alors je fus pris d'une colère furieuse contre moi-même; car il n'est pas permis à un homme raisonnable et sérieux d'avoir de pareilles hallucinations. Mais était-ce bien une hallucination?³¹

Le narrateur est ici partagé entre vision positiviste et vision fantastique, entre le rejet du surnaturel et l'acceptation de l'existence de l'absurde et de l'inexplicable, qui lui cause terreur et confusion. Il ne veut pas croire qu'il existe réellement un être invisible et tente de tout expliquer sous prétexte d'avoir eu une hallucination. Mais au fond il ne croit pas à cette théorie, en fait quelques lignes plus tard il reconnaît l'existence d'un être invisible, il cède à l'existence de l'inconnu et de l'inexplicable :

Je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible.³²

La rationalité commune est abandonnée et le narrateur commence à croire au surnaturel.

Dans les jours qui suivent, l'entité ne se manifeste plus ouvertement mais le narrateur sent sa présence et se sent espionné par elle. Il veut partir et aller à Rouen mais dit qu'il ne peut pas. Il se sent emprisonné, privé de sa volonté:

- Je suis perdu! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne! Quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas.³³

La présence qu'il ressentait, semble désormais avoir pris possession de sa personne. Le changement du sujet de « je ne peux pas » à « il ne veut pas » est important car il nous fait comprendre que le narrateur n'est plus maître de lui-même mais qu'il est par contre contrôlé par la présence qu'il ressent. Il est possédé par l'autre. Il en est désespéré.

Donc les Invisibles existent! Alors, comment depuis l'origine du monde ne se sont-ils pas encore manifestés d'une façon précise comme ils le font pour moi ?³⁴

31 Ibidem.

32 Ivi, p. 20.

33 Ivi, p. 22.

34 Ibidem.

Le narrateur reconnaît qu'il existe d'autres êtres vivants, qu'il appelle invisibles, mais il se demande pourquoi ils ne se sont manifestés qu'à lui et pourquoi pendant tant d'années personne d'autre n'en a parlé. Une nuit, il commence à lire Hermann Herestauss, qui a écrit l'histoire et les manifestations des hommes invisibles qui rôdent autour de l'homme, dans le but de comprendre et de trouver l'être invisible qui le hante. Mais aucune des entités décrites par Herestauss n'est son persécuteur.

Après la lecture, le narrateur dort une heure puis se réveille et remarque quelque chose d'étrange : une page du livre se tourne toute seule. Ici le thème de la vue et de la vision de l'invisible revient :

Je vis, je vis, oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l'eût feuilletée. Mon fauteuil était vide, semblait vide; mais je compris qu'il était là, lui, assis à ma place, et qu'il lisait.³⁵

Encore une fois il y a la répétition de « je vis » trois fois pour souligner le fait qu'il voit l'invisible. On dirait que la pièce est vide mais quelqu'un feuillette le livre à sa place. Le narrateur à ce stade se lève pour le tuer :

D'un bond furieux, d'un bond de bête révoltée, qui va éventrer son dompteur, je traversai ma chambre pour le saisir, pour l'étreindre, pour le tuer !...³⁶

Il est délirant et en proie à une folie meurtrière. Le choix de la comparaison entre le narrateur et l'invisible, et la bête qui étripe le dompteur, véhicule l'idée de la violence et de la colère que le narrateur ressent envers son persécuteur. Cette scène est une sorte de présage de la fin où le narrateur tente de tuer l'être invisible sans y parvenir.

Quelques jours plus tard, la rationalité positiviste revient puisque le narrateur lit dans la Revue du Monde Scientifique d'une épidémie de folie au Brésil. Les habitants présentent les mêmes symptômes que le narrateur, comme le fait d'être persécutés par un être invisible, ce qui expliquerait ce qui lui est arrivé. Cette épidémie prouve au narrateur qu'il n'est pas fou.

Cependant, le narrateur tombe dans une série de délires où il prétend que le règne de l'homme est terminé et qu'un autre être le remplacera. Il associe alors enfin un nom à l'être invisible qui le hante : Le Horla. Celui-ci est crié directement par l'être invisible :

35 Ivi, p. 23.

36 Ibidem.

Il me 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..³⁷

Jusqu'ici on a vu l'importance que Maupassant accorde au sens de la vue, ici c'est l'ouïe qui émerge. Le narrateur entend le nom crié directement de l'être invisible et les points de suspension répétés servent à créer du suspense chez le lecteur, car il sait qu'il est sur le point de découvrir enfin le nom de cet être.

Le narrateur dit que Horla est en lui, le possède et le persécute et pour cette raison il veut le tuer. Cet être lui cause angoisse et anxiété et le fait délirer.

Après l'épisode du livre, le narrateur est convaincu qu'il est espionné par le Horla et prétend se concentrer sur l'écriture, mais en réalité, il veut le tromper pour le tuer. Au moment où il se tourne vers l'être invisible, il ne voit rien. Cependant, il se rend compte que malgré la lumière, son reflet n'apparaît pas dans le miroir :

Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu. Je pus enfin me distinguer complètement, ainsi que je le fais chaque jour en me regardant. Je l'avais vu!³⁸

Le narrateur est incapable de se refléter car devant lui il y a l'être invisible, qui avec son opacité cache le narrateur. Maupassant insère ici le thème du miroir, objet central dans le fantastique.

Le narrateur prétend se regarder tous les jours dans le miroir, il veut voir se refléter sa propre image. A partir de là, Maupassant révèle le narcissisme du narrateur, centré sur l'image de lui-même. Le narrateur cherche quelque chose dans le miroir, mais au lieu de se trouver, il trouve le Horla. Cela suggère un anéantissement du moi du narrateur, qui est remplacé par son double. Le narrateur ne peut plus se reconnaître, en fait, comme mentionné précédemment, il pense qu'il est devenu fou, et en regardant le miroir, il ne peut plus se voir, il voit le Horla. Le narrateur voit donc son double, l'autre lui-même mais il ne sait pas le reconnaître. Le Horla se révèle être le double du narrateur, donc percevoir son existence revient à percevoir soi-même. Le narrateur se sent menacé dans son identité. Il ne sait plus qui il est et ne parvient plus à définir sa propre identité et c'est pour cette raison qu'il voit le Horla, il est un dédoublement de l'identité du narrateur. Le Horla apparaît comme une figure à la connotation négative, qui menace l'identité du narrateur. La confusion identitaire du narrateur se manifeste avec Horla. Il est le double du narrateur, mais il y a une différence entre les deux : le

³⁷ Ivi, p. 25.

³⁸ Ivi, p. 27.

Horla ne peut pas être vu et par conséquent il n'a pas de matérialité. Cependant il possède des facultés sensorielle et physique : il a besoin de boire, il peut sentir le parfum des fleurs, il peut feuilleter les livres et dans l'épisode du miroir il cache le narrateur bien qu'il soit invisible. Alors même si Horla ne possède pas de matérialité, il possède des caractéristiques qui le font interagir avec le monde environnant. Le narrateur admire la non matérialité de Horla et au cours de l'histoire, il souligne son envie envers cet être, car il aimerait se débarrasser du corps pour être aussi puissant que lui. Le corps humain, comme on l'a déjà vu, selon le narrateur est faible, avec des organes sensoriels inadéquats.³⁹

Après la scène du miroir, nous arrivons à la fin. Le narrateur délirant conçoit un plan pour tuer le Horla. Il consiste à l'enfermer dans la maison et à allumer un feu, ce faisant il le brûlera. Le narrateur s'enfuit dans le jardin et regarde brûler son persécuteur, mais il entend une femme crier, cela lui rappelle que ses serviteurs sont à l'intérieur de la maison.

Après la terrible révélation, le narrateur commence à se demander si le Horla est vraiment mort, puisque son corps est différent de celui d'un humain et donc il se demande s'il peut le tuer. Il arrive à la conclusion qu'il est toujours en vie, il est toujours avec lui et pour cela il décide de se suicider pour se libérer de la souffrance et de la peur de cet être.

³⁹Liran Razinsky, "Rien qu'un spectateur": *Image de soi, corporalité et sentiment d'existence dans Le Horla*, *Studi Francesi*, 60, 3, 2016, pp. 435-446 et Johann Jung, *Du paradoxe identitaire au double transitionnel : Le Horla de Guy de Maupassant*, *Revue française de psychanalyse*, 74, 2, 2010, pp. 507-519.

Conclusion

Le Horla de 1887 est le récit le plus représentatif du fantastique de Maupassant où les différents thèmes et formes permettent de mieux comprendre cet auteur, son œuvre et sa réception de la part des lecteurs. L'utilisation du journal intime et donc de la première personne permet de s'identifier complètement au narrateur et de partager ses émotions: le narrateur avec l'utilisation des points de suspension, les multiples interrogations et les points d'exclamation nous fait comprendre qu'il se trouve très souvent dans un état d'angoisse et cela se reflète sur le lecteur, qui perçoit l'état d'esprit du narrateur à partir de l'écriture. Comme on l'a vu, le narrateur est divisé entre la volonté d'accepter le surnaturel et la recherche obstinée d'une explication rationnelle. L'acceptation du surnaturel éliminerait toutes les certitudes du narrateur, c'est pourquoi il cherche à trouver une explication à tout ce qui se passe autour de lui. Au moment où il n'arrive pas à la trouver, il glisse lentement dans la folie. Beaucoup d'autres thèmes sont développés dans le récit : la peur, vue comme quelque chose de paralysant, l'existence d'une entité perçue mais que l'on ne voit pas, le discours sur la limitation des sens et l'existence d'une dimension inconnue de l'être humain, la solitude qui amène le narrateur à percevoir quelqu'un autour de lui. De plus, le thème du miroir permet d'identifier le Horla comme le double du narrateur, comme un dédoublement de son identité. D'un point de vue biographique, il est bien de rappeler que Maupassant était atteint de syphilis et qu'il souffrait de troubles de l'identité, ce qui lui faisait croire de se voir de l'extérieur et qui le portait à ne pas se reconnaître dans l'image réfléchie lorsqu'il se regardait dans le miroir. On a en effet émis l'hypothèse que l'histoire de *Le Horla* reflète en quelque sorte l'état mental de l'auteur. Un autre élément qui nous fait trouver une corrélation entre la vie de l'auteur et son œuvre, est l'importance que Maupassant donne au sens de la vue dans *Le Horla* : au fur et à mesure que sa maladie progresse, il commence à perdre la vue, c'est pourquoi il insère dans l'œuvre cet élément en soulignant son importance et la gravité de son handicap.

Le sentiment de peur et la tristesse de la solitude sont des éléments présents dans la vie de Maupassant car avec l'aggravation de la maladie, il a le mal du temps où il était jeune et se rend compte qu'il est toujours plus seul, et cela lui fait peur. Dans les

dernières années de sa vie, l'auteur souffre d'insomnie et insère également cet élément dans son œuvre, car le narrateur ne peut pas dormir et a peur que quelque chose se cache dans la nuit. Finalement, Maupassant tente de se suicider pour mettre fin aux souffrances que la maladie lui cause, mais sans succès : dans *Le Horla*, le narrateur réussit à faire ce geste, Maupassant au moins dans son œuvre réussit à mettre fin à ses souffrances.

Bibliographie

Œuvres de Maupassant

Guy de Maupassant, *Le fantastique*, *Le Gaulois*, 1883, in [Maupassantiana - Chroniques de Guy de Maupassant](#) [31/03/2022].

Guy de Maupassant, *Adieu Mystères*, *Le Gaulois*, 1881, [Adieumystères - Wikisource](#).

Guy de Maupassant, *La Peur*, *Le Gaulois*, 1882, [Guy de Maupassant : La peur \(bmlisieux.com\)](#).

Guy de Maupassant, *La Main*, *Le Gaulois*, 1883, [prilohy.pdf \(pulib.sk\)](#).

Guy de Maupassant, *La Peur de 1884* dans *Le Horla et 18 autres nouvelles étranges*, Atlantic Editions, Niort, 1884.

Guy de Maupassant, *Lettre d'un fou*, *Gil Blas*, 1885, [*lettrefo.pdf \(kijowski.pl\)](#).

Guy de Maupassant, *Un fou*, *Le Figaro*, 1884, [Un fou ? de Maupassant - Lesnouvellesfantastiques \(google.com\)](#).

Guy de Maupassant, *L'Horla*, Milano, Rizzoli, 2019.

Guy de Maupassant, *Le Horla* dans *Le Horla et 18 autres nouvelles étranges*, Atlantic Editions, Niort, 1884.

Ouvrages critiques

Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, dans *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958.

Pierre-Georges Castex, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.

Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2022.

Jung Johann, *Du paradoxe identitaire au double transitionnel : Le Horla* de Guy de Maupassant, *Revue française de psychanalyse*, 74, 2, 2010, pp. 507-519.

Liran Razinsky, "Rien qu'un spectateur": *Image de soi, corporalité et sentiment d'existence* dans *Le Horla*, *Studi Francesi*, 60, 3, 2016, pp. 435-446.

Domenico Tanteri, *Il fascino del mistero*, Napoli, Liguori, 2012.

Cvetan Todorov, Définition du fantastique, in [Définition du fantastique de Tzvetan Todorov \(ralentirtravaux.com\)](http://ralentirtravaux.com).

Paolo Tortonese, *Contradictions du fantastique*, *Revue italienne d'études françaises*, 9, 2019, <https://journals.openedition.org/rief/3765>

Katherine D. Wickhorst Kiernan, *L'Entre-moi : "Le Horla" de Maupassant, ou un monde sans frontières*, *Littérature*, 139, 2005, pp. 44-61.

Annexe

Procédés narratifs :

- 1) La messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione. [...] Mettere in rilievo e rendere espliciti tutti i meccanismi della finzione. La narrativa fantastica porta con sé questa ambiguità: c'è la volontà e il piacere di usare tutti gli strumenti narrativi per attirare e catturare il lettore dentro la storia, ma c'è anche il gusto e il compiacimento di ricordargli sempre che per l'appunto di una storia si tratta [...].
- 2) Narrazione in prima persona. È frequente nel fantastico la narrazione in prima persona, ma anche la frequente presenza nel racconto di destinatari espliciti, come i partner in uno scambio epistolare [...].
- 3) Un forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio. [...] Il modo fantastico utilizza sino in fondo le potenzialità fantasmatiche del linguaggio, la sua capacità di caricare di valori plastici le parole e formarne una realtà. [...] La metafora, come si sa, è la figura che consente, con un'operazione verbale, di mettere in rapporto fra di loro mondi semantici che normalmente sono molto lontani [...].
- 4) Coinvolgimento del lettore: sorpresa, terrore, umorismo. [...] Il racconto fantastico punta a coinvolgere il lettore, a portarlo dentro un mondo a lui familiare, accettabile, pacifico, per poi fare scattare i meccanismi della sorpresa, del disorientamento, della paura.
- 5) Passaggi di soglia e di frontiera. [...] Esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia.
- 6) L'oggetto mediatore. [...] Un oggetto che, con la sua concreta inserzione nel testo, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé [...].
- 7) Ellissi. [...] L'improvvisa apertura di spazi vuoti, di ellissi nella scrittura. Nel momento culminante della narrazione, quando la tensione è alta nel lettore, e forte la curiosità di sapere, d'improvviso sulla pagina si apre un buco bianco, nella scrittura campeggia il non detto [...].
- 8) Teatralità. È diffusa nel fantastico la tendenza a utilizzare, in ambito narrativo, procedimenti suggeriti dalla tecnica e dalla pratica teatrale; questo evidentemente per un gusto di spettacolarità [...].
- 9) Figuratività. [...] Ricorso a procedimenti di sottolineatura di elementi gestuali e visivi [...].
- 10) Il dettaglio. [...] Il «dettaglio» sarebbe indizio di un modo «moderno» di vedere e conoscere il mondo. Il modo fantastico, che spesso introduce, in un mondo narrativo costituito da una grande quantità di frammenti di una realtà varia e minuta, alcuni importanti dettagli, caricandoli di significati narrativi profondi, dimostra anche con questo di essere proiettato verso la «modernità» [...].⁴⁰

40 R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 74.

Thèmes:

- 1) La notte, il buio, il mondo oscuro e infero. L'ambientazione preferita dal fantastico è quella del mondo notturno [...].
- 2) La vita dei morti. Anche quello della vita dei morti e del loro ritorno sulla terra non è un tema nuovo: basta pensare ai *Dialoghi dei morti*, alle visite nell'oltretomba di grandi personaggi (da Virgilio a Dante) [...].
- 3) L'individuo, soggetto forte della modernità. Un grande tema, caratteristico della modernità, è quello dell'individualità borghese [...].
- 4) La follia. La letteratura del primo Ottocento, la grande letteratura romantica, oltre a mettere al proprio centro l'io lirico o a inventare il nuovo genere narrativo del romanzo di formazione, costruisce anche tutta una serie di forme e strutture per rappresentare i fallimenti dell'autoaffermazione o per capire le crisi molto forti a cui può andare incontro chi si programma in quel modo. Da una parte c'è l'io che programma la propria storia ed evoluzione secondo un percorso lineare e unitario [...] dall'altra c'è l'io che invece si rappresenta nelle proprie discontinuità, nei salti e mutamenti di sviluppo, nelle spaccature, nelle esitazioni e nei dubbi che accompagnano inevitabilmente l'affermarsi del modello forte dell'individualità auto affermata. È da qui che traggono origine [...] sia le rappresentazioni dell'io che porta il proprio programma di autoaffermazione alle estreme conseguenze, e si trasforma nell'io monomaniacale, ossessivo, pazzo, sia le rappresentazioni dell'io diviso, sdoppiato in un proprio sosia, diviso in due nature e in due caratteri contrastanti. [...] dal primo atteggiamento nasce il tema della follia [...] dal secondo atteggiamento traggono origine le rappresentazioni dell'io diviso [...].
- 5) Il doppio. Quello dello sdoppiamento, della coppia di gemelli o di sosia, della doppiezza di ogni personalità è tema antico [...] ma nel fantastico il tema è fortemente interiorizzato, e collegato con la vita della coscienza, delle sue fissazioni e proiezioni
- 6) L'apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile. L'improvvisa intrusione di un personaggio che ha le caratteristiche culturali dello straniero, dentro lo spazio riservato e protetto che appartiene a una famiglia e a una comunità ristretta, prende d'improvviso aspetti inquietanti, suscita reazioni di profondo turbamento psicologico e non più solo di semplice esclusione dell'elemento estraneo. Si ha in questi casi un rovesciamento della situazione narrativa tipica dei romanzi picareschi o del romanzo d'avventura: la vicenda si muove nella direzione « dal fuori al dentro ». [...] Si ha una forte teorizzazione dell'esperienza, l'io profondo viene aggredito dall'improvvisa irruzione.
- 7) L'eros e le frustrazioni dell'amore romantico. Anche rispetto a questo grande tema, naturalmente, la letteratura fantastica si è assunta un compito critico. Avviene così che nei suoi testi trovino espressione tutti i limiti e le aberrazioni dell'amore romantico: gli eccessi della proiezione individuale del desiderio d'amore su un oggetto che non ne è degno o neppure se ne avvede, le sublimazioni che giungono a incarnare l'oggetto d'amore in un'immagine pittorica o addirittura in un fantasma.
- 8) Il nulla. Quando il senso del limite diviene senso del baratro e del nulla⁴¹

41 Ivi, p. 85.

Résumé en italien

Lo sviluppo del romanzo gotico attorno al XVIII secolo ci da un'anticipazione della letteratura fantastica, poiché con i suoi scenari cupi esso trasmette paura e terrore al lettore. Il genere fantastico è nato poco dopo l'Illuminismo, secolo in cui si voleva rimediare all'ignoranza con la ragione. In opposizione a questa corrente si sviluppa il Romanticismo, con il quale si sviluppa una visione del mondo diversa dall'Illuminismo, ovvero che non tutto si spiega con la ragione e la scienza. Inoltre si privilegia l'immaginazione e la creatività degli scrittori valorizzando l'espressione dei sentimenti. Quindi con il passaggio dal XVIII e il XIX secolo si assiste ad un cambiamento di mentalità e sensibilità. Con il Romanticismo si è affascinati dagli aspetti irrazionali della realtà: la letteratura fantastica si è quindi sviluppata con questa corrente con autori quali il romantico tedesco Hoffman e l'americano Edgar Allan Poe.

Per tentare di capire che cosa si intende quando si parla del genere fantastico, bisogna analizzare le varie definizioni di esso che sono state date nel corso degli anni. Tuttavia non si arriverà mai ad una definizione specifica ed unica per questo genere data la differenza di caratteristiche e interpretazioni che si riscontra da un autore/critico all'altro.

Tzvetan Todorov, critico, teorico della letteratura e saggista, nel 1970 dona la sua definizione di fantastico dopo aver analizzato interpretazioni precedenti: il fantastico per lui si trova tra il meraviglioso e lo strano. Quest'ultimo è un racconto nel quale una situazione irreali è spiegata alla fine razionalmente, mentre nel meraviglioso la situazione irreali rimane per tutto il racconto senza una spiegazione logica. Nel fantastico il lettore è portato dal narratore ad essere diviso tra la spiegazione razionale e la spiegazione sovranaturale. Questa definizione è stata molto criticata poiché considerata troppo astratta e perché considera il fantastico solo nell'esitazione.

Guy de Maupassant, nell'articolo del 1883 *Le fantastique*, riflette sul passaggio dal periodo in cui le credenze sovranaturali erano ancora diffuse, all'Illuminismo, periodo in cui i misteri erano considerati solo come qualcosa che non si conosceva ancora, mancanza di conoscenze. Nell'articolo inoltre si può osservare una distinzione tra due tipi di narrazione elaborata da Maupassant: una narrazione poco elaborata nella

quale il sovrannaturale è esplicito, e una narrazione più sottile nella quale il sovrannaturale non è esplicitato e dunque ci si ritrova in uno stato di esitazione.

Un'altra definizione di fantastico è data da Sigmund Freud, fondatore della psicanalisi. Egli spiega il fantastico attraverso la teoria del Perturbante: il lettore è tormentato dal ritorno di ciò che ha represso, ignorato e relegato nell'inconscio. Le paure, i desideri, i sentimenti e le angosce che ha evitato per vivere una vita tranquilla, ritornano sotto forma di personaggi fantastici. Secondo Freud, di conseguenza, ogni scenario fantastico rappresenta il creatore stesso.

Il fantastico è stato spesso definito come un genere ibrido, una miscela di generi diversi. Nei racconti fantastici sono presenti personalità doppie, personaggi che non hanno evoluzione e che sono tormentati da ossessioni. Inoltre molto spesso queste storie hanno una fine aperta, ovvero il lettore rimane in sospeso ed è obbligato dal narratore a riflettere sugli avvenimenti e a ricercare una fine possibile.

Guy de Maupassant ha prodotto vari racconti fantastici e in essi si riflette il clima culturale dell'epoca, ovvero il contrasto tra una visione positivista caratterizzata dalla fiducia nella scienza e nella ragione, e una nuova sensibilità decadente caratterizzata dalla crisi dell'uomo dovuta alla caduta delle certezze. Nei suoi racconti troviamo la sua esperienza di vita. Maupassant nell'articolo *Adieu Mystères* del 1881 fa capire che si trova diviso tra un'adesione completa alle ideologie scientifiche del positivismo, e un'attrazione verso il sovrannaturale. Il suo è un fantastico personale, dove il sovrannaturale entra progressivamente nella vita quotidiana invece di manifestarsi all'improvviso e in modo traumatizzante.

Le Horla è il racconto più rappresentativo del fantastico di Maupassant poiché ne contiene i temi principali e i tratti più caratteristici. In questo racconto l'autore ha riunito vari aspetti presenti in alcune sue opere precedenti, per cui possiamo dire che queste opere fungono da racconti precursori di *Le Horla*, ovvero alcuni suoi elementi sono stati anticipati.

La prima versione di quest'opera si ha nel 1886, la versione finale nel 1887. Nella prima, per quanto riguarda la forma, si ha un racconto quadro, presentato da un narratore eterodiegetico, all'interno del quale viene raccontata una storia in prima persona, narratore autodiegetico. La narrazione principale è retrospettiva, ovvero raccontata attraverso un flashback, quindi gli avvenimenti descritti sono già avvenuti.

Nella seconda versione di *Le Horla* la forma cambia completamente e viene utilizzata la narrazione attraverso il diario senza nessun racconto quadro ad introdurre la storia. Questa scelta permette al lettore di non sapere in anticipo la fine del racconto e consente ad esso di identificarsi pienamente nella storia. Il lettore può entrare nel mondo interiore del narratore e leggere i suoi pensieri. La prima versione del racconto è più oggettiva e meno fantastica della seconda poiché si cerca di dare una ragione a tutto. Infatti la differenza più sostanziale tra le due versioni consiste nella visione più positivista e razionale della prima, e nella messa in discussione di tutte le certezze della seconda. La fine inoltre è differente, nella seconda versione si ha una fine tragica assente nella prima.

Nella versione del 1887, quella definitiva, il racconto inizia in modo sereno, il narratore è felice di vivere nel suo paese e nella sua casa, è fiero delle sue radici. Questo sentimento di amore verso la sua casa cambierà nel corso del racconto assieme alla distruzione di tutte le sue certezze. Il protagonista da uno stato sereno e di gioia passa ad uno stato di tristezza e si domanda da dove vengano queste forze misteriose dell'universo che cambiano il suo umore così rapidamente. Il mistero è legato al concetto di fantastico di Maupassant, poiché tutti e due non possono essere spiegati. Da qui possiamo comprendere che lo scrittore riconosce l'esistenza di una dimensione nascosta, non percettibile ai nostri sensi, infatti secondo lui essi sono deboli, poco sviluppati e non adatti a percepire tutto ciò che realmente ci circonda, ovvero l'invisibile.

Nel diario troviamo la confusione del narratore riguardo la sua salute, egli si sente triste e ha una sensazione di inquietudine quando si avvicina la sera, come se nella notte si nascondesse qualcosa. Egli ha paura ma non sa di cosa. Questo sentimento è un elemento frequente nei racconti fantastici e qui viene associato alla notte, a ciò che potrebbe accadere durante il sonno. Infatti il protagonista fatica ad addormentarsi e, quando succede, il sonno non si trasforma in un sogno ma in un incubo, e viene percepito come reale dallo scrittore, come se ci fosse una presenza attorno a lui. Nel suo stato di inquietudine egli decide di partire per un viaggio, che come vedremo sarà un atteggiamento frequente per sfuggire alle sue sensazioni; infatti ogni volta che si allontana dal suo domicilio, ritorna guarito, come se nulla fosse successo e senza percepire nessuna presenza. Ciò ci porta ad una conclusione : lui necessita di circondarsi

di altre persone, come nei viaggi, perché solo così riesce a non percepire una strana presenza. La solitudine lo porta a percepire un altro attorno a se. Ciò ci fa pensare che sia il narratore a creare un altro se stesso per non sentirsi solo. Durante il viaggio a Mont-Saint-Michel, il discorso sui nostri sensi limitati viene affrontato, infatti essi vengono paragonati al vento. Esso si percepisce, sappiamo che esiste, ma allo stesso tempo non riusciamo a vederlo. Qui il narratore sta paragonando la presenza che percepisce, ma non vede, al vento, in modo tale da far risultare possibile la sua esistenza.

Al ritorno dal viaggio lo scrittore del diario ricomincia a stare male e a percepire di nuovo la presenza, ciò lo porta a fare degli esperimenti/prove per capire se c'è davvero qualcun altro nella stanza. Egli cerca una spiegazione qualsiasi per rifiutare l'irrazionale, ma non trovandola decide di partire di nuovo. Questa scelta di partire quando si presenta una situazione inspiegabile razionalmente, mostra il rifiuto del narratore verso l'irrazionale e la fuga del fantastico.

Il viaggio è stato utile per attenuare la tensione psicologica del protagonista, ma una volta tornato a casa accade un fatto sconvolgente: egli ha visto la presenza che percepiva raccogliere un fiore. Qui si può osservare un altro elemento chiave del fantastico, ovvero la vista, la quale permette di vedere l'invisibile. Il narratore è diviso tra una visione positivista e fantastica, tra il rifiuto del soprannaturale e l'accettazione dell'esistenza dell'inspiegabile. Egli non vuole credere che esista realmente un essere invisibile e perciò cerca di spiegarsi l'accaduto con la scusa di aver avuto delle allucinazioni. Ma in fondo nemmeno lui si convince di ciò e qualche istante dopo abbandona la razionalità e riconosce l'esistenza di un essere invisibile. Egli cede all'esistenza dell'inspiegabile. Da qui lo scrittore si chiede perché quest'essere si è manifestato proprio a lui e perché nessuno ha mai parlato di queste entità invisibili.

Qualche giorno più avanti dal diario osserviamo un ritorno della razionalità positivista poiché il protagonista scrive di aver letto nella *Revue du Monde Scientifique* di un'epidemia di follia in Brasile, e ciò spiegherebbe i suoi "sintomi", ovvero il fatto di essere perseguitato da un essere invisibile. Questa epidemia gli proverebbe di non essere pazzo. Tuttavia nei giorni seguenti inizia a delirare e a pensare che il mondo dell'uomo stia per finire per essere dominato da queste entità invisibili. Durante questi deliri si scopre il nome della presenza invisibile che percepisce: Le Horla.

Il narratore vuole uccidere Horla perché lo perseguita e gli causa angoscia, ansia e lo fa delirare. Egli è convinto di essere spiato e per questo motivo cerca di sorprendere Horla all'improvviso voltandosi verso di lui. In quel momento accade una stranezza, ovvero il protagonista non riesce a vedersi riflesso nello specchio, perché davanti di lui c'è l'essere invisibile che con la sua opacità lo nasconde. Qui Maupassant inserisce il tema dello specchio. Il narratore si guarda tutti i giorni allo specchio, egli vuole vedere riflessa la sua immagine: ciò rivela il suo narcisismo, la sua concentrazione sull'immagine di se stesso. Nel momento in cui lo scrittore si guarda nello specchio per trovarsi, ma trova Horla, avviene un processo di annientamento dell'io del narratore che viene rimpiazzato per il suo doppio. Il protagonista non si riconosce più nello specchio, vede Horla, vede dunque il suo doppio, l'altro se stesso, ma non sa riconoscerlo. Essendo Horla il suo doppio, percepire lui è come percepire se stesso. Il narratore si sente minacciato nell'identità, non sa più chi è ed è per questo che vede Horla. Quest'ultimo è uno sdoppiamento dell'identità del personaggio principale.

Dopo la scena dello specchio si arriva alla conclusione: il narratore pianifica un modo per uccidere Horla, ovvero chiudere dentro casa l'essere invisibile e poi accendere un fuoco per bruciarlo. Il piano non va a buon fine poiché l'ideatore del piano si è dimenticato che nella casa c'erano anche i suoi domestici, per cui alle grida di una sua domestica il protagonista chiede aiuto. Purtroppo però è troppo tardi e alla fine Horla non è rimasto nella casa poiché non possiede un corpo materiale. Dunque il suo piano per ucciderlo fallisce e arriva alla conclusione che, per sbarazzarsi di lui e della sofferenza che gli causa ogni giorno, deve porre fine alla sua vita e per questo sceglie il suicidio.