

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

L'ESTHÉTIQUE DE LA FASCINATION DU CORPS FRAGMENTÉ DANS TROIS
NOUVELLES FANTASTIQUES DE GUY DE MAUPASSANT : *LA MAIN, LA MAIN*
D'ÉCORCHÉ ET *LA CHEVELURE*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en
Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Francesa

HELENA BRIAN QUERE

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Dédicace

Je dédie ce travail à ma famille qui m'a permis d'étudier, qui m'a soutenu tout au long de mes études supérieures et qui m'a motivé à poursuivre avec le master et le mémoire.

Ce mémoire, je le dédie à l'Université du Costa Rica, qui me donne une excellente éducation, et les outils nécessaires pour réaliser le travail.

Remerciements

J'aimerais remercier ma directrice de thèse, Verónica Murillo Chinchilla, qui m'a guidée, accompagnée et soutenue pendant ce processus.

Mes lecteurs, Juan Carlos Jiménez Murillo et Stéphanie Lebon Chauvage, qui m'ont aidé à accomplir ce travail, je tiens à les remercier.

De même, je voudrais remercier monsieur Francisco Guevara Quiel et María del Pilar Cambroner Artavia, qui ont fait partie du jury pour la soutenance de ce mémoire et qui m'ont guidée pour la réalisation du travail final.

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Francesa.



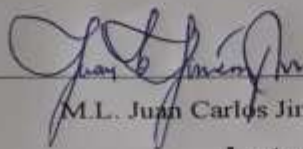
Dr. Francisco Guevara Quiel

Representante del Decano Sistema de Estudios de posgrado



M.L. Verónica Murillo Chinchilla

Directora de tesis



M.L. Juan Carlos Jiménez Murillo

Lector



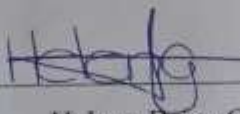
Mag. Stéphanie Lebon Chauvage

Lectora



M.L. María del Pilar Cambronero Artavia

Representante de la Directora Programa de Posgrado en Literatura



Helena Brian Quere

Sustentante

Table de contenus

I.	Dédicace et remerciements	ii
II.	Feuille d'approbation.....	iii
III.	Résumé	vi
IV.	Introduction.....	1
V.	Justification.....	4
VI.	Objectifs.....	6
	a) Objectif général.....	6
	b) Objectifs spécifiques.....	6
VII.	État des lieux.....	7
VIII.	Cadre théorique.....	34
	a) La narratologie.....	34
	b) Le genre fantastique.....	40
	c) La folie.....	55
	d) Le fétichisme	70
IX.	Cadre méthodologique.....	87
X.	Chapitres.....	90
	Chapitre I- L'étude narratologique des trois nouvelles proposées.....	91

a) <i>La Main</i>	91
b) <i>La Main d'écorché</i>	104
c) <i>La Chevelure</i>	118
Chapitre II- Trois nouvelles fantastiques	131
a) Le genre fantastique	132
b) Le thème de la mort.....	141
c) Le thème de la folie.....	142
Chapitre III- Un corps fragmenté : fétichisme ?	154
a) Maupassant : résultat de son époque	154
b) Outils stylistiques : métaphore, métonymie et symbole	158
c) Fétichisme dans les trois œuvres ?	166
d) Fétichisme lié à la folie ?	169
XI. Conclusions.....	174
XII. Bibliographie.....	177
XIII. Annexes.....	186
a) <i>La Main</i>	187
b) <i>La Chevelure</i>	197
c) <i>La Main d'écorché</i>	204

Resumen

Este trabajo final consiste en un estudio acerca de la estética de la fascinación del cuerpo fragmentado en las tres obras del autor francés Guy de Maupassant: *La Mano*, *La Mano disecada* y *La Cabellera*. Estas tres obras fantásticas permitirán realizar un análisis sobre las estrategias y las técnicas narrativas utilizadas por Maupassant para poner en evidencia la fascinación de los personajes hacia la fragmentación del cuerpo.

Para llevar a cabo este trabajo, primeramente, se hará un análisis narratológico de las tres obras propuestas. Se quiere estudiar a profundidad la historia de cada cuento escogido, así como los personajes, los hechos y otros elementos importantes que deben ser tomados en cuenta. Para luego poder demostrar en qué medida estos textos pertenecen al género fantástico empleando diferentes teorías del fantástico estudiadas.

Por último, se propone lo siguiente: ¿se podría hablar de fetichismo en los tres cuentos propuestos de Maupassant? Recordando que es una posible interpretación de estas obras ya que hemos encontrado una presencia recurrente, casi obsesiva, de elementos corporales en la obra de Maupassant y sobre todo en los cuentos que constituyen nuestro corpus, donde las manos y la cabellera juegan un papel importante. A través de la narratología se estudiará la representación, la forma y la función que tienen estas partes del cuerpo, y así tratar de relacionarlo con el fetichismo. En este trabajo se tratará de identificar el papel metafórico y/o metonímico que ejerce lo corpóreo en la representación de los deseos y de determinar en qué medida corresponde a una obsesión fetichista cuyo motivo, esbozado de diferentes formas, constituye la base de la estructura narrativa de cada una de las obras de nuestro corpus.



Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Helena Brian Quere, con cédula de identidad 114950039, en mi condición de autor del TFG titulado L'esthétique de la fascination du corps fragmenté dans les trois nouvelles de Guy de Maupassant: La Main, La Main d'écorché et La Chevelure.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Helena Brian Quere

Número de Carné: B11160 Número de cédula: 114950039

Correo Electrónico: helena.brian@ucr.ac.cr

Fecha: 16 de abril 2021 Número de teléfono: 88913694

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): M.L. Verónica Murillo Chinchilla

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

I. Introduction

Guy de Maupassant est un écrivain français, né le 5 août 1850 au château de Miromesnil, Tourneville-Sur-Arques, près de Dieppe. Il a publié près de trois-cents nouvelles, six romans, plusieurs contes, et des chroniques pour des journaux. Cependant, en 1877 il est atteint de syphilis. Il décide de s'éloigner du milieu littéraire puis il commence à écrire de moins en moins à cause de sa maladie. Il souffre de migraines nerveuses, il abuse de l'éther, il est fatigué et il souffre de dépressions. C'est à partir de 1891 qu'il cesse d'écrire complètement dû à ses hallucinations visuelles qui le rendent fou. Il tente de se suicider en 1892, il est donc interné dans une clinique, où il meurt peu avant l'âge de 43 ans, le 6 juillet 1893, de paralysie générale comme son frère Hervé qui meurt fou en 1889.

Nous proposons pour ce travail de recherche d'étudier l'esthétique de la fascination du corps fragmenté présent dans trois nouvelles fantastiques de Maupassant : *La Main*, *La Chevelure* et *La Main d'écorché*.

La première nouvelle choisie, *La Main*, paraît en 1883 dans la revue *Le Gaulois* du 23 décembre 1883 puis dans le recueil *Contes du Jour et de la Nuit*, en 1885. C'est l'histoire de Mr. Bermutier, juge d'instruction, qui se trouve confronté à un crime inexplicable à Paris, et il commence à raconter un fait qu'il a vécu à Ajaccio.

La deuxième nouvelle choisie, *La Chevelure*, a été publiée dans la revue *Gil Blas* le 13 mai 1884 puis publiée dans le recueil *Toine*. Dans ce conte le narrateur visite un asile. Le médecin parle d'un fou en particulier qui a écrit un journal. Le narrateur commence à lire ce

journal où il découvre que le fou était obsédé par un vieux meuble, puis un jour en manipulant le meuble, le fou trouve une chevelure de femme blonde. Le personnage est complètement perturbé par cette découverte, il se sent attiré par cette chevelure.

La troisième nouvelle choisie, *La Main d'écorché*, est une nouvelle fantastique parue en 1875. *La Main d'écorché* a été d'abord publiée dans *L'Almanach lorrain* de Pont-à-Mousson en 1875 sous le pseudonyme Joseph Prunier. Cette nouvelle est considérée comme la première de Guy de Maupassant ; elle a été publiée grâce à son ami Léon Fontaine dont le cousin dirigeait *L'Almanach*. Plusieurs éléments de ce conte seront repris dans la nouvelle *La Main* publiée en 1883. *La Main d'écorché* raconte l'histoire de plusieurs étudiants qui se réunissent un soir puis un personnage, Pierre, commence à raconter comment il a obtenu la main écorchée d'un criminel du dix-huitième siècle. Le narrateur est ami de Pierre. Par la suite, plusieurs événements mystérieux et inexplicables seront racontés.

Nous aurons recours à ces trois nouvelles fantastiques pour étudier les stratégies et techniques narratives utilisées par Guy de Maupassant pour mettre en évidence la fascination des personnages envers le corps fragmenté. Pour réaliser ce travail nous allons tout d'abord faire une étude narratologique des trois œuvres proposées. Nous voulons décortiquer l'histoire de chaque nouvelle choisie puis analyser les personnages, les faits et d'autres éléments essentiels à prendre en compte. Par la suite, nous démontrerons dans quelle mesure ces trois nouvelles appartiennent au genre fantastique en utilisant les différentes théories du fantastique étudiées. Finalement, nous nous demandons si nous pouvons parler de fétichisme dans les trois textes choisis, et si le fétichisme est lié à la folie parce que nous trouvons qu'il

Il y a une présence récurrente, presque obsessionnelle, des éléments corporels dans les œuvres de Maupassant, particulièrement dans les trois textes de notre corpus, où les mains et la chevelure jouent un rôle essentiel. À travers la narratologie, nous allons analyser leur représentation, leur forme et leur fonction. Ils pourraient avoir un rôle symbolique grâce à la métaphore et à la métonymie. Ce travail essaiera d'identifier le rôle métaphorique et métonymique qu'exerce le corps dans la représentation des désirs et de déterminer dans quelle mesure ceci correspond à une obsession fétichiste dont le motif, représenté de différentes façons, constitue la plaque tournante de la structure narrative de chacune des œuvres proposées de notre corpus.

II. Justification

Nous optons pour Maupassant parce qu'il présente un style intéressant et particulier qui attire le lecteur. Ses contes et nouvelles sont généralement courts et brefs. Ils présentent peu de personnages qui, appartiennent souvent, à la vie courante. Les histoires sont bien structurées et faciles à suivre, puis le lecteur s'y identifie facilement. De plus, Maupassant emploie un vocabulaire simple et courant. Ce sont des histoires accessibles à tous. Cependant, derrière tout cela, nous retrouvons un travail exhaustif et minutieux qui a été réalisé que nous voulons l'étudier. D'autre part, les trois nouvelles que nous avons choisies permettent de réaliser l'étude que nous proposons.

Nous effectuons ce travail parce que nous voulons proposer une interprétation possible de ces trois textes. Nous aimerions travailler sur la fascination vis-à-vis du corps fragmenté dans les œuvres présentées. Nous souhaitons étudier la signification de ces parties du corps. C'est pour cette même raison que nous décidons d'analyser les différentes stratégies et techniques narratives utilisées par Maupassant en ayant recours à la narratologie, puisque nous voulons comprendre comment sont structurés et organisés les textes proposés pour, ainsi de suite, réaliser une analyse plus profonde.

De plus, nous examinerons le fantastique présent dans les trois nouvelles proposées pour établir un lien avec le fétichisme. C'est-à-dire, la problématique que nous proposons serait la suivante : dans quelle mesure la représentation obsessionnelle des personnages par rapport au corps fragmenté dans les textes de notre corpus pourrait faire allusion au fétichisme à travers la métaphore, la métonymie ou les symboles ? Nous espérons approfondir sur ce sujet-

là et nous aimerions offrir aux lecteurs de Maupassant une autre vision de ces nouvelles pour élargir les différentes réflexions qui peuvent se présenter.

III. Objectifs

Pour réaliser ce travail de recherche nous nous permettons d'établir des objectifs qui guideront le travail et qui devront être atteints. Nous présentons dans cette partie l'objectif général et les objectifs spécifiques.

A) Objectif général

Analyser les stratégies et les techniques narratives utilisées par Maupassant pour représenter la fascination des personnages par rapport au corps fragmenté dans les trois nouvelles fantastiques proposées selon les principes de la narratologie en tant que méthode d'approximation littéraire.

B) Objectifs spécifiques

B.1) Analyser les nouvelles proposées en utilisant la narratologie.

B.2) Identifier les éléments du genre fantastique dans les trois œuvres choisies.

B.3) Étudier la fascination des personnages envers le corps fragmenté dans les trois textes présentés.

IV. État des lieux

Dans cette partie du travail de recherche nous présentons différents travaux faits sur l'auteur Guy de Maupassant. Par la suite, nous présentons des études par rapport au thème de la folie dans ses contes, et sur les parties du corps dans les œuvres de ce même auteur. Les différents travaux et études dans cette partie seront présentés par ordre chronologique (du plus ancien jusqu'au plus récent).

Nous mentionnons tout d'abord à l'auteur Zacharie Lacassagne (1907) et son étude *La folie de Maupassant*. L'auteur fait référence à plusieurs documents parus sur Maupassant jusqu'en 1907 pour essayer de voir depuis quand et comment Maupassant devient-il fou. En outre, l'auteur dit que pour certains critiques Maupassant a toujours été fou, mais pour d'autres sa folie commence lorsqu'il écrit *Le Horla*. Lacassagne (1907) fait référence à un auteur qui s'appelle Edouard Maynial, *Société de Mercure de France*, un ouvrage sur la vie et l'œuvre de Maupassant. Maynial fait remonter les origines et les premiers symptômes de la maladie vers 1878. Lacassagne (1907) expose les deux théories en essayant d'« appliquer à l'étude de cette folie les principes généraux de toute pathologie qui veut qu'il n'y ait pas troubles sans lésions » (Lacassagne, 1907, pp.6-7). Puis, il se demande : quelles étaient les lésions cérébrales de Maupassant ? L'auteur les classe dans les leucoencéphalies, selon le professeur Rémond. Lacassagne (1907) pense trouver dans l'observation clinique et littéraire de Maupassant la démonstration clinique de son opinion. Le premier chapitre de cette étude s'intitule « Maupassant fut toujours fou ». L'auteur fait référence à Max Nordau, médecin, qui a toujours considéré les œuvres de Maupassant comme l'œuvre d'un fou. Par la suite,

L'auteur explique les signes de la maladie mentale de Maupassant selon le docteur Nordau. D'après ce docteur, Maupassant est un « dégénéré » et un « érotique », mais avant d'être atteint du délire systématisé chronique appelé « folie », Maupassant avait atteint un délire érotique. Lacassagne (1907) donne plusieurs exemples d'œuvres de Maupassant où il est obsédé par l'érotisme. Maupassant dévoile son état mental dans ses œuvres. Lacassagne (1907) explique que nous voyons à tout moment chez Maupassant des impulsions érotiques. Cependant Maupassant semble avoir conscience, dès le début, de sa maladie mentale. Lacassagne (1907) dit que « Nordau recherche ainsi, dans l'œuvre de Maupassant, tout ce qui peut manifester ce qu'il appelle le délire érotique » (Lacassagne, 1907, p.15). Cependant, pas tous les écrits de Maupassant décrivent des états morbides. Lacassagne (1907) ajoute que si nous trouvons de la folie partout, cela peut compromettre la science des maladies mentales. Tout le monde serait fou de plus parmi nous tous. Lacassagne (1907) considère la théorie du docteur Nordau comme exagérée. L'auteur explique que « toute exagération possède une part de vérité. Maupassant dès sa jeunesse paraît assez nettement préoccupé de l'amour sexuel, et si ce n'est là un signe de folie, c'est en tous cas une raison d'excès qui rappellent la folie » (Lacassagne, 1907, p.21). La deuxième partie du travail s'intitule « Maupassant fut sain d'esprit jusqu'à l'époque où parut *Le Horla* », l'auteur dit que les antécédents personnels de Maupassant, sa jeunesse, n'avaient aucun indice de morbidité. Maupassant menait une vie saine, sans contrainte, un peu aventureuse. Il avait une bonne condition physique. Il traitait bien ses amis et sa famille. Il était gai et malicieux. Lacassagne (1907) fait un portrait de Maupassant et raconte sa vie en quelques lignes pour prouver que cet écrivain n'a pas toujours été fou. Plusieurs de ses camarades le considéraient Maupassant comme un bon être

humain. Maupassant est atteint d'une tuberculose avancée et il présente des troubles qui s'aggravent. Il a des délires chroniques généralisés progressifs. Lacassagne (1907) montre que Maupassant est devenu fou mais il présentait des signes de nervosisme même s'il avait une très bonne condition physique et psychique. Ensuite le troisième chapitre s'intitule « Maupassant était un prédisposé à l'insuffisance cellulaire, insuffisance que les excès déclenchèrent et qui se termina par de la leucoencéphalie, substratum anatomique du délire systématisé progressif ». Dans ce chapitre Lacassagne (1907) expose les idées du professeur Rémond et son élève Voivenel, sur la folie de Maupassant. Dans cette partie du travail l'auteur étudie les antécédents héréditaires, personnels puis la maladie proprement dite de Maupassant. Lacassagne (1907) ajoute que la folie de Maupassant et ses hallucinations avaient évolué et cela se voit reflété dans certaines de ses œuvres. À la fin Maupassant a été interné dans un hôpital psychiatrique. L'auteur dit que Maupassant avait une prédisposition héréditaire sensible. Les facteurs externes comme les excès sexuels, l'alcool, l'abus de poison, ont déclenché la maladie mentale de Maupassant. Peu à peu l'état s'aggrave : la paranoïa, les hallucinations auditives progressent et évoluent. Lacassagne (1907) explique scientifiquement la maladie mentale de Maupassant et où elle était située dans le cerveau de Maupassant.

D'autre part Nafisa A.F. Schasch a réalisé un travail sur Guy de Maupassant intitulé *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, publié à Paris en 1983, et qui est divisé en cinq parties. Premièrement, dans l'introduction, l'auteur définit le fantastique en tant que genre littéraire et son évolution, les différentes sources du fantastique et les grands classiques

du genre sont expliqués. Maupassant est considéré comme successeur du genre fantastique. Schasch (1983) analyse les différentes phases du fantastique de Maupassant. La première partie de ce travail est divisée en deux chapitres. L'auteur se centre sur le thème du pessimisme précoce ou une précoce vision tragique du monde. Dans ce chapitre la notion pessimiste de Maupassant est analysée. Le deuxième chapitre l'auteur étudie la prédisposition à l'angoisse chez Maupassant. La deuxième partie du travail est divisée en deux chapitres, le premier traite le sujet du goût morbide pour la peur, et le deuxième chapitre c'est sur la névrose et l'autoscopie. La troisième partie du travail est divisée en deux chapitres, le premier s'intitule « Frissons de l'Inconnu », et le deuxième chapitre, « Hantise et Obsession ». Après cela, la quatrième partie est divisée en deux chapitres, dans le premier chapitre l'auteur traite le sujet de la cruauté et le sadisme, et dans le deuxième chapitre c'est sur la phobie de la foule et recueillement macabre. Finalement, la dernière partie s'intitule « La chute dans le Néant », divisée en deux chapitres, le premier « Nihilisme absolu », et le deuxième « Suicide et Folie ». Dans ce travail, « Le fantastique ténébreux » représente pour Maupassant l'essence profonde de toutes œuvres étudiées de la psychanalyse. Les auteurs disent que le fantastique chez Maupassant a pris une nouvelle forme, originale, obscure et frémissante de réalité vécue. Le fantastique de Maupassant a eu des effets plus saisissants et plus ténébreux que ses prédécesseurs. L'écrivain réincarne le pessimisme, le désespoir, la douleur. Cette étude explique que les premiers récits de Maupassant révèlent une vision tragique du monde. Maupassant devient le « maître incontesté en matières d'images, d'obsession et de hantise, hanté lui-même et obsédé par la souffrance indicible de son esprit, malmené par la drogue indispensable à l'apaisement de ses douleurs, Maupassant plonge

dans les délices ténébreux de l'hallucination » (Schasch, 1983, p.189). Maupassant réussit à créer une atmosphère « lugubre du meurtre, du crime et du silence épouvantable de la mort » (Schasch, 1983, p.189). L'auteur explique comment Maupassant regarde l'univers avec les yeux d'un étranger. L'objectif est de refléter « la laideur la plus horrible de la vie, les aspects les plus hideux de l'homme et du monde qu'il exècre de plus en plus » (Schasch, 1983, p.190). Finalement, l'auteur se demande « Génie ou Folie, laquelle de ces deux forces constitue la source primordiale de toutes ces lueurs sinistres du fantastique ténébreux ? » (Schasch, 1983, p.192).

Nous citons Laurent Dubreuil, *Maupassant et la vision fantastique*, publié en 1999 sur une revue intitulé Labyrinthe. C'est une analyse du genre fantastique dans les œuvres de Maupassant. Dubreuil (1999) commence par définir la notion de fantastique. Il explique que le fantastique est une vision qui dépend de chaque individu. Le fantastique remet en cause la rationalité positive et qu'il arrive à transformer la perception des choses. Postérieurement l'auteur explique qu'il faut étudier le fantastique à travers ce qu'il propose : « la thématique et le réseau philosophique du voir, de l'apparition, de l'invisible » (p.1). De plus Dubreuil (1999) ajoute que le fantastique est une histoire « d'œil » comme les histoires de Maupassant. Il se sert du *Horla* pour donner des exemples. L'auteur procède à analyser *Le Horla* pour montrer les différents éléments fantastiques présents dans le récit. Puis l'auteur dit que les yeux du narrateur, dans *Le Horla*, sont tout à fait perturbés. Ils voient mais sans voir. L'auteur appelle cela « le voir non voir ». Ce fait est associé à « L'Être Redoutable ». L'auteur cite plusieurs extraits de l'œuvre pour démontrer ce fait-là. Dubreuil (1999) montre les rapports

entre *Le Horla* et le magnétisme. Finalement, l'auteur dit que *Le Horla* est comme un miroir où la réflexion pour la définition du fantastique s'établit. Le fantastique proviendrait de la constriction de l'apparaître.

Nous remarquons après que le travail de Floriane Place-Verghnes, *Maupassant et ses lectures*, publié en 2002 à l'Université Durham, présente dans une première partie une étude sur la structure et les effets de la nouvelle, et dans une deuxième partie sur l'univers fictif, les conventions et vraisemblance. L'objectif de ce travail est d'étudier les stratégies narratives mises en œuvre par Maupassant dans ses écrits courts et de leurs effets sur le lecteur. Dans une première partie l'auteur raconte l'histoire du récit bref. Ensuite, elle étudie les différentes formes de la nouvelle ou du conte. Elle explique l'évolution de la terminologie et qu'il faudrait faire la différence entre « Nouvelle » et « Conte » qui n'est pas facile à réaliser. Par la suite, l'auteur définit le genre de la Nouvelle. Cependant elle dit que « parler de la Nouvelle en tant que genre, sous-genre ou contre-genre est donc relativement périlleux. C'est pourquoi nous préférons la qualifier de forme [...] générique » (Verghnes, 2002, p.16). Ce qui intéresse l'auteur c'est l'aspect pragmatique de ces différentes formes. L'auteur définit ce que « forme » veut dire en littérature. De plus, elle analyse la réception de la nouvelle. Elle fait référence à plusieurs théoriciens importants comme Jakobson, Chklovski, Eikhenbaum et Tomachevski. L'auteur étudie les différents lecteurs de nouvelles. Dans cette étude des nouvelles de Maupassant, elle différencie le lecteur contemporain du lecteur moderne, et le lecteur naïf du lecteur averti. L'auteur examine la relation entre Maupassant et ses lecteurs. Elle analyse profondément la « Nouvelle » pour mettre en évidence sa

structure interne et étudier les effets sur le lecteur. Dans une deuxième partie l'auteur fait une étude approfondie de l'univers fictif de Maupassant qui permet de montrer la méthode propre à l'auteur mais aussi la formule littéraire normative. Dans cette deuxième partie l'auteur vise à établir les types de conventions se rapportant aux éléments du texte et les attitudes prescrivant au lecteur. L'auteur s'appuie sur la théorie de Culler.

Noelle Benhamou (2005) écrit un article, *Du fantastique maupassantien : la femme surnaturelle*. Dans cet article l'auteur travaille sur les récits fantastiques de Maupassant qui présentent des phénomènes paranormaux mettant en scène la femme surnaturelle et mêlant ainsi désirs et obsessions érotiques et inquiétante étrangeté. L'auteur étudie dix contes qui évoquent des amours étranges et le motif de la femme associé au fantastique permettant de souligner la proximité permanente du fantastique et du réalisme. Ces récits ancrés dans le quotidien unissent les fantasmes érotiques masculins d'une époque et l'angoisse de la mort qui opèrent un subtil glissement de la passante à l'apparition, du rêve à la réalité, et du désir vers la folie, l'amour se voulant plus fort que la mort. L'image de la femme érotisée et mortifère, est un fil conducteur de la poétique maupassantienne, brouillant la frontière entre réalisme et décadence. Du fantôme au fantasme, Maupassant transporte le lecteur dans l'inconscient de sa créature et dans une œuvre qui oscille entre fantastique et fantasmatique.

L'auteure Irma Céspedes (2006) réalise un travail intitulé, *Una aproximación a lo fantástico en la narrativa de Guy de Maupassant*. Céspedes (2006) commence par définir le conte ou la nouvelle puis elle dit que le thème du conte ou de la nouvelle influence la réception de l'œuvre. Donc lorsque nous nous trouvons face à un conte fantastique l'idée

d'étrangeté et de doute nous vient à la tête. Céspedes (2006) explique que la notion de peur, qui est très liée au fantastique. Elle se sert de plusieurs auteurs et d'exemples pour définir cette notion. L'auteur fait référence à la science, à la psychologie, au magnétisme, à la psychiatrie, à l'hypnose pour mieux comprendre la notion de fantastique. En outre, elle parle de façon générale sur le genre fantastique (la peinture, la musique, l'architecture et autres) car il permet la libération de sentiments et d'émotions. L'auteur explique comment surgit ce genre : le rejet envers la raison. Elle ajoute que les différents sujets traités dans le fantastique sont rejetés par la raison. Dans le fantastique il y a une rupture entre le monde réel et le monde fictif. Céspedes (2006) utilise la théorie de Todorov pour définir le genre fantastique. Après l'auteur étudie le comportement du personnage face au fantastique, il y a un sentiment de peur qui apparaît et le personnage adopte une attitude de prévention, de défense. Il y a un sentiment d'insécurité qui surgit, et le fantastique naît, à partir de ces sentiments. L'auteur analyse les mots ou la construction de ceux-là. Elle dit que les mots sont des miroirs pour l'auteur et le lecteur et qu'ils créent un vide pour faire surgir les désirs cachés, inconscients qui perturbent l'être humain. D'autre part, Céspedes (2006) traite le thème de la mort, presque toujours présente dans le fantastique. L'être humain a toujours eu peur de la mort, de disparaître. La narration fantastique permet au lecteur de prendre conscience que chaque homme mène la mort en soi et ne peut pas en être détaché. Céspedes (2006) ajoute que dans le conte fantastique l'élément le plus important c'est le processus, la succession de faits qui font face à l'inconnu. Le fantastique apparaît comme une réaction, d'hésitation, face à la certitude d'une notion scientifique basée sur l'ordre rationnel des phénomènes qui exclut toute possibilité d'intervention miraculeuse ou merveilleuse. L'auteur réalise un parcours de la vie

de Maupassant (sa famille, son éducation, sa maladie). Nous trouvons une explication sur l'effet ou la réaction du lecteur qui lit Maupassant. Celui-ci arrive à créer une atmosphère de mystère qui fait vraiment peur. C'est un autre univers. Le style de Maupassant, étudié par l'auteur, génère de denses atmosphères où l'inquiétude est présente dans la vie quotidienne, même s'il échappe à la raison. Certains extraits du *Horla* permettent à Céspedes (2006) de travailler sur ce style. L'auteur analyse le narrateur de ce conte et les effets produits sur le lecteur. Céspedes (2006) explique les différentes phases pour construire un récit : l'observation, l'hypothèse, l'expérimentation et la formulation de la loi. Ces étapes doivent s'adapter à celles de la structure narrative : phase initiale, rupture, conflit, possession et dénouement.

D'autre part, nous citons Julie Simard qui réalise une étude sur Guy de Maupassant, *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*, publiée en 2010 à l'Université Laval. Ce travail est divisé en trois grandes parties, la première c'est sur la représentation de la guerre, celle des femmes et de la violence, et finalement les contraintes médiatiques qui pèsent sur le texte maupassantien. Simard (2010) étudie, grâce à différents corpus des œuvres de Maupassant, la manière dans laquelle l'esthétique de la violence est exploitée. L'auteur se centre sur la fiction mais sans mettre de côté les genres référentiels. L'auteur montre que la violence déborde chez Maupassant. Simard (2010) analyse la forme du conte ou de la nouvelle qui sont propices à la représentation de la violence qui s'exprime au travers d'une esthétique suggestive, brutale ; les scènes sont souvent fortes et frappantes. L'auteur démontre qu'il y a plusieurs types de violence dans l'écriture de Maupassant et qui proviennent de l'influence des journaux au dix-neuvième siècle. Dans le premier chapitre

L'auteur prend en compte l'aspect imaginaire social. Elle aborde la guerre franco-prussienne de 1870 à 1871, qui a été un échec pour la France. Simard (2010) étudie comment Maupassant a abordé plusieurs fois cette partie de l'histoire (la guerre de 1870) en évoquant une violence et une cruauté prenant différentes formes. De plus, l'auteur explore un autre aspect essentiel de la violence chez Maupassant, par rapport à la femme : victime mais aussi violente. Simard (2010) passe d'un contexte (celui de la guerre) à l'étude d'un sujet (la femme et son rapport à la violence). Finalement, le dernier chapitre concerne les contraintes de l'écriture : les éléments poétiques que l'auteur doit respecter dans les textes afin de les soumettre aux contraintes fortes du journal qui était une porte d'entrée en littérature. Le journal prend une place importante chez Maupassant. C'est le moyen de diffusion de la violence. À travers le quotidien le lecteur peut avoir accès aux crimes. C'est aussi à cause du journal que les personnages de Maupassant vont développer l'imaginaire du crime et du sang. L'auteur analyse, par le biais de l'esthétique de la violence qui se développe au dix-neuvième siècle français et surtout chez Maupassant, les liens existants entre la vision du monde qui circule à l'époque, l'imaginaire social transmis par le journal et la représentation fictionnelle de Maupassant. Tout se conjugue pour exprimer une tension et une violence qui semblent liées au journal et à l'imaginaire social de la fin du dix-neuvième siècle. Puis, les femmes en temps de guerre ont une place spéciale pour Maupassant. Simard (2010) s'intéresse sur trois nouvelles : *Mademoiselle Fifi*, *Le lit 29* et *Boule de Suif*. Ces trois nouvelles mettent en scène des personnages féminins avec un fort caractère et très courageux. Maupassant inverse les rôles et les caractères pour montrer son pessimisme envers la société. L'auteur décrit la violence pour illustrer son pessimisme quant à la société et à sa violence. Simard (2010)

révèle que le dix-neuvième siècle présente plusieurs changements et révolutions et le statut de la femme en fait partie. Maupassant dépeint plusieurs types de femmes dans ses histoires. Chez cet écrivain il n'y a pas de femmes parfaites, ni raisonnables. Il voulait représenter de la meilleure façon possible, les différentes facettes de l'humanité. Simard (2010) montre dans ce travail le lien existant entre l'écriture fictionnelle et le monde chronique chez Maupassant. Finalement, Simard (2010) explique le lien entre la société, le journalisme et la nouvelle qui sont très présents dans les sujets mais en même temps dans le traitement de la structure des textes. En fin de compte, Maupassant utilise des sujets d'actualité pour développer ses nouvelles.

Nous faisons référence à l'auteure Carolina Espinosa (2011), son travail s'intitule: *Análisis de la noción de angustia a propósito del cuento El Horla escrito por el autor Guy de Maupassant*. Cette étude s'agit de théories formulées sur une des notions les plus importantes de la psychanalyse, l'angoisse, à partir de différents théoriciens comme Freud et Lacan. Les apports faits dans le domaine de la philosophie par rapport à cette notion sont aussi pris en compte, comme Kierkegaard et Sartre, afin de réaliser une description plus profonde par rapport au thème de l'angoisse. Espinosa (2011) introduit et lie les différentes propositions qui ont à voir avec le contexte du conte écrit par Maupassant pour ensuite comparer et étudier les aspects présents en littérature qui peuvent être relié avec la psychanalyse. Dans le premier chapitre, l'auteure fait référence à Freud, à Lacan, à Kierkegaard et à Sartre pour approfondir la partie théorique lié à la psychanalyse. Après l'auteure explore la notion d'angoisse liée à l'image du corps construit à partir du mot et

comment il arrive à la partie organique. Dans le deuxième chapitre l'auteure présente la vie de Maupassant ayant pour but de mieux connaître sa vie, sa pensée, ses sentiments, et comment il s'est incorporé au monde littéraire. Le troisième chapitre, l'auteure analyse les pensées du personnage et le contexte général de l'œuvre en se basant sur les différentes théories proposées par rapport à l'angoisse.

D'autre part, le travail de José Antonio Cienfuegos (2015), *La teoría de lo fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar*, est une étude comparative qui révisé et examine les différentes théories du genre fantastique avec l'intention de proposer une définition générale et cohérente de ce genre de narration pour pouvoir définir le fantastique du dix-neuvième siècle, comme le fantastique des vingtième et vingt-et-unième siècles. Pour établir la théorie fantastique, l'auteur utilise de modernes théories de la fiction et de stratégies narratives. L'auteur fait une étude théorique de la narration et de sa relation avec d'autres aspects de la narration du conte fantastique de Maupassant et Cortázar. Dans la deuxième partie du travail l'auteur met en marche les idées théoriques à l'analyse des contes, surtout en partant des études qui se prêtent à la définition et au concept de fantastique que ce travail propose. En premier lieu, l'auteur détermine les caractéristiques principales du genre fantastique et situe son apparition au dix-neuvième siècle. Par la suite, l'auteur met en relation la théorie moderne de la fiction avec la théorie du fantastique pour répondre de façon critique et satisfaisante aux questions posées. L'auteur analyse la narration fantastique en se basant sur plusieurs théoriciens comme Todorov. Puis, l'auteur réfléchit sur le conte, sa définition et ses caractéristiques pour unir en un seul terme les notions du conte et de

fantastique, l'auteur n'oublie pas les tendances actuelles du conte fantastique. Dans le deuxième chapitre, Cienfuegos (2015) examine les procédés narratifs et rhétoriques particuliers utilisés dans les contes fantastiques pour créer l'étrangeté. L'auteur explique que Maupassant et Cortázar ce sont des auteurs très importants et représentatifs de leur époque. Dans la première partie théorique, l'étude fantastique chez ces deux auteurs est faite. Pour définir le fantastique au dix-neuvième siècle, l'auteur étudie les définitions du genre selon Nodier, Maupassant et Poe. Subséquemment, à travers Maupassant, l'auteur analyse les nouvelles caractéristiques du fantastique, par exemple, les thèmes, les personnages, la folie, la peur, le double. Dans une deuxième partie, l'auteur étudie le conte fantastique du vingtième siècle marqué par Cortázar. L'auteur examine la poétique de Cortázar en utilisant la propre définition de conte fantastique de Cortázar et sa théorie sur le lecteur qui devient complice du problème. Cienfuegos (2015) travaille l'œuvre fantastique de Maupassant et Cortázar avec l'idée du fantastique et en tenant compte des théories de la première partie du travail. Cienfuegos (2015) choisit un corpus pour réaliser cette étude.

Nous avons Jean Salem qui réalise un travail sur Maupassant intitulé *Philosophie de Maupassant*, publié en 2015 à Paris. Dans cette étude l'auteur reconstitue la philosophie de Maupassant et il démontre qu'il y a une philosophie dont Maupassant « ne veut pas » (p.7) qui est celle de Pablo Neruda appelait « la philosophie creuse et sans squelette » (p.7), il s'agit du spiritualisme. L'auteur trouve chez Maupassant plusieurs réseaux de « philosophèmes » (p.7), des parties de philosophie souvent emprunter du « matérialisme philosophique » (p.7) que nous retrouvons chez Maupassant. Dans la première partie du

travail, Salem (2015) explique la théorie maupassantienne « des climats », c'est une théorie qui pose comme problème général du déterminisme et de la liberté. La deuxième partie du travail traite sur la conviction qui touche les aspects qui nous meuvent et le caractère caché de ces éléments. Chez Maupassant cela provoque « la croyance en l'égoïsme foncier des êtres humains » (Salem, 2015, p.9) et que cette conviction « entraîne la circonscription d'une partie de nous-même dont nous n'avons pas la maîtrise, d'une seconde âme indépendante et violente, de cet autre qui est en nous et qu'il faut bien appeler [...] inconscient » (Salem, 2015, p.10). Cette conviction « suscite enfin une implacable critique des illusions de l'amour, qui nous fait invinciblement penser à Lucrèce tout autant qu'à Schopenhauer » (Salem 2015, p.10). Le troisième chapitre consiste en une étude sur l'œuvre de Maupassant qui est marquée par le « hantement de la mort » (p.11) et la mort est perçue comme une « annihilation du moi » (p.11). L'auteur analyse le thème de la souffrance morale des êtres humains chez Maupassant. Dans le quatrième chapitre, Salem (2015), rapporte ce que Maupassant a dit de la guerre : il la condamne et la déteste. Finalement le dernier chapitre s'agit d'une critique que Maupassant fait du langage. Au dix-huitième siècle les mots circulaient avec une certaine ironie qui provoquait chez Maupassant l'admiration pour ce siècle.

Nous exposons le travail de Hedenmalm (2016) : *Étude narrative de l'Auberge et Le Horla – deux contes fantastiques de Guy de Maupassant*. Ce travail constitue une analyse narrative de deux nouvelles fantastiques de Maupassant : *L'Auberge* et *Le Horla*. La narration du premier conte est extradiégétique, qui signifie que le narrateur se trouve en dehors de l'univers fictif tandis que le deuxième texte est une narration intradiégétique, le

narrateur est un personnage du récit. L'auteur examine comment le discours du narrateur influence la perception des récits et des protagonistes. Hedenmalm (2016) identifie quelques stratégies narratives qui sont utilisées dans les nouvelles afin d'évoquer l'hésitation du lecteur et de créer l'effet fantastique. Les stratégies narratives employées dans les nouvelles sont de nature différente mais elles coopèrent entre elles pour créer un sentiment d'hésitation au lecteur et mènent à considérer l'existence du surnaturel dans le monde diégétique. L'auteur montre comment le discours du narrateur influence la manière dont le lecteur perçoit le comportement des personnages principaux ainsi que leur santé mentale. L'auteur montre que dans les deux textes il n'y a aucun doute que le protagoniste devient fou. Le savoir du narrateur omniscient permet au lecteur de résoudre le mystère fantastique dans *L'Auberge*, le mystère n'est pas résolu dans *Le Horla*. Cela peut être attribué à la perception et au savoir limité du narrateur intradiégétique. Ce travail est une étude comparative qui examine l'utilisation de deux méthodes narratives particulières : la narration intradiégétique et la narration extradiégétique. L'auteur examine l'effet produit sur le lecteur de ces deux types de narration. Et, il détermine le mode narratif qui affecte la manière dont le lecteur considère la présence du surnaturel dans les récits puis de savoir si le type de narration joue sur la manière dont le lecteur perçoit la folie des personnages principaux dans les deux textes. En dernier lieu, Hedenmalm (2016) analyse comment l'application de certaines stratégies narratives permet au surnaturel d'entrer dans le monde réel à travers les deux nouvelles de Maupassant.

Nous poursuivons avec l'auteure Caroline Joons (2017) réalise un travail, *Comment le fantastique apparaît-il dans les nouvelles de Guy de Maupassant ?* À l'Université Hogskolan Dalarna, en Suède. Elle fait une étude de différentes nouvelles de Guy de Maupassant et surtout sur la présence d'éléments du registre fantastique dans ces dernières. Elle analyse les nouvelles suivantes : *Sur l'Eau, La Peur, Magnétisme, Apparition, Lui, La Main, L'Auberge* et *Le Horla*. Dans son travail elle décrit comment le fantastique apparaît dans les nouvelles proposées. Pour cela, elle définit le fantastique comme le thème littéraire avant de voir comment il est présent dans les œuvres déjà mentionnées. Ensuite elle procède à de courtes comparaisons entre elles dans le but d'examiner les différents éléments témoignant du fantastique. Puis, elle veut montrer comment le fantastique apparaît d'un point de vue matériel, d'un point de vue psychologique et d'un point de vue linguistique. Finalement, Joons (2017) analyse deux éléments essentiels au registre fantastique qui sont le thème du double ainsi que celui de la peur.

Dans une deuxième partie nous allons présenter des travaux sur le thème de la folie dans les contes de Maupassant par ordre chronologique (du plus ancien jusqu'au plus récent).

Nous commençons par le travail de recherche de Caroline Quesnel (1991), *Folie et raison chez Guy de Maupassant*, un mémoire présenté à l'Université de McGill à Montréal, au Canada. Ce travail est divisé en deux grandes parties. La première partie est une analyse critique de la perception de la folie à travers la raison à l'intérieur de certains contes et nouvelles de Maupassant. L'auteur étudie les paroles des personnages qui représentent la raison où un lien peut s'établir avec la folie. Après cette première partie du travail, Quesnel

(1991) présente un texte de création. L'analyse de Quesnel (1991) est fondée sur la lecture d'une vingtaine de récits de Maupassant. L'auteure considère que le corpus choisi représente assez bien l'ensemble de l'œuvre. De plus, l'auteure fait appel à des concepts théoriques avancés par l'analyse du discours. Quesnel (1991) dégage deux moments importants où folie et raison se rencontrent. Elle étudie comment la raison reconnaît la folie, puis comment la raison réagit face à la folie et les formes de discours de la folie. L'auteure clarifie les rapports existants entre parole, folie et raison. D'après cette étude, la pensée « normale » de Maupassant s'est inspirée par la rigueur et la précision et les mécanismes aventureux. Le discours de la raison surprend par la variété de ses approches et la finesse et ampleur de ses stratégies. L'auteure met en perspective les différentes stratégies discursives mises en place pour réduire la folie, pas au silence mais à la censure. Pour finir, Quesnel (1991) montre dans cette étude comment Maupassant laisse que les fous s'expriment librement, ils peuvent se livrer à leur vision personnelle des faits sous la forme d'un monologue intérieur.

Nous signalons l'étude faite par Fabián Sandoval (2011), *La locura como eje articulador de lo fantástico. "El Horla" como antecedente de la locura en la literatura fantástica*. Celui-ci analyse la folie, comprise comme psychose, qui devient un facteur essentiel pour le fantastique. Cependant Sandoval (2011) explique que la folie n'est pas le seul élément indispensable pour le fantastique. D'autre part l'auteur analyse l'interaction entre le fantastique et la folie. Sandoval (2011) fait référence à plusieurs théories qui introduisent au genre fantastique. Il éclaire les différentes significations et représentations que peut avoir le concept de folie car c'est une notion très large et il faut la délimiter. Les

œuvres que Sandoval (2011) choisit pour ce travail sont : *Le Horla* de Maupassant, *Doblaje* de Julio Ramón Rybeiro, et *Tenga para que se entretenga* de José Emilio Pacheco. L'auteur analyse ces œuvres pour identifier le thème de la folie. Dans une première partie, Sandoval (2011), s'intéresse sur les différentes théories du genre fantastique. Il décrit trois principales réflexions théoriques : Roger Caillois, Louis Vax et Tzvetan Todorov. Dans la deuxième partie l'auteur définit le concept de folie. Sandoval (2011) explique les différentes définitions et significations de la folie mais il délimite la notion de folie qu'il utilise pour cette étude. Il a recours à une définition plutôt scientifique, médicale (psychiatrique) de la maladie. Il donne des outils pour établir, à travers les notions scientifiques, comment la folie est liée au fantastique et comment elle lui donne naissance. Cette vision de folie permet de montrer la relation entre le comportement du personnage et sa maladie, et le lien entre folie et fantastique. La troisième partie l'auteur met au point que Maupassant est l'un des précurseurs de la littérature fantastique. La quatrième partie s'agit du *Horla* comme antécédent de la folie dans la littérature fantastique. Dans cette partie Sandoval (2011) identifie puis analyse les différents signes de folie présents dans *Le Horla* pour ensuite faire la relation entre la folie et le fantastique. La cinquième partie c'est l'étude du conte *Doblaje*. La sixième partie c'est l'analyse de l'œuvre *Tenga para que se entretenga*. Après avoir travaillé ces œuvres, l'auteur conclut que la folie n'est pas l'unique point qui déclenche le fantastique mais elle est un élément essentiel qui provoque l'hésitation dans ce genre littéraire.

Le travail d'Alena Mensikova, *La folie dans les contes de Guy de Maupassant*, publié en 2014 à l'Université Palachého v Olomuci, en République Tchèque. L'objectif principal

de cette étude est d'identifier les différents types de folie, caractériser la folie présentée dans un conte de Maupassant, classer les contes « fous » selon le type de folie et associer le récit de conte aux expériences personnelles de Maupassant. Ce travail est divisé en quatre chapitres. Le premier est un portrait de l'auteur par rapport au contexte historique. Le deuxième chapitre est une analyse des caractéristiques de l'œuvre de Maupassant. Puis le troisième chapitre c'est sur la folie et ses différentes étapes. Et, finalement, le dernier chapitre c'est la folie dans les contes de Maupassant. Dans la première partie du travail l'auteure fait le portrait de Maupassant dans son contexte historique ayant pour but de mieux connaître l'époque où il a vécu et sa vie personnelle. Le deuxième chapitre se centre sur l'œuvre de Maupassant en général. L'auteure présente le style d'écriture, les différents procédés utilisés, la technique et l'esthétique, caractéristiques de Maupassant. Le troisième chapitre l'auteure explique la folie d'un point de vue médical et elle parle sur l'état de santé de Maupassant. De plus, Mensikova (2014) classifie les différents types de folie trouvée dans les contes choisis. Puis elle applique l'analyse thématique. Mensikova (2014) choisit trois recueils de contes suivant l'ordre chronologique : *Monsieur Parent*, *Les contes du jour et de la nuit* et *Toine*. Ensuite, les œuvres concernant le thème de la folie sont les suivantes : *Le Père*, *Un Lâche*, *L'ivrogne*, *Une vendetta*, *Un parricide*, *Le Petit*, *La confession*, *Monsieur Parent*, *Un fou*, *Solitude*, *La confiance*, *L'épingle*, *À vendre*, *L'inconnue*, *La Chevelure*. Mensikova (2014) a eu recours à de différents auteurs pour mettre au point ce travail, comme Charlotte Schapira, Jean Marc Artola. En dernier lieu elle a utilisé plusieurs livres sur la psychologie et la psychiatrie pour reconnaître et analyser le type de folie.

Nous citons le travail de recherche de Martina Confortin (2017), *Genre fantastique et folie : Nerval et Maupassant*, un mémoire réalisé à l'université Degli Studi Di Padova, en Italie. Dans cette étude, Confortin (2017) examine le lien entre la littérature fantastique française et l'étude scientifique de la folie au cours du dix-neuvième siècle. Pour cela elle analyse deux auteurs : Nerval et Maupassant. Dans ce travail, l'auteure explique que Nerval et Maupassant ont souffert d'une maladie mentale où nous pouvons retrouver des indices dans certains de leurs ouvrages comme les contes fantastiques *Aurélia* et *Le Horla*. Ce qui attire l'attention de l'auteure est ce mélange entre l'univers littéraire et l'univers scientifique. Par ailleurs, ce qui a séduit l'auteure c'est comment remarquer des traces de la maladie mentale dans les œuvres qui montre les souffrances personnelles des écrivains. En outre, l'auteure étudie le contexte littéraire dans lequel s'établit le lien entre les domaines de la littérature et de la science, deux univers qui s'opposent complètement. Confortin (2017) utilise des essais et des ouvrages qui traitent le genre fantastique (Caillois, Castex, Todorov et Baronian). Elle se base sur une thèse de 1987 de Gwenaël Ponnau qui étudie plus spécifiquement la folie dans la littérature fantastique. L'auteure se sert de *Aurélia* et *Le Horla* pour donner des exemples. Le premier chapitre est consacré à la littérature fantastique en général. Plusieurs définitions du genre fantastique seront traitées. C'est difficile à établir une définition car 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 » (p.8). D'autre part l'auteure établit une énumération des thématiques les plus communes du genre fantastique. Elle engage des réflexions sur les limites propres au fantastique. Confortin (2017) se demande pourquoi ce genre n'arrive pas à faire partie des

genres littéraires considérés comme nobles. Le deuxième chapitre retrace l'histoire du genre fantastique au dix-neuvième siècle. L'auteure analyse les différents motifs qui ont permis le renouveau de l'irrationnel et les influences à partir desquelles s'est développé le fantastique moderne. Confortin (2017) parle du précurseur français, Cazotte, puis le précurseur allemand, Hoffmann. Postérieurement l'auteure montre comment l'œuvre de Hoffmann a influencé la littérature française de l'époque. Le genre fantastique est 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. Confortin (2017) étudie 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 se consacre sur le thème de la folie, dans une perspective double, qui prend en compte l'univers scientifique et littéraire. L'auteure analyse la situation de la nouvelle science psychiatrique pendant la première moitié du siècle. Il s'agit d'une discipline englobée de mystère ayant une influence sur la littérature contemporaine. Confortin (2017) réfléchit sur les rapports entre ces deux domaines. De cette façon l'auteure explique comment la psychiatrie évolue pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle en analysant l'incidence sur le genre fantastique, et les liens qui relient la science et la littérature de l'époque. L'auteure parle aussi des figures de la folie qui caractérisent les ouvrages fantastiques et de diverses typologies de récits selon les différents points de vue qu'ils adoptent par rapport aux cas de folie et aux cas supranormaux. Confortin (2017) souligne la relation entre la maladie mentale des auteurs fantastiques et celles dont souffrent les personnages de leurs ouvrages. Elle donne des exemples de grands écrivains fantastiques

devenus fous. Le quatrième chapitre sert d'approfondissement du cas de Nerval, auteur fantastique affecté d'une maladie mentale qui se verra reflétée dans plusieurs ouvrages. À posteriori, l'auteure analyse *Aurélia*, considérée comme le chef-d'œuvre de Nerval, dans le but de mettre en relief les éléments qui prouvent un lien entre la maladie mentale et la littérature fantastique. Finalement, le dernier chapitre traite le cas de Maupassant, qui souffre lui aussi une maladie mentale qui sera mise en évidence dans ses œuvres. Confortin (2017) travaille *Le Horla*, texte très connu, afin de mettre en relief les points qui démontrent le rapport entre la folie et le fantastique. À la fin l'auteure explique que le mélange étroit entre la littérature fantastique et la folie commence au début du dix-neuvième siècle où apparaît et se développe une nouvelle science, la psychiatrie qui s'intéresse à la folie, au rêve, au désir, aux hallucinations et autres, qui démystifient les images propres au genre fantastique et deviennent des thèmes qui ont besoin d'un renouvellement. Les écrivains fantastiques s'intéressent au magnétisme et au spiritisme, qui deviennent de nouveaux sujets dans les ouvrages. Les écrivains sont attirés par le mystère qui entoure la science psychiatrique. Il y a une relation étroite entre la psychiatrie et la littérature. Au milieu du dix-neuvième siècle, il y a un nouveau concept de surnaturel qui surgit mais qui n'est pas lié à l'au-delà sinon au psychisme de l'homme.

Ensuite l'auteure Anna Kaczmarek-Wisniewska écrit *Le silence des fous chez Zola et Maupassant*, publié en 2017 à l'Université d'Opole. Cet article analyse les différentes significations du silence des fous présents dans plusieurs contes de Maupassant et dans certains romans choisis de Zola. L'auteure définit la notion de folie d'après deux auteurs,

Philippe Hamon et Alexandrine Viboud. L'auteure analyse les éléments de folie présents dans les œuvres de Zola et de Maupassant mais elle se centre sur le silence qui est un des symptômes les plus récurrents dans les troubles mentaux. Elle explique que c'est une contradiction par rapport au stéréotype de l'image d'un malade mental qui n'arrête pas de parler. Les personnages fous silencieux sont très présents dans les œuvres de Zola et de Maupassant. L'auteure dit que « le silence se définit par la négative : absence de bruit, de son, quelque chose de vide » (Kaczmarek-Wisniwieska, 2017, p.74) et ce vide provoque l'angoisse, la peur, l'obsession qui deviennent la cause des troubles hallucinatoires. C'est cet aspect du silence qui domine les contes et les nouvelles de Maupassant. L'auteure cite des passages de contes et de nouvelles de Maupassant pour montrer puis expliquer ce silence présent dans les œuvres. L'auteure explique que ce silence peut aussi suggérer quelque chose d'incompréhensible qui apparaît à notre perception. Le silence peut signifier aussi une prison pour les personnages, ils sont prisonniers d'eux-mêmes, de leur peur ou de leur obsession. Il existe plusieurs significations à ce silence. Ensuite l'auteur cite Viviane Alix-Leborgne qui distingue trois formes de folie dans l'œuvre de Zola : la folie douce, la folie lucide et furieuse. Chaque folie est expliquée par l'auteur à travers différents exemples. L'auteure ajoute que le silence peut avoir un sens positif en tant « qu'un prolongement de la parole, une source d'inspiration et un moment d'écoute » (Kaczmarek-Wisniewska, 2017, p.78). Finalement, il y a trois aspects de silence :

Renoncement [...] à la capacité de communiquer chez la Folle de Maupassant ; effondrement du raisonnement et disparition des souvenirs chez

Tante Dide ; enfin, subterfuge permettant de s'adonner à sa monomanie dans le cas de l'homme amoureux de la chevelure et de l'abbé Mouret (Kaczmarek-Wisniewska, 2017, p.80).

Dans une troisième partie nous verrons différentes études faites sur les parties du corps dans les contes de Maupassant (présentées par ordre chronologique du plan ancien jusqu'au plus récent).

Premièrement nous citons l'écrivaine Chantale Gingras écrit un article qui s'intitule *Bonne table, bonne chair : Maupassant et l'appétit sexuel*, publié en 2002 au Québec. C'est un article traitant le sujet de la sexualité dans les contes et les nouvelles de Maupassant, et comment le corps de la femme est-il lié au vocabulaire de la nourriture. Dans cet article Gingras (2002) explique que Maupassant était aussi connu comme « l'homme à femmes ». Il éprouvait une fascination pour les bordels. Plusieurs de ses œuvres témoignent de la connaissance de ce milieu. Maupassant rejetait l'idée du mariage. Cependant il était aussi considéré comme un misogyne, il ne cachait pas son mépris envers les femmes. Certaines œuvres de Maupassant privilégient le côté charnel de la femme au détriment de certains de ses aspects spirituels. Le corpus de Gingras (2002) démontre que dans les textes de Maupassant, l'intérêt des personnages masculins se centre surtout sur le corps de la femme vu comme un mets pouvant éveiller et remplir leurs appétits. D'après l'auteure, pour Maupassant « aimer bien manger et aimer bien faire l'amour relèvent de la même sensualité » (Gingras, 2002, p.44). *Boule de Suif* (1880) est l'une des œuvres de Maupassant où les concepts de nourriture et de plaisir charnel sont liés. Chez Maupassant beaucoup de

personnages féminins présentent des attraits physiques qui les rendent « comestibles ». Les beautés de la femme convoitée sont autant de nourritures que l'homme souhaite manger (la notion « d'appétit sexuel »). Gingras (2002) compare les prostituées au fast-food, ce sont des femmes plus accessibles que les femmes de société. L'auteure ajoute que Maupassant écrit sur le corps de la femme comme s'il s'agissait d'un fruit que l'homme récolte. Gingras (2002) donne plusieurs exemples tirés des contes et des nouvelles de Maupassant pour expliquer cela. D'autres œuvres de Maupassant présentent les femmes comme un plat que les hommes convoitent pour combler leur appétit. Le corps de la femme est décrit comme un plat de résistance vers lequel tendent les appétits sexuels masculins. Gingras (2002) dit que les bons repas, dans les œuvres de Maupassant, endorment la conscience morale mais éveillent les désirs.

Nous mentionnons l'auteure Aubry (2006) qui réalise une étude, *Corps et paternité dans les contes de Maupassant*, publiée dans la *Revista Internacional de Filología y su Didáctica* à l'Université de Pablo de Olavide, à Séville, en Espagne. Dans ce travail l'auteur analyse l'obsession de Maupassant par rapport à la paternité présente dans ses *Contes et Nouvelles*. L'auteur étudie le traitement du motif corporel qui est très riche. Le corps possédant un langage et la gestuelle sont des objets d'étude comme la violence et l'irruption tragique présentes dans les *Contes et Nouvelles* de Maupassant. Celui-ci présente une obsession claire par rapport au corps humain, pour lui le corps est un lieu ambigu et ambivalent. Dans cette étude l'auteur analyse la thématique paternelle des *Contes*, qui est fondamentale pour Maupassant, pas seulement en fiction mais aussi dans sa réalité vécue.

Les *Contes* présentent des pères absents ou médiocres. Le rôle des mères opaque celui des pères. Par la suite l'auteur étudie aussi le style d'écriture de Maupassant. Il se centre sur l'aspect corporel. Une des caractéristiques de Maupassant est l'ambiguïté : le lien paternel n'est pas tout à fait stable. L'auteure ajoute que Maupassant n'a pas un seul style, il y a une variété de tons, de registres littéraires et de procédés d'écriture qui permettent de montrer l'importance et la complexité du sujet. L'auteure explique que la paternité a été associée à différents facteurs : biologique de la procréation, psychologique de l'éducation et sociologique de transmission du patrimoine. L'auteure a choisi l'aspect corporel car, selon Aubry (2006), « le corps est à première vue le lieu de tous les paradoxes : le corps est à la fois celui du désir, mais aussi celui d'une fécondité abhorrée, d'un accouchement jugé répugnant » (Aubry, 2006, p.64). Postérieurement l'auteure analyse le premier trait de l'écriture de Maupassant qui est sa sensualité. Maupassant est considéré comme un sensuel. Aubry (2006) étudie cette caractéristique de Maupassant en donnant des exemples de ses œuvres. Cependant il existe un paradoxe : la haine du corps présente dans les contes de Maupassant. L'auteure fait une analyse de la fécondité abhorrée en utilisant des extraits des œuvres de Maupassant pour expliquer cette thématique. Puis le thème de l'accouchement se déroule toujours dans une grande violence et dans une terrible souffrance. Maupassant a recours à l'animalité. Aubry (2006) étudie la réaction ou l'attitude des pères qui se retrouvent accidentellement à l'accouchement dans les contes de Maupassant. Puis Aubry (2006) étudie le langage corporel dans les contes de Maupassant. Dans cette partie l'auteur s'intéresse par la manière dont le corps incarne la paternité. La première manifestation est la place du corps au moment de la reconnaissance de la paternité. Finalement, Aubry (2006) analyse la mort

du père dans les contes de Maupassant. Généralement les morts du père sont violentes. Cette violence peut indiquer « en creux », ou en négatif, l'importance du père.

Finalement, Kyoko Watanabe (2016) et son travail sur *Les signes du corps chez Maupassant*, publié à l'Université Meiji au Japon. Ce travail est une analyse sur les différents traits psychologiques de l'être humain représentés dans l'œuvre de Maupassant. Pour Watanabe (2016), le corps détermine ce qui est essentiel chez l'homme. L'auteur examine les différentes notions qui ont à voir avec le corps humain. Cette étude se centre surtout sur le corps de l'homme dans l'œuvre de Maupassant. Premièrement Watanabe (2016) fait un parcours historique-littéraire du thème du corps humain. L'auteur analyse quelques signes du corps dans les écrits de Maupassant, *Bel-Ami*, *Mont-Oriol* et *Fort comme la mort*. Watanabe (2016) dit que Maupassant associe le corps et l'âme. C'est-à-dire, les éléments corporels déterminent l'état d'âme qui permet de comprendre l'importance du corps dans ses œuvres. Watanabe (2016) propose de considérer les dimensions pathologique et pathétique du corps. Il examine les personnages de Norbert de Varenne et Forestier dans *Bel-Ami*. Watanabe (2016) explique que Maupassant a vécu une époque de maladie, de science et d'esthétique renouvelé. De plus les symptômes de sa maladie le forcent à observer son corps, à l'aimer et à le désirer en même temps.

Nous constatons qu'il n'y a pas plus d'études publiées ou connus sur la fascination d'un corps fragmenté chez Maupassant.

V. Le cadre théorique

Dans cette partie du travail nous présenterons différentes théories de plusieurs auteurs qui nous serviront pour notre travail de recherche. Tout d'abord, pour analyser la structure des récits et parvenir à proposer une analyse plus profonde de chaque nouvelle, nous commençons par ce qu'est la « narratologie » d'après plusieurs auteurs et théoriciens reconnus. Dans une deuxième partie nous allons définir ce qu'est le genre fantastique selon les théoriciens les plus importants. Puis, nous allons définir ce qu'est la folie. Finalement, la dernière partie nous expliquerons la notion de « fétichisme » en nous référant à différents auteurs.

A) La Narratologie

Cette théorie de la narratologie a été fondée dans les années soixante par Tzvetan Todorov et Gérard Genette. C'est en 1969 que Todorov propose la notion de « Narratologie ». Il affirme que la narratologie est « une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie la science du récit » (cité par Raphael Baroni et Marci Marti, 2014).

Pour mieux comprendre la notion de narratologie nous allons citer Johanne Villeneuve qui explique dans son article intitulé *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, publié en 2003, que la narratologie :

Rappelle combien la littérature est la manifestation essentielle du langage et combien il importe de l'aborder avant toute chose comme nous abordons la

langue, mais aussi de concevoir l'action humaine, une fois appréhendée par la forme d'un récit, comme un effet de structure. Cette structure est modelée sur la langue. (2003, p.9)

Villeneuve (2003) veut dire que la langue est le principal pilier de la structure d'un récit, c'est à travers la langue que l'organisation du récit est fait.

Villeneuve (2003) mentionne Todorov : « Pour étudier la structure de l'intrigue du récit, nous devons d'abord présenter cette intrigue sous la forme d'un résumé où à chaque action distincte de l'histoire correspond à une proposition » (Villeneuve, 2003, p.9). C'est important de diviser le récit, séparer chaque action de l'histoire, cela permettra d'analyser correctement l'intrigue du récit et les autres éléments qui l'accompagne.

Nous voulons faire référence à Franciska Skutta et son article *Héritage classique dans la narratologie genettienne* publié en 2007 où elle mentionne deux auteurs importants, Mieke Bal et Gérard Genette, qui ont continué les études de cette méthodologie. Elle affirme que Gérard Genette se trouve parmi les narratologues français fondateurs de l'analyse du récit des années 1960 et 1970. Cependant, il y a d'autres auteurs comme Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, qui proposent plusieurs modèles théoriques de la structure du récit.

Par la suite Skutta (2007) explique que Genette propose un modèle où les trois éléments de la réalité narrative, c'est-à-dire, l'histoire (le contenu narratif), le récit (le texte narratif) et la narration (l'acte narratif), sont liés entre eux. L'analyse du discours narratif

consiste à étudier ces liaisons. Il faut bien distinguer ces trois éléments pour réaliser une analyse pertinente.

Nous allons mentionner l'auteure Lydie Ibo qui écrit un article intitulé *Approche comparative de la Narratologie et de la sémiotique narrative* publié en 2007 où elle définit la « Narratologie » comme une discipline qui se centre sur l'étude des textes narratifs nommée parfois de science de la narration. La Narratologie est l'étude scientifique des techniques et des structures narratives utilisées dans les textes littéraires. C'est une analyse d'un récit narratif. L'auteuree ajoute que la narratologie se centre sur le texte et qu'il faut faire la différence entre les discours narratifs et les non narratifs car cela permettra de distinguer entre l'histoire et le récit.

D'autre part Ibo (2007) affirme qu'il faut distinguer entre narration, histoire et récit, puis il faut inclure la mimésis et la diégèse, qui constituent la base de l'analyse narratologique. C'est à partir de ces éléments que la théorie littéraire va se réaliser. L'histoire c'est un ensemble d'événements racontés. Le récit c'est le discours oral ou écrit qui raconte les événements. La narration c'est l'acte réel ou fictif, c'est le fait de raconter. Quant à la distinction entre la mimésis et la diégèse, la première définit l'œuvre de la fiction. La fiction ou mimésis consiste donc en une imitation, une invention. La diégèse, quant à elle, fait référence au milieu dans lequel l'histoire se passe. Cependant il faut faire la différence entre la diégèse et l'histoire. La diégèse indique l'aspect narratif du discours. Ibo (2007) fait référence à Platon, celui-ci oppose diégèse et mimésis. La diégèse c'est le récit pur sans dialogues et la mimésis correspond à la représentation dramatique, la pièce de théâtre.

Genette considère la mimésis comme la « qualification d'une situation narrative » tandis que la diégèse est la « qualité de la situation narrative » (Ibo, 2007, p.108).

L'organisation est fondamentale dans n'importe quel récit. Un certain ordre doit s'établir dans l'histoire des événements. D'après Ibo (2007), l'organisation la plus fréquente est celle de la temporalité. Une autre façon de structurer le récit est en établissant les liens logiques, surtout de causalité et cela permet que les structures internes et externes du texte soient présentées. Deux éléments importants se présentent dans la structure du récit : l'intrigue (« c'est l'enchaînement des épisodes distingués par une structure narrative »), il y a peu d'évocation aux personnages. L'action est considérée comme fondamentale. C'est grâce à l'action que l'intrigue se déroule. Par conséquent la structure du récit présente des liens logiques entre l'intrigue et l'action, d'un point de vue formel et du point de vue de l'organisation du récit. Pour analyser un récit, il faut déterminer la structure de celui-ci. Le récit peut être divisé en séquences ou en récits enchâssés. La séquence est constituée par la suite des événements, qui peuvent être reconnaissables par une même thématique. Une séquence a un début et une fin qui sert de transition vers une autre séquence. C'est à partir de la séquence que l'analyse narratologique se fera. Les récits enchâssés permettent d'insérer un récit dans un autre récit plus important. L'intégration de ce récit se fait sur les modes que sont l'enchâssement et l'enchaînement. L'enchaînement c'est l'ensemble de récits où les personnages ou narrateurs prennent la parole à leur tour. Et l'enchâssement « est l'alternance qui consiste à raconter les deux récits simultanément en interrompant tantôt l'un, tantôt l'autre pour les reprendre à l'interruption suivante » (Ibo, 2007, p.108).

L'auteur Ibo (2007) conseille que pour arriver à faire une analyse narratologique il faut entreprendre l'étude de la structure interne. Cela veut dire étudier la disposition ou le procédé narratif du récit. « L'analyse des motifs distingue en propre la structure interne du récit. » (Ibo, 2007, p.109). La notion de motif est présente dans d'autres disciplines. Les motifs sont définis par l'auteur comme « des blocs figés, c'est-à-dire, qui possèdent une signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit. » (Ibo, 2007, p.109). Le motif permet d'aller d'une zone culturelle à l'autre, d'une littérature à l'autre. L'analyse des motifs dans un texte est lié à l'étude thématique. Analyser la structure interne permet d'établir les différents modèles narratifs présents dans le texte. L'auteure explique que « dans la logique du récit et du déroulement événementiel apparaissent des fonctions issues des situations auxquelles les personnages ont à faire face. » (Ibo, 2007, p.109). Le récit de ces personnages se fait autour des différentes actions. La logique du récit prend en compte les fonctions des personnages et de leurs actions. L'analyse d'un texte, par une approche narratologique, rappelle l'organisation et la structuration du récit. Cependant l'auteure avertit que cette analyse ne sera pas complète, ne sera pas suffisante sans l'étude de la technique narrative. Le point de vue et la focalisation sont des notions importantes qui permettent de mettre en place l'analyse narratologique. Les éléments déjà mentionnés permettent de découvrir la structure d'une œuvre et de déterminer la narrativité (le mode de la narration). D'après Ibo (2007), « c'est l'ensemble des procédés utilisés par l'auteur pour présenter le récit sous des angles différents ou tout simplement, pour diversifier la lecture que fera le lecteur du récit. » (Ibo, 2007, p.109). Il y a deux points de vue, celui du narrateur et celui du lecteur. Cependant, le point de vue du narrateur a été remplacé par la focalisation. Ce terme est employé pour

« déterminer le lieu d'où le narrateur relate le récit ou les descriptions des faits dans une œuvre romanesque. » (Ibo, 2007, p.109). La focalisation présente différents foyers qui permettent de décrire les événements, les paysages ou les personnages. Cela permet de signaler qui observe, ou qui perçoit. La notion de focalisation ne se limite pas seulement à la vision ; les bruits ; les sensations sont aussi prises en compte. La focalisation interne est la plus connue. Elle est aussi appelée focalisation à « foyer variable ». Ibo (2007) manifeste que « les descriptions et portraits suivent le regard du personnage principal ou, à défaut, celui de chacun des personnages tour à tour. » (Ibo, 2007, p.109). Nous avons l'impression que le narrateur connaît les pensées des personnages. D'un autre côté il y a la focalisation externe, « le narrateur rapporte les événements en position de témoin objectif. » (Ibo, 2007, p.109). Il n'entre pas dans les pensées des personnages, il décrit les comportements ou enregistre les paroles. C'est une focalisation qui se centre surtout sur les descriptions. Puis, la focalisation zéro « c'est le cumul des précédents. » (Ibo, 2007, p.109). Le narrateur raconte de loin ou de près, de l'extérieur ou de l'intérieur des personnages. Il raconte les événements passés, présents ou futurs. Il sait tout : il est présent partout. C'est un narrateur omniscient. Par la suite l'auteur explique qu'il faut prendre en compte les voix narratives. La voix narrative est une notion complémentaire de la focalisation. La première voix est celle du narrateur. Celui-ci se charge de la narration d'un récit. Il se distingue en prenant compte de la focalisation, en narrateur « homodiégétique » et en narrateur « hétérodiégétique ». Le premier narrateur est présent dans le récit (autobiographie). Le narrateur raconte ses mémoires, son journal intime. Ici, le sujet est l'objet de sa narration. C'est une vue limitée, pas objective, centrée sur le

narrateur qui est sujet-objet. Puis, le deuxième narrateur est extérieur à l'action. Par exemple le narrateur d'un récit historique.

Nous mentionnons l'auteure Nijole Kersyte (2008) et son article *Les interactions discursives : entre sémiotique narrative et narratologie* où elle affirme que la narratologie de Genette se limite à l'analyse du récit au sens étroit, c'est-à-dire, de certains discours verbaux qui narrent des actions et des événements, en rejetant d'autres discours verbaux, non verbaux ou mixtes qui représentent l'action. L'objectif principal de la narratologie est de décrire la spécificité qui est présente non pas dans le contenu du récit mais dans la façon de présenter l'histoire.

B) Le genre fantastique

Pour définir le genre fantastique nous citons tout d'abord Pierre-Georges Castex (1951), pour lui le fantastique ne doit pas se confondre avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Castex (1951) ajoute que le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle et qu'il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui projette des images angoissantes ou des terreurs. Par exemple, Hoffmann (précurseur du genre fantastique) décrit des hallucinations qui sont présentées de façon très cruelle aux personnages en se détachant d'un environnement familial. Cependant, Castex (1951) et Tzvetan Todorov (1970) affirment que ce n'est pas Hoffmann l'inventeur de ce genre, ce

serait Jacques Cazotte qui a écrit *Le Diable amoureux*. C'est un récit merveilleux qui capte l'attention du lecteur mais sans provoquer la peur. Par la suite, il y a Nodier qui évoque des cauchemars et cherche à faire accepter ses fictions. Il sera le premier à avoir l'idée de consacrer délibérément une « fable » aux hallucinations de la vie nocturne. Cependant, d'après Castex (1951), Nodier n'a pas pu éveiller chez le lecteur le goût des histoires spécifiquement fantastiques ; cet honneur revient à Hoffmann. Selon Castex (1951), Cazotte a exercé un profond attrait pendant tout le siècle romantique. Plusieurs auteurs se sont inspirés de celui-ci, comme Gautier, Baudelaire, Apollinaire, Nodier, Nerval et Ampère et ils ont contribué, après des études, à fonder la gloire posthume de Cazotte comme initiateur du conte fantastique français. Castex (1951) mentionne que « par l'étrangeté de l'affabulation dont il fait honneur à Cazotte, Nodier justifie sa remarque concernant l'auteur du *Le Diable amoureux* : il avait reçu de la nature un don particulier pour voir les choses sous leur aspect fantastique » (Castex, 1951, p. 38). Pour Nodier, Cazotte est « avant tout un rêveur, qui transforme poétiquement la représentation commune ou qui s'évade en un monde enchanté » (Castex, 1951, p.38). Nodier « reconnaît en Cazotte un génie fraternel et un maître en ligne directe dans l'art d'enfanter des chimères » (Castex, 1951, p.39). D'autre part, Nerval, « voit juste, pourtant, quand il oppose le réalisme de Cazotte à la convention des allégories dont se contentait si souvent un siècle trop raisonnable ou trop raisonneur » (Castex, 1951, pp.39-40). Nerval, cité par Castex (1951) ajoute qu'il « donnait une forme arrêtée aux plus grandes hardiesses de son esprit » (Castex, 1951, p.40). Le chef-d'œuvre de Cazotte a dépassé les frontières et nous retrouvons l'influence dans le roman noir anglais et dans les contes germaniques.

Nous retenons la définition du genre fantastique de Castex (1951) comme :

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 cœur. (1951, p.70)

Castex (1951) explique que « le fantastique pur, celui qui ne relève d'aucune explication, ne trouve plus guère de crédit : le public est las des classiques histoires de fantômes ou de vampires, il devient réfractaire à l'émotion » (Castex, 1951, p.108). L'auteur ajoute que l'inspiration fantastique apparaît avec le romantisme. L'œuvre de Hoffmann n'aurait pas exercé une telle influence si elle n'avait pas répondu aux aspirations et aux besoins profonds de toute une époque. Les années 1830 ont connu une génération inquiète et déçue ; sa tristesse trouve place dans la désillusion face la faillite des idéaux politiques, dans le désarroi que provoque la crise des croyances religieuses, dans le dégoût qu'inspire la tyrannie de l'argent. Certains auteurs se détournent de la réalité dont ils trouvent le spectacle insupportable ; ils cherchent dans le mythe un amusement, une consolation, ou une image de leur tourment. Par la suite Castex (1951) affirme que « l'invention fantastique procède d'un refus plus ou moins conscient de s'intéresser au monde tel qu'il est, ou même tel qu'il pourrait être un jour grâce aux efforts des hommes de bonne volonté » (Castex, 1951, p.400). Il ajoute que « l'inspiration fantastique, au-delà de ce jeu intellectuel, semble bien être désormais un élan de poète qui se jette dans l'abîme où vit le mystère de notre destin » (Castex, 1951, p.406).

Maintenant nous évoquons Tzvetan Todorov (1970) qui considère que le fantastique est le moment où le lecteur et les personnages hésitent entre ce qui est réel et ce qui est surnaturel, entre ce qui est étrange et ce qui est merveilleux. Le fantastique, d'après Todorov (1970), n'est qu'une simple incertitude entre l'illusion et la réalité. Selon lui, il existerait une littérature de l'étrange et une littérature du merveilleux. Le genre fantastique est défini par l'auteur comme :

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. (1970, p.29)

L'auteur explique que le fantastique « occupe le temps de cette incertitude » (Todorov, 1970, p.29). Lorsque nous choisissons une réponse, le fantastique disparaît et c'est un autre genre proche qui apparaît (le merveilleux, l'étrange). Le fantastique « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Todorov, 1970, p.29). Un aspect essentiel du fantastique c'est l'hésitation du lecteur. D'après l'auteur, trois conditions doivent être respectées :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée [...] Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte [...] (1970, pp.37-38)

Todorov (1970) constate que dans le fantastique l'auteur présente des faits qui ne peuvent pas être réels dans la vie quotidienne. L'auteur cite le *Petit Larousse* : « Où il entre des êtres surnaturels : *contes fantastiques* » (Todorov, 1970, p.39). L'auteur distingue le surnaturel comme étant une autre catégorie littéraire. Aussi il explique que « la peur est souvent liée au fantastique mais elle n'en est pas une condition nécessaire » (Todorov, 1970, p.40). L'auteur cite Roger Caillois :

Il faut au fantastique quelque chose d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins inquiétante, surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son auteur fut obligé de prendre comme elle est venue [...] Une fois de plus, le fantastique qui ne dérive pas d'une intention délibérée de déconcerter mais qui semble sourdre malgré l'auteur de l'ouvrage, sinon à son insu, se révèle à l'épreuve le plus persuasif. (1970, p.40)

D'autre part, Todorov (1970) cite Marcel Schneider : « Le fantastique explore l'espace du dedans ; il a partie liée avec l'imagination, l'angoisse de vivre et l'espoir du

salut » (Todorov, 1970, p.41). Todorov (1970) mentionne qu'il existe différentes variétés de fantastique où l'hésitation se situe entre le réel et l'imaginaire.

Nous citons Caroline Masseron (1982) qui expose l'idée que le récit fantastique suit un schéma narratif simple. Le réel semble présenter quelque faille, les frontières s'effacent, la recherche du rationnel se limite. Le récit fantastique doit provoquer chez le lecteur un trouble et le doute. Le fantastique raconte plusieurs événements inexplicables du point de vue de la rationalité, des lois qui régissent notre monde ; le personnage, puis le lecteur sont soumis à émettre une hypothèse irrationnelle sur l'événement. Le fantastique est la forme littéraire d'une production imaginaire. Sa principale particularité est d'assimiler nos peurs imaginaires en les modifiant, nos croyances qui structurent nos pensées et qui agissent sur notre monde réel. L'inquiétante étrangeté fonde l'objet de la fiction fantastique qui est un récit d'une peur imaginaire. Masseron (1982) indique que le fantastique s'empare d'une importante incertitude de l'esprit humain, d'une angoisse collective. Le fantastique réside dans ce conflit entre un certain état de connaissances objectives et des croyances subjectives. Lorsque le surnaturel rompt l'ordre naturel, il y a donc un conflit de mondes dans les textes fantastiques. Pour que le surnaturel soit effectif dans le fantastique, il doit être perçu comme un défaut inacceptable de la réalité et doit provoquer un désordre et la peur dans l'univers où il se présente.

Nous présentons l'auteur Juan Herrero (2000), qui insiste sur le fait que la littérature fantastique a été considérée par les critiques et l'histoire littéraire comme un champ marginal et peu significatif pour être étudié. Le mot *fantastique* provient de l'adjectif latin *phantasticus*

qui viendrait du verbe grec *phantasein*, qui veut dire « de faire voir de forme apparente », « produire l'illusion » et « apparaître ». Le *phantasme* c'est quelque chose qui « apparaît » devant nos yeux (un fantôme, une apparition) Aujourd'hui, le concept du *fantastique* est ambigu et pluriel puisque le terme *fantastique* s'utilise pour désigner diverses réalités. Il peut signifier quelque chose de merveilleux, incroyable, propre au monde de la fantaisie, de l'imagination ou de l'illusion. Le *fantastique* peut signifier aussi comme le monde imaginaire ou visionnaire où surgissent les aspirations, les inquiétudes, les obsessions, les superstitions, les peurs ou les angoisses de l'être humain.

Herrero (2000) explique que la définition du genre connu comme *conte fantastique* se trouvera pour la première fois dans le dictionnaire Littré de 1863. Ce dictionnaire définit ce genre comme « un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle » (Herrero, 2000, p.26). L'auteur commente que dans la première moitié du dix-neuvième siècle nous avons commencé à utiliser le *fantastique* comme nom pour désigner un genre littéraire neuf, cela voulait dire que dans ce genre, l'imagination et l'illusion jouent un rôle important qui pouvait englober même les phénomènes bizarres de folie. D'autre part il ajoute que « dans le fantastique quelque chose apparaît. Fantôme, fantasme impliquent la même infraction du réel nettement affichée que tout ceci pourrait ne résulter que d'une imagination dérèglée, d'un esprit perturbé » (Herrero, 2000, p.26). L'auteur développe l'idée que le conte fantastique peut être considéré comme un genre littéraire spécifique caractérisé par des normes propres qui constituent son esthétique et sa pragmatique particulière, parce que ces règles impliquent un pacte spécial

d'écriture/lecture qui régulent et orientent le fonctionnement à niveau thématique, narratif, rhétorique et argumentatif. Les genres servent de modèle d'écriture ou de production textuelle pour les écrivains et comme horizons des attentes et d'interprétation pour les lecteurs. Le genre du conte fantastique apparaît entre le rationalisme et le romantisme. L'auteur apprend que le conte fantastique prétend faire douter le lecteur de sa pensée positiviste ou rationaliste et provoquer sa crédulité sur le surnaturel ou au moins sa perplexité, même si l'auteur de conte fantastique ne croit pas personnellement à tout cela. Herrero (2000) pense que, pour certains critiques, le conte fantastique transforme en plaisir esthétique, la peur irrationnelle à l'inconnu et au surnaturel faisant que le lecteur, séduit par la mystérieuse histoire racontée, profite avec sa lecture et se distancie, pour un moment, de son incrédulité des phénomènes surnaturels. Pour Herrero (2000) ce jeu artistique avec la peur serait, en réalité, une manifestation du triomphe de la raison sur l'irrationnel. Le conte fantastique est un défi au rationalisme du lecteur par la voie de la fiction littéraire. Herrero (2000) raconte que le genre fantastique vient manifester les limites et l'insuffisance de la raison pour donner une réponse au dynamisme profond de la vie, la soif de plénitude et l'harmonie idéale. Herrero (2000) considère que ce sont les romantiques les vrais précurseurs de l'esthétique du genre fantastique.

Herrero (2000) parle du fantastique moderne qui a une relation avec la réalité profonde de la vie. Le phénomène d'une inquiétante étrangeté est une réaction subjective devant un fait réel où la perception sera déformée et interprétée de forme confuse et imaginaire parce que ce fait aura contribué à faire surgir de manière irrationnelle certains

complexes, peurs, angoisses de l'enfance qui avaient été réprimés dans l'inconscient, ou certaines superstitions ou croyances primitives qui avaient été normalement supprimées. Une fusion ou confusion entre le rationnel et l'irrationnel, et le vécu et l'imaginaire, peut se produire dans le monde fantastique. Herrero (2000) dit que le fantastique « existentiel » c'est ce qui ne peut pas être expliqué par la raison et nous transporte à des dimensions plus profondes et inexplicables, des dimensions que nous pouvons appeler suprationnelles ou supranaturelles. L'histoire fantastique a une projection sur l'expérience « existentielle » en transformant nos désirs de vivre et nos peurs plus profondes, angoissantes et irrationnelles en fiction littéraire.

Ainsi de suite Herrero (2000) démontre qu'entre 1830 et 1840, le genre fantastique se forme grâce à Charles Nodier, Prosper Mérimée, Edgar Allan Poe et Nathaniel Hawthorne. Les histoires de cette période peuvent être considérées comme représentatives du fantastique moderne « canonique » ou « classique ». Cependant, au fur et à mesure que les années passent il y a une évolution du genre qui va approfondir certains thèmes en ouvrant de nouvelles portes. Maupassant, par exemple, approfondira dans l'esthétique du fantastique angoissant. Selon Herrero (2000), pour Maupassant, l'être humain se trouve face au mystère inquiétant de soi-même et du monde qui nous entoure.

Herrero (2000) explique que le fantastique moderne prétend produire un effet d'inquiétante étrangeté dans l'état d'âme du lecteur en lui offrant une histoire inscrite dans la vie quotidienne où, d'une façon inattendue, les frontières naturelles et surnaturelles vont se confondre, le rationnel et l'irrationnel, le vécu et le rêvé, le monde des vivants et le monde

des morts. L'ordre de la vie ordinaire est altéré, transgressé ou questionné à cause de l'apparition ou intromission d'un phénomène étrange et inexplicable d'un point de vue rationnel. Le genre fantastique traite certains thèmes qui suscitent l'inquiétude, la perplexité du lecteur motivant sa coopération interprétative pour arriver à chercher une explication à l'inexplicable. De toute façon l'esthétique de la littérature fantastique suppose un défi à la mentalité rationaliste de l'homme moderne et un questionnement à la raison et à la science mettant en relief ses insuffisances et ses limites face au mystère de l'identité de l'être humain et face à l'énigme de son destin.

Puis Herrero (2000) exprime que c'est important que le genre fantastique moderne ait surgi de l'époque romantique comme réaction spirituelle et ironique devant l'absolutisme de la raison critique et la vision positiviste et démythifié du monde. L'auteur mentionne Jean Fabre en disant que lorsque le genre fantastique naît, la mentalité « moderne » devient schizoïde quand elle s'allume entre la dimension purement rationnelle et horizontale de la vie et la dimension verticale, mythique, qui aspire à récupérer l'unité ou la perte totale. Le texte fantastique et surnaturel :

Va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l'épistémé et de la psyché contemporaines. Ainsi peut se jouer sur scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée [...], le romantisme fantastique met en scène ce conflit et, même si la victoire appartient le plus souvent à la verticalité, le texte est traversé et constitué par des tensions. (2000, p.52)

Maintenant nous mentionnons les auteurs Dennis Labbé et Gilbert Millet (2000) qui proposent que le fantastique peut être lié au côté morbide de l'imagination, à cette recherche de l'évasion, à un côtoiement de l'inattendu et de l'imprévisible. Ils suggèrent de distinguer le fantastique du merveilleux où certains récits se déroulent dans les mondes complètement imaginaires et fabuleux. Les auteurs expliquent que dans le fantastique nous retrouvons les décors, l'atmosphère, les règles, les lois tout à fait crédibles où l'objectif est que le lecteur se sente à l'aise. Sans tous ces éléments le fantastique n'est pas possible, il n'est pas envisageable. Le lecteur doit s'identifier au personnage, à la situation, avant que l'intrigue ne surgisse. Dans le fantastique tout semble normal, tranquille, paisible et soudain, tout s'altère, le monde normal disparaît. Le fantastique fait irruption. Le lecteur se laisse aller. Les auteurs mettent en place des réalités proches de la nôtre, vraisemblables, puis tout d'un coup tout change lorsque le fantastique survient.

Labbé et Millet (2000) mentionnent Roger Caillois qui définit le fantastique comme :

L'irruption de l'inadmissible [...] ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré, et d'où l'on avait à tort estimé le mystère à jamais banni (2000, p.6)

Pour Roger Caillois, le fantastique surgit de « l'installation brutale du surnaturel dans un monde normal » (Labbé et Millet, 2000, p.6). Les auteurs ajoutent que la destruction qu'entraîne le fantastique provoque une peur de l'inconnu chez les personnages et les lecteurs. Le surnaturel bouleverse tout. Il y a aussi la venue du surnaturel qui n'est pas brutale mais plutôt lente. La mise en place stylistique est importante, car les éléments fantastiques

de la narration doivent apparaître lentement afin que l'angoisse chez le lecteur monte peu à peu, créant ainsi un univers oppressant.

Labbé et Millet (2000) expliquent que la littérature fantastique est un genre qui provoque chez les lecteurs des émotions et des sentiments à travers différentes stimulus qui peuvent occasionner une peur réelle ou fictive. Cela a pour but de mener les lecteurs au bout du précipice. L'enjeu du narrateur du récit fantastique est de faire évoluer cette angoisse, cette peur, de créer une situation où le lecteur perd peu à peu ses références, sa réalité, cette situation va être causée par l'apparition du surnaturel qui entraînera une crainte chez les personnages. Les auteurs ajoutent que le récit fantastique veut faire réveiller une très forte émotion que puisse ressentir l'être humain. Cette émotion peut être la peur à l'inconnu.

En outre, Labbé et Millet (2000) expliquent que la littérature de l'étrange peut s'exprimer de différentes façons. La nouvelle ou le conte, est la forme la plus utilisée pour développer le fantastique. Mais il ne faut pas exclure le roman, le théâtre et même la poésie, qui peuvent accueillir le genre, comme, le poème de Charles Baudelaire, *Les Métamorphoses du vampire*, écrit en 1852.

D'autre part, Labbé et Millet (2000) affirment que le fantastique évolue dans de différentes directions qui s'opposent souvent. Le thème de la folie surgit du surnaturel qui accapare l'âme du personnage. L'ambiguïté est une autre caractéristique qui est très présente dans le fantastique. Dans les récits fantastiques nous ne pouvons pas définir la limite entre le surnaturel et l'hallucination, par exemple. Les auteurs trouvent que définir le fantastique est délicat car il y a le problème des frontières avec des genres très similaires comme le

merveilleux, la science-fiction, le policier, le roman d'aventure, le conte philosophique. L'écrivain fantastique doit rendre crédible un récit où le surnaturel domine, il faut l'insérer dans la réalité. Il existe plusieurs techniques pour mettre en place les débuts du fantastique. Une première technique peut présenter l'histoire comme un témoignage irréfutable. Le recours à la première personne et le point de vue personnel sont privilégiés. Le narrateur peut être une personne de confiance qui a assisté à la scène et garantit que le récit n'est pas de l'imagination. Un personnage raconte une histoire dans laquelle un autre personnage décrit ses aventures. Une autre technique c'est le roman épistolaire. Certaines œuvres fantastiques sont composées de lettres. Utiliser un témoin extérieur qui a une certaine position sociale peut contribuer à la crédibilité du récit fantastique. Il existe d'autres méthodes pour insérer le fantastique dans le récit tout en restant crédible.

Labbé et Millet (2000) pensent que le fantastique offre un monde de transgressions : transgressions des lois naturelles, sociales et religieuses. Le réel bouleversé et l'inquiétude deviennent des moments privilégiés. Les auteurs ajoutent que la terreur qui attrape le personnage doit impliquer le lecteur. La description des sensations et sentiments du personnage dans la narration fantastique est fondamentale. L'identification est absolument nécessaire.

Puis Labbé et Millet (2000) expliquent que les auteurs de la fin du dix-huitième siècle utilisent les mêmes sujets : le diable, les fantômes, les morts-vivants, les vampires, les cauchemars, les doubles, la folie, les métamorphoses, les monstres et autres. Ces thèmes se sont peu renouvelés dans la seconde moitié du vingtième siècle. Le fantastique a pour rôle

de confronter l'homme aux questions métaphysiques et aux limites dont il voudrait se libérer. Comme l'homme a du mal à accepter la mort, le fantastique multiplie les variations sur l'immortalité ou la survie. Le thème du mal apparaît sous une autre forme qui satisfait le désir de bien des gens honnêtes, par exemple, démasquer les criminels, puis les punir.

Labbé et Millet (2000) ajoutent que le fantastique s'est situé rapidement en opposition à d'autres normes, celles du corps social et celles de la morale. L'homme doit respecter et obéir certaines règles sociales pour pouvoir vivre en société, « une soumission parfois pesante et que le fantastique dénonce » (Labbé et Millet, 2000, p.78). Le fantastique traite aussi le sujet de la sexualité.

Pour en finir avec le genre fantastique nous allons citer Michel Viegnes (2006) qui explique qu'entre le monde féerique et la science-fiction, il y a un vaste territoire qui s'étend et cet espace peut être désigné comme le fantastique. Il s'agit d'une catégorie esthétique et non pas un genre. L'auteur continue en disant que la théorie critique sur le fantastique est devenue « graduellement un véritable maquis » (Viegnes, 2006, p.14), les définitions s'entrelacent, se complètent ou peuvent même se contredire. La fiction fantastique est un jeu mental où le lecteur doit déchiffrer les effets de distanciation, d'intertextualité. L'événement fantastique est une « intrusion brutale », une « rupture » dans la trame de la réalité quotidienne. L'auteur mentionne Caillois, selon lui le fantastique est une « rupture de l'ordre reconnu » (Viegnes, 2006, p.15). Par la suite Viegnes (2006) cite Irène Bessière qui définit le fantastique comme une « expérience imaginaire des limites de la raison » (Viegnes, 2006, p.15).

D'un autre côté Viegnes (2006) cite Todorov (1970), qui analyse les mécanismes narratifs de la méthode structurale de la fiction fantastique, il distingue les thèmes du « je » (le fantastique comme événement intérieur) des thèmes du « tu » qui sont liés à l'autre et au désir. Avec la différenciation entre l'étrange, le fantastique et le merveilleux, et le rejet de toute lecture poétique ou allégorique, Todorov (1970) centre la discussion sur l'acte de lecture lui-même, en tant que confrontation de l'univers fictif à celui qui est donné pour réel, ou du moins pour possible. Pour Viegnes (2006) le fantastique ne peut intervenir que dans un récit où le lecteur doit choisir entre deux lectures à partir d'un même fait troublant. De plus il n'y a aucune solution donnée, le mystère est permanent. Le lecteur reste suspendu entre une hésitation, qui sont deux éléments essentiels dans le fantastique, deviennent des jugements de vraisemblance, établis d'après une conception du monde définie par la rationalité scientifique. Viegnes (2006) ajoute que le fantastique « ressortit plutôt à la monstration de l'inexplicable et de l'inacceptable » (Viegnes, 2006, p.16). L'incertitude inhérente au fantastique ne se limite pas à la seule hésitation entre une explication naturelle et un recours du surnaturel. À l'inverse, une nouvelle dimension de l'incertitude apparaît précisément dans le cas où il y a une nette affirmation du surnaturel, car ce dernier n'est pas une catégorie simple ou univoque. La différence s'impose entre un surnaturel « connu » et un autre qui est « inconnu » de l'imaginaire.

Pour notre travail de recherche nous comprenons le genre fantastique lorsqu'une œuvre raconte des faits étranges, où il n'y a aucune explication. Il y a une irruption du

surnaturel dans la réalité. C'est impossible de savoir si les faits sont réels ou surnaturels. Le lecteur comme le personnage, y doute.

C) La folie

La notion de « folie » sera présentée d'après plusieurs définitions de dictionnaires consultés, d'un point de vue médical, psychanalytique puis littéraire.

Nous avons tout d'abord consulté dans les dictionnaires la définition de « folie ». La première définition que nous présentons c'est celle du dictionnaire Larousse. La « folie » est définie comme « un dérèglement mental, démence, manque de jugement, idée, parole, action déraisonnables, insensées ; engouement, passion, vif penchant pour quelque chose » Nous avons consulté la définition de « fou, fol, folle et folie » dans l'encyclopédie Larousse qui définit « fou, fol, folle » comme « En parlant des personnes, qui a perdu la raison [...] Qui fait ou dit des extravagances [...] Qui est malavisé, sot, imprudent [...] Qui est d'une vivacité, d'une exubérance excessive [...] Qui est passionné pour, engoué de [...] ». Puis la définition de « folie » : « État de celui qui est fou ; aliénation d'esprit [...] (Le terme de « folie » groupant tous les désordres mentaux [...]) » (1966, p.1260). Par la suite, le dictionnaire Le Robert définit la « folie » comme :

Trouble mental ; dérèglement égarement de l'esprit, aliénation, délire, démence, psychose [...] Manque de jugement ; absence de raison, déraison

[...] Inconscience [...] Absurdité [...] Caractère déraisonnable [...] Extravagance, sottise [...] (1998, p.567)

Nous citons le docteur Benedict-Auguste Morel (1860), médecin français, né en Autriche, considéré comme l'un des médecins les plus importants dans le champ de la psychiatrie pendant le dix-neuvième siècle. Dans son ouvrage, *Traité des maladies mentales par le docteur B.A. Morel*, il explique que le siège des maladies mentales est le cerveau mais qu'il n'est pas toujours le centre de ces affections. Si la folie n'était pas une maladie, elle n'aurait pas de symptômes. Morel (1860) continue en disant que l'aliénation ce n'est pas seulement être incapable de prendre des décisions ou de juger quelque chose par la raison et que ce n'est pas un délire généraliser ou chronique qui forment l'essence de la folie, c'est la « faiblesse intellectuelle congénitale » (Morel, 1860, p.90), la difficulté qu'a le patient d'agir « utilement » et « moralement », des tendances instinctives mauvaises, tous ces éléments sont importants car ils impliquent que dans ce cas l'affection mentale est liée à des prédispositions héréditaires. L'auteur pense que les maladies mentales possèdent plusieurs causes assez complexes qui s'enchaînent entre elles. Puis que l'état névropathique peut être considéré comme la période d'incubation de la folie et « l'état nerveux se transforme en cette névrose capitale qui comprend tous les autres [...] » (Morel, 1860, p.124).

Nous citons Michel Foucault et son œuvre qui s'intitule *Histoire de la folie à l'âge classique*, publié en 1972. Cet ouvrage est une thèse doctorale de Michel Foucault. Dans ce travail l'auteur réalise une étude du Moyen Âge, surtout comment les lépreux ont été mis de côté par la société. À partir de là, l'auteur nous explique l'histoire de l'idée de maladie

mentale au quinzième siècle. Il nous raconte qu'en 1656 il y a eu un décret qu'un hôpital général a servi de lieu pour interner les « fous », mais aussi les pauvres, les criminels. Ce lieu était un endroit de répression et de charité. Puis que tout cela a entraîné des questions et des doutes. Par la suite, l'auteur nous dit qu'il y a eu des lieux qui ont été réservés seulement aux « fous » comme l'Hôtel-Dieu, Bethleem à Londres, où ils accueillait que les malades mentaux et autres (criminels, pauvres). L'auteur ajoute que les asiles réservés aux fous n'étaient pas nouveaux à l'âge classique. Ce qui était nouveau à cette époque-là c'était que les lieux mélangés fous et autres, et en plus la répression. En effet, Foucault précise l'existence d'hôpitaux réservés aux fous : à Fez au douzième siècle, à Bagdad au douzième siècle, puis au Caire au siècle suivant. L'auteur nous explique que la folie aurait été reconnue comme une maladie de l'âme, puis avec Freud, comme une maladie mentale. Foucault explique la façon dont le statut de fou passe de celui d'un être qui a une place acceptée, plus reconnue, dans la société, à celui d'un exclu, enfermé et interné dans un hôpital. L'auteur étudie les différentes manières et tentatives de traitements des fous, et surtout il se centre particulièrement sur les travaux de Philippe Pinel et William Tuke. L'auteur présente les différents traitements utilisés par Pinel et Tuke. Les méthodes de ce dernier consistaient principalement à la punition des fous pour qu'ils apprennent à agir normalement en les forçant à se comporter comme des êtres soumis et où ils doivent respecter les règles de la société. Par la suite, le traitement de Pinel consistait une version plus élargie de la thérapie par aversion en intégrant des traitements comme la douche glacée et l'utilisation des camisoles de forces. Pour Foucault, ce type de traitements ne fonctionne pas vraiment, ce n'est que par répétition que le patient intégrera la structure du jugement et de la punition. La

thèse principale de ce travail explique que la folie n'a pas toujours été perçue comme une connaissance du savoir médical, la psychiatrie naît à la faveur d'une nouvelle expérience à partir du vingt-et-unième siècle. Foucault pense que la maladie mentale est une sorte d'expérience. Au Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, la folie représente une expérience tragique. Le fou transmet à l'homme l'angoisse de la mort, cela rappelle à l'homme sa propre finitude. Dans la folie il y a le risque du délire, la perte de soi. Le fou représente pour l'homme de la Renaissance une menace continue qui est celle de la perte de soi, qui rappelle quelque part la mort.

Par la suite, nous signalons Louis Cotinat (1981) qui explique qu'à la fin du quinzième siècle jusqu'au dix-septième siècle, deux attitudes sont prises par rapport à la folie. Tout d'abord elle a été considérée comme une possession démoniaque puis elle devient peu à peu une maladie « naturelle » d'où l'apparition des premiers thérapeutiques qui veulent soigner ou guérir les fous. Cependant, plusieurs traitements et médicaments ont été proposés mais sans succès. A partir du dix-neuvième siècle, les médecins croient qu'il faut séparer le malade de son entourage, ils considèrent que l'asile est un moyen pour soigner le patient et n'est pas considérée comme une répression. L'auteur ajoute que la vie asilaire va changer. Les maladies mentales sont considérées comme des maladies ordinaires puisqu'elles sont soignées par des médicaments.

Nous faisons référence à Caroline Quesnel (1991), elle explique que la « folie » est une maladie polymorphe, donc les symptômes sont différents d'un patient à un autre. Puis, la folie se trahit par un signe physiologique bien particulier. Un signe qui permet de distinguer

la folie c'est la « hantise des idées ». Quesnel (1991) considère que, pour Maupassant, la folie était le résultat direct de la domination exclusive d'une seule idée dans l'esprit d'un individu. Cependant, l'obsession de l'idée fixe n'est pas visible physiquement chez le patient, il faut chercher les signes parmi le langage (les mots). D'après Quesnel (1991), la folie c'est sortir des limites de la norme acceptable. De plus, l'auteur dit que dès « la fin XVIIIe siècle, si la science a accompli des efforts considérables dans la rationalisation de son approche de la folie, il subsiste toutefois de grandes divergences d'opinions chez les spécialistes à propos de la nature et du traitement de la maladie mentale » (Quesnel, 1991, p.19). L'auteure montre que l'approche de la folie est surtout cérébrale. La force de la domination, l'instabilité de la fascination, la complaisance de la compassion. La folie n'est pas seulement un sujet de crainte, ou quelque chose qu'il faut éliminer : c'est un questionnement existentiel.

Ensuite, Quesnel (1991) mentionne Michel Foucault qui explique qu'au dix-neuvième siècle la folie « devient forme regardée, chose investie par le langage, réalité qu'on connaît, elle devient objet [...] Cette chute dans l'objectivité, c'est elle qui maîtrise la folie » (Quesnel, 1991, p.29). L'auteure pense que « le fou n'échappe pas un instant au regard de la raison, car son corps, son comportement ou ses paroles sont porteurs de signes qui ne trompent pas » (Quesnel, 1991, p.30). Puis, elle explique qu'il existait différentes méthodes pour soigner les patients de l'époque comme « la saignée, les irritants, les toniques, les diètes régénératrices [...] » (Quesnel, 1991, p.30), puis apparaissent des machines et de nouvelles mécaniques pour guérir les patients qui étaient atteints de la « folie ».

Nous continuons avec deux médecins, Antonio Agüero et Miguel Catalá (2011), dans leur article intitulé *Esquizofrenia de inicio en la infancia y adolescencia*, ils disent que la folie est connue aujourd'hui comme la schizophrénie ou la psychose. Les auteurs expliquent que la « folie » peut se présenter de plusieurs façons. La première s'appelle « paranoïaque » qui se caractérise, surtout, par la présence d'hallucinations ou d'idées délirantes de type paranoïaque. La deuxième forme s'appelle « Désorganisée », elle correspond à la forme « hébéphrénique », dans laquelle se produisent de graves altérations, détérioration de la pensée et l'affectivité persistante. La troisième forme s'appelle « catatonique », il existe des conduites motrices stéréotypées qui peuvent s'accompagner de négativité. Au début, le patient peut être inaccessible à la communication. La quatrième forme c'est « l'indifférenciée », même s'il existe plusieurs symptômes psychotiques, les caractéristiques des autres formes ne prédominent pas. Ils l'appellent « forme simple » et c'est, probablement, la plus fréquente. Elle se développe lentement et progressivement. Finalement, la dernière forme s'appelle « dépression post schizophrénie », les symptômes dépressifs prolongés permettent de diagnostiquer, au moins, un épisode dépressif bref.

Nous allons voir que la folie est un thème présent dans l'art et la littérature, souvent utilisée pour libérer les passions. Le personnage du fou prend une place importante dans l'Antiquité mais aussi au Moyen Âge. Puis, lorsqu'arrive l'époque classique, la folie devient plutôt une maladie et ceux qui souffrent deviennent donc des patients (ils sont enfermés, mis à part, marginalisés).

Cependant, la folie est source d'inspiration qui mène à un questionnement autour de l'œuvre et sa création. Les questions que nous pouvons nous poser ce sont : est-ce que l'auteur est fou ou plutôt ses personnages ? Que signifie la folie ? Qu'est-ce qu'est normal ? De plus, il existe différentes folies : obsessionnelles, hallucinations, amoureuses, liées à l'alcool ou les drogues, au pouvoir, comportements extravagants. Mais, est-ce que, la société n'est pas plutôt anormale ?

D'autre part, le vingtième siècle a changé la perception que nous avons sur les maladies mentales. Grâce à la psychanalyse, à la science, à la médecine mais aussi grâce à la liberté d'expression artistique, qui ont permis d'écouter, de respecter et de prendre au sérieux le malade.

Nous citons Marie-Pierre Bouchard et Vicky Pelletier (2009) qui disent, dans leur article *Présentation*, que :

Le fou investit la marge, s'agite dans les espaces limites, parle un discours en rupture avec la norme. Son histoire s'écrit à partir des frontières et des seuils, parce qu'elle se tient, comme le dit Foucault, au-delà du partage. Le fou ne voit pas le monde comme il devrait le voir et, bien souvent, joue le rôle ingrat, bien que nécessaire, de bouc émissaire. (2009, p.9)

De plus, les auteurs citent Foucault, qui nous rappelle que « la folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes

de répulsion qui l'excluent ou la capturent » (Bouchard et Pelletier, 2009, pp.9-10). Les auteurs ajoutent que la folie est donc culturelle, artistique et littéraire.

Bouchard et Pelletier (2009) expliquent que depuis très longtemps, la littérature et la folie ont un pouvoir sur l'autre, une attraction. Comme source d'inspiration, comme principe de création et comme une voie vers l'exorcisation, elles partagent une particulière histoire construite à côté des institutions qui profitent du fou, soit la psychiatrie, l'anthropométrie, la criminologie, ou la psychanalyse. La littérature a su profiter de la folie. Les auteurs ajoutent que « l'artiste a toujours entretenu une fascination ambiguë, faite de fantasmes et d'angoisses, pour la démence. » (Bouchard et Pelletier, 2009, p.10). Les auteurs nous disent que la folie est parfois associée au génie. La folie, présente dans une œuvre, interroge le sens :

Parce qu'elle ébranle le réel, le discours et la structure du récit. Quelquefois aussi, elle force l'artiste à émerger de l'homme et déclenche une nécessité de dire, une volonté d'écrire afin de se délivrer de soi, de l'autre, de l'autre en soi. (2009, p.10)

Nous faisons allusion à Michel Foucault (2016) qui dit qu'il faudrait éclairer les liens existants entre la folie, le langage et la littérature. De plus, il explique que la folie permet des communications impossibles, dépassant les limites qui sont, normalement, infranchissables. Il ajoute en disant que « la folie, c'est la rencontre impossible, et c'est le lieu de l'impossibilité » (Foucault, 2016, p.970). Puis, la folie a une grande influence sur la littérature, il y a une fascination, et la littérature reconnaît en elle le thème du miroir. Foucault (2016) dit que « la folie est bien le miroir de la littérature, l'espace fictif qui lui renvoie sa

propre image » (Foucault, 2016, p.980). La folie « c'est bien l'espace de jeu de la littérature, l'étendue qu'elle parcourt et qui n'est limitée à chaque extrémité que par ce double obsédant, dérisoire, qui détient en toute cruauté, sa fictive vérité » (2016, p.980).

Nous avons vu que la folie est une notion qui est reconnue depuis l'Antiquité, mais c'est difficile de définir avec précision ce qu'elle recouvre car c'est un mot polysémique. À travers les époques et les différentes sociétés, la folie désigne la perte de raison, la déraison ou la violation des normes sociales. Nous pouvons parler de folie dans le cas d'une attitude marginale et déviante, d'une forte passion, d'une démesure ou d'une impulsion soudaine. La folie désigne donc, pour certaines sociétés, des comportements « anormaux ». Nous pouvons qualifier de « fou » quelqu'un dont les actes ne correspondent pas au sens commun ou dépassent la norme sociale. Cependant, nous pouvons traiter de « fou » quelqu'un qui est très passionné à un sport ou une activité. Et, un « fou » peut aussi désigner un malade mental.

Pour notre travail, nous nous intéressons à la folie dans la littérature, déjà plusieurs auteurs utilisent le thème de la folie pour leurs créations. Nous pouvons parler de deux niveaux : le premier c'est celui où l'écrivain décrit le comportement ou le discours des fous ; le deuxième c'est celui où les fous prennent la parole.

Madeleine Rolle-Boumlie (2015) explique que la folie est représentée dans toutes les formes de la littérature médiévale, comme dans le roman courtois au onzième et douzième siècle et les allégories. La folie n'est jamais l'enjeu final des œuvres. Ce n'est qu'un épisode dans l'itinéraire du héros. Celui-ci finit dans la démence ou se déguise en fou par amour

comme dans *Tristan et Iseut*. De plus, l'auteur dit qu'à la fin du Moyen Âge, nous pouvons distinguer trois catégories de fous : le malade mental, le bouffon et le fou social.

Par la suite, Rolle-Boumlie (2015) nous dit qu'à la Renaissance la folie devient une des formes mêmes de la raison. Elle y fait partie, elle ne détient sens et valeur que dans le champ même de la raison. Puis, l'auteur ajoute en disant que :

Le topos du fou-sage et du sage-fou, qui dévoile son égarement au moment où l'on s'y attend le moins intervient fréquemment dans la littérature de la fin du XVI^e siècle. D'autre part, apparaît dans le théâtre, tragique ou comique, la vogue des hallucinations. L'égarement s'empare du personnage et le conduit à succomber à de fausses imaginations qui se traduisent sous la forme de visions généralement infernales (cf, *Mélite* de Corneille, où Eraste se croit descendus aux enfers). (2015, pp.7-8)

Ensuite, l'auteur explique que la première moitié du dix-septième siècle est marquée par des représentations littéraires de la folie qui touche tous les genres : comédies, tragi-comédies, tragédies, mais aussi les ballets de cour, romans pastoraux et autres. Puis, à la fin du siècle, avec le théâtre italien et le théâtre forain, apparaît en France un autre genre : les pièces d'asile. Rolle-Boumlie (2015) explique qu'il s'agit de pièces où l'histoire se déroule dans un hôpital psychiatrique.

L'auteur raconte qu'à la fin du dix-huitième siècle, nous commençons à nous rendre compte des erreurs faites auparavant, par exemple, l'échec de la politique de l'enfermement

dans les hôpitaux (des véritables mouiroirs : conditions inhumaines) puis la pratique de traitements thérapeutiques violents. Par ailleurs, au siècle des Lumières, une nouvelle perception de l'être humain et sa dignité naît (Rousseau, *Le Contrat social* en 1762). Ce changement de mentalités a permis de considérer le fou comme un être humain et la folie comme une maladie mentale. L'auteur ajoute en disant :

Qu'il faudra attendre 1793 pour voir une entreprise de réforme avec le docteur Philippe Pinel [...] Il prend la responsabilité de libérer, en ôtant les chaînes qui les entravent, les personnes enfermées dans les hôpitaux [...] Cet acte, qui affirme la volonté de rompre avec la barbarie des internements antérieurs, a été pris comme acte de naissance de la psychiatrie. (2015, p.9)

En poursuivant avec les époques, la préoccupation primordiale du dix-neuvième siècle, en matière de recherche médicale, c'est l'étude du cerveau et des voies nerveuses. La neurologie essaie de résoudre l'énigme de la folie en apportant une explication organique, comme Bayle (1826) avec le *Traité des maladies du cerveau*, ou comme Morel (1857) avec le *Traité des dégénérescences*. Ce dernier classe les fous en deux catégories : ceux qui naissent normaux mais qui, sous influence de différentes causes, tombent malades ; et ceux qui naissent anormaux. Cette classification a eu une grande influence sur les écrivains de la fin du siècle. Cependant, si le dix-neuvième siècle marque la fin de l'enfermement du fou aux côtés de criminels et de mendiants, il est paradoxalement le début de l'enfermement du fou dans de nouvelles structures spécialisées.

Rolle-Boumlie (2015) nous dit que les écrivains investissent le domaine de l'inconscient et décrivent les manifestations dans la vie quotidienne, dont la folie : Goethe, Stendhal, Balzac, Gautier, Poe, Maupassant, Zola, Stevenson, Léon Daudet, Frères Goncourt, Malot, Mirbeau, Féval Sue, Vallès et autres écrivains. L'auteur poursuit en disant que pour eux, la possession ne vient pas d'ailleurs (démons...) mais plutôt de l'intérieur de l'être humain. Les descriptions cliniques des états psychiques inconscients se rapprochent de celle des traités médicaux. Folie et littérature vont ensemble tout au long du siècle, empruntant l'un à l'autre des sujets de réflexions, description de cas, structures de pensées et autres. L'auteur indique que des termes comme mélancolie, démence, délire, hallucination, entrent dans la littérature. L'auteur ajoute que «la folie est représentée comme un fonctionnement accru et inhabituel de l'esprit humain, d'où son lien avec le rêve » (Rolle-Boumlie, 2015, p.11).

L'auteur rappelle que la littérature fantastique s'incline parfaitement du côté de la folie, celle-ci permet de bouleverser le système établi par le récit. Puis, elle impose au lecteur une incertitude constante entre interprétation et représentation. Le personnage se pose comme question s'il est fou. L'atmosphère du fantastique convient très bien à la folie. Rolle-Boumlie (2015) dit que :

Chez Maupassant, les fous gardent toutes leurs facultés et révèlent de remarquables dons pour le raisonnement. Ils restent même assez lucides pour juger leur situation aberrante et se déclarer eux-mêmes comme fous. En effet, ce qui est frappant dans ce genre de récit, c'est que l'on voit aucun symptôme

montrant la folie du personnage. Il est le seul à pouvoir le diagnostiquer. Le fou est ici un homme raisonnant qui, de manière très cohérente, explique, l'existence, connue de lui seul, d'un être, d'une chose ou d'un phénomène irrationnel. Mais, le fait d'être sûr d'avoir vu est la preuve de sa folie. (2015, p.35)

L'auteur nous explique que nous pouvons retrouver cette folie lucide dans de nombreux cas dans la littérature romantique. La folie est une figure essentielle qui peut concrétiser les interrogations romantiques, sur l'histoire, la science, la pensée, tout en les rapportant à la question centrale de l'art et de la création. Le fou est figure même du génie créateur, selon le vieux topos qu'en tout artiste se cache en fou et réciproquement. L'approche romantique de la folie est surtout métaphysique.

Finalement, Anaëlle Touboul (2016), dit que :

Figure obsédante de l'imaginaire collectif, le fou a longtemps été chargé de significations qui le dépassent ; le mythe de la folie fait recette sur la scène littéraire mais les malades n'en sont que des figurants. Alors que le fou réel est maintenu dans les marges de la littérature comme de la société, le fantasme culturel de la folie est nourri et modelé au XIXe siècle par la littérature romantique ou fantastique et exalté au début du siècle suivant par les avant-gardes historiques. (2016, p.3)

L'auteure ajoute en disant que les histoires de fous ne traitent pas seulement l'énigme de la folie, mais elles expriment les interrogations et les angoisses de leurs auteurs par rapport à la nature humaine, de sa valeur, de sa situation au sein du monde et du sens de sa vie. Elles ne représentent pas uniquement un trouble individuel. La représentation de la folie exprime toujours quelque chose de nous-mêmes et de notre destinée commune, pas seulement par contraste, mais également parce que le fou a un pouvoir de révélation : il assume la part tragique et absurde de notre existence, qu'il vient nous rappeler, en nous renvoyant à notre propre aliénation.

Touboul (2016) cite Louis de Hauteclocque qui affirme ceci : « Si le fou est un personnage historique, il n'en existe aucun qui ait moins tenté les écrivains et sont plus ignoré du public » (Touboul, 2016, p.705). L'auteure dit le suivant : « Cette déclaration met fort justement en lumière la gageure romanesque que représente la mise en scène d'un personnage de fou, mais elle est, n'en déplaise au romancier, très discutable » (2016, p.705). L'auteure explique qu'à part la littérature du dix-neuvième siècle, même si elle n'échappe pas toujours au romanesque et à la fantaisie, s'est intéressée énormément à cette figure.

Nous constatons que la folie est un thème récurrent dans la littérature, elle a été une source d'étude, de réflexion ou de récits pour les écrivains. De nombreux auteurs se sont servis de la folie comme inspirations dans leurs œuvres. Comme Baudelaire, Nerval, Maupassant et autres. Comme nous l'avons déjà vu, la perception de la folie change complètement au dix-neuvième siècle. Les médecins essaient d'identifier les différentes pathologies et multiplient les thérapies. Soignés dans des asiles spécifiquement pour recevoir

les patients fous, ils suscitent un grand intérêt et reçoivent les visites des curieux. Les cours donnés par les grands spécialistes comme Charcot à la Salpêtrière connaissent un succès important. Nourri par les observations médicales, les écrivains réalistes et naturalistes multiplient les œuvres dont les personnages constituent une véritable nomenclature psychiatrique (manies, névroses, hystérie et autres). Le roman populaire met en scène folies meurtrières ou internements abusifs.

Julie Froudière (2010) nous rappelle que l'évolution du comportement des romanciers face à la médecine a marqué le siècle. Puis, vers 1840 plusieurs auteurs s'appliquent à des descriptions précises d'expériences psychiques personnelles. De plus, la littérature se rapproche ainsi de la description clinique des états psychiques inconscients, analogues à celle des traités médicaux. L'auteure dit que cet engouement pour une médicalisation de la littérature interroge le statut de la folie et de la raison, mais elle met aussi l'accent sur celui qui vit la folie, le fou, et par extension sur le lieu de la folie, l'asile. Froudière (2010) continue en disant que c'est ainsi que celui-ci (l'asile) devient un thème populaire, dans les deux sens du terme : à la fois un thème cher au peuple, puis un thème largement développé dans la littérature. Par la suite, l'auteur explique que :

Émerge ainsi, tout au long du XIXe siècle, une nouvelle conception de la folie, qui passe aussi par la revendication d'un regard profane propre à juger. Ce regard profane, c'est celui de l'écrivain, qui s'immisce dans l'asile, investit le lieu, l'écrit. Mais ces incursions ne sont pas neutres, et derrière toute écriture, même réaliste, se cache un message, panégyrique ou délétère:

cette réappropriation du champ de la folie par les écrivains, et, avec eux, par le peuple, ne va pas se faire sans un questionnement de la science aliéniste, de la figure aliéniste, de l'aliénation, et de l'asile [...] La capacité de la littérature à témoigner de la nature de la relation d'une société à son espace s'exprime alors, avec le pouvoir de révélation de la symbolique des lieux qu'elle revendique. (2010, p.12)

Nous constatons que le thème de la folie est très utilisé dans la littérature depuis le Moyen-Âge. Bien évidemment, la perception de la folie ou du fou a changé avec les époques, cette évolution est perçue dans la littérature. De plus, la notion de folie ou de fou est difficile de définir avec précision, c'est un terme qui peut signifier plusieurs choses selon les sociétés et le contexte. Les écrivains se sont intéressés à ce thème, à le développer, à créer des histoires. La folie est devenue toute une source d'inspiration pour les auteurs. C'est un thème qui attire énormément l'attention, c'est encore une notion qui est très étudiée par la médecine, les psychiatres, les psychanalyses, et la littérature.

D) Le fétichisme

La littérature fantastique présente souvent de l'érotisme, mais nous retrouvons souvent la création de fantasmes qui peuvent être morbides faisant référence au fétichisme. Nous pouvons trouver des collectionneurs obsessionnels, des amoureux fous, des obsédés des parties du corps, des amateurs d'art entre autres. La passion ou l'obsession pour des objets,

des lieux ou des personnages, nous voulons l'étudier dans ce travail de recherche grâce aux textes choisis, qui ont en commun cette fascination qui surgit avec la possession de la chose aimée.

Pour mieux comprendre la notion de fétichisme, nous allons faire référence à plusieurs auteurs qui ont traité le sujet. Nous allons citer les auteurs par ordre chronologique (du plus ancien au plus récent).

Nous citons tout d'abord Alfred Binet (1888) qui affirme dans son texte *Le fétichisme dans l'amour*, que le fétichisme ne commence pas par les religions. L'auteur explique que le fétichisme se retrouve tout d'abord dans l'amour mais, premièrement pour Binet (1888), le fétichisme religieux « consiste dans l'adoration d'un objet matériel auquel le fétichisme attribue un pouvoir mystérieux : c'est ce qu'indique l'étymologie du mot *fétiche* : il dérive du portugais *fetisso*, qui signifie chose enchantée, chose fée [...] » (Binet, 1888, p.2). Cependant l'auteur ajoute que le fétichisme a un sens différent, que par ce mot nous désignons « une adoration aveugle pour les défauts et les caprices d'une personne » (Binet, 1888, p.2). Ceci pourrait être la définition du fétichisme amoureux mais l'auteur pense que cette définition est trop simple et peu approfondie. Le fétichisme, selon Binet (1888), c'est lorsqu'une personne éprouve « une excitation génitale intense pendant la contemplation de certains objets inanimés » (Binet, 1888, pp.2-3). Il explique que cet objet particulier est le même pour chaque individu. De plus Binet (1888) dit que :

L'adoration de ces malades pour des objets inertes comme des bonnets de nuit ou des clous de bottines ressemble de tous points à l'adoration du sauvage

ou du nègre pour des arrêtes de poissons ou pour des cailloux brillants, sauf cette différence fondamentale que, dans le culte de nos malades, l'adoration religieuse est remplacée par un appétit sexuel. (1888, p.3)

Binet (1888) pense que cela peut sembler des monstruosités psychologiques mais que ces faits existent dans la vie quotidienne. Et qu'il y a des cas où l'appétit sexuel est déclenché non par un objet inanimé mais par un corps animé (une partie du corps humain). L'auteur ajoute que le fétichisme est une perversion car les personnes « éprouvent pour des objets qui sont incapables de satisfaire normalement leurs besoins génitaux » (Binet, 1888, p.4).

Ensuite, l'auteur affirme que tout le monde est plus ou moins fétichiste en amour. L'auteur pense qu'il y a un grand et un petit fétichisme. Le grand fétichisme est facile à reconnaître (les signes sont clairs). Et le petit fétichisme dissimule mieux (pas d'extravagance). Binet (1888) explique que le fétichisme de l'amour se présente sous différentes formes mais qui se ressemblent. Le fétichisme ne se différencie de la norme que par des nuances insensibles. L'auteur poursuit en disant que « une empreinte pathologique, c'est que l'érection arrive par la seule contemplation de l'objet. Une excitation génitale aussi intense dépasse un peu le taux normal » (Binet, 1888, p.15). En revanche l'auteur considère que les causes du fétichisme sont difficiles à déchiffrer mais que les objets matériels de ce culte de l'amour sont surtout appréciés parce qu'ils rappellent une personne. Il y a donc une valeur d'emprunt. L'objet inanimé acquiert une certaine indépendance, cet objet est aimé mais pas plus pour la personne qui est évoquée, mais pour l'objet lui-même.

Postérieurement Binet (1888) montre que « ce n'est pas l'hérédité qui est chargée d'expliquer pourquoi leur obsession porte sur un tel objet plutôt que sur tel autre. On peut supposer à la rigueur que les malades naissent avec une prédisposition toute formée » (Binet, 1888, pp.41-42). L'auteur ajoute que « le culte du fétichiste ne s'adresse pas toujours à une fraction du corps d'une personne vivante ou à un objet inerte : il peut se porter sur autre chose, sur une qualité psychique » (Binet, 1888, p.49). L'auteur exprime que c'est grâce à une association d'idées que des objets inertes et insignifiants deviennent le centre d'un plaisir intense. Binet (1888) affirme que le fétichisme amoureux est « l'adoration des choses qui sont impropres à satisfaire directement les fins de la reproduction » (Binet, 1888, p.65). Le fétichisme amoureux tend à détacher ou à isoler l'objet de son obsession à ce qui l'entoure. Lorsque cet objet fait partie d'une personne vivante, le fétichiste veut que cette partie soit le tout indépendant. Puis l'auteur croit que « le fétichisme amoureux a une tendance à l'abstraction » (Binet, 1888, p.69), et que, l'observation et la palpation de la chose aimée est accompagnée d'une excitation sexuelle. Postérieurement l'auteur expose que « pour les fétichistes, la perception sensorielle de l'objet aimé cause un plaisir supérieur même à la sensation sexuelle » (Binet, 1888, p.81). L'auteur conclut en disant que le fétichisme amoureux permet de mieux connaître l'amour normal et que nous retrouvons des fétichistes dans la vie de tous les jours. Le fétichisme ne se différencie pas énormément de l'amour courant. L'auteur finit par dire que :

L'amour normal nous apparaît comme le résultat d'un fétichisme compliqué :

on pourrait dire que [...] dans l'amour normal le fétichisme est polythéiste :

il résulte, non pas d'une excitation unique, mais d'une myriade d'excitations : c'est une symphonie. Où commence la pathologie ? C'est au moment où l'amour d'un détail quelconque devient prépondérant, au point d'effacer tous les autres. (1888, p.84)

Finalement l'auteur considère que l'amour normal est harmonieux ; la personne aime tous les aspects de l'être aimé au même degré. La perversion sexuelle n'a aucune harmonie car il y a obsession d'un seul détail et le reste est mis à part. La perversion sexuelle s'excite non pas par l'ensemble de la personne mais par une fraction de celle-ci.

Ensuite nous allons mentionner Paul Garnier (1896) et son travail *Les fétichistes, pervers et invertis sexuels : observations médico-légales*, où il explique que le fétichisme, au début, désigne surtout un culte religieux qu'amoureux. Pour Garnier (1896) le fétichisme est :

L'anomalie de l'instinct sexuel conférant, tantôt à un objet de la toilette féminine ou des vêtements masculins, tantôt à un costume déterminé, tantôt, enfin, à une partie du corps de l'un et de l'autre sexe, le pouvoir exclusif d'éveiller les sensations amoureuses et de produire l'orgasme voluptueux (1896, p.17)

Garnier (1896) pense que l'objet du culte fétichiste devient nécessaire et suffisant de l'excitation sexuelle. L'auteur affirme que ce n'est au hasard que l'obsession fétichiste naît.

Cela peut être causé par une altération profonde morale et affective qui se sert d'un incident quelconque pour surgir comme dans certains phénomènes qui finissent par l'obsession.

Nous faisons référence au Docteur Caufeynon (1903) et son travail intitulé *La perversion sexuelle*, où il explique que :

Chez les hommes normaux, l'excitation génésique est surtout provoquée par les organes génitaux de la femme, et c'est le coït qui est le moyen ordinaire de satisfaction de l'instinct sexuel. Mais il n'en est pas toujours ainsi et les perversions sexuelles sont nombreuses et variées (1903, p.7)

D'après le Docteur Caufeynon (1903), le fétichisme appartient aux perversions sexuelles. Selon lui le fétichisme c'est « l'excitation génitale produite par une partie du corps de la femme autre que les organes génitaux, ou bien par son costume, ou par une pièce de son costume » (Dr. Caufeynon, 1903, p.8). Le Docteur Caufeynon (1903) ajoute que « le fétichisme c'est l'amour pour l'objet qui prime tout ; quant aux qualités physiques et morales de la personne en question, le malade ne s'en occupe que peu ou pas » (Dr. Caufeynon, 1903, p.9). Le Docteur explique que chez les fétichistes il y a certains qui sont purs platoniques, c'est-à-dire, ils perçoivent réellement ou ils imaginent leur fétiche, ou ils le touchent. D'autres fétichistes différemment se satisfont, ils s'excitent que par la vue, le contact, ou la représentation idéale de leur fétiche à travers la masturbation.

Nous continuons avec Thomas Sebeok (1989) qui écrit un article intitulé *Fétiche* où il définit le terme de « fétiche » après avoir consulté le Dictionnaire d'Oxford. Le concept

proviendrait du portugais *feitço* qui signifiait « Charme, sorcellerie ». Ce terme était employé pour désigner les objets qui étaient considérés comme des talismans, amulettes ou autres, ou comme des objets dont les natifs des côtes de Guinée et des régions proches craignaient superstitieux. Le mot « fétiche » aurait été inventé au quinzième siècle par les marins portugais après avoir vu les Africains de la côte Occidentale vénérer ces objets qu'ils portaient sur eux. Le terme s'utilise dans un sens plus large d'un objet vénéré par les africains. Sebeok (1989) considère Richard Von Krafft-Ebing comme le premier qui fait référence à la notion de fétiche comme quelque chose de honteux et sanctionné socialement. D'après Krafft-Ebing, un fétiche est un objet inanimé, une partie du corps, un vêtement qui excite sexuellement. Sebeok (1989) fait référence à Freedman, Kaplan et Sadock qui définissent les fétiches comme un processus qui permet l'excitation et le plaisir sexuel grâce à un objet inanimé. Cependant Sebeok (1989) considère qu'il y a peu d'informations par rapport à ce sujet-là et que les causes du comportement fétichistes sont peu connues.

Nous continuons avec Paul-Laurent Assoun (1994) et son travail *Le fétichisme*, où il affirme que le terme « fétiche » est portugais et date du seizième siècle, cependant le terme « fétichisme » apparaît dans la langue française jusqu'au dix-huitième siècle avec De Brosses en 1756 dans son *Histoire des navigations aux terres australes*. De Brosses se réfère au « culte [...] de certains objets terrestres et matériels appelés Fétiches chez les Nègres africains, parmi lesquels ce culte subsiste, et que pour cette raison, dit-il, j'appellerai *Fétichisme* » (Assoun, 1994, p.14). La création du terme est liée chez De Brosses à une

généralisation, c'est-à-dire, à l'usage des fétiches lié à une croyance particulière, celles des Africains.

Assoun (1994) affirme que Sigmund Freud a redéfini le concept de « fétichisme » mais il le reprend dans un contexte d'usage sexologique. Quand Freud utilise le mot fétichisme, il veut dire le label sexologique où le contenu et le sens changent. L'auteur ajoute que le terme « fétichisme » a plusieurs usages : tout d'abord un usage ethnologique qui désigne une forme de croyance religieuse, ensuite un usage « psychosexuel », comme une conduite perverse, puis comme un « rituel ». Assoun (1994) dit que ce terme de « fétichisme » a été construit dans une théorie de la culture mais il s'est retrouvé dans une conceptualisation psychanalytique. Ce terme est comme un « pont » entre la psychanalyse et la culture. L'auteur ajoute que c'est une notion qui fait référence à des phénomènes qui touchent à la fois à la culture et à l'anthropologie religieuse et à la psychopathologie analytique. Le « fétichisme » est passé à travers de diverses théories de la religion et ses débuts jusqu'aux discours philosophique.

Frédéric Keck (2005) publie un article intitulé *Fiction, Folie, Fétichisme*, où il explique que le concept de fétichisme a été exclu du champ anthropologique par Marcel Mauss (un sociologue et anthropologue français considéré comme le père de l'ethnologie française) à cause d'un malentendu qu'il peut avoir quant au culte des objets dans les sociétés d'Afrique noire. D'après cet auteur, le fétichisme désigne le « factice » (l'erreur, l'imposture, l'ensorcellement, le charlatanisme) mais aussi le « fictif » (l'imaginaire, le fabriqué, le féérique, le créé).

Nous avons consulté Florence Bernault (2009) et son travail *De la modernité comme impuissance. Fétichisme et crise du politique en Afrique équatoriale et ailleurs*. L'auteure explique que pendant des années, des colonies en Afrique, les européens ont repris le terme de « fétiche » qui était utilisé pour désigner la « sorcellerie » africaine comme une erreur religieuse et politique. Les européens ont transformé le concept de fétichisme jusqu'à arriver à une définition négative du mot.

Postérieurement nous citons David Graeber (2012) qui, dans son travail, *Le fétichisme comme inventivité sociale ou, les fétiches sont des dieux en cours de construction*, explique que le terme « fétichisme » est controversé puisqu'au début, comme nous l'avons déjà vu, il désignait les coutumes primitives et étrangères. La notion de « fétiche » n'était pas un concept européen traditionnel. Le terme apparaît donc avec les premiers marchands, marins et aventuriers des mers, Italiens, Portugais et Hollandais qui faisaient du commerce en Afrique occidentale à partir du quinzième siècle.

Nous continuons avec un autre auteur, Anne Le Bihan (2013) et son travail *Malédiction (sur le fétichisme)*, où elle mentionne Sigmund Freud, qui a étudié le fétichisme pendant une longue période et il lui donne une place importante. Le Bihan (2013) affirme que pour Freud, le fétichiste reconnaît et nie l'absence de l'organe phallique chez la femme. Il y a d'abord une négation puis la reconnaissance vient après. La castration de la femme est affirmée et niée en même temps. Le Bihan (2013) explique que Freud considère que l'objet fétiche permet de masquer l'absence du pénis chez la femme.

Nous faisons référence à Nadia Lapointe (2013) qui réalise une étude intitulée *Caractéristiques, santé psychologique et sexualité de personnes pratiquant ou non des activités fétichistes* au Québec, Canada. Un total de cinquante-sept personnes âgées de dix-huit ans et plus ont participé à l'étude dont trente personnes s'affichent comme étant fétichistes et affirment pratiquer des activités sociales et sexuelles par rapport au fétichisme (âge moyen quarante ans) puis vingt-sept personnes ne s'affichent pas comme étant fétichistes et ne pratiquent pas d'activités sociales par rapport au fétichisme (âge moyen quarante-et-un an). L'étude a démontré que les personnes fétichistes ne diffèrent pas significativement des personnes non fétichistes sur la majorité des caractéristiques sociodémographiques. Les résultats révèlent également que les personnes fétichistes ne diffèrent pas significativement des personnes non fétichistes quant à leur santé psychologique. Cependant, les résultats indiquent des différences importantes par rapport à l'histoire sexuelle des participants. D'autre part les résultats démontrent aussi que la facilité avec laquelle les participants fétichistes s'impliquent dans les relations intimes n'est pas tellement différente de celle des personnes non fétichistes. Les résultats montrent que les personnes fétichistes diffèrent significativement des personnes non fétichistes quant à leur orientation sexuelle et qu'ils démontrent significativement moins des fantasmes et comportements sexuels exclusivement hétérosexuels.

Lapointe (2013) affirme que l'American Psychiatric Association (APA, 1994) catégorise le fétichisme dans les troubles sexuels et les troubles de l'identité sexuelle. L'APA inclut le fétichisme dans les neuf diagnostics paraphiliques reconnus. Le fétichisme se

différencie par une « focalisation de l'excitation sexuelle au niveau d'un objet inanimé » (Lapointe, 2013, p.3). L'auteur explique que les paraphilies sont des :

Fantaisies sexuellement excitantes, des impulsions ou des actes sexuels survenant de manière récurrente sur une période d'au moins six mois et qui impliquent des objets inanimés, de la souffrance ou de l'humiliation de soi-même ou de partenaire ou encore des enfants ou des personnes non-consentantes [...] Ces fantaisies et comportements doivent engendrer une souffrance cliniquement significative ou une détérioration du fonctionnement social ou professionnel de l'individu. (2012, p.3)

Nous poursuivons avec l'auteure Véronique Bergen (2016) et son ouvrage *Fétichismes*, où elle affirme que le « fétichisme » est un concept assez instable. Le terme a changé plusieurs fois. Il est passé du registre de la religion à ceux de l'anthropologie à la psychanalyse puis à la sexologie. Elle définit le « fétiche » comme :

Un objet paradoxal par excellence, il s'élève à une souveraineté magique, acquiert une surdétermination, une plus-value qui ne lui appartient pas en propre mais est le fruit d'une projection. En se voyant attribué par le sujet une efficacité symbolique, il cesse à la fois d'être une chose vide et un objet mondain [...] Le fétiche est le représentant d'une valeur absolue, dont il symbolise l'absence, la carence, le déficit : il ne représente en soi rien d'autre que la valeur dont il signifie le manque [...] il confère un corps sensible à une signification immatérielle et, ainsi, il crée la valeur qu'il n'a pas. Il est devenu

cette valeur en devenant symbole, le tenant-lieu, le substitut [...] L'objet élevé à la dignité du fétiche pour incarner ce qu'il n'est pas est, en soi, un objet quelconque. (2016, p.21)

D'autre part Bergen (2016) présente que l'objet fétiche dénie la castration. Ce déni entraîne un clivage du moi, une partie du moi reconnaît l'absence de phallus chez la femme mais une autre partie refuse de cette absence. Bergen (2016) indique que le fétiche est un objet médiateur, qui est toujours à notre disposition.

Cependant définir le fétichisme n'est pas facile comme le dit Louise Rodríguez (2017) dans son article intitulé *Tout savoir sur le fétichisme et ses adeptes*. Nous connaissons surtout la notion populaire de fétichisme où une femme ou un homme qui ne prend plaisir sexuel que grâce à son fétiche. C'est quelqu'un qui fantasme sur quelque chose d'inhabituel. Mais grâce à ces différents auteurs nous avons une vision plus grande de ce qu'est le fétichisme.

Nous allons voir le fétichisme en littérature. Le fétichisme dans son sens sexologique a été exploité par la littérature bien avant sa reconnaissance sexologique. Par exemple, la littérature courtoise énumérant les parties du corps de la femme, devient un véritable genre jusqu'au seizième siècle puis au dix-huitième siècle les descriptions sont presque cliniques. Au dix-neuvième siècle le « dandysme » s'inspire énormément du fétichisme vestimentaire.

Nous mentionnons Bertrand Marquer (2018) qui explique, dans son travail qui s'intitule *Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme*, que « le fétiche renvoie à

un fait physiologique constitué en loi érotique » puis que « dans la littérature fin-de-siècle, le blason amoureux prend de fait une coloration très nettement morbide, au point, parfois, de se confondre avec le morceau anatomique ». L'auteur ajoute en disant que « l'amant fin-de-siècle substitue donc avec plaisir la partie au tout, comme, chez Maupassant, l'aliéné de *La Chevelure* ou l'idéaliste d'*Un cas de divorce* ». Marquer (2018) insiste sur le fait que la femme, à la fin-de-siècle, n'est qu'un objet mais un objet fétichisé. Puis il nous dit que « le blason amoureux est alors à l'image du regard désirant qui le forge : [...] il traduit un érotisme devenu essentiellement vénérien, tant de l'amour semble constituer un état pathologique ». L'auteur continue à expliquer que les fétichistes ce sont des amants des yeux, de la main, des cheveux ou une autre partie du corps humain et qu'il peut y avoir une certaine proportion de morbidité. Marquer (2018) dit que « la femme semble donc, dans l'érotisme fin-de-siècle, ne pouvoir s'offrir que par morceaux [...], la femme nourrit par nature, toutes les déviations métonymiques ».

D'autre part, l'auteur nous explique que l'écriture fétichiste ne se réalise pas seulement par l'érotisation du « regard de l'anatomiste » mais par une forme d'esthétisation de l'optique clinique qui suppose l'émancipation par rapport aux enjeux herméneutiques. Le regard de l'anatomiste devient l'outil mis en œuvre. L'auteur poursuit et dit que la vision fétichiste participe à l'invention d'un corps fantastique qui ne se repose plus sur le surnaturel, mais sur l'anatomie et la monstruosité qui lui serait inhérente. De plus Marquer (2018) pense que :

Dans ce type de fantastique, le fragment scruté constitue moins une aporie pour la raison scientifique qu'un douloureux dévoilement brouillant les catégories et les certitudes, puisque le territoire (re)découvert est moins celui d'une exception que d'une norme monstrueuse. Ce fantastique se définit en effet comme une enquête sur le réel, ou plus exactement sur ses détails, qu'il s'agit pour lui de rendre signifiants ou, à défaut, significatifs. (2018)

Marquer (2018) insiste sur le fait que le fantastique permet un art de détail, et que l'observateur peut le rendre éloquent. L'obsession pour le détail ou pour un corps coupé, ne montre pas, dans certains textes fantastiques, du fétichisme érotique, mais sur le déraillement du fonctionnement métonymique : la partie ne renvoie plus au tout, mais « dissone » et réussit une forme d'autonomisation monstrueuse où toute analyse véritable est possible.

Nous citons Sophie-Valentine Borloz (2019) qui dit, dans son article *Fétichisme littéraire*, que :

Les écrivains de la fin du siècle sont en effet nombreux à s'inspirer des traités médicaux pour élaborer leurs œuvres. Ils ne se contentent cependant pas de les vulgariser, mais les repensent véritablement, modifiant leur portée et leur réception, généralement dans une visée de dépathologisation et de remise en question de la norme. (2019, p.9)

L'auteur cite Martina Díaz Cornide qui dit que « le fétichisme est une donnée littéraire avant tout » (2019, p.9). Borloz (2019) ajoute qu'en littérature le fétichisme a une

approche plutôt libertine, qui consiste à ré-érotiser le fétichisme en le présentant comme une pratique sexuelle satisfaisante. Les auteurs qui traitent ce sujet exploitent une dimension érotique déjà présente dans les textes médicaux, où les médecins sont conscients et qu'ils essaient de limiter en réduisant l'accessibilité de leurs ouvrages. De plus l'auteure dit que « cela n'empêche pas ces derniers d'être considérés parfois comme des répertoires de perversions, encourageant ce qu'ils dénoncent » (2019, p.10). Puis l'auteure cite encore une fois Martina Díaz Cornide qui dit qu'à travers les textes, le fétichisme « quitte ainsi le terrain de la pathologie pour devenir un art de vivre » (2019, p.10). Borloz (2019) continue en disant que :

Art de vivre érotique pour la littérature libertine, le fétichisme devient un art de vivre esthétique dans la littérature décadente, fréquemment accusée de poétiser la perversion. Si les médecins reconnaissent à la littérature un statut pionnière dans le traitement de l'amour et de ses variantes, ils lui reprochent de ne pas atteindre à la vérité scientifique et surtout de se livrer une vision romantique du mal, et ainsi de contribuer à le propager. Le reproche de poétisation est en partie justifié, en ce que les écrivains tendent à aller au-delà de l'approche simpliste des praticiens et à explorer la vie amoureuse dans toute sa variété célébrant les formes jugées les plus marginales. (2019, p.11)

Borloz (2019) explique que la notion « hors nature » est utilisée surtout en médecine pour se référer aux fétichistes mais qui est aussi utilisée en littérature par Jean Lorrain dans *Monsieur de Phocas* puis par Rachilde dans son roman de même nom. Borloz (2019) ajoute

que la critique se présente dans ce dernier ouvrage comme la proclamation d'un « nouveau mode d'être », c'est-à-dire, en excluant les frontières du naturel et seulement reste accessibles « aux esthètes et aux raffinés ». L'étude du corpus de Rachilde permet d'arriver au cas de *La Jongleuse*, création littéraire de ce fétichisme féminin qui renie la médecine et qui défend un amour qui va encore plus loin que du sexe et de l'organique. Le rapport entre fétichisme et féminin est travaillé par Laforgue et Maupassant qui désigne la femme de « fétiche » avant même la récupération médicale du terme par Binet. La notion obtient une connotation plutôt négative chez ces deux auteurs. Une notion qui révèle une vision désenchantée de l'amour. Borloz (2019) dit que « il désigne la vacuité du féminin qui ensorcelle l'homme malgré sa négativité et le pousse à tomber dans le piège de la génération » (2019, p.12). L'auteur continue en disant que Maupassant est un cas privilégié pour l'étude du fétichisme en littérature. Puis l'auteur dit :

De quelle façon l'érotique maupassantienne se réfugie dans le détail, devant lui-même embrayeur du récit. Les objets se muent en supports de vie et de mémoire, dont le potentiel est libéré par l'écriture. Les personnages désenchantés se tournent alors vers un mode d'aimer taxé par la médecine de pathologique, mais qui relève pourtant d'un idéal désespéré défiant la finitude et dépassant l'organicité. Le désir porte alors sur le baiser [...], sur les yeux, sur les orchidées, mais surtout sur les cheveux. (2019, p.13)

Borloz (2019) ajoute que le fétiche n'est plus un simple objet sans aucune valeur, sans aucune importance et il devient plutôt une voie d'accès privilégiée vers quelque chose de plus mettant en œuvre une véritable recherche esthétique.

Pour notre travail c'est important de comprendre ce qu'est le fétichisme en terme général. Nous savons que la psychanalyse approfondit cette notion mais nous n'allons pas rentrer dans le domaine de la psychologie et de la psychanalyse. Ce qui nous intéresse pour notre étude c'est, tout d'abord, d'identifier s'il pourrait s'agir de fétichisme dans les textes choisis pour ensuite proposer une possible interprétation de comment se présente-t-il dans les œuvres de notre corpus.

VI. Le cadre méthodologique

Dans cette partie du travail nous allons présenter la méthode utilisée pour l'analyse de nos trois nouvelles choisies.

Nous allons réaliser une étude narratologique des trois nouvelles choisies en suivant les étapes proposées par Genette et d'autres auteurs déjà vus précédemment. La narratologie permet d'étudier les différentes techniques et structures narratives des textes littéraires, et d'établir précisément l'organisation du récit. L'étude narratologique peut servir comme un instrument de lecture marquant une étape essentielle dans le développement de la théorie littéraire et de l'analyse du discours. De plus, la narratologie peut constituer un apprentissage et une recherche pour développer une meilleure réflexion sur la narrativité. Nous nous rappelons que la narratologie est une méthode qui analyse les composantes et les mécanismes du récit. D'autre part, la narratologie dite « élargie » permet de comprendre ce qui est en jeu dans l'acte narratif par rapport au milieu où se développe la narration. Nous allons utiliser les outils d'analyse narratologiques développés par Genette et d'autres auteurs, qui restent comme des termes de référence et qui permettent d'analyser les textes avec précision. La narratologie s'intéresse principalement au fonctionnement d'un récit littéraire, c'est une analyse approfondie du récit. Son objet de recherche est donc le récit.

La narratologie nous sert à comprendre la structure d'un récit. Dans le cas de notre travail de recherche nous voulons tout d'abord comprendre le récit, l'organisation, le narrateur, les personnages et l'intrigue. Nous considérons qu'étudier la structure des récits proposés permettra ensuite d'approfondir l'analyse. De plus nous pouvons appliquer la

narratologie dans notre travail de recherche parce qu'il s'agit de nouvelles fantastiques qui rendent possible cette étude narratologique.

Puis, nous pouvons dire que la narratologie est une théorie du récit qui est accompagnée d'une théorie linguistique, qui considère la communication comme un élément primordial se manifestant par le langage. La narratologie peut être considérée comme une théorie de la communication narrative. Nous ajoutons que dans cette théorie du récit l'analyse du discours narratif a pour objectif étudier les différentes relations existantes (récit-histoire ; récit-narration ; histoire-narration). Ce qui est important c'est de comprendre clairement ce qu'est un récit en narratologie. Un récit en narratologie c'est le fait de raconter une histoire (événements) raconté par quelqu'un (narrateur fictif). D'autre part la narration est définie comme une fonction ou comme un ensemble de techniques de présentation qui permettent la fiction. Cependant il faut savoir que la narration se différencie de l'énonciation. Puis comme toute théorie narrative, la narratologie doit présenter plusieurs hypothèses qui peuvent être soumises à falsification. Le pouvoir d'interprétation de la narratologie semble parfois illimité.

Par la suite, l'analyse de la structure interne est un travail minutieux qui soumet une étude de thèmes par les motifs, une étude des personnages et du mode de la narration. C'est grâce à tous ces éléments que nous pouvons analyser un texte par l'approche narratologique. Elle est aujourd'hui l'une des théories les plus importantes dans l'analyse littéraire. C'est en adoptant la grille d'analyse proposée par Genette et autres auteurs que nous examinerons les trois nouvelles proposées.

De même nous allons identifier le fantastique dans les trois œuvres choisies. Nous étudierons comment le fantastique se présente dans les textes proposés en nous guidant des théoriciens et des auteurs déjà étudiés.

Finalement, nous proposons une interprétation des trois œuvres choisies : s'il serait possible de parler de fétichisme dans les textes proposés, et si celui-ci serait lié à la folie.

Nous insistons sur le fait que ce travail de recherche ne vise pas à rentrer dans le domaine du fétichisme comme un trouble de personnalité. Les nouvelles ne seront pas étudiées du point de vue de la psychanalyse. Nous savons qu'il y a un immense corpus de connaissances sur le thème. Cependant, le choix d'analyse se centre sur la narratologie. Nous sommes conscients que si nous rentrons dans d'autres domaines, l'attention du lecteur risque d'être égarée. Cette recherche ne vise pas à étudier le thème du fétichisme du point de vue psychanalytique parce que cela suppose un tout autre corpus théorique qui s'éloigne du choix narratologique énoncé dès le début.

VII. Chapitres

Cette partie se divise en trois chapitres. Le premier c'est l'étude narratologique des trois nouvelles proposées (*La Main*, *La Main d'écorché* et *La Chevelure*). Le deuxième chapitre s'agit d'identifier et d'analyser le genre fantastique présent dans les trois œuvres présentées. Puis, le troisième chapitre c'est une étude sur la fascination des personnages envers le corps fragmenté dans les trois textes suggérés. Dans ce dernier chapitre nous proposons une possible interprétation de ces trois nouvelles. Nous nous questionnons si nous pourrions parler de fétichisme dans ces textes.

Chapitre I- Une étude narratologique des trois nouvelles proposées

a) *La Main*

La première œuvre analysée s'intitule *La Main*. Nous étudierons l'organisation de l'œuvre, c'est-à-dire, l'intrigue, le narrateur puis les personnages, en suivant les étapes d'analyse de la narratologie proposées par Gérard Genette et d'autres auteurs vus précédemment.

Le narrateur est juge d'instruction dans une petite ville et raconte des faits qu'il a lui-même vécus. C'est le narrateur qui nous introduit dans l'histoire, qui nous la raconte, qui nous donne des informations utiles pour comprendre ce qui se passe. Nous nous demandons comment cette intrigue est-elle organisée ? Quels sont les événements les plus importants ? Comment l'histoire est-elle narrée ? Quelles sont les actions principales ?

Le récit est écrit à la troisième personne du singulier (« on », « il ») puis quand il y a un changement de narrateur, le récit est écrit à la première personne du singulier (« je »). Au début de l'histoire le narrateur omniscient nous situe dans un cadre géographique (Paris), ensuite il nous présente M. Bermutier (le juge d'instruction) et ce qu'il est en train de faire (il est en train de donner son avis sur une affaire mystérieuse de Saint-Cloud). Nous n'avons aucun indice temporel (pas de jour ni de date ni l'heure ni l'époque ni l'année...). Puis sur le lieu nous n'avons pas beaucoup de renseignements (« Paris », « debout, le dos à la cheminée »). Nous ne savons pas non plus avec exactitude où sont-ils (M. Bermutier et les

autres personnages). Le narrateur omniscient nous indique qu'il y a des femmes présentes (« Plusieurs femmes s'étaient levées pour s'approcher et demeuraient debout »). Cependant, nous n'avons pas d'informations de ses femmes-là (prénom, nom, qui sont-elles, que font-elles). Nous ne savons rien de plus. Puis il y a le magistrat (« Le magistrat se tourna vers elle »). Mais il n'y a plus de renseignements sur ce personnage.

Nous remarquons qu'au début de cette nouvelle nous avons la présentation des personnages puis l'introduction du récit (le surnaturel). Lorsqu'une des femmes dit : « C'est affreux. Cela touche au "surnaturel". On ne saura jamais rien ». Cette phrase introduit le thème du récit.

Le récit peut être divisé de cette façon : la première partie (l'introduction du récit) commence à la ligne 1 (« On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud ») jusqu'à la ligne 27 (« Enfin, voici les faits »). Cette première partie se situe avant le récit de M. Bermutier. Ce sont des récits enchâssés, c'est-à-dire, un récit s'insère dans un autre plus important. À partir de l'explication d'un autre crime, le juge d'instruction commence à raconter une de ses expériences. Cette deuxième partie commence à la ligne 28 (« J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio, une petite ville blanche, couchée au bord d'un admirable golfe qu'entourent partout de hautes montagnes ») jusqu'à la ligne 153 (« Voilà, mesdames, mon histoire. Je ne sais rien de plus. »). Cette partie M. Bermutier raconte les faits dont il a été témoin. Elle correspond au deuxième récit qui est inséré dans l'histoire en général. Ce deuxième récit est le plus important en réalité. Et finalement, le dénouement qui va de la ligne 154 (« Les

femmes, éperdues, étaient pâles, frissonnantes. ») jusqu'à la ligne 164 (« Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas. »). Ici il y a un retour au narrateur omniscient, il reprend la parole, et il y a aussi un retour au premier récit.

Le deuxième récit est le plus important parce que c'est là où l'intrigue, l'action nous intéresse. Nous pouvons diviser la deuxième partie du récit de cette façon : la première partie commence à la ligne 28 (« J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio. ») jusqu'à la ligne 81 (« C'était une drap japonaise. »). Cette première partie correspond à l'introduction. La présentation des personnages (le juge d'instruction et l'Anglais), le lieu (Ajaccio), la routine, la rencontre des personnages. Ensuite, la deuxième partie commence à la ligne 82 (« Mais, au milieu du plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil. ») jusqu'à la ligne 135 (« On ne découvrit rien. »). Celle-ci c'est la rupture avec le réel, c'est la description de cette main affreuse accrochée au mur de l'Anglais. Puis l'assassinat de celui-ci, un mystère, un crime inexplicable. Personne n'y comprend. Et finalement, la troisième partie commence à la ligne 147 (« Or, une nuit, trois mois après le crime, j'eus un affreux cauchemar. ») jusqu'à la ligne 153 (« Voilà, mesdames, mon histoire. Je ne sais rien de plus. »). Cette dernière partie c'est le dénouement, la chute du récit. Ils ont retrouvé l'affreuse main, mais il n'y a aucune explication concrète pour ce crime. Le narrateur même le dit à la fin. Aucune explication réelle, objective est possible, même pas pour le lecteur.

Le personnage se présente : « J'étais alors juge d'instruction ». Il nous donne le lieu exact « À Ajaccio, une petite ville blanche, couchée au bord d'un admirable golfe qu'entourent partout de hautes montagnes. ». Il nous décrit le lieu. Le lecteur s' imagine

comment est le lieu où va se dérouler l'action. C'est un lieu « normal », tranquille, petit, rien d'extraordinaire. Cependant, nous n'avons aucun indice de temporalité. Cette première présentation du personnage et de son métier permet au lecteur de se sentir à l'aise, c'est un personnage tout à fait normal, quelqu'un appartenant à la vie quotidienne, de sérieux et responsable. Le lecteur a confiance au narrateur, M. Bermutier. C'est quelqu'un qui a de l'expérience et il sait ce qu'il fait.

Nous remarquons l'utilisation de l'imparfait (« J'étais, « C'étaient », « je n'entendais », « J'avais »). C'est le narrateur-personnage qui parle et raconte une expérience de son passé. Nous retrouvons aussi un mélange de temps verbaux, passé et présent (« a », « retrouvons »). C'est un présent de vérité générale. Cela rend le récit encore plus mystérieux. Le suspense continue, ils n'ont pas trouvé la réponse. Nous remarquons aussi l'utilisation du passé simple « J'appris », « s'occupa », « se firent », « prétendit », « affirma ». C'est une histoire qui s'est déjà passée. Elle reste dans le passé.

Nous ressentons la même chose que le narrateur (ses sentiments, ses émotions). Il est perturbé par tous ses crimes lorsqu'il dit : « J'avais la tête pleine de ces histoires ». Ceci prouve qu'il est humain comme le lecteur, une personne comme les autres qui a été touchée par tous ces événements. Le lecteur s'identifie chaque fois plus avec le narrateur.

Ensuite nous avons la conjonction de coordination « or » qui marque le début d'une autre idée. Le narrateur nous présente le personnage de l'Anglais : « Or, j'appris un jour qu'un Anglais venait de louer pour plusieurs années une petite villa au fond du Golfe. » Le narrateur nous décrit le personnage sans beaucoup de détails. C'est un personnage clé dans

l'histoire. Mais c'est un personnage qui semble « normal », rien d'extraordinaire, c'est juste un étranger qui est venu vivre dans ce petit village en France. Au fur et à mesure que le récit avance, l'Anglais devient un personnage qui attire l'attention du village. Le narrateur nous décrit sa routine « vivait seul dans sa demeure, ne sortant que pour chasser et pour pêcher ». C'est quelqu'un de solitaire : « Il ne parlait à personne, ne venait jamais à la ville, et chaque matin, s'exerçait pendant une heure ou deux, à tirer au pistolet et à la carabine ». Il ne se mêle pas avec les gens du village et cela provoque une certaine réaction chez les villageois : « Des légendes se firent autour de lui ». C'est un personnage solitaire et mystérieux.

Le narrateur veut connaître ce personnage pour avoir plus d'informations. C'est un narrateur qui ne sait pas plus que le lecteur. Il a réussi à savoir le prénom du personnage : Sir John Rowell. Le narrateur le surveille mais en réalité il ne trouve rien de suspect. Le lecteur se sent plus rassuré. Cependant, les rumeurs continuent, donc M. Bermutier décide de rencontrer ce personnage et de le connaître. Nous remarquons une gradation lorsqu'il dit : « Cependant, comme les rumeurs sur son compte continuaient, grossissaient, devenaient générales, je résolus d'essayer de voir moi-même cet étranger, et je me mis à chasser régulièrement dans les environs de sa propriété ». Nous avons l'impression que les rumeurs devenaient de plus en plus grandes.

Enfin le narrateur fait connaissance de cet Anglais, il nous fait une description physique de celui-ci : « C'était un grand homme à cheveux rouges, à barbe rouge, très haut, très large, une sorte d'hercule placide et poli ». Le narrateur le fréquente plusieurs fois. Ils ont déjà une certaine confiance entre eux. Puis un jour, le narrateur est invité à entrer chez

l'Anglais. M. Bermutier a été très bien reçu. L'Anglais lui raconte sa vie puis un moment donné il dit qu'il avait beaucoup chassé l'homme. Cela attire l'attention du narrateur et du lecteur. Nous nous demandons si chasser l'homme est normal. Nous commençons à connaître mieux ce personnage. C'est un passionné de la chasse et des armes, il a pas mal voyagé, il a eu plein d'aventures, il a même chassé l'homme. C'est un homme fort et grand, courageux et mystérieux.

Nous rentrons dans la deuxième partie du récit, lorsque le narrateur est attiré par quelque chose : « Mais, au milieu du plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil ». Nous avons une rupture grâce à l'utilisation de la conjonction de coordination « Mais » qui introduit une nouvelle idée, pensée ou situation. Le narrateur nous indique où, mais il ne nous dit pas tout de suite ce que c'est. Il laisse le suspense. Le narrateur précise l'endroit : « Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait ». Ensuite, « Je m'approchais », le narrateur doit se déplacer pour voir cela. Comme lecteur nous suivons les pas du narrateur. Finalement, il révèle le mystère : « c'était une main, une main d'homme ». Le lecteur se pose des questions et nous avons l'impression que le narrateur nous répond, il nous décrit cette main : « Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache, vers le milieu de l'avant-bras ». C'est surprenant, cela fait peur. Le narrateur continue à nous donner plus d'informations : « Autour du poignet, une énorme chaîne de fer, rivée, soudée à ce membre malpropre, l'attachait au mur par un anneau assez fort pour tenir un éléphant en laisse ». Le narrateur

demande à l'Anglais ce que c'est. Et l'Anglais répond tranquillement « c'était ma meilleur ennemi. Il vené d'Amérique. Il avé été fendu avec le sabre et arraché la peau avec un caillou coupante, et séché dans le soleil pendant huit jours ». L'Anglais n'a rien caché, il raconte son aventure de façon naturelle et tranquille. La réaction de l'Anglais est suspecte. Cela rend le personnage encore plus mystérieux. Nous observons une contradiction lorsqu'il dit « meilleur ennemi ». L'Anglais nous donne l'information nécessaire et détaillée. Le narrateur revient à cette main affreuse : « Je touchai ce débris humain qui avait dû appartenir à un colosse. Les doigts, démesurément longs, étaient attachés par des tendons énormes qui retenaient des lanières de peu par places. Cette main était affreuse à voir, écorchée ainsi, elle faisait penser naturellement à quelque vengeance sauvage ». Encore une fois le narrateur nous décrit cette main horrible. Ce qui perturbe le plus c'est la chaîne à laquelle cette main est attachée. Le narrateur demande à l'Anglais pourquoi il a besoin de cette chaîne. Il répond : « Elle voulé toujours s'en aller. Cette chaîne est nécessaire. » Le narrateur comme le lecteur, se demande si cet Anglais est fou ou s'il plaisante. Après cette situation le narrateur revient plusieurs fois chez l'Anglais.

Le narrateur nous donne un indice temporel : « Une année entière s'écoula ». Pendant un an, rien de particulier n'était arrivé. Nous avons encore une fois la conjonction de coordination « Or » : « Or, un matin, vers la fin de novembre, mon domestique me réveilla en m'annonçant que sir John Rowell avait été assassiné dans la nuit ». Nous retrouvons plusieurs indices temporels : « un matin », « fin novembre », « la nuit ». Cela permet de situer le lecteur, de rendre le récit réel. Une nouvelle situation se présente. Le narrateur nous

décrit la scène du crime. Nous imaginons la situation, puis la découverte du cadavre et la position de celui-ci. Le narrateur est précis, observateur. Le narrateur donne son avis : « tout annonçait qu'une lutte terrible avait eu lieu », c'est une supposition que fait M. Bermutier, qui est juge d'instruction et qui sait sur ces choses-là, c'est son domaine, son métier. Il nous annonce comment l'Anglais a été assassiné (étranglé). Nous avons la cause de mort, puis la description. Une description qui dégoûte le lecteur : « On dirait qu'il a été étranglé par un squelette ». Cette phrase perturbe énormément le narrateur et le lecteur : « Un frisson me passa sur le dos, et je jetai les yeux sur le mur, à la place où j'avais vu jadis l'horrible main d'écorchée. Elle n'y était plus. La chaîne, brisée, pendait ». Nous ressentons exactement la même chose que le narrateur. Le narrateur associe le squelette avec la main horrible. Cette main n'est plus là. Est-ce que c'est une coïncidence ? Le narrateur découvre dans la bouche du cadavre un des doigts de la main disparue qui avait été coupé par les dents. Est-ce que ce doigt appartient-il à cette main affreuse disparue ? Le narrateur dit qu'ils n'ont rien trouvé de plus, aucune piste de l'assassin : « Aucune porte n'avait été forcée, aucune fenêtre, aucun meuble. Les deux chiens de garde ne s'étaient pas réveillés ». Aucune explication rationnelle pour résoudre ce crime. Nous supposons que cette terrible main a commis le crime mais cela ne semble pas réel, pas possible et pas logique. Le narrateur communique ce crime aux magistrats et aux officiers, une enquête dans tout le village a été réalisée mais ils n'ont jamais découvert l'assassin.

Le narrateur nous raconte qu'il a eu des cauchemars par rapport à ce crime, qu'il voyait cette main affreuse. Un jour ils ont trouvé la main dans le cimetière où John Rowell

était enterré. Aucune explication logique. Et, à cette main lui manquait un doigt. Cette dernière partie c'est la chute, le dénouement.

Nous remarquons la présence de dialogues. C'est un discours indirect libre, le narrateur nous rapporte les paroles de certains personnages, comme celui de l'Anglais ou le médecin. Nous avons un discours indirect, celui des domestiques. Ces discours-là rendent le récit plus réel, les discours donnent vie aux personnages. En général, les paroles rapportées des personnages prennent de l'importance parce que le narrateur veut que nous croyions à son histoire, que nous ayons confiance en lui.

Le registre utilisé est le courant, le vocabulaire est simple, facile à comprendre, ce ne sont pas de termes recherchés ni spécifiques. Les règles de grammaire sont respectées. Les phrases sont simples et suivent une structure logique (sujet, verbe et complément). Nous remarquons l'utilisation des temps verbaux simples de l'indicatif (passé composé, l'imparfait, passé simple, plus-que-parfait, subjonctif présent, présent). Ce registre de langue permet de comprendre l'histoire, l'action. Nous pouvons lire cette nouvelle fantastique sans aucune difficulté de compréhension. Guy de Maupassant se dirige ou s'adresse à tous. La nouvelle est généralement courte, brève, donc il n'y a aucun obstacle que nous empêche la bonne compréhension lorsque nous lisons.

Nous avons tous les détails de l'histoire grâce au regard du narrateur, c'est un point de vue interne, le narrateur personnage observateur de l'histoire, il a vécu cette expérience particulière, « surnaturelle », puis il la transmet au lecteur. Le narrateur n'en sait pas plus que le lecteur, nous sommes au même niveau, il raconte ce qu'il a vécu. C'est un point de vue

subjectif car nous n'avons que la version de M. Bermutier. Cependant, nous nous identifions avec celui-ci, il nous permet de rentrer dans ses pensées. Nous réagissons de la même façon que le narrateur (la peur, l'angoisse, le doute).

Dans une deuxième partie nous étudierons le narrateur. Dans ce récit, le narrateur est omniscient. Il sait tout, il connaît tout. Au début de l'histoire c'est un narrateur externe, c'est-à-dire, ce n'est pas un personnage de l'histoire, « On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud ». Mais au fur et à mesure que l'histoire avance le narrateur change, et c'est le juge d'instruction qui prend la parole lorsqu'il raconte son expérience : « J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio ». Le narrateur du début de l'histoire est différent. Ce narrateur donne la parole au juge d'instruction : « M. Bermutier sourit gravement, comme doit sourire un juge d'instruction. Il reprit : - N'allez pas croire, au moins, que j'aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu'aux causes normales. ». À partir d'ici, le narrateur est un narrateur interne, c'est un personnage de l'histoire. Il est le témoin privilégié du phénomène fantastique et le garant de l'authenticité du récit. Nous passons d'un narrateur inconnu à un narrateur bien précis. Nous passons du « on » au « je ». L'utilisation de la première personne au singulier est présente lorsque le narrateur-personnage parle (« Je voulais, en ma qualité de juge d'instruction, prendre quelques renseignements sur cet homme »).

Nous avons donc deux voix narratives : au début de l'histoire, le narrateur inconnu omniscient, « On », et à la fin de l'histoire il apparaît une dernière fois : « Et le juge

d'instruction, souriant toujours, conclut : », puis le narrateur interne, le personnage, qui est le juge d'instruction : « J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio ». C'est celui qui raconte l'histoire de la main.

Nous avons le point de vue du narrateur personnage : « Je ne crois qu'aux causes normales. 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 ». Cela permet de savoir ce que le narrateur pense. Le lecteur connaît la position de celui-ci et c'est plus facile de s'identifier avec le narrateur lorsque nous connaissons ses pensées, sa position, son point de vue, même si ce n'est pas objectif.

Nous trouvons la focalisation interne, c'est d'après le narrateur-personnage qui nous fait les descriptions, les portraits et nous raconte l'histoire. C'est un narrateur « homodiégétique », c'est-à-dire le narrateur raconte ses mémoires, son expérience, c'est pour cela que son point de vue est subjectif. Le narrateur raconte des faits dont il n'a pas été l'acteur principal mais simplement un témoin. Le point de vue est interne parce que les faits racontés sont perçus et interprétés à travers le point de vue d'un personnage précis. La réalité décrite est restreinte par les possibilités d'une perception subjective. Ce narrateur rapporte les paroles et les pensées au style indirect libre.

Finalement, dans une dernière partie nous analyserons les personnages présents dans cette nouvelle. Nous allons tout d'abord classer les personnages des plus importants aux moins importants.

Comme personnages principaux nous avons Mr. Bermutier, qui est juge d'instruction. Nous n'avons pas de description physique. C'est celui qui raconte l'histoire, son expérience. Puis, l'Anglais, Sir John Rowell, il venait de louer une petite villa en Corse. Il avait amené avec lui un domestique français de Marseille. C'est un grand homme à cheveux roux, à barbe rousse, très grand. Il voyage beaucoup, il est chasseur d'animaux et « d'hommes ». C'est quelqu'un de mystérieux et c'est lui qui a une main attachée au mur dans sa maison. C'est lui qui se fait assassiner par cette main affreuse.

Ensuite comme personnages secondaires nous avons la présence de plusieurs femmes au début de l'histoire, puis à la fin. Nous ne savons pas comment elles s'appellent, qui sont-elles, que font-elles. Mais elles sont là présentes. Il y a eu un crime inexplicable, où Mr. Bermutier donne son avis sur cette affaire mystérieuse de Saint-Cloud. Il a essayé de donner plusieurs conclusions mais aucune n'est satisfaisante. Ces femmes-là sont choquées par ce crime « surnaturel ». Elles ne comprennent pas ce qui se passe. Puis, une d'entre elles au début de l'histoire dit : « C'est affreux. Cela touche au surnaturel. On ne saura jamais rien. » Mr. Bermutier commence à raconter son expérience. Jusqu'à la fin de l'histoire les femmes disent que cela n'est pas un dénouement, ni une explication. Elles ont très peur, elles disent qu'elles ne vont pas dormir si Mr. Bermutier ne leur dit pas ce qui s'est vraiment passé. Mr. Bermutier dit à la fin : « Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas ». Nous n'avons aucune description physique de ces femmes-là mais nous savons ce qu'elles pensent et comment elles se sentent (les émotions), par exemple, au début de l'histoire, le troisième paragraphe :

Plusieurs femmes s'étaient levées pour s'approcher et demeuraient debout, l'œil fixé sur la bouche rasée du magistrat d'où sortaient les paroles graves. Elles frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l'avidité et insatiable besoin d'épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim. (Maupassant, 2014, p.813)

Nous remarquons ici que nous connaissons les mouvements des femmes (s'étaient levées, s'approcher, demeuraient debout, l'œil fixé, frissonnaient, vibraient, crispées). Nous avons plusieurs verbes qui nous indiquent les déplacements des femmes. Ensuite, nous connaissons les sentiments ou les émotions (peur curieuse, épouvante, hante, torture). Nous imaginons, comme lecteur, ce que sentent ces femmes-là car nous sentons exactement la même chose.

Nous avons comme personnage secondaire le médecin qui est présent lorsque le cadavre de l'Anglais a été découvert : « Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles : - On dirait qu'il a été étranglé par un squelette », nous ne savons pas qui est exactement ce médecin, nous ne connaissons pas son prénom ou nom, il n'y a aucune information précise sur lui. Cependant, il est important car c'est lui qui dit comment a été assassiné l'Anglais.

Et, finalement nous avons les domestiques. Celui du juge d'instruction qui informa sur le meurtre : « Un matin, vers la fin de novembre, mon domestique me réveilla en m'annonçant que Sir John Rowell avait été assassiné dans la nuit ». Et le domestique de l'Anglais, qui donne son témoignage : son maître était agité, il avait reçu des lettres, il prenait

une cravache et frappait la main, il se couchait tard et s'enfermait, il avait toujours des armes avec lui, la nuit il parlait haut comme s'il se fâchait avec quelqu'un. Mais la nuit où il a été assassiné il n'avait fait aucun bruit. Ce domestique à un rôle important car c'est lui qui découvre le cadavre de l'Anglais.

Nous remarquons qu'il n'y a pas beaucoup de personnages. Nous retrouvons le dialogue entre M. Bermutier et les femmes, et M. Bermutier et l'Anglais. Nous ne connaissons pas trop sur la vie de M. Bermutier, nous ne connaissons que sa profession (juge d'instruction). Mais nous avons plus de renseignements sur l'homme mystérieux, l'Anglais. Cependant, nous n'avons aucune information sur les femmes présentes. Mais nous n'avons pas besoin de beaucoup de descriptions des personnages pour comprendre l'histoire et pour s'identifier. En général, ce sont des personnages simples, de la vie quotidienne, rien d'extraordinaire. Même s'ils ont un rôle secondaire, ils sont importants, chacun a un rôle essentiel dans la mesure où sans eux l'intrigue ne serait pas possible.

b) *La Main d'écorché*

La deuxième nouvelle analysée s'intitule *La Main d'écorché*. Il s'agit d'une soirée chez des amis. Pierre B., un ami d'enfance du narrateur, raconte comment il a obtenu la main écorchée d'un criminel du dix-huitième siècle. Cet homme avait tué sa propre femme et le curé qui les avait mariés, puis il avait commis d'autres crimes. Le lendemain, le narrateur rend visite à son ami, et il remarque qu'il avait accroché cette affreuse main à la sonnette de

son appartement. Le propriétaire l'oblige à enlever cette horrible main, donc il décide de l'accrocher dans sa chambre. Par la suite le narrateur est réveillé par le domestique de son ami en disant que celui-ci était mort. Le narrateur se rend chez son ami mais il n'était pas mort, il était inconscient et il avait des marques de doigts autour de son cou puis la main avait disparu mystérieusement. L'ami est interné dans un hôpital psychiatrique où il meurt en croyant que quelqu'un était en train de l'étrangler.

Nous observons plusieurs indices temporels dès la première ligne (« Il y a huit mois environ » 1.1). Nous avons aussi un indice de lieu (« Un de mes amis, Louis R., avait réuni, un soir, quelques camarades de collègue » 1.1-2). L'histoire commence dans un cadre tout à fait normal, réunion d'amis, ils parlent, ils boivent, ils s'amuse, tout semble bien se passer : « Nous buvions du punch et nous fumions en causant littérature, peinture, et en racontant, de temps à autre, quelques joyeusetés, ainsi que cela se pratique dans les réunions de jeunes gens » (1.2-4). Nous n'avons aucun autre indice d'où se déroule l'action exactement, nous savons qu'elle se produit chez Louis R.

Par la suite nous remarquons une rupture : « tout à coup » (1.4). Le narrateur nous donne un indice : « Un de mes bons amis d'enfance entre comme un ouragan » (1.4-5). Nous remarquons une exagération : « la porte s'ouvre toute grande » (1.4). Quelque chose d'important va arriver, et le narrateur compare l'arrivée de son ami avec un ouragan. Nous retrouvons du discours direct : « « Devinez d'où je viens » s'écrie-t-il aussitôt » (1.5). Le narrateur laisse la parole au personnage, cela lui donne plus de crédibilité et le moment devient plus vif. Puis un autre personnage répond :

-Je parie pour Mabilille, répond l'un, -non, tu es trop gai, tu viens d'emprunter de l'argent, d'enterrer ton oncle, ou de mettre ta montre chez ta tante, reprend un autre. – Tu viens de te griser, riposte un troisième, et comme tu as senti le punch chez Louis, tu es monté pour recommencer. (l.4-9)

Nous constatons qu'il y a une interaction entre chaque personnage, cela donne de la vivacité à l'histoire. Ils essaient de deviner, nous n'avons pas la réponse tout de suite, c'est un moment de suspense et de mystère, c'est comme un jeu. Finalement le personnage raconte : « - Vous n'y êtes point, je viens de P.... en Normandie, où j'ai été passer huit jours et d'où je rapporte un grand criminel de mes amis que je vous demande la permission de vous présenter » (l.9-11) Le narrateur laisse la parole au personnage pour qu'il puisse donner son explication, nous avons l'impression qu'il nous parle directement. Cependant, le narrateur reprend lui :

À ces mots, il tira de sa poche une main d'écorché ; cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d'une force extraordinaire, étaient retenus à l'intérieur et à l'extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue. (l.11-14)

Nous avons ici la présentation et la description de l'objet mystérieux que portait Pierre (l'ami d'enfance du narrateur). Nous remarquons que c'est une description assez détaillée de cette affreuse main, nous avons même une mauvaise odeur. Nous pouvons

presque sentir cette main d'écorché. Après cette incroyable description, le narrateur redonne la parole à son ami qui explique d'où provient cette main :

Figurez-vous, dit mon ami, qu'on vendait l'autre jour les défroques d'un vieux sorcier bien connu dans toute la contrée ; il allait au sabbat tous les samedis sur un manche de balai, pratiquait la magie blanche et noire, donnait aux vaches du lait bleu et leur faisait porter la queue comme celle du compagnon de Saint Antoine. Toujours est-il que ce vieux gremlin avait une grande affection pour cette main, qui, disait-il, était celle d'un célèbre criminel supplicié en 1736, pour avoir jeté, la tête la première, dans un puits sa femme légitime, ce quoi faisant je trouve qu'il n'avait pas tort, puis pendu au clocher de l'église le curé qui l'avait marié. Après ce double exploit, il était allé courir le monde et dans sa carrière aussi courte que bien remplie, il avait détroussé douze voyageurs, enfumé une vingtaine de moines dans leur couvent et fait un sérail d'un monastère de religieuses. (1.15-24)

Le personnage nous décrit le criminel auquel appartenait cette affreuse main. Nous rentrons dans une atmosphère pesante et macabre. Les autres personnages montrent leur inquiétude envers cette main. Nous apercevons que l'ambiance joyeuse de la fête s'éteint peu à peu, c'est plutôt un climat d'inquiétude et d'angoisse qui vient s'installer : « -Mais que vas-tu faire de cette horreur ? Nous écriâmes nous » (1.24-25). L'utilisation du verbe « écriâmes » montre l'angoisse, la peur, l'inquiétude de tous les personnages présents. Pierre répond : « - Eh parbleu, j'en ferai mon bouton de sonnette pour effrayer mes créanciers » (1.25-26). C'est

une réponse amusante, le personnage n'a pas peur, il croit que c'est une blague, juste pour s'amuser. Cependant un autre personnage prend la parole : « Henri Smith, un grand Anglais très flegmatique » (1.26). Nous connaissons son nom et prénom. Il ne croit pas ce que dit Pierre car il dit : « je crois que cette main est tout simplement de la viande indienne conservée par le procédé nouveau, je t'en conseille d'en faire du bouillon » (1.26-28). Henri Smith essaie de donner une explication plus rationnelle et logique de l'appartenance de cette main.

Nous remarquons que les personnages pourraient appartenir à notre réalité, ce sont des personnages vraisemblables, de la vie courante, rien d'extraordinaire. Ce sont des personnages raisonnables :

Ne raillez pas, messieurs, reprit avec le plus grand sang-froid un étudiant de médecine aux trois quarts gris, et toi, Pierre, si j'ai un conseil à te donner, fais enterrer chrétiennement ce débris humain, de criante que son propriétaire ne vienne te le redemander ; et puis, elle a peut-être pris de mauvaises habitudes cette main, car tu sais le proverbe : « Qui a tué tuera » (1.28-32)

Nous constatons une contradiction, c'est un étudiant de médecine qui donne un tel conseil, la raison vers l'irrationnel, la logique vers le surnaturel. Les amis pensent que c'est juste une blague, il ne faut pas le prendre au sérieux donc ils continuent leur réunion.

Après cela nous trouvons plusieurs indices temporels : « le lendemain » (1.37), « il était environ deux heures » (1.37-38). Ces indices temporels permettent au lecteur d'avoir une certaine notion du temps, de pouvoir se situer dans le temps, et de suivre l'histoire. Le

narrateur rend visite à son ami Pierre. L'ami lui raconte que d'étranges événements se sont passés mais qu'il ne leur a pas donné beaucoup d'importance :

- Ma main, tu as dû la voir à ma sonnette où je l'ai mise hier soir en rentrant, mais à ce propos figure-toi qu'un imbécile quelconque, sans doute pour me faire une mauvaise farce, est venu carillonner à ma porte vers minuit, j'ai demandé qui était là, mais comme personne ne répondait, je me suis recouché et rendormi (1.39-42)

Nous retrouvons un autre indice temporel « En ce moment » (1.43). Le narrateur nous donne une précision dans le temps. Par la suite nous avons la description du propriétaire : « C'était le propriétaire, personnage grossier et fort impertinent. Il entra sans saluer » (1.43-44). Celui-ci demande à Pierre d'enlever cette horrible main de sa sonnette, le propriétaire utilise l'expression « la charogne » (1.45) pour se référer à la main d'écorché. Cette expression insiste sur le fait que c'est vraiment une main désagréable. Mais pour Pierre c'est amusant : « Vous insultez une main qui ne le mérite pas, sachez qu'elle a appartenu à un homme fort bien élevé » (1.47-48). Pierre défend cette particulière main. Finalement le personnage enlève cette main de sa sonnette et l'accroche dans sa chambre. Le narrateur rentre chez lui, mais il n'arrive pas à dormir, il avait l'impression que quelqu'un était chez lui :

Je dormis mal la nuit suivante, j'étais agité, nerveux ; plusieurs fois je me réveillai en sursaut, un moment même je me figurai qu'un homme s'était

introduit chez moi et je me levai pour regarder dans les armoires et sous mon lit. (1.53-55)

Le narrateur est inquiet, angoissé et nerveux. Cependant, le narrateur arrive à s'endormir. Nous observons un autre indice temporel « vers six heures du matin » (1.55), nous avons une précision du temps à laquelle il s'endort. Mais lorsqu'il arrive à s'endormir « un coup violent frappé à ma porte, me fit sauter du lit » (1.56). Une interruption assez brutale se présente dans ce passage, « C'était le domestique de mon ami, à peine vêtu, pâle et tremblant » (1.57), puis le domestique explique la raison de sa visite : « Ah monsieur ! s'écria—t-il en sanglotant, mon pauvre maître qu'on a assassiné » (1. 57-58). Cette nouvelle est surprenante, choquante, nous ne comprenons pas la situation. Le narrateur réagit rapidement « je m'habillai à la hâte et je courus chez Pierre » (1.58-59) puis il nous fait la description de la scène :

La maison était pleine de monde, on discutait, on s'agitait, c'était un mouvement incessant, chacun pérorait et commentait l'événement de toutes les façons. Je parvins à grand-peine jusqu'à la chambre, la porte était gardée, je me nommai, on me laissa entrer. (1.59-62)

Nous constatons beaucoup de mouvement (« monde », « s'agitait », « mouvement incessant »). Nous remarquons une énumération de verbes (« chacun pérorait, racontait et commentait » (1.60). Nous observons aussi que ce sont des verbes de paroles. Nous pouvons imaginer tout le monde en train de parler et de discuter. Les phrases sont simples, courtes, faciles à comprendre et à suivre. Le narrateur continue sa description : « Quatre agents de la

police étaient debout au milieu, un carnet à la main, ils examinaient, se parlaient bas de temps en temps et écrivaient » (l.62-63). Le narrateur nous raconte ce qu'il voit, il nous informe : « deux docteurs causaient près du lit sur lequel Pierre était étendu sans connaissance. Il n'était pas mort, mais il avait un aspect effrayant » (l.63-65). Il y a la présence de beaucoup de monde (les policiers, les docteurs, les personnes qui passent). C'est une situation grave et alarmante. Le narrateur nous raconte l'événement étape par étape. Il commence par l'extérieur de la maison, ensuite à l'intérieur, et finalement l'état de son ami (du plus général au plus spécifique). C'est une description bien organisée :

Il n'était pas mort, mais il avait un aspect effrayant. Ses yeux démesurément ouverts, ses prunelles dilatées semblaient regarder fixement avec une indicible épouvante une chose horrible et inconnue, ses doigts étaient crispés, son corps, à partir du menton, était recouvert d'un drap que je soulevai. Il portait au cou les marques de cinq doigts qui s'étaient profondément enfoncés dans la chair, quelques gouttes de sang maculaient sa chemise. (l.65-69)

C'est une scène désagréable. Après avoir vu cette scène, le narrateur s'est rappelé de quelque chose :

En ce moment une chose me frappa, je regardai par hasard la sonnette de son alcôve, la main d'écorché n'y était plus. Les médecins l'avaient sans doute enlevée pour ne point impressionner les personnes qui entreraient dans la chambre du blessé, car cette main était vraiment affreuse. Je ne m'informai point de ce qu'elle était devenue. (l.69-73)

Le narrateur ne cherche pas une explication logique à la disparition de cette main. Il ne se pose plus de question, il ne se demande pas plus. Puis, nous voyons qu'il y a une insistance sur le fait que cette main est vraiment horrible.

Par la suite, le narrateur nous lit le journal du lendemain, le résumé de l'agression est raconté avec beaucoup d'expressions de lieux et de temps (« hier » 1.76 ; « vers dix heures du soir » 1.78 ; « vers minuit » 1.79 ; « une minute » 1.81 ; « au bout d'un quart d'heure » 1.83). Il y a une précision, nous avons l'impression que c'est un rapport de police, avec tous les détails. Cependant, il n'y a pas de suspects : « Rien ne peut faire soupçonner le mobile du crime, ni quel peut être l'auteur » (1.91-92). Nous observons le champ lexical de la peur : « fureur » (1.80), « il eut peur » (1.80), « éperdu de terreur » (1.82), « un spectacle horrible » (1.84). La scène est comparée à « un spectacle horrible », c'est une scène vraiment désagréable et horrible. Ensuite le narrateur nous lit le journal du lendemain :

M. Pierre B...., la victime de l'effroyable attentat que nous racontions hier, a repris connaissance après deux heures de soins assidus donnés par M. le docteur Bourdeau. Sa vie n'est pas en danger, mais on craint fortement pour sa raison ; on n'a aucune trace du coupable. (1.94-97)

L'ami du narrateur a repris connaissance mais il est en état de choc. Puis pas encore de coupable retrouvé. Pierre est devenu fou : « En effet, mon pauvre ami était fou » (1.98).

Le narrateur lui rend visite :

Pendant sept mois, j'allai le voir tous les jours à l'hospice où nous l'avions placé, mais il ne recouvra pas une lueur de raison. Dans son délire, il lui échappait des paroles étranges et, comme tous les fous, il avait une idée fixe, il se croyait toujours poursuivi par un spectre. Un jour, on vint me chercher en toute hâte en me disant qu'il allait plus mal, je le trouvai à l'agonie. Pendant deux heures, il resta fort calme, puis tout à coup, se dressant sur son lit malgré nos efforts, il s'écria en agitant les bras et comme en proie à une épouvantable terreur : « Prends-la ! Prends-la ! Il m'étrangle, au secours, au secours ! » Il fit deux fois le tour de la chambre en hurlant, puis il tomba mort, la face contre terre. (l.98-116)

Son ami est devenu complètement fou puis, il meurt fou. Il n'y a aucune explication raisonnable pour cet événement.

Finalement, il y a un retour vers le début de l'histoire : « C'est de ce même village qu'il venait, le soir où il nous avait trouvés buvant du punch chez Louis R... et où il nous avait présenté sa main d'écorché » (l.118-120). Le narrateur avait un lien proche avec Pierre, c'est le narrateur qui va l'enterrer, il nous fait une description : « Son corps fut enfermé dans un cercueil de plomb, et quatre jours après, je me promenais tristement avec le vieux curé qui lui avait donné ses premières leçons, dans le petit cimetière où l'on creusait sa tombe » (l.120-122). De plus le narrateur nous raconte quelques souvenirs d'enfance, il appréciait Pierre. Il nous décrit même le climat :

Il faisait un temps magnifique, le ciel tout bleu ruisselait de lumière, les oiseaux chantaient dans les ronces du talus, où bien des fois, enfants tous les deux, nous étions venus manger des mûres. Il me semblait encore le voir se faufiler le long de la haie et se glisser par le petit trou que je connaissais bien, là-bas, tout au bout du terrain, où l'on enterre les pauvres, puis nous revenions à la maison, les joues et les lèvres noires du jus de fruits que nous avions mangés [...] (l.122-127)

Nous remarquons que l'expression « Tout à coup » (l.130) permet de revenir au moment de l'enterrement de Pierre : « Tout à coup, ils nous appelèrent, le curé ferma son livre et nous allâmes voir ce qu'ils nous voulaient. Ils avaient trouvé un cercueil » (l.130-131). C'est un mystère : « D'un coup de pioche, ils firent sauter le couvercle et nous aperçûmes un squelette démesurément long, couché sur le dos, qui, de son œil creux, semblait encore nous regarder et nous défier ; j'éprouvai un malaise, je ne sais pourquoi j'eus presque peur » (l.132-134). C'est une scène qui fait peur puis des hommes disent : « Tiens ! [...] regardez donc, le gremlin a un poignet coupé, voilà sa main » (l.134-135) et « Il ramassa à côté du corps une grande main desséchée qu'il nous présenta « Dis-donc, fit l'autre en riant, on dirait qu'il te regarde et qu'il va te sauter à la gorge pour que tu lui rendes sa main » » (l.136-137). Finalement le narrateur rentre chez lui. Jusqu'à la fin de l'histoire nous supposons ce qui s'est passé mais ce n'est ni clair ni prouvé.

Nous remarquons que l'histoire présente un seul récit qui suit un lien logique et une chronologie logique dans le temps. L'histoire est bien structurée, le lecteur arrive à la suivre

sans difficulté, c'est clair, il n'y a que les informations nécessaires, c'est-à-dire, l'histoire est assez simple, les descriptions que nous fait le narrateur nous permettent de nous situer, d'imaginer mieux les scènes, les personnages, l'ambiance et autres éléments. De plus nous observons que l'histoire est écrite au passé simple, à l'imparfait et au présent, c'est une histoire racontée au passé.

Maintenant nous allons présenter le narrateur, c'est lui qui se charge de la narration du récit. Il nous raconte l'histoire (qui est écrite à la première personne : « je », « nous »). Nous n'avons aucune information précise du narrateur, nous ne savons pas comment il s'appelle, nous supposons qu'il est étudiant et qu'il vient de Normandie.

La focalisation est externe : le narrateur rapporte les événements en position de témoin objectif. C'est un narrateur qui est présent dans l'histoire, il est un personnage, il est plutôt passif et observateur. C'est un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire, il est présent dans le récit, il raconte les événements, il a la même position que le lecteur, il nous raconte et nous décrit ce qu'il voit et écoute.

Le narrateur n'intervient pas énormément, il ne donne pas son opinion, nous ne savons pas ce qu'il pense, il exprime peu ses sentiments et émotions. Ce n'est qu'à la fin du récit qu'il exprime quelques sentiments : « je me promenais tristement » (l.121), « j'éprouvai un malaise, je ne sais pourquoi j'eus presque peur » (l.134).

Par la suite nous pouvons dire que le narrateur était proche de Pierre : il lui rend visite, il se précipite pour aller voir son ami lorsque le domestique lui annonce sa mort, il lui rend

visite plusieurs fois à l'hospice, c'est le narrateur qui enterre son ami, puis les souvenirs d'enfance qu'il nous raconte. Le narrateur n'est pas le personnage principal de l'histoire mais il a un rôle important.

Nous remarquons que dans ce récit il y a plusieurs personnages : premièrement Louis R... c'est l'amphitryon de la réunion d'amis, ami du narrateur, il prend peu la parole « Et qui a bu boira » (1.32).

Ensuite nous avons quelques camarades de collègue dont nous ne connaissons pas avec exactitude qui sont-ils, nous savons qu'ils sont étudiants, et nous supposons qu'ils sont au moins cinq : « je parie pour Mabelle, répond l'un » (1.6) ; « [...] reprend un autre » (1.7) ; « [...] riposte un troisième » (1.8) ; « Henri Smith » (1.26) ; « [...] reprit avec le plus grand sang-froid un étudiant de médecine » (1.28-29).

Puis, nous avons Pierre qui est un ami d'enfance du narrateur, c'est celui qui possède la main d'écorché, nous savons qu'il vient de Normandie, et qu'il est étudiant : « M. Pierre B..., étudiant en droit, qui appartient à une des meilleures familles de Normandie » (1.76-77), c'est le personnage principal, il souffre un atroce crime : « victime de l'effroyable attentat » (1.94), il devient fou à la suite de cet événement : « En effet, mon pauvre ami était fou » (1.98). Il a dû être interné dans l'hospice, et finalement il meurt : « il tomba mort, la face contre terre » (1.115-116). Il était très proche du narrateur, qui lui rend visite à l'hospice plusieurs fois, et c'est le narrateur qui l'enterre car Pierre était orphelin : « comme il était orphelin, je fus chargé de conduire son corps au petit village de P.... en Normandie, où ses

parents étaient enterrés [...] » (l.117-118). Pierre avait été un bon ami d'enfance car le narrateur garde de bons souvenirs de celui-ci.

Un autre personnage présent dans le récit c'est le propriétaire de la maison de Pierre : « un personnage grossier et fort impertinent. Il entra sans saluer. » (l.43-44). Il prend la parole : « Monsieur, dit-il à mon ami, je vous prie d'enlever immédiatement la charogne que vous avez pendue à votre cordon de sonnette, sans quoi je me verrai obligé vous donner congé » (l.44-46). Puis « le propriétaire tourna les talons et sortit comme il était entré » (l.48).

Nous pouvons mentionner le domestique de Pierre, c'est lui qui a réveillé le narrateur pour annoncer la mort de son maître : « C'était le domestique de mon ami, à peine vêtu, pâle et tremblant « Ah monsieur ! s'écria-t-il en sanglotant, mon pauvre maître qu'on a assassiné » » (l.57-58).

En outre nous pouvons ajouter quatre agents de la police : « Quatre agents de la police étaient debout au milieu, un carnet à la main, ils examinaient, se parlaient de temps en temps et écrivaient » (l.62-63) et deux docteurs présents dans la scène : « deux docteurs causaient près du lit sur lequel Pierre était étendu sans connaissance » (l.63-64).

Nous retrouvons le docteur Bourdeau : « Le rapport du docteur Bourdeau [...] » (l.88), « M. Pierre B... [...] a repris connaissance après deux heures de soins assidus donnés par M. le docteur Bourdeau » (l.94-95).

Puis le curé : « le vieux curé » (l.121), « Allons, mes amis, dit le Curé, laissez les morts en paix et refermez ce cercueil [...] » (l.137-138).

Et finalement, des hommes qui ont trouvé un cadavre : « Tiens ! s'écria des hommes, regardez donc le gremlin a un poignet coupé, voilà sa main » (l.134-135).

Nous observons qu'il y a pas mal de personnages dans ce récit, ce sont généralement des personnages secondaires appartenant à la vie courante, de tous les jours, cela permet de rendre le récit vraisemblable et réaliste. Comme nous sommes dans une atmosphère courante (une réunion d'amis, chez Pierre) c'est difficile de savoir si les événements passés sont vrais ou pas, le lecteur hésite (caractéristique du genre fantastique auquel appartient cette nouvelle).

c) *La Chevelure*

La troisième nouvelle analysée s'intitule *La Chevelure*. Le narrateur visite un asile psychiatrique et rencontre un fou. Un médecin lui dit que ce fou a « des terribles accès de fureur » (l.12) et qu'il est « un des déments les plus singuliers » (l.12-13) qu'il n'ait jamais vu. En effet, ce fou est un nécrophile et donc atteint d'une « folie érotique et macabre » (l. 13). Le narrateur découvre ensuite par l'intermédiaire du journal intime de l'interné les « raisons » de sa folie : âgé de trente-deux ans, il était riche, et passionné par les antiquités. Il n'était pas amoureux mais heureux. Cependant, il est possédé par les femmes du passé qui avaient pu posséder les objets anciens qu'il avait achetés. Un jour, il achète un meuble italien du dix-septième siècle qui l'attire particulièrement. Après l'avoir examiné exhaustivement pendant huit jours, il y découvre une chevelure de femme blonde liée par une corde d'or. Par

l'entremise de la chevelure, il va donc être soumis non à une femme réelle mais à l'imagination d'une femme morte, à une idée fixe, qui le ronge, qui l'obsède. D'abord passionné par le passage du temps, par l'imagination des femmes d'autrefois, il est fasciné par un objet, enfin dominé par un fantasme. Il apprécie cette chevelure comme s'il s'agissait d'une personne aimée.

Nous allons décortiquer le texte. Premièrement, le récit commence par une description : « Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre » (1.1-3). Nous ne savons pas avec exactitude où sommes-nous, c'est un espace étroit et désagréable. Par la suite le narrateur nous présente le « fou » : « le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté » (1.3). Nous supposons que nous sommes dans un hôpital psychiatrique. Puis le narrateur nous décrit ce « fou » :

Il était fort maigre avec des joues creuses et des cheveux presque blanc qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. (1.4-6)

C'est une description physique, le narrateur nous montre l'état dans lequel se trouve ce « fou ». Le narrateur nous décrit ce qu'il ressent envers ce personnage : « On sentait cet homme ravagé, rongé par la pensée [...] Sa folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu » (1.6-8). Dans ce passage le narrateur fait référence à la folie comme si c'était une personne. L'état physique et mentale de ce

personnage sont lamentables : « Il faisait peine, peur et pitié, ce possédé » (l. 10). Nous remarquons une énumération de sentiments. Puis le « fou » est comparé à un « possédé ». C'est un fait mystérieux et surnaturel. Par la suite le narrateur se pose plusieurs questions : « Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes ? » (l.10-11). Le narrateur est ici accompagné d'un docteur qui lui répond, et nous explique l'état de ce patient : « Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'ai vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile » (l.12-14). Après cela le docteur raconte qu'« Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce document » (l.14-16). Ce journal pourrait nous aider à comprendre comment le patient est-il arrivé dans cet état déplorable. Le narrateur commence à lire le journal intime du patient qui va de la ligne 18 jusqu'à la ligne 138.

L'histoire se divise en deux récits : le premier récit c'est le narrateur qui se retrouve dans un hôpital psychiatrique en lisant le journal intime d'un patient (de la ligne 1 à la ligne 18 ; de la ligne 138 à la ligne 149) ; le deuxième récit c'est le journal intime du patient, c'est le fou qui raconte un événement en particulier (de la ligne 18 à la ligne 138). Dans ce deuxième récit, le « je » ne fait plus référence au premier narrateur du premier récit, ici il fait référence au patient, c'est le patient qui raconte. D'abord le patient se présente :

Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, je vécus tranquille, sans amour. La vie m'apparaissait très simple, très bonne et très facile. J'étais riche. J'avais du

goût pour tant de choses que je ne pouvais éprouver de passion pour rien. C'est bon de vivre ! Je me réveillais heureux ; chaque jour, pour faire des choses qui me plaisaient, et je me couchais satisfait, avec l'espérance paisible du lendemain et de l'avenir sans souci. J'avais eu quelques maîtresses sans avoir jamais senti mon cœur affolé par le désir ou mon âme meurtrie d'amour après la possession. C'est bon de vivre ainsi (l.18-24).

Le fou nous donne sa vision de la vie, de sa vie. Il n'était pas malheureux, il profitait de la vie, il vivait bien, tranquille. Il insiste sur le fait de bien vivre, l'expression « C'est bon de vivre ! » est répétée. Ensuite il nous parle de l'amour puisque pour lui l'amour est arrivé d'une façon particulière : « L'amour est venu me trouver d'une incroyable manière » (l.26). Il commence à nous expliquer ceci étape par étape : « Étant riche, je recherchais les meubles anciens et les vieux objets ; et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses ! » (l.26-29). Nous observons dans ce passage une énumération et un champ lexical des parties du corps humain (les mains, les yeux, le cœur). La phrase exclamative donne une certaine émotion au récit, une vivacité. Par la suite, nous commençons à sentir cette obsession qu'il a envers les vieux objets, comme celui de la montre :

Je restais souvent pendant des heures, des heures, et des heures, à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, si jolie avec son émail et son or ciselé. Et elle marchait encore comme au jour où une femme l'avait achetée dans le ravissement de ce fin bijou. (l.29-32)

Le fou nous fait une description minutieuse de cet objet : « Elle n'avait point cessé de palpiter, de vivre sa vie de mécanique, et elle continuait toujours son tic-tac régulier, depuis un siècle passé » (1.32-34). Le fou donne une telle importance à un objet, nous le sentons dans sa description, cet objet a une valeur significative. Par la suite, le fou s' imagine qui aurait pu la porter : « Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? » (1.34-35). Il se pose plusieurs questions en imaginant qui aurait pu porter cette montre. Nous remarquons à nouveau le champ lexical du corps humain (main, doigts, peau, yeux). Le fou insiste sur cette montre, il nous donne des détails précis, cela veut dire que le fou a des connaissances sur le fonctionnement des montres, sa fabrication. À la suite de ces questions, plusieurs phrases exclamatives se suivent : « Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! » (1.38-40). Les phrases exclamatives donnent de l'émotion au récit, le fou exprime ses sentiments et ses émotions. Nous remarquons qu'il accepte son obsession envers les femmes d'autrefois et il les décrit : « Comme j'ai pleuré, pendant des nuits entières, sur les pauvres femmes de jadis, si belles, si tendres, si douces, dont les bras se sont ouverts pour le baiser et qui sont mortes ! » (1.42-44). C'est un peu macabre car il insiste sur le fait qu'elles sont mortes. Il est attiré par le passé : « Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort » (1.45-46). Le fou donne beaucoup d'importance au temps (le passé, la montre), le temps qui coule et la mort qui vient : « Je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde un peu de moi pour le néant de demain » (1.47-49). Nous ne pouvons

rien y faire, nous ne pouvons pas revenir en arrière : « Et je ne revivrai jamais. Adieu celles d'hier. Je vous aime ! » (1.49). Par la suite il nous raconte : « Je rôdais dans Paris par un matin de soleil, l'âme en fête, le pied joyeux, regardant les boutiques avec cet intérêt vague du flâneur » (1.51-52). Nous avons un indice de lieu (Paris), nous pouvons nous situer. Il y a une ambiance et un climat agréable. Puis il y a une interruption avec l'expression « Tout à coup » (1.52) et il nous raconte : « J'aperçus chez un marchand d'antiquités un meuble italien du dix-septième siècle. Il était fort beau, fort rare. Je l'attribuai à un artiste vénitien du nom de Vitelli, qui fut célèbre à cette époque » (1.52-54). Son obsession pour les vieux objets se fait chaque fois plus évidente. Presque comme s'il avait retrouvé quelqu'un. Nous observons que le fou connaît un peu sur ces objets-là. Il continue : « Puis je passai. Pourquoi le souvenir de ce meuble me poursuivit-il avec tant de force que je revins sur mes pas ? » (1.54-55). Cet objet a attiré l'attention du fou. Il traite cet objet comme si c'était une personne : « Il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferai un visage de femme » (1.57-58) ; « Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible » (1.58-61). Il attribue des adjectifs qualificatifs à ce meuble (le charme) puis il explique d'où vient ce charme. Nous remarquons que l'obsession devient malade. Ensuite il nous raconte l'achat de ce vieux meuble : « J'achetai ce meuble et je fis porter chez moi tout de suite. Je le plaçai dans ma chambre » (1.62-63). Le fou a succombé à la tentation et il a donc acheté le meuble. Le narrateur adorait vraiment ce meuble, il est vraiment obsédé : « Vraiment, pendant huit jours, j'adorai ce meuble » (1.68-69). Nous retrouvons un indice temporel (huit

jours) cela permet de donner une certaine notion du temps qui passe. Il insiste sur le fait qu'il adore ce vieux meuble, c'est quelque chose de très précieux pour lui. Il nous donne des détails très précis sur cet objet et ce qu'il faisait : « J'ouvrais à chaque instant ses portes, ses tiroirs ; je le maniais avec ravissement, goûtant toutes les joies intimes de la possession » (l.69-70). Cela semble presque une relation amoureuse. Par la suite, le fou nous raconte qu'il découvre qu'il y avait un secret dans ce vieux meuble : « Or, un soir, je m'aperçus, en tâtant l'épaisseur d'un panneau, qu'il devait y avoir là une cachette » (l. 70-71). Il raconte comment il a essayé de découvrir cette mystérieuse cachette. Il a vraiment insisté et un jour il y arrive : « J'y parvins le lendemain en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie. Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! » (l.72-74). Cela est vraiment mystérieux et surprenant. Par la suite c'est la description de cette chevelure : « Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or » (l.74-76). C'est une scène un peu macabre, qui fait même peur : « Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé ! » (l.76). Nous remarquons encore une fois une énumération de sentiments, et une phrase exclamative qui rend le récit vif. Il continue avec la description de sa découverte et il se pose plusieurs questions, c'est la curiosité qui l'envahit. Puis il nous dit comment cette chevelure le fait sentir : « Je me sentais attendri comme si j'allais pleurer » (l. 91) puis son obsession commence à se faire sentir : « Je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me sembla qu'elle m'agitait, comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans » (l.91-93). Le fou est tout à fait troublé par cette chevelure, nous avons l'impression qu'il en est tombé amoureux, il est complètement perdu dans cette chevelure de femme inconnue, même

il cite un poème de Villon. Cette obsession s'accroît, le fou n'arrête pas de penser à cela : « Quand je rentrai chez moi, j'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille » (l.106-107). Le fou avoue que c'est une découverte très étrange. Il est conscient que c'est bizarre. Nous trouvons beaucoup de sentiments et d'émotions exprimés : « et je la repris, et je sentis, en la touchant, un long frisson qui me courut dans les membres » (l.107-108). Les sens sont présents : la vue, le toucher, l'odorat. Son obsession se fait chaque fois plus remarquable :

Durant quelques jours, il fallait que je la visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier ; je la sentais et je la désirais encore ; j'avais de nouveau besoin impérieux de la reprendre, de la palper de m'énerver jusqu'au malaise par ce contact froid, glissant, irritant, affolant, délicieux. (l.107-115)

L'obsession devient par la suite plutôt sexuelle : « Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je l'aimais ! Oui, je l'aimais. » (l.117-120). Cette chevelure est en train de le rendre de plus en plus fou : « Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester

une heure sans la revoir » (l.120-121). Après cela le fou se pose plusieurs questions, lui-même se répond. Par la suite c'est l'apparition d'une femme morte. Le fou nous raconte un événement étrange : « Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre » (l.127-129). Il nous fait la description de celle-ci. Le fou insiste sur le fait que la morte est venue plusieurs fois, qu'il l'a vue pendant plusieurs jours. Après cette apparition étrange, son bonheur accroît : « Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable, de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! » (l.132-134) ; « Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter » (l.135). Il a perdu la raison : « Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre [...] comme ma maîtresse [...] » (l.135-137). Mais ce bonheur a une fin : « On l'a prise.... Oh ! Misère ! » (l.138). Puis il a été enfermé : « Et on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur » (l.138). Ici finit le deuxième récit, et nous revenons au premier récit : « Le manuscrit s'arrêtait-là ! » (l.139-140). Le narrateur décrit sa réaction après avoir lu ce journal : « Je relevais sur le médecin des yeux effarés » (l.139). Puis le narrateur nous décrit ce qu'il entend : « Un cri épouvantable, un hurlement de fureur impuissante et de désir exaspéré s'éleva dans l'asile » (l.139-140). Le médecin prend la parole : « Écoutez-le [...] Il faut doucher cinq fois par jour ce fou obscène » (l.141). Le narrateur est vraiment très étonné : « Je balbutiais, ému d'étonnement, d'horreur et de pitié » (l.142-143). Il est vraiment choqué par cette histoire. Puis le narrateur demande au médecin : « Cette chevelure [...] existe-elle réellement ? » (l.143). La réaction du docteur : « Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et

d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or » (l.143-145). Cette chevelure existe : « Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse » (l.145-148). Le narrateur est stupéfait devant une chose pareille. Finalement le docteur a le dernier mot : « L'esprit de l'homme est capable de tout » (l.149).

Nous remarquons que l'histoire présente deux récits (des récits enchâssés) qui s'enchaînent, c'est-à-dire les personnages ou narrateurs prennent la parole à leur tour dans chaque récit. L'histoire suit une logique, entre chaque récit il existe un lien logique. L'histoire présente une structure bien faite, facile à suivre, très claire, le lecteur ne se perd pas dans l'histoire. Chaque récit est bien présenté, le narrateur nous donne des indices clairs pour pouvoir suivre l'histoire. C'est une histoire qui est écrite surtout à l'imparfait, au passé simple mais nous retrouvons quelques verbes au présent. Nous retrouvons dans cette histoire du discours direct, c'est-à-dire, il y a une interaction entre le narrateur et le docteur. Généralement nous observons que les phrases sont claires, simples, et courtes, cela permet au lecteur de suivre plus facilement puis, de faire des pauses permet aussi de réfléchir sur ce qui a été écrit. Nous remarquons qu'il y a beaucoup de phrases interrogatives et exclamatives qui se suivent, des énumérations (« Oh ! la beauté, les sourires, les caresses jeunes, les espérances ! » l. 41-42), des métaphores (« Sa Folie [...] Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle » l.8-9), des comparaisons (« Comme une maîtresse qu'on va

posséder » 1.126-127), des oppositions (« J'étais heureux et torturé » 1.116), des répétitions de certaines expressions (« C'est bon de vivre ! » 1.20). De plus nous remarquons le champ lexical du corps humain (les mains, les yeux, la peau, le visage, les cheveux, le cœur, les doigts, les lèvres, la tête, les seins, la gorge, les pieds, le bras) et le champ lexical des sens (« On le caresse » 1.64 ; « Je le maniais » 1.69 ; « Je m'aperçus » 1.70 ; « en tâtant » 1.70 ; « Elle me coulait » 1.90 ; « me chatouillait » 1.90 ; « je sentis » 1.107 ; « en la touchant » 1.107 ; « Je la visse » 1.108 ; « que je la maniasse » 1.108 ; « je la sentais » 1.113 ; « je me levai pour aller toucher » 1.123-124 ; « Je l'ai vue » 1.127 ; « je l'ai tenue » 1.127-128).

Par la suite nous observons peu d'indices temporels et de lieu (nous savons que nous sommes dans un hôpital psychiatrique, puis que le fou a vécu à Paris, cependant nous n'avons aucune date précise de l'histoire).

De plus, c'est une histoire où nous trouvons beaucoup de sentiments et d'émotions (l'amour, la tristesse, la peur, la pitié, l'horreur), et les sens (le toucher, la vue, l'odorat). C'est une histoire très vive.

Nous remarquons que la première voix narrative est celle du narrateur, il se charge de la narration d'un récit. Nous observons que dans cette histoire, comme il y a deux récits, nous avons donc deux narrateurs : le premier narrateur c'est celui qui est se trouve à l'hôpital psychiatrique, il rencontre un docteur et il s'intéresse à un patient en particulier. C'est un narrateur hétérodiégétique car il est présent dans l'histoire, il fait partie des personnages. De plus nous pouvons dire que c'est une focalisation externe : « le narrateur rapporte les événements en position de témoin objectif » (Ibo, 2007, p.109). Il ne connaît pas ce que

pensent les autres personnages, il décrit plutôt ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qu'il ressent. Pour ce premier narrateur nous n'avons aucune information, nous ne savons pas qui est-il, ce qu'il fait, d'où il vient. Aucun indice nous a été présenté par rapport à ce premier narrateur.

Cependant, pour le deuxième récit nous avons un deuxième narrateur : c'est le patient interné à l'hôpital psychiatrique, et propriétaire du journal intime. C'est un narrateur hétérodiégétique, il est présent dans l'histoire, il est le personnage principal. La focalisation est plutôt interne. Il nous raconte son journal intime. C'est à lui qui lui arrivent les événements étranges. Le deuxième récit tourne autour de lui. Nous avons un peu plus d'informations sur ce deuxième narrateur : il est riche, il habite à Paris, il a trente-deux ans, et finalement il est interné à l'hôpital psychiatrique.

Nous retrouvons peu de personnages dans cette nouvelle. Mais chaque personnage a un rôle, et une fonction importante. Ils sont tous essentiels pour que l'histoire puisse se réaliser.

Premièrement nous avons le narrateur, il se charge de nous rapporter les événements, de nous décrire, de nous raconter ce qu'il se passe (l'histoire est écrite à la première personne « je », « nous »). Nous n'avons aucune information sur lui. Il se présente à l'hôpital psychiatrique où il se retrouve avec un médecin puis, tous deux sont intéressés par un patient en particulier. Le narrateur pourrait représenter les gens en général, le public, le lecteur, quelqu'un de la vie courante.

Nous avons le docteur, il nous donne la description du patient, il interagit avec le narrateur. Puis c'est le docteur qui propose au narrateur de lire le journal intime du patient. Il prend quelquefois la parole (discours direct) mais nous n'avons aucune information de plus sur ce médecin. Ici le médecin pourrait représenter la science, la raison, la logique.

Finalement nous avons le patient psychiatrique ou le fou, propriétaire du journal intime, personnage principal, narrateur du deuxième récit. Nous avons plus de détails sur ce personnage (les descriptions faites au début de l'histoire puis les informations qu'il nous donne dans son journal intime). Au début dans son journal intime il était une personne normale, en bonne santé puis, au fur et à mesure que l'histoire se déroule, il devient complètement fou à cause d'une chevelure mystérieuse et l'apparition d'une morte.

Chapitre II- Trois nouvelles fantastiques

a) Le genre fantastique

L'écriture fantastique de Maupassant se place entre une fantaisie travaillée, le réalisme, le romantisme et la hantise vécue par une personne complètement troublée. De plus, l'écriture fantastique a pour condition une oscillation entre le réalisme et la narration fantastique.

Nous avons l'impression que Maupassant a recours à sa propre expérience pour créer une écriture fantastique. Et, le thème de la folie, qui est très présent dans ses œuvres, n'est pas une simple coïncidence. Nous retrouvons dans le fantastique de Maupassant un mystère qui est introduit brusquement dans une vie qui semble tout à fait normale. Nous pouvons dire qu'il y a un lien entre le fantastique et sa vie personnelle : ses hallucinations, ses angoisses, ses pulsions délirantes et son déséquilibre psychique, sont associés à sa littérature. Déjà, plusieurs spécialistes ont fait le rapport entre sa biographie et les histoires de ses personnages.

Nous constatons que la structure des récits de Maupassant est rigoureuse, surtout pour l'effet final. Les récits fantastiques offrent une fin particulière, toute l'attention se dirige à la fin de l'histoire. La fin du récit de Maupassant ne ferme aucune porte, ni n'ouvre une autre, cependant le lecteur est invité à retourner vers ses pas, et le narrateur reste entre ce qui peut être expliqué ou dans le surnaturel. À la fin du récit, le lecteur se retrouve au début mais il rapporte avec soi une question qu'il doit résoudre.

Maupassant a recours à des situations banales de la vie quotidienne pour ainsi introduire le surnaturel de façon brutale et créer une rupture. Ce mélange entre réalité et surnaturel, favorise un climat de terreur : où l'ambiguïté et la confusion font s'interroger sur ce qu'est la réalité, la vraisemblance. Maupassant analyse clairement cette question dans ses œuvres.

Gadomska (2003) explique que nous retrouvons, chez Maupassant, toujours la réalité banale et quotidienne d'une ville française du dix-neuvième siècle comme le cadre pour les événements racontés. Cette réalité se montre rassurante au tout début c'est pour ensuite mieux montrer la brusque émergence du fantastique dans le monde réel. Depuis ce moment-là dans le récit de l'étrangeté psychique la frontière entre le réel et le surnaturel devient floue. L'auteur dit que nous ne sommes pas capables de définir la nature du phénomène : tout peut s'expliquer par des troubles mentaux des personnages mais l'intervention du phénomène peut aussi revêtir le caractère surnaturel. L'aventure insolite ne peut être qu'une vision mais aussi bien elle peut avoir lieu en réalité. Le lecteur hésite toujours parce que nous n'avons aucune explication. Maupassant est un des plus connus auteurs de récits fantastiques du dix-neuvième siècle. Son intérêt pour le fantastique clinique est surtout visible dans ses récits de l'étrangeté psychique.

Nous allons analyser les techniques narratives mises en place par Maupassant pour créer le fantastique dans les nouvelles proposées. Les textes courts, comme les nouvelles et les contes, qui permettent de garder le drame, sont privilégiés.

Nous constatons tout d'abord l'utilisation d'un seul narrateur mais aussi d'un second narrateur qui introduit l'histoire, comme dans les œuvres choisies. Par exemple, dans *La Main*, nous observons le premier narrateur qui nous présente le récit : « On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud. Depuis un mois, cet inexplicable crime affolait Paris. Personne n'y comprend rien » (l.1 à 3) ou comme dans *La Main d'écorché* :

Il y a huit mois environ, un de mes amis, Louis R..., avait réuni, un soir quelques camarades de collège ; nous buvions du punch et nous fumions en causant littérature, peinture, et en racontant, de temps à autre, quelques joyusetés, ainsi que cela se pratique dans les réunions de jeunes gens, (l. 1 à 4)

Par la suite, l'utilisation du « je » ou du « nous » permet de donner plus de crédibilité aux histoires racontés et, le lecteur peut s'identifier avec le narrateur et les personnages. L'histoire devient plus personnelle, comme dans les textes proposés. Par exemple, dans *La Chevelure* : « Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, je vécus tranquille, sans amour. La vie m'apparaissait très simple, très bonne et très facile. J'étais riche. J'avais du goût pour tant de choses que je ne pouvais éprouver de passion pour rien » (l. 18-20). Ici le deuxième narrateur raconte son expérience.

Nous observons l'utilisation du discours direct dans les récits proposés, cela donne plus de vivacité aux histoires, de crédibilité puis les personnages ont la parole, nous retrouvons une interaction entre eux mais aussi avec le lecteur. Par exemple, dans *La Main* :

Une d'elles, plus pâle que les autres, prononça pendant un silence :

- C'est affreux. Cela touche au « surnaturel ». On ne saura jamais rien.

Le magistrat se tourna vers elle :

- Oui, madame, il est probable qu'on ne saura jamais rien. Quant 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 développé de mystère que nous ne pouvons le dégager des circonstances impénétrables qui l'entourent. Mais j'ai eu, moi, autrefois, à un suivre une affaire où vraiment semblait se mêler quelque chose de fantastique. Il a fallu l'abandonner, d'ailleurs, faute de moyens de l'éclaircir. (l.10 à l. 18)

Ensuite, l'auteur nous place dans un cadre de la vie quotidienne. Au début de l'histoire nous nous retrouvons face à une situation quelconque, qui pourrait appartenir à notre réalité. Nous le remarquons dans les textes proposés. Par exemple, dans *La Main d'écorché*, nous sommes dans une réunion d'amis, ambiance festive, des camarades de collège qui boivent, fument et causent.

Puis, les personnages présents dans les œuvres choisies, appartiennent à la vie quotidienne, à notre réalité, il n'y a pas de sorciers, de fées, de monstres ou de vampires. Par exemple, dans *La Main* nous avons le juge d'instruction, des femmes, l'Anglais, les domestiques, un médecin. Dans *La Chevelure*, il y a le premier narrateur, le médecin et le patient psychiatrique. Et dans *La Main d'écorché*, nous avons le narrateur, des camarades de

collège, le propriétaire de la maison, le domestique, des agents de police, des médecins, le curé, des fossoyeurs. Nous constatons que ce sont des personnages communs, qui peuvent appartenir à notre réalité.

Par la suite, le surnaturel se présente peu à peu, il vient rompre la réalité que nous connaissons, il vient s'installer dans l'histoire. L'auteur utilise des expressions avant d'exposer le surnaturel pour créer cette rupture. Comme nous le remarquons dans les textes proposés, l'auteur instaure le surnaturel de façon graduelle accompagné de descriptions. Comme nous le voyons dans *La Main* :

Mais, au milieu de plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil. Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait. Je m'approchai : c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec des ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache, vers le milieu de l'avant-bras. (l.82 à l. 86)

Dans *La Chevelure* :

Or, un soir, je m'aperçus, en tâtant l'épaisseur d'un panneau qu'il devait y avoir là une cachette. Mon cœur se mit à battre, et je passai la nuit à chercher le secret sans le pouvoir découvrir. J'y parvins le lendemain en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie. Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! Oui, une

chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. (1.70 à 1.76)

Nous notons l'utilisation de phrases courtes pour insérer le surnaturel peu à peu. Pour que le lecteur puisse assimiler ce qui est en train d'arriver et, donner au lecteur toutes les informations nécessaires sur la situation.

Cependant, dans *La Main d'écorché*, le surnaturel se présente de façon brutale :

Tout à coup la porte s'ouvre toute grande et un de mes bons amis d'enfance entre comme un ouragan [...] Il tira de sa poche une main d'écorché ; cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles d'une force extraordinaire, étaient retenus à l'intérieur et à l'extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue. (1.4 à 1.14)

À partir du moment où le surnaturel s'instaure, des événements étranges se succèdent. Au début le narrateur et les personnages essaient de donner une explication logique et raisonnable à cette nouvelle situation qui se présente. Mais, au fur et à mesure que l'histoire avance, les explications rationnelles et logiques ne sont plus suffisantes. Nous le voyons dans les textes choisis. Le narrateur essaie de trouver une explication qui soit en accord avec la réalité. Par exemple, dans *La Main*, le juge d'instruction croit que l'Anglais est en train de plaisanter : « Est-ce un fou, ou un mauvais plaisant ? » (1.108) ou dans *La Main d'écorché*, les étudiants essaient de donner une explication à cette main affreuse : « Je crois que cette

main est tout simplement de la viande indienne conservée par le procédé nouveau » (l. 26). Les explications rationnelles s'épuisent au fur et à mesure que l'histoire avance. Donc, les personnages comme le lecteur, doivent faire un choix : soit il faut faire confiance au narrateur et accepter l'explication surnaturelle, mais alors le texte devient une fiction ; soit il faut opter pour une explication rationnelle, et le texte reste dans le champ du réalisme, cependant la crédibilité du narrateur est mise en question. Comme chez les personnages, la remise en question de la logique rationnelle, l'intrusion des éléments surnaturels, peuvent également provoquer chez le lecteur des sentiments de malaise et d'angoisse.

Nous remarquons une technique narrative utilisée par Maupassant pour introduire le fantastique qui est celle du journal intime, comme dans *La Chevelure*, le patient psychiatrique a écrit un journal intime où il nous décrit sa vie, ses passions puis ses obsessions. Nous avons l'impression que le personnage se dirige directement au lecteur, qu'il n'y a pas d'intermédiaire. Cela donne une crédibilité au personnage et une vivacité au récit.

Maupassant utilise des phrases exclamatives et interrogatives dans les récits étudiés qui ont pour effet donner plus d'émotions aux textes. Par exemple, dans *La Chevelure*, le patient psychiatrique se pose plusieurs questions lorsqu'il nous explique son obsession pour les vieux objets, par exemple lorsqu'il voyait une vieille montre :

Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? Quelle main l'avait tenue au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyé les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la

peu ? Quels yeux avaient épié sur ce cadran fleuri l'heure attendue, l'heure chérie, l'heure divine ? Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! L'histoire des tendresses passées m'emplit le cœur de regrets. Oh ! la beauté, les sourires, les caresses jaunes, les espérances ! Tout cela ne devrait-il pas être éternel ! [...] (l. 34 à l.42)

Nous observons dans les textes choisis le champ lexical de l'étrangeté ou du fantastique, par exemple dans *La Main* : « inexplicable », « frissonnaient », « crispées », « peur curieuse », « épouvante », « hante », « torture », « affreux », « surnaturel », « mystère », « fantastique », « surhumain », « légendes », «épouvantable », «étrange » Puis, dans *La Chevelure* : « mystère », « songe », « peur », «possédé », « rêve », « étrange », « épouvantable », « m'effraie », «incroyables », « possession », « mystérieux », « surprenante », « étrange », « troublé », « rêver », « frisson », « confus », « malaise », « la Morte », « l'Inconnue », « surhumain », « inexplicable », « l'Invisible », « l'Insaisissable ». Et, finalement dans *La Main d'écorché* : « sorcier », « la magie blanche et noire », « horreur », « agité », « nerveux », « pâle », « tremblant », « effrayant », « épouvante », « chose horrible et inconnue », « peur », « terreur », « terrible », « effroyablement », « délire », « étranges », « spectre », « squelette », « malaise ». Le champ lexical de l'étrangeté ou du fantastique est bien présent dans les œuvres choisies, l'auteur nous situe dans le genre fantastique.

Nous constatons la présence de la peur, de l'hésitation ou du doute, et de l'angoisse, dans les nouvelles proposées. Comme nous le voyons dans *La Main*, les femmes qui sont présentes éprouvent une peur ou une angoisse vers un crime inexplicable :

Plusieurs femmes s'étaient levées pour s'approcher et demeuraient debout, l'œil fixé sur la bouche rasée du magistrat d'où sortaient les paroles graves. Elles frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l'avidité et insatiable besoin d'épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim. (1.6 à 1.9)

Nous remarquons que, dans *La Chevelure*, le premier narrateur éprouve aussi une angoisse après avoir lu le journal intime du patient psychiatrique :

Je balbutiai, ému d'étonnement, d'horreur et de pitié : Mais... cette chevelure...existe-t-elle ? Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or. Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse. (1.142 à 1.148)

Dans *La Main d'écorché*, le narrateur éprouve un malaise à la fin du récit, lorsque les fossoyeurs ont découvert, dans la tombe qu'ils creusaient, une main : « J'éprouvais un malaise, je ne sais pourquoi j'eus presque peur » (1.124).

Nous observons que les personnages éprouvent soit la peur, l'angoisse ou le doute, cela fait partie du genre fantastique. De plus, nous observons qu'il y a beaucoup d'émotions et de sentiments dans les textes proposés qui donnent une vivacité aux récits.

D'autre part, nous constatons que dans les œuvres choisies la fin est une fin inattendue. En aucun moment des histoires nous avons des indices sur la fin. Par exemple, dans *La Main* : « Le lendemain, on me l'apporta, trouvé dans le cimetière, sur la tombe de sir John Rowell, enterré là ; car on n'avait pu découvrir sa famille. L'index manquait » (l.151 à 152). Ou la fin de *La Chevelure* : « Mais...cette chevelure...existe-t-elle réellement ? Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or » (l.143 à l.145). Et la fin de *La Main d'écorché* : « Tiens ! s'écria un des hommes, regardez donc, le gredin a un poignet coupé, voilà sa main. Et il ramassa à côté du corps une grande main desséchée qu'il nous présenta. Dis donc, fit l'autre en riant, on dirait qu'il te regarde et qu'il va te sauter à la gorge pour que tu lui rendes sa main » (l.124 à l.127). Nous remarquons que ce sont des fins inattendues dont nous n'avons pas de réponses logiques ou rationnelles.

Nous avons vu comment le fantastique permet d'aborder des thèmes tabous en utilisant des stratégies narratives qui évitent la censure. La société de l'époque était très conservatrice. Par exemple, le cas de *La Chevelure* et l'aspect érotique évoqué dans le récit, s'approche de la nécrophilie qui était un sujet fascinant mais effrayant en même temps.

b) Le thème de la mort

Nous continuons notre analyse du genre fantastique dans les textes proposés en remarquant la présence du thème de la mort. Dans *La Main*, tout d'abord, nous nous retrouvons face à un crime inexplicable : « Depuis, un mois, cet inexplicable crime affolait Paris » (l. 2). Ensuite, l'Anglais meurt assassiné de façon mystérieuse :

Mon domestique me réveilla en m'annonçant que sir John Rowell avait été assassiné dans la nuit. Une demi-heure plus tard, je pénétrais dans la maison de l'Anglais avec le commissaire central et le capitaine de gendarmerie. Le valet, éperdu et désespéré, pleurait devant la porte. Je soupçonnai d'abord cet homme, mais il était innocent. On ne put jamais trouver le coupable. En entrant dans le salon de sir John, j'aperçus du premier coup d'œil le cadavre étendu sur le dos, au milieu de la pièce. Le gilet était déchiré, une manche arrachée pendait, tout annonçait qu'une lutte terrible avait eu lieu. L'Anglais était mort étranglé ! [...] Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles : - On dirait qu'il a été étranglé par un squelette. (l.115 à l.130)

Dans la nouvelle *La Chevelure*, le patient psychiatrique est obsédé par les femmes mortes, les femmes d'autrefois : « Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois » (l.39 à l.40). Puis il voit une femme morte : « Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue [...] Elle est revenue, la Morte, la belle morte,

l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue » (l.127 à l.132). Le thème de la mort est bien présent dans ce récit.

Dans *La Main d'écorché*, la mort est aussi bien présente. D'abord, la main affreuse appartenait à un criminel déjà mort : « cette main [...] était celle d'un célèbre criminel supplicié en 1736 » (l.119 à l.120). Ensuite, Pierre devient fou et il meurt dans un hôpital psychiatrique : « Il m'étrangle, au secours, au secours ! Il fit deux fois le tour de la chambre en hurlant, puis il tomba mort, la face contre la terre » (l.104 à l.105). Le narrateur doit enterrer son ami : « Je fus chargé de conduire son corps au petit village de P... en Normandie, où ses parents étaient enterrés » (l.106 à l.107).

Nous observons que le thème de la mort est bien présent dans les récits proposés, un thème qui fait bien partie du genre fantastique et de Maupassant. Nous faisons un lien entre le fantastique et la mort.

c) Le thème de la folie

Un autre thème qui est très présent dans les nouvelles choisies et chez Maupassant, c'est le thème de la folie, qui est considéré comme un outil narratif utilisé par l'auteur dans ses œuvres.

La maladie mentale est présente dans la famille de Maupassant, sa mère en souffre, son frère, puis lui. Maupassant se caractérise par son pessimisme. De plus, le thème de la

folie et la psychologie sont très présents dans les nouvelles de Maupassant. Il s'intéresse par l'état psychique de l'être humain, cependant il est atteint de folie jusqu'à la fin de sa vie.

Nous nous rappelons que Maupassant est atteint de syphilis, et le dernier état de la syphilis ce sont les changements physiques et psychiques (les hallucinations). Maupassant est malade presque toute sa vie. Il prend de l'éther, mais entre les migraines et cette substance, sa condition s'aggrave.

De plus, nous constatons que Maupassant apprécie l'analyse de la psychologie humaine. Il est attiré par le thème de la peur, la solitude, cela se reflète dans ses contes et nouvelles. Puis, l'auteur place des personnages dans des situations difficiles pour savoir comment ils vont se comporter. Maupassant essaie de mettre en scène des personnages de psychologie compliquée. Dans ses œuvres, nous constatons souvent la peur, l'angoisse, le néant. Et, bien évidemment, les hallucinations (visuelles et auditives).

Chez Maupassant les fous sont intelligents, intellectuels, et sensibles par rapport aux autres personnages. Ils gardent toujours leurs facultés, ils ont une très bonne mémoire et ils révèlent de remarquables dons pour le raisonnement. Ils restent assez lucides pour juger leur situation particulière et ils réussissent à se déclarer fous eux-mêmes. Leur comportement n'a rien de démentiel ni d'agressif, au point même qu'il faut les croire. Ce sont généralement des personnages qui peuvent parfaitement appartenir à la vie quotidienne, de tous les jours, nous pouvons nous identifier avec eux, se sont, au début, des personnages tout à fait normaux, ordinaires, communs.

D'après Mensikova (2014) il existe plusieurs types de folie. Il y a la folie grave (de nature organique), la folie délirante, obsessionnelle et la folie provoquée par une émotion très forte.

Le thème de la folie dans *La Main* est présent avec le personnage de l'Anglais. Par exemple, lorsqu'il raconte qu'il avait chassé l'homme : « Oh ! nô, le plus mauvais c'était l'homme. Il se mit à rire tout à fait, d'un bon rire de gros Anglais content : - J'avé beaucoup chassé l'homme aussi » (1.72 à 1.75).

Puis, quand le juge d'instruction découvre une main affreuse attachée :

Je crus qu'il plaisantait. Je dis : - cette chaîne maintenant est bien inutile, la main ne se sauvera pas. Sir John Rowell reprit gravement : - elle voulé toujours s'en aller. Cette chaîne été nécessaire. D'un coup d'œil rapide j'interrogeai son visage, me demandant : -est-ce un fou, ou un mauvais plaisant ? (1.103 à 1.108)

Nous pouvons dire que l'Anglais est fou parce qu'il possède une main horrible. Cela est une situation bizarre et peu commune. L'Anglais est obsédé par cette affreuse main (la folie commence par-là). Puis lorsqu'il explique au narrateur pourquoi cette main est attachée : « J'avé mis cette chaîne pour le tenir [...] Elle voulé toujours s'en aller. Cette chaîne été nécessaire ». Même le narrateur se pose la question si l'Anglais est fou. C'est une explication étrange, sans raison ni logique, c'est-à-dire, comment est-ce qu'une main va se détacher ? Le narrateur est tout à fait surpris mais il laisse tomber. Cependant, au fur et à

mesure que l'histoire avance, l'Anglais devient de plus en plus fou, lorsqu'il meurt, le domestique raconte l'état dont se trouvait son maître :

Depuis un mois, son maître semblait agité. Il avait reçu beaucoup de lettres, brûlées à mesure. Souvent, prenant une cravache, dans une colère qui semblait de démence, il avait frappé avec fureur cette main séchée, scellée au mur et enlevée, on ne sait comment, à l'heure même du crime. Il se couchait fort tard et s'enfermait avec soin. Il avait toujours des armes à portée du bras. Souvent, la nuit, il parlait haut, comme s'il fût querellé avec quelqu'un.
(l.138-142)

L'Anglais est devenu fou, finalement il meurt assassiné, nous supposons par cette main mais nous ne savons pas avec certitude. La folie est présente chez l'Anglais. Ici c'est plutôt une folie délirante ou obsessionnelle.

Nous continuons avec le thème de la folie qui est aussi présent dans la nouvelle *La Main d'écorché*. Pierre obtient une main écorchée qui appartenait à un criminel de 1736 et il décide d'accrocher cette horrible main à sa sonnette. Cependant, le propriétaire de la maison demande à Pierre d'enlever cette affreuse main, donc Pierre décide de la mettre dans sa chambre. Puis, un soir il est attaqué, nous ne savons pas par qui ou par quoi. Mais après cet attentat, Pierre se récupère mais il devient fou, il est donc interné dans un hôpital psychiatrique où il meurt en croyant que quelqu'un est en train de l'étrangler :

La victime de l'effroyable attentat [...] a repris connaissance après deux heures de soins assidus donnés par M. le docteur Bourdeau. Sa vie n'est pas en danger, mais on craint fortement pour sa raison [...] En effet, mon pauvre ami était fou ; pendant sept mois, j'allai le voir tous les jours à l'hospice où nous l'avions placé, mais il ne recouvra pas une lueur de raison. Dans son délire, il lui échappait des paroles étranges et, comme tous les fous, il avait une idée fixe, il se croyait toujours poursuivi par un spectre. Un jour, on vint me chercher en toute hâte en me disant qu'il allait plus mal, je le trouvai à l'agonie. Pendant deux heures, il resta fort calme, puis tout à coup, se dressant sur son lit malgré nos efforts, il s'écria en agitant les bras comme en proie à une épouvantable terreur : prends-la ! prends-la ! Il m'étrangle, au secours, au secours ! Il fit deux fois le tour de la chambre en hurlant, puis il tomba mort, la face contre terre. (l.94 à l.106)

Dans *La Main d'écorché*, avant que Pierre soit interné, le narrateur à un moment donné rend visite à Pierre, il a l'air normal. Cependant Pierre raconte un événement étrange qui lui est arrivé : « figure-toi qu'un imbécile quelconque, sans doute pour me faire une mauvaise farce, est venu carillonner à ma porte vers minuit ; j'ai demandé qui était là, mais comme personne ne me répondait, je me suis recouché et rendormi ». Par la suite le narrateur raconte qu'il n'arrivait pas à dormir, qu'il était inquiet, anxieux, après avoir rendu visite à son ami : « Je dormis mal la nuit suivante, j'étais agité, nerveux ; plusieurs fois je me réveillai en sursaut, un moment même je me figurai qu'un homme s'était introduit chez moi et je me

levai pour regarder dans mes armoires et sous mon lit » Puis lorsqu'il arrive à s'endormir le domestique de son ami vient le réveiller pour lui annoncer que Pierre a été agressé : « enfin, vers six heures du matin, comme je commençais à m'assoupir, un coup violent frappé à ma porte, me fit sauter du lit ; c'était le domestique de mon ami, à peine vêtu, pâle et tremblant. « Ah monsieur ! s'écria-t-il en sanglotant, mon pauvre maître qu'on a assassiné ». Le narrateur se précipite pour aller voir son ami mais il n'a pas été assassiné. Son ami prend conscience mais il a perdu la raison, il est devenu fou : « Sa vie n'est pas en danger, mais on craint fortement pour sa raison [...] En effet, mon pauvre ami était fou ». Pierre est interné dans un hôpital psychiatrique, le narrateur lui rend visite tous les jours : « j'allais le voir tous les jours à l'hospice [...] mais il ne recouvra pas une lueur de raison. Dans son délire, il lui échappait des paroles étranges et, comme tous les fous, il avait une idée fixe, il se croyait toujours poursuivi par un spectre ».

Pierre devient complètement fou, nous remarquons que c'est une folie délirante et obsessionnelle. Finalement il meurt fou. Pierre souffre d'hallucinations, il délire. Il s'obsède et il est perturbé par cette horrible main. Il croit jusqu'à la fin de sa vie qu'il est hanté par celle-ci.

Nous constatons la présence du thème de la folie dans *La Chevelure*. Dans cette nouvelle l'action commence dans un hôpital psychiatrique et la folie est attestée par le médecin. Le patient psychiatrique est interné parce qu'il était obsédé par une chevelure qu'il avait trouvée dans un vieux meuble :

Quand je rentrai chez moi, j'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille ; et je la repris, et je sentis, en la touchant, un long frisson qui me courut dans les membres. Durant quelques jours, il fallait que je la visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémississement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais et je la désirais encore ; j'avais de nouveau besoin impérieux de la reprendre, de la palper, de m'énerver jusqu'au malaise par ce contact froid, glissant, irritant, affolant, délicieux. Je vécus ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. (l.106 à l.116)

Ensuite, il a commencé à voir une femme morte qui lui apparaissait et qui était la propriétaire de la chevelure :

Les morts reviennent ! Elle est venue, Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue [...] Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue [...] Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse. (l.127 à l.137)

Le patient psychiatrique est bien évidemment interné dans un hôpital : « Mais on l'a vue... on a deviné... on me l'a prise... Et on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur. On l'a prise... oh ! Misère ! » (l.137 à l.138). Le personnage est devenu fou, possédé complètement par cette chevelure : « Et soudain, comme je relevais sur le médecin des yeux effarés, un cri épouvantable, un hurlement de fureur impuissante et de désir exaspéré s'éleva dans l'asile. Écoutez-le, dit le docteur. Il faut doucher cinq fois par jour ce fou obscène » (l.139 à l.141).

Nous remarquons que dans *La Chevelure* le héros n'admet pas être fou. La folie est plus présente dans « La Chevelure » où un homme est « rongé par sa pensée ». Maupassant le classifie même comme un homme « atteint de folie érotique et macabre » arrivant presque à la nécrophilie. Le héros est décrit comme un pauvre homme aux cheveux blancs, il est maigre et dans ses yeux la folie se reflète. L'auteur décrit aussi son état psychique et il le fait par les métaphores et des exclamations.

D'autre part Maupassant accentue les mots faisant référence à la folie par une lettre majuscule : « Folie », il utilise aussi l'énumération, les phrases exclamatives et les questions rhétoriques pour renforcer la folie chez le héros. Cet homme souffre de psychose et puis du délire qui est causé par approfondissement de la psychose. Il voit les femmes dans les objets puis il les imagine en possédant ces objets. Par exemple, il compare un meuble à une femme parce qu'il est attiré par ce meuble. Il est complètement dominé par cet objet.

Le héros suppose qu'il y a une cachette dans ce vieux meuble. Enfin il la trouve et il y a une « merveilleuse chevelure de femme ». Il imagine l'histoire de cette chevelure. Peu à

peu il s'obsède. Puis une relation étrange surgit entre lui et cette chevelure. Son obsession continue jusqu'à la personnification de la chevelure. Celle-ci appartient à une femme déjà morte. Le personnage souffre d'hallucinations car il voit cette femme morte. À ce moment, il est complètement fou mais aussi il est heureux. Cependant quand sa folie se fait évidente, il est enfermé dans un asile de fous. Il n'est pas triste d'être enfermé mais il souffre la perte des cheveux qu'il aime. Son état psychique se reflète aussi dans son état physique.

Katarzyna Gadomska (2003) dit que la conviction du fou de l'apparition de cette femme provoque chez le lecteur le sentiment d'inquiétude étrangeté dont parlait Freud : « L'inquiétude étrangeté surgit souvent chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent » (1933, p.78). D'après Freud « la vie psychique du névrosé est donné par l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité mentale » (1933, p.139) Gadomska (2003) explique que le malade ne s'intéresse plus au monde, renonce à rencontrer des gens. Il s'enferme dans son propre monde, celui des rêves, de visions, de fantômes. Il perd totalement le contact avec son entourage. Les choses qui étaient primordiales ne le sont plus. C'est le phénomène qui l'attire, qui l'intéresse le plus, qui devient une chose importante pour lui. Maupassant montre dans *La Chevelure* que le personnage abandonne ses préoccupations quotidiennes pour s'enfermer dans son monde psychique. Peu à peu le personnage devient étranger à la société mais aussi à soi-même. L'intensité de ses hallucinations, la perte de la capacité du jugement raisonnable, l'aliénation finale du personnage contribuent à créer le climat du fantastique clinique.

Gadomska (2003) explique que chez Maupassant le centre de l'univers fantastique est le cerveau du malade. Ce sont les visions, les hallucinations, les obsessions du héros qui provoquent une peur spécifique chez le lecteur : c'est l'angoisse devant l'inconnu qui est en nous-mêmes. L'homme a peur de la puissance de son esprit. Le danger qui hante le héros est intériorisé et par cela plus inquiétant. La folie, le clinique remplacent le phénomène surnaturel traditionnel. Les descriptions de l'état mental du personnage, de son aspect physique, de son comportement créent le climat d'épouvante moderne.

Nous constatons que la thématique de la folie est très présente chez Maupassant. La folie permet à l'auteur de se plonger dans la psychologie de ses personnages et de la travailler plus. C'est aussi un moyen d'attirer le lecteur ; la folie permet de transformer le conte médiocre en un conte attirant car la maladie mentale est quelque chose inexplorée, incompréhensible et mystérieuse. Parfois, Maupassant utilise délicatement le thème de la folie. Il ne l'exprime pas directement, mais il la présente comme un observateur.

Dans les nouvelles proposées, parlant de fous, elles décrivent toute l'évolution du début jusqu'à l'état final (comme dans *La Chevelure*). Nous remarquons que la folie est représentée dans le registre lexical. De plus Maupassant utilise souvent le discours direct. Le langage exprimant la folie. Maupassant a recours aux monologues intérieurs permettant de développer la pensée du personnage. Nous observons l'utilisation des phrases interrogatives, exclamatives pour renforcer l'effet sur le lecteur. Puis, Maupassant réussit à évoquer la folie ou l'idée de la folie chez les personnages. Parfois le personnage est conscient d'être séparé de la société, d'être un peu fou comme l'Anglais. Mais aussi, certains personnages

n'acceptent pas d'être fous même s'ils le sont. Et il y a aussi ceux qui ne sont pas conscients du tout de leur maladie mentale comme le héros de *La Chevelure*.

La folie est un thème récurrent chez Maupassant car il souffrait lui aussi de cette maladie mentale. C'est pour cette raison qu'il s'intéressait peut-être à la folie et il l'examinait si profondément. Il voulait entrer dans la psychologie humaine par l'analyse psychologique de ses personnages littéraires. Maupassant veut montrer comment les gens fous réfléchissent, comment ils se sentent, comment ils réagissent. Il veut peut-être faire comprendre que la folie est une maladie grave mais peu visible.

Nous pouvons faire un lien entre le fantastique, le thème de la folie puis celui de la mort. Nous avons vu comment Maupassant a utilisé plusieurs stratégies narratives pour développer ses récits fantastiques. Nous reconnaissons que c'est un travail exhaustif, minutieux, structuré et bien organisé. Nous retrouvons les éléments nécessaires pour créer le fantastique. De plus, l'effet des récits de Maupassant sur le lecteur est intéressant parce que l'auteur réussit à le faire hésiter ou douter.

Finalement, nous signalons que la peur est un élément essentiel. Dans la plupart des récits, la nuit et la solitude forment les conditions nécessaires pour le fantastique. Il ne faut qu'un événement inattendu, une erreur de perception, une altération des sens, auditifs, mais surtout visuels, pour que la raison chancelle, pour que le récit bascule tout d'un coup dans l'étrange et l'angoisse.

Nous observons que, chez Maupassant, nous n'avons pas besoin de décors surnaturels. Le fantastique demeure toujours dans la réalité et cela fait qu'il soit inquiétant. Après la peur, nous avons la terreur puis la folie, comme en témoigne la progression des récits proposés.

Les œuvres de Maupassant retiennent l'attention par leur force réaliste, la présence importante du fantastique et par le pessimisme qui s'en dégage le plus souvent, mais aussi par sa maîtrise stylistique.

Nous concluons en disant que l'originalité et la modernité de Maupassant viennent du fait que ses contes, même s'ils sont simples, ils présentent des structures bien travaillées ; ils contiennent des jeux de thèmes et de langage qui s'incorporent au fantastique pour permettre que le lecteur attentif puisse prendre du plaisir.

Chapitre III- Un corps fragmenté : fétichisme ?

a) Maupassant : résultat de son époque.

Tout d'abord, c'est important de faire mention que la littérature de Maupassant et que l'auteur lui-même sont des produits de leur époque. Maupassant a eu du succès parce qu'il a su repérer des thèmes d'intérêt du lecteur populaire. De plus, il faut remarquer que les nouvelles de Maupassant se placent dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle qui est marquée par une forte évolution des sciences et des techniques. Ainsi l'histoire témoigne de la naissance de la psychiatrie et la psychologie. Puis, la découverte de l'électricité et la mise au point de la pile électrique vont ouvrir des domaines de recherche et expérimentation scientifique jusqu'alors insoupçonnés. L'un des exemples essentiels par son lien avec la littérature ce sont les expériences de Galvani dans la réanimation de corps (ou des membres) inertes à travers l'application des décharges électriques. D'après Van Heiningen (2012) qui nous explique dans son article qui s'intitule *Sur le galvanisme et l'électricité animale. Petrus Van Musschenbroek, l'abbé Nollet, Luigi Galvani et autres* que Luigi Galvani est un docteur italien en médecine en 1762 à l'Université de Bologne mais c'est en 1780 qu'il examine pour la première fois, la sensibilité de la patte-arrière d'une grenouille à l'électricité statique, provenant d'une bouteille de Leyde et d'une machine électrostatique cela faisait contracter violemment la patte. Pendant plusieurs années Galvani répéta ces expériences. Il jugea que cette électricité était produite dans les muscles et les nerfs de la grenouille. Plus tard, le fluide galvanique du corps animal et le fluide électrique étaient identiques, ce phénomène a été

nommé « galvanisme ». Puis, au cours des expériences faites par Galvani il s'avérait que nous pouvions aussi provoquer des contractions musculaires en faisant naître des étincelles électrostatiques tout près de cette patte. Plus il allongeait, à l'aide d'un fil métallique, le nerf sciatique dégagé, plus violente était la convulsion. Galvani était le premier chercheur à rattacher l'électricité à la revivification des animaux morts. Donc, il a défini le rapport entre l'électricité et la vie. Dès ce moment-là, l'électricité fut considérée comme le moteur des contractions musculaires. Galvani pensait que nous pourrions guérir, à travers l'électricité, le rhumatisme, les convulsions et le tétanos. Les possibilités ouvertes par cette expérience scientifique ont tout de suite éveillé les élans créateurs des écrivains et constituent une des origines reconnues de l'apogée de la littérature fantastique à l'époque. Maupassant s'inspire de ces expériences pour créer ses nouvelles (comme celle de *La Main et La Main d'écorché*).

Un autre point qui doit être mentionné c'est le fait que Maupassant reconnaît l'écrivain Gustave Flaubert comme son père littéraire, ce qui permet de supposer que l'influence de Flaubert chez Maupassant est voulue puis expliquée par l'admiration. De plus, plusieurs études signalent une espèce de fétichisme chez Flaubert dans *Madame Bovary*. Par exemple, l'article de Marguerite Finn (1982) qui s'intitule *La thématique du pied dans les ouvrages de Flaubert*, explique la fascination qu'avait Flaubert envers les pieds. L'auteure examine la vie de Flaubert et ses œuvres pour analyser l'importance et la continuité du rôle joué chez lui par le pied et la chaussure. Finn (1982) nous dit que Flaubert avait un intérêt envers les pieds et les chaussures dès qu'il était jeune. Cette attraction est reflétée dans les

œuvres de Flaubert. Nous déduisons que Maupassant s'est inspiré de Flaubert pour écrire certaines de ses œuvres.

D'après Barbara Vinken (2010) et son article qui s'intitule *Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert*, les lettres de Flaubert à Colet, permettent de montrer les complications du scénario fétichiste. L'auteure explique que l'investissement de l'objet fétiche (les pantoufles) n'est que le symptôme le plus évident de cette disposition fétichiste. De plus, Vinken (2010) ajoute que, grâce aux lettres, nous découvrons que la pratique sexuelle la plus satisfaisante pour Flaubert était la masturbation qui était liée au fétichisme du pied et de la chaussure. Vinken (2010) affirme que rien n'excite Flaubert que ces pantoufles, qui sont à la fois déni et constat de castration. L'auteure mentionne Freud en disant que le fétichiste ne fait pas qu'adorer le fétiche. Et c'est à travers l'écriture que Flaubert déplace le drame de la castration de l'amour.

D'autre part, nous mentionnons Isaac Bazié (2005) et son article qui s'intitule *Corps perçu et corps figuré* où il nous explique que « le corps est un objet complexe, dont les chercheurs des diverses disciplines s'accordent à reconnaître l'intérêt tout en insistant sur la difficulté qu'il y a à l'appréhender » (Bazié, 2005, p.9). Le corps a toujours été sujet de recherche, un mystère qui intéresse les Hommes depuis très longtemps. Bazié (2005) poursuit en disant que le corps a été :

Pris entre les perceptions morales et religieuses, esthétiques et philosophiques, le corps est une question de nature transversale qui ne cesse de motiver des positions allant de son occultation complète à une fétichisation

de l'objet, dans l'obéissance à un déterminisme biologique qui ne dit pas toujours son nom. (Bazié, 2005, p.9)

L'auteur dit que le fait que le corps provoque tant d'intérêt et en même temps d'inconfort a pour réaction situer la recherche à la croisée des disciplines, de forcer celui-ci à prendre en compte diverses façons de voir, mais aussi de lire le corps dans ses différentes « écologies ».

C'est important de dire que la question du corps humain n'est pas nouvelle à l'époque de Maupassant. Le corps a toujours été sujet de recherche dans différents domaines : les sciences, la théologie, la littérature, l'art et d'autres. La représentation du corps en littérature (domaine qui nous intéresse) a plusieurs interprétations, significations, perceptions. Parler ou écrire sur le corps humain présente une difficulté lorsque celui-ci est soumis à une multiplicité d'interprétations.

L'obsession ou la fascination de l'être humain par rapport au corps se voit refléter dans la littérature depuis très longtemps. Par exemple, dès le seizième siècle, avec Rabelais qui affirme la place et l'importance du corps humain. Comme nous l'explique Masataka Ishibashi (2013) dans son étude qui s'intitule *La représentation du corps dans les textes narratifs de la première moitié du XVIe siècle*, chez Rabelais avec *Pantagruel* nous voyons un éloge du corps humain dans un contexte propre à la Renaissance qui affirme la place centrale de l'homme et sa dignité. Au seizième siècle, l'homme est placé au centre de l'univers. Le corps est valorisé. L'auteur dit que « Affirmant ainsi la dignité de l'homme, la Renaissance est la période qui a manifesté sur divers plans de l'intérêt et pour l'homme et

pour son corps. » (Ishibashi, 2013, p.9). Le corps est très présent dans la culture de l'époque, « à tel point que le champ des recherches sur le corps à la Renaissance est trop vaste pour qu'on ait la prétention de le circonscrire en quoi que ce soit. » (Ishibashi, 2013, p.10).

Le corps humain a été traité dans la littérature française depuis des siècles avant Maupassant. Ce n'est pas un sujet tout nouveau au dix-neuvième siècle. Maupassant ne fait que reprendre cette thématique du corps humain mais sous un autre regard ou perspective. Maupassant traite plutôt un corps coupé, fragmenté, ce n'est qu'une partie du corps qui intéresse, qui est le centre des histoires. Cependant, Maupassant est un produit de son époque. En s'inspirant des expériences du docteur Galvani, de Flaubert et bien évidemment d'autres écrivains, Maupassant crée ses nouvelles. Nous pouvons dire qu'il a su travailler les thèmes qui étaient populaires à son époque pour attirer l'attention du public et il a eu du succès.

b) Outils stylistiques : métaphore, métonymie et symbole.

Dans cette partie nous allons voir que Maupassant fait recours à certains outils stylistiques pour représenter le corps fragmenté dans les trois œuvres proposées. C'est important de définir ce qu'est le symbole, la métaphore et la métonymie pour ainsi de suite les identifier et les analyser dans les trois textes de notre corpus permettant de représenter le corps fragmenté.

Premièrement, nous mentionnons l'auteure Mariane Bury (1988) qui dit que « Maupassant aspire à une lisibilité, une universalité à laquelle il parvient : aujourd'hui encore on le lit beaucoup, et partout. Ce succès n'est sans doute pas étranger [...] à une

conception stratégique du style. » (1988, p. 63). L'auteure ajoute que « Il s'agit bien de persuader le lecteur, non pas en vue de déterminer une action [...] mais pour lui faire oublier qu'il a affaire à un texte littéraire. » (1988, p.65). Bury (1988) explique que :

Maupassant cherche à ébranler le lecteur. Ainsi utilise-t-il les armes du traditionnel style simple au service de l'efficacité du récit. Pourtant ce retour entraîne malgré tout un recours aux figures dans la mesure où suggestion et sensation sont intimement mêlées. La simplicité du style doit pouvoir rendre [...] la plus grande subtilité de nuances, et cette dernière à coup sûr exige l'emploi d'images destinées à rendre la réalité palpable. La lecture est pour Maupassant un acte sensuel, et la haine des figures ornementales, le choix d'une rhétorique orientée vers l'effet du réel, le conduisent à l'usage de figures déterminées par son propre sensualisme. (1988, p.66)

De plus, Bury (1988) explique que les figures chez Maupassant sont :

Destinées, comme c'est leur rôle, à figurer le discours, elles transmettent à force d'analogies les sensations que l'écrivain désire inoculer au lecteur. Principalement réservées aux passages descriptifs, elles ont pour fonction de faire sentir en faisant voir. (1988, p.66)

L'auteure ajoute qu'il y a un système rhétorique qui se met en place où les figures d'analogies mais surtout la comparaison et la métaphore prennent le premier plan. Bury (1988) explique que :

Maupassant réussit à évoquer poétiquement le quotidien en donnant à ses descriptions analogiques la simplicité d'une évidence. Pour lui, une bonne

figure est une figure qui ne se voit pas, ce qui réclame du critique une vigilance particulière pour échapper au piège de la simplicité concertée du style et pour tenter de déceler les lois qui président à l'orchestration des figures. (1988, p.67)

L'auteure conclut en disant que le sensualisme de l'écriture de Maupassant permet de reprendre les figures qui étaient mises à l'écart au nom de la simplicité de l'écriture réelle. L'efficacité du récit de Maupassant, considérée d'une qualité première, conditionne et règle l'emploi des figures.

Nous allons identifier et analyser certains outils stylistiques utilisés par l'auteur pour représenter le corps fragmenté dans les textes de notre corpus, mais nous allons d'abord définir ce qu'est un symbole.

Nous citons le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant qui disent que « les symboles sont au centre, ils sont le cœur de cette vie imaginative. Ils révèlent les secrets de l'inconscient, conduisent aux ressorts les plus cachés de l'action, ouvrent l'esprit sur l'inconnu et l'infini. » (Chevalier et Gheerbrant, 1969, p.5). Les auteurs expliquent que les symboles se trouvent dans le langage, les gestes, les rêves, de façon consciente ou inconsciente. Les auteurs expliquent que les symboles :

Ils donnent un visage aux désirs, ils incitent à telle entreprise, ils modèlent un comportement, ils amorcent succès ou échecs. Leur formation, leur agencement, leur interprétation intéressent de nombreuses disciplines : l'histoire des civilisations et des religions, la linguistique, l'anthropologie culturelle, la critique d'art, la psychologie, la médecine [...] C'est trop peu de

dire que nous vivons dans un monde de symboles, un monde de symboles vit en nous. (1969, p.5)

Chevalier et Gheerbrant (1969) différencient le symbole et le signe. Le symbole est plus qu'un signe :

Il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme. Non seulement il représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais il réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant. Il joue sur des structures mentales. (1969, p.8)

Nous mentionnons Gabriel Balaci (2011) et son article qui s'intitule *L'importance du symbole et du symbolisme dans le développement psychique*, qui dit que « le symbole est un élément des échanges et des représentations humaines, qui a apparemment une fonction de représentation mais qui est, plus fondamentalement, constitutif de la réalité humaine elle-même. » (Balaci, 2011, p.146). De plus, Balaci (2011) explique que pour Saussure les symboles sont des représentations plutôt iconiques qui a des ressemblances avec ce qui est représenté. Le symbole est tout d'abord une représentation porteuse de sens. L'auteur ajoute que « le symbole devient une représentation de l'absent et de l'imperceptible. Le symbole est polysémique et ambivalent : son interprétation découle de la culture de chacun, tout en s'inscrivant dans une réalité universelle. » (Balaci, 2011, p.146). L'auteur poursuit en disant que le symbole se forme à partir de ce qui est réel.

Pour en finir avec le symbole, il peut être soit un objet, une image, un mot, un son ou autre, qui représente quelque chose par association, ressemblance ou convention. Le symbole

signifie, désigne ou représente une réalité qui porte un sens qui leur est commun aux deux. D'après le dictionnaire Larousse en ligne, le symbole est défini comme « signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème : le drapeau, symbole de la patrie ».

En ce qui concerne la métaphore, Chevalier et Gheerbrant (1969) disent qu'elle « développe une comparaison entre deux êtres ou deux situations : l'éloquence de tel orateur est un déluge verbal » (Chevalier et Gheerbrant, 1969, p.7). Nous consultons le dictionnaire Larousse en ligne qui définit la métaphore comme « emploi d'un terme concret pour exprimer une notion abstraite par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison ».

Ensuite, la métonymie est une figure de style qui est définie, selon le dictionnaire Larousse en ligne, comme un « phénomène par lequel un concept est désigné par un terme désignant un autre concept qui lui est relié par une relation nécessaire ».

Nous allons voir que les mains et la chevelure, présents dans les œuvres choisies, pourraient être des symboles. Chevalier et Gheerbrant (1969) expliquent que :

Comme les ongles ou les membres d'un être humain, les cheveux sont censés conserver des rapports intimes avec celui-ci après leur séparation. Ils en symbolisent les propriétés, en concernant spirituellement leurs vertus : ils lui sont unis par un lien de sympathie. De là le culte des reliques de saints- et notamment d'une mèche de cheveux – culte qui comprend non seulement un acte de vénération, mais un désir de participation à leurs vertus propres [...] Ces pratiques signifient plus que la perpétuation d'un souvenir, elles révèlent

comme une volonté de faire survivre l'état de la personne qui portait ces cheveux. (1969, p.136)

Les auteurs disent que les cheveux pourraient représenter certaines vertus ou certains pouvoirs de l'homme : la force, la virilité. Dans le cas de *La Chevelure*, elle pourrait représenter la beauté de la femme, ou une femme séduisante. Les auteurs poursuivent en disant que « les cheveux sont considérés comme le siège de l'âme, ou d'une des âmes » (Chevalier et Gheerbrant, 1969, p.137). Les cheveux pourraient avoir un lien avec la force vitale. D'autre part, les auteurs expliquent que « la chevelure étant une des principales armes de la femme, le fait que celle-ci soit montrée ou cachée, nouée ou dénouée est fréquemment signe de la disponibilité, du don ou de la réserve d'une femme. » (Chevalier et Gheerbrant, 1969, p.137). Nous pourrions interpréter que la chevelure, présente dans l'une des œuvres proposées, serait liée à la provocation sensuelle.

Puis, dans la nouvelle *La Chevelure* le personnage peigne souvent celle-ci. Sur cela les auteurs disent que :

Peigner les cheveux de quelqu'un est une marque d'attention, de bon accueil [...] En revanche, se laisser peigner par quelqu'un est signe d'amour, de confiance, d'intimité. Peigner longuement quelqu'un, c'est le bercer, l'endormir, le caresser [...] (1969, p.137).

Nous poursuivons avec les mains présentées dans les deux autres nouvelles choisies (*La Main* et *La Main d'écorché*). Selon Chevalier et Gheerbrant (1969) disent que « la main exprime les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination [...] La main

est un emblème royal, instrument de la maîtrise et signe de domination [...] » (p.318). De plus, les auteurs expliquent que la main peut avoir une valeur magique, représenter la justice et l'équilibre. Elle peut servir à la prise de possession et à l'invocation. Chevalier et Gheerbrant (1969) disent que la main peut symboliser la mort, le sacrifice mais aussi la puissance et la suprématie. Les auteurs poursuivent en expliquant que la main est souvent comparée à l'œil car elle voit, « les mains de l'homme sont également liées à la connaissance, à la vision, car elles ont pour fin le langage » (Chevalier et Gheerbrant, 1969, p.320). Les auteurs ajoutent que :

La main est enfin un symbole de l'action différenciatrice [...] La main est comme une synthèse, exclusivement humaine, du masculin et du féminin ; elle est passive en ce qu'elle contient, active en ce qu'elle tient. Elle sert d'arme et d'outil ; elle se prolonge par ses instruments. Mais elle différencie l'homme de tout animal et sert à différencier aussi les objets qu'elle touche et modèle [...] Même quand elle indique une prise de possession ou une affirmation de pouvoir : la main de justice, la main posée sur un objet ou un territoire, la main donnée au mariage, elle distingue celui qu'elle représente soit dans l'exercice de ses fonctions, soit dans une situation nouvelle. (1969, p.320).

L'interprétation que nous pourrions donner à ces mains est qu'elles symbolisent ou représentent la domination, la force, la puissance mais en même temps c'est la mort.

Nous retrouvons dans les textes de notre corpus la présence de figures de style. Nous allons nous centrer sur les métaphores et les métonymies utilisées pour représenter le corps fragmenté.

Dans la nouvelle *La Main* nous remarquons une métaphore lorsque l'Anglais compare la chasse d'animaux avec celle de l'être humain, c'est-à-dire, comme si l'homme était un animal que nous pouvons chasser : « Tous ces animaux sont redoutables [...] Oh ! nô, le plus mauvais c'été l'homme ». À partir d'ici, le juge d'instruction nous donne les premiers indices sur l'histoire de la main. Nous retrouvons une métonymie dans la description de la main. Nous ne trouvons pas tout de suite l'utilisation du mot « main ». Nous remarquons que pour faire référence à cette partie du corps, il y a l'emploi de « chose étrange », « objet noir », « membre malpropre », « débris humain », « sa présence », « hideux débris ». Nous pourrions interpréter que cette main symbolise la force, la puissance, l'étrangeté, la vengeance mais aussi la cruauté, la morbidité puis la mort.

Nous continuons avec *La Chevelure* où nous trouvons une métaphore lorsque le personnage parle de sa découverte : « Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d'une caresse singulière, d'une caresse de morte ». Le personnage décrit cette chevelure comme s'il s'agissait d'une personne. Ensuite, nous observons l'utilisation de différentes expressions ou mots pour se référer à cette partie du corps : « cette surprenante relique », « flot doré », « cette fortune d'amour », « la parure de sa tête », « la seule partie vivante de sa chair », « parcelle du corps », « mon étrange trouvaille », « ruisseau charmant de cheveux morts », « longue fusée de cheveux blonds ». L'interprétation que nous pourrions donner à

cette chevelure c'est qu'elle pourrait symboliser la beauté, la sensualité, la séduction, la perte.

Dans *La Main d'écorché*, pour faire référence à cette partie du corps les mots ou les expressions employées sont : « grand criminel de mes amis », « cette horreur », « débris humain », « charogne », « main desséchée ». Ce membre pourrait symboliser la force, la puissance, l'étrangeté, la sorcellerie, la morbidité et la mort.

Maupassant se sert de différents outils narratifs et stylistiques qui permettent de représenter le corps fragmenté dans les textes de notre corpus et ils rendent possible l'effet voulu chez le lecteur. Il faut se rappeler que l'interprétation que nous donnons ce n'est qu'une analyse possible : « Lire un texte aujourd'hui ne revient pas à lire un texte au XIXe siècle » (Place-Verghnes, 2002, p.20).

c) **Fétichisme dans les trois œuvres ?**

Nous constatons la présence de certaines parties du corps dans les textes de notre corpus : une main, une main écorchée et une chevelure. Dans ce sous-chapitre nous proposons une possible interprétation de ces trois œuvres choisies : pourrions-nous parler de fétichisme d'après notre regard du vingt-et-unième siècle ? En rappelant qu'il faudra faire la différence entre les personnages et l'auteur, c'est-à-dire, nous nous centrons sur les personnages et les histoires fictives.

Nous commençons avec la nouvelle *La Main* où l'histoire tourne autour de cette partie du corps. Cependant, nous pouvons constater que nous ne pourrions pas parler d'un fétichisme sexuel, il serait plutôt une fascination ou une adoration que l'Anglais éprouve par rapport à cette affreuse main. Nous insistons sur le fait qu'il n'y a pas une attraction sexuelle. Nous avons l'impression que dans cette nouvelle nous revenons aux origines du fétichisme où plutôt la main est considérée comme un talisman, amulette ou autre objet. Nous retrouvons qu'il y a un peu de sorcellerie parce qu'il ne s'agit pas d'une simple main mais qu'il y a quelque chose de magique et de mystérieux. Nous relient l'aspect de la sorcellerie avec ce qui est étranger ou étrange. Puis, nous ajoutons que tout ce qui est étranger peut aussi représenter la sorcellerie parce que c'est exotique, d'autres cultures ont été profanées. Ce qui vient d'ailleurs est exotique, mystérieux, magique.

Nous pourrions dire que le fétichisme se présente ici comme une admiration envers cette partie du corps, c'est morbide parce qu'il s'agit d'une main qui appartenait à quelqu'un qui est mort. Notre perception est que c'est un fétichisme qui remonte à ses origines. De plus, nous constatons que dans l'histoire cette main est placée comme s'il s'agissait d'un trophée : « Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait ». Puis, l'Anglais avait voyagé en Afrique, en Amérique, les Indes, des lieux ou pays exotiques où il y a d'autres croyances. Nous nous rappelons que l'origine du fétichisme vient de l'Afrique donc nous pourrions supposer que l'Anglais, comme il avait beaucoup voyagé, il avait vécu certainement des aventures et des moments exotiques, différents. Donc, possiblement, le fétichisme qui pourrait se présenter dans cette nouvelle serait plutôt de vénération ou d'adoration puisqu'il

n'y a aucune attraction sexuelle. Nous pourrions interpréter que l'Anglais possède cette main comme un trophée dont il est vraiment fier.

Nous poursuivons avec la deuxième nouvelle proposée, *La Main d'écorché*, où se présente une partie du corps : une main écorchée. Nous pourrions l'interpréter comme un fétichisme de vénération ou d'adoration. Nous ne trouvons pas qu'il a une attraction sexuelle ou amoureuse. C'est encore une fois un objet mystérieux, il y a de la sorcellerie car le personnage au début de l'histoire raconte qu'il a obtenu d'un vieux sorcier (et qu'il avait une grande affection pour cette main).

Nous pensons qu'il pourrait s'agir de fétichisme dans cette deuxième nouvelle car le personnage est complètement attiré par cette main affreuse, il la montre à ses amis, il l'accroche à sa sonnette puis dans sa chambre. C'est un objet peu commun. L'histoire tourne autour de cette main mystérieuse.

Ensuite, nous continuons avec *La Chevelure*, où nous remarquons la présence d'une partie du corps : une chevelure. Dans cette nouvelle il pourrait s'agir plutôt d'un fétichisme amoureux et sexuel, comme le dit Binet (1888), c'est lorsqu'une personne éprouve une excitation génitale intense pendant la contemplation de certains objets inanimés. Dans cette nouvelle le personnage tombe complètement amoureux de cette chevelure. Le personnage n'arrive plus à vivre sans celle-ci, il est complètement possédé, obsédé et attiré. Le personnage commence à sentir une attraction sexuelle : « Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je

l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je l'aimais ! ».

Nous remarquons que les trois nouvelles finissent mal : deux personnages principaux meurent à la fin des histoires et l'autre devient fou. Une possible interprétation serait que les situations susceptibles d'être interprétées comme fétichisme sont aussi accompagnées de cruauté et cela entraîne une fin tragique pour les protagonistes. Ceci est morbide car il s'agit de parties du corps de personnes mortes. Cette version d'analyse nous montre que ce sont des situations malades qui surprennent le lecteur.

d) Fétichisme lié à la folie?

D'après notre interprétation des trois œuvres, le fétichisme, qui pourrait se présenter dans les textes, serait accompagné de folie. Nous citons Sémérie (1867) qui dit que :

Le fétichisme est cet état mental dans lequel la propriété d'abstraire et de créer des êtres fictifs est abolie ou n'existe pas encore. Ne sachant pas créer des dieux, farfadets ou êtres surnaturels quelconques, l'homme attribue directement aux corps les phénomènes dont ils sont le siège. (p.85)

Ensuite, Sémérie (1867) ajoute que la notion de folie est relative puis que c'est une notion difficile à comprendre. C'est nécessaire d'introduire un point de vue social. L'auteur explique que la folie est une exagération de la subjectivité normale, il y a une prépondérance

d'images subjectives qui constituent l'hallucination, et à l'incohérence, et qu'il y a une instabilité dans les opinions.

Dans la nouvelle *La Main*, l'Anglais présente une grande obsession envers une partie du corps humain. Nous constatons que cette obsession est un symptôme de la folie. C'est-à-dire, les gens « normaux » n'éprouvent pas une obsession d'une partie du corps d'un mort. Puis ce n'est pas normal d'exposer cette main comme un trophée. Donc, nous remarquons que, le fétichisme, possiblement présent, serait lié à la folie. L'Anglais perd sa raison, il ne dort plus tranquille, il s'enfermait avant de s'endormir, il dormait avec des armes. L'obsession l'a entraîné vers la folie puis vers la mort.

De plus, l'Anglais présente quelques symptômes de l'obsession comme des pensées répétitives qui occupent l'esprit et causent l'anxiété, et des difficultés à effectuer les activités et à assumer les responsabilités familiales, professionnelles et sociales.

Selon le dictionnaire Larousse en ligne, « obsession » est définie comme « une idée répétitive et menaçante, s'imposant de façon incoercible à la conscience du sujet, bien que celui-ci en reconnaisse le caractère irrationnel » ou bien comme « brutale réalisation d'une idée obsédante au terme d'une longue lutte intérieure, chez un sujet qui la reconnaît, comme ridicule, sacrilège ou criminelle, et dont l'excitation est suivie de soulagement ». D'après cette définition nous remarquons que dans cette nouvelle l'Anglais présente des traits d'obsession qui pourraient faire partie du fétichisme comme de la folie.

Nous poursuivons avec *La Main d'écorché* où nous voyons dès le début de l'histoire le personnage qui est tourmenté par cette partie du corps. Par conséquent, des événements étranges arrivent, et le personnage se fait attaquer. Il se récupère mais il devient fou. Il est même interné dans un hôpital psychiatrique, il ne récupère jamais sa raison. Nous observons comment cette obsession l'a entraîné vers la folie puis vers la mort. Nous pourrions interpréter que les trois éléments seraient liés entre eux : fétichisme, folie et mort.

Nous retrouvons des exagérations, des hyperboles pour attirer le lecteur. Un objet qui normalement n'a aucune importance, prend une grande valeur pour ces personnages, et sombre dans l'obsession, la folie et la mort.

Pour *La Chevelure*, nous citons l'auteur Charles Vallon (1897) qui mentionne à Moll (1893) ce dernier dit que :

Il ne faudrait pourtant pas considérer comme morbide l'habitude d'embrasser les objets appartenant à la personne aimée, sous peine d'attribuer à presque tous les hommes une perversion sexuelle passagère ou chronique. Ce qui distingue les cas normaux des cas morbides, c'est que dans les premiers cas il existe un amour pour une personne et que si l'on embrasse les objets de la femme aimée, c'est justement parce qu'ils appartiennent à l'être aimé. Par contre, dans le fétichisme pathologique, c'est l'amour pour l'objet qui prime tout ; quant aux qualités physiques et morales de la personne en question, le malade ne s'en occupe que peu ou pas. (1897, p. 142)

Vallon (1897) ajoute que les fétichistes des objets, certains se contentent de palper, de caresser, de couvrir des baisers l'objet aimé. Nous pourrions dire que c'est le même comportement pour les fétichistes des parties du corps comme nous le voyons avec notre héros de *La Chevelure*. Vallon (1897) mentionne encore une fois à Moll (1893) qui ne considère pas comme pathologiques les cas dans lesquels l'homme éprouve un certain plaisir à regarder, à toucher, à embrasser une partie du corps puis Moll (1893) dit que ces cas ne sont pas normaux, mais sans être morbides. L'auteur explique que nous pouvons aimer une bouche, des yeux, mais sans atteindre à la perversion sexuelle. Les cas considérés comme pathologiques par Moll (1893) sont ceux qui présentent une perception sexuelle d'une certaine partie du corps ou sa représentation mentale est la condition de l'excitation voluptueuse. De plus l'auteur dit que dans ce cas la femme n'est plus suffisante pour provoquer l'excitation. Il explique que dans les cas pathologiques, la femme n'est qu'un accessoire, qu'une partie de son corps joue un rôle principal dans l'excitation de l'homme. Ce comportement pourrait se voir dans *La Chevelure*, où notre personnage est tout à fait attaché à une chevelure de femme. Puis nous pourrions supposer que cette obsession qui s'éloigne de la réalité pourrait arriver à la folie. Le personnage est perdu dans cette chevelure, il est complètement fou : possédé par cette partie du corps. Puis il commence à avoir des hallucinations (il voit paraître une femme morte). Il finit dans un hôpital psychiatrique car sa folie s'est fait visible aux yeux des autres. Le personnage ne se rendait pas compte qu'il était fou. Nous interprétons que, le possible fétichisme, l'a conduit vers la folie.

Nous pourrions conclure en disant que notre interprétation du fétichisme dans les trois nouvelles choisies serait liée à la folie. Et, nous pourrions ajouter que le genre fantastique a permis à Maupassant d'écrire sur ces sujets-là sans être censuré.

VIII. Conclusions

Pour conclure, nous avons tout d'abord accompli à une étude narratologique des trois nouvelles proposées pour mieux comprendre la structure des textes (les personnages, le récit et le narrateur) pour ainsi réaliser une analyse plus profonde des œuvres choisies.

Nous avons pu remarquer, grâce à l'étude narratologique, que généralement la structure des nouvelles est claire, facilitant la lecture, et suivant un ordre chronologique et logique. L'histoire est facile à comprendre. Il y a généralement peu de personnages, appartenant à la vie quotidienne, ordinaires et communs. Nous retrouvons peu d'informations sur eux, l'auteur ne nous donne que l'essentiel puisque nous n'avons pas besoin d'en connaître plus. Le lecteur arrive à s'identifier avec les personnages ou au moins les comprendre. De plus, le narrateur généralement est témoin, il est un personnage de plus dans l'histoire, comme nous, il ignore tout sur le cours des événements. Il nous décrit ce qu'il voit, écoute et sent. Il rapporte les faits, il n'est pas le personnage principal. C'est un narrateur observateur et témoin. Les textes choisis ont rendu possible cette étude narratologique. Le style de Maupassant permet de réaliser ce type de travail.

Ensuite, nous avons étudié exhaustivement le genre fantastique dans les trois nouvelles proposées. Nous avons dégagé les caractéristiques du genre fantastique dans les trois textes suggérés. Et, nous avons analysé les outils narratifs utilisés par Maupassant pour créer le fantastique. C'est important de dire que le fantastique permet d'aborder des thèmes tabous et de proposer des possibilités narratives qui seraient censurées autrement. Il faut se rappeler que la société de l'époque était très conservatrice.

Par ailleurs, nous avons proposé une possible interprétation des trois nouvelles présentées. Nous suggérons que dans *La Main* et *La Main d'écorché*, il pourrait s'agir d'un fétichisme qui remonte à ses origines, c'est-à-dire, un fétichisme d'adoration ou de vénération envers un objet ou une partie du corps puisque nous considérons qu'il n'y a pas une attraction sexuelle. Cependant dans *La Chevelure* il pourrait s'agir d'un fétichisme sexuel et amoureux parce que le héros tombe amoureux d'une mystérieuse chevelure de femme.

D'après l'analyse faite des trois œuvres de notre corpus, nous insinuons qu'il pourrait avoir une relation entre le fantastique, le fétichisme et la folie (dans les trois textes). Les personnages finissent mal, fous et morts. Nous l'observons dans les contes proposés : deux meurent et un autre finit à l'hôpital psychiatrique. Les personnages ont perdu leur raison. Nous proposons l'idée que, dans les textes étudiés, l'obsession est un trait caractéristique présent chez les fétichistes comme chez les fous.

Nous remarquons que Maupassant décrit très bien l'évolution de l'état physique et psychique des personnages. Le lecteur peut suivre leur évolution vers la folie, puis leur dégradation. Nous avons l'impression que l'auteur veut montrer comment nous pouvons arriver à la folie, et il nous la décrit.

Guy de Maupassant fait recours à plusieurs outils pour attirer l'attention du lecteur et avoir l'effet sur celui-ci. Nous constatons que les récits sont vifs, il y a une interaction entre le narrateur et les personnages (discours directs, monologues internes). Et, les phrases

interrogatives, exclamatives donnent une vivacité au récit. Ce sont des récits pleins d'émotions et de sensations. L'auteur réussit à transmettre tout cela au lecteur.

Finalement, ce travail de mémoire a réussi à suivre le plan proposé, à développer les idées suggérées, à analyser les nouvelles choisies en suivant les étapes établies. Nous mentionnons que les travaux, les études, les articles, les dictionnaires, les encyclopédies que nous avons consultées ont permis de réaliser ce travail et d'approfondir sur un sujet peu étudié chez Maupassant. Nous voulons, avec cette étude, donner un autre point de vue des nouvelles présentées. Nous rappelons que l'analyse faite n'est qu'une interprétation possible des textes choisis. Nous avons travaillé sur un autre aspect dans les œuvres proposées. Pour finir, nous espérons qu'une autre perspective puisse s'ouvrir pour les lecteurs de Maupassant.

IX. Bibliographie

a) Sources primaires

Maupassant, G. (2014) *Contes et Nouvelles*. France : Éditions Gallimard.

b) Sources secondaires

1) Physiques

Aguero, A; Catalá, M.A (2011) Esquizofrenia de inicio en la infancia y adolescencia. En C. Soutello; M.J. Mardomingo (Ed), *Manual de psiquiatría del niño y del adolescente* (pp.235-243).

Buenos Aires, Médica Panamericana.

Assoun, P.L. (1994) *Le fétichisme*. Paris : Presses Universitaires de France.

Aubry, A. (2006) *Corps et paternité dans les contes de Maupassant*. Espagne : Universidad Pablo de Olavide.

Benhamou, N. (2005) Du fantastique maupassantien : la femme surnaturelle. *Organon*, (19), 77-112.

Bergen, V. (2016) *Fétichismes*. Paris : Éditions Kimé.

Binet, A. (1888) *Études de psychologie expérimentale*. Paris : Octave Doine.

Castex, P.G. (1951) *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Librairie José Corti.

- Caufeynon, Dr. (1903) *La perversion sexuelle*. Paris : Ch. Offenstadt.
- Céspedes, I. (2006) *Una aproximación a lo fantástico en la narrativa de Guy de Maupassant*. Chili: Universidad Andrés Bello.
- Chevalier, J ; Gheerbrant, A. (1969) *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffons S.A. et Éditions Jupiter.
- Cienfuegos, J.A. (2015) *La teoría de la fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar*. Espagne : Universidad de Sevilla.
- Confortin, M. (2017) *Genre fantastique et folie : Nerval et Maupassant*. Italie : Università degli Studi di Padova.
- Cotinat, L. (1981) Les traitements de la folie, de la Renaissance au XIXème siècle : Claude Quétel, Pierre Morel, les fous et leurs médecines de la Renaissance au XXème siècle [Compte rendu]. *Revue d'Histoire de la pharmacie*, n°248, 57-58
- Dubreuil, L. (1999) Maupassant et la vision fantastique. *Labyrinthe*, (4), 87-100.
- Espinosa, C. (2011) *Análisis de la noción de angustia a propósito del cuento El Horla escrito por el autor Guy de Maupassant*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Encyclopédie Larousse (1966) *Fou, fol, folle, folie* (p.1260). Paris.
- Foucault, M. (1972) *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.
- Freud, S. (1933) *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard.

- Garnier, P. (1896) *Les fétichistes, pervers et invertis sexuels : observations médico-légales*. Paris : J-B- Baillière et fils.
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris : éditions du Seuil.
- Genette, G. (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris : éditions du Seuil.
- Gingras, Ch. (2002) Bonne table, bonne chair : Maupassant et l'appétit sexuel. *Québec français*, (126), 43-47.
- Hendenmalm, L. (2016) *Étude narrative de L'Auberge et Le Horla – deux contes fantastiques de Guy de Maupassant*. Suède: Hogskolan Dalarna.
- Herrero, J. (2000) *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)* Espagne: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Joons, C. (2017) *Comment le fantastique apparaît-il dans les nouvelles de Guy de Maupassant ?* Suède : Hogskolan Dalarna.
- Kaczmarek-Wisniewska, A. (2017) *Le silence des fous chez Zola et Maupassant*. Pologne : Université d'Opole.
- Labé, D. ; Millet, G. (2000) *Le fantastique*. Paris : Ellipses Éditions.
- Lacassagne, Z. (1907) *La folie de Maupassant*. Toulouse : Gimet-Pisseau.
- Le Robert (1998) *Folie*. Paris : Alain Rey.

- Masseron, C. (1982) Le récit fantastique. *Pratiques*, n°34, 31-74.
- Mensikova, A. (2014) *La folie dans les contes de Guy de Maupassant*. République Tchèque : Univerzity Palackého v Olomouci.
- Morel, B.A. (1860) *Traité des maladies mentales par le docteur B.A. Morel*. Paris : V. Masson.
- Place-Verghnes, F. (2002) *Maupassant et ses lectures*. Royaume-Uni : Durham University.
- Quesnel, C. (1991) *Folie et raison chez Guy de Maupassant*. Canada : Université McGill.
- Salem, J. (2015) *Philosophie de Maupassant*. Paris: Ellipses Édition.
- Sandoval, F. (2007) *La locura como eje articulador de lo fantástico. “El Horla” como antecedente de la locura en la literatura fantástica*. Santiago : Universidad de Chile.
- Schasch, N. (1983) *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*. Paris : Librairie A.-G. Nizet.
- Sémérie, E. (1867) *Des symptômes intellectuels de la folie*. Paris : Adrien De La Haye.
- Simard, J. (2010) *L'esthétique de la violence dans les contes et nouvelles de Maupassant*. Canada : Université Laval.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Viegnes, M. (2006) *Le fantastique*. Paris : Flammarion.
- Villeneuve, J. (2003) *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Université Laval : éditions Presses Université Laval.
- Watanabe, K. (2016) *Les signes du corps chez Maupassant*. Japon : Meiji University.

2) Sites Internet

- Balaci, G. (2011) L'importance du symbole et du symbolisme dans le développement de la psychique. *Society and politics*, 5(1), 144-158. Récupéré le 13 mars 2021 sur <https://core.ac.uk/download/pdf/27261381.pdf>
- Baroni, R ; Marti, M. (2014) *De l'interactivité du récit au récit interactif*. Récupéré le 9 octobre 2018 sur <http://narratologie.revues.org/7077?lang=it>
- Bazié, I. (2005) Corps perçu et corps figuré. *Études françaises*, 41(2), 9-24. Récupéré le 11 mars 2021 sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011375ar/> .
- Bernault, F. (2009) De la modernité comme impuissance. Fétichisme et crise du politique en Afrique équatoriale et ailleurs. *Cahiers d'études africaines*, 195 (3), 747-774. Récupéré le 12 septembre 2018 sur <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/15609>
- Borloz, S.V. (2019) Fétichisme littéraire. *Acta Fabula*, 20 (8). Récupéré le 27 juin 2020 sur <https://www.fabula.org/revue/document12418.php>
- Bouchard, M.P. ; Pelletier, V. (2009) Présentation. *Postures, Dossier « Écrire sur la marge : folie et littérature*, n°11, 9-13. Récupéré le 9 juillet 2020 sur <http://revuepostures.com/fr/articles/presentation-11>
- Bury, M. (1988) Rhétorique de Maupassant ou Les figures du style simple. *Études Normandes*, 37(3), 62-69. Récupéré le 15 mars 2021 sur https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_1988_num_37_3_2782

Dictionnaire Larousse. *Folie*. Récupéré le 13 octobre 2018 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folie/34399>

Dictionnaire Larousse. *Symbole*. Récupéré le 15 mars 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbole/76051>

Dictionnaire Larousse. *Métaphore*. Récupéré le 15 mars 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9taphore/50889>

Dictionnaire Larousse. *Métonymie*. Récupéré le 15 mars 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tonymie/51004>

Finn, M. (1982) La thématique du pied dans les ouvrages de Flaubert. *Les Amis*, n°60, 4. Récupéré le 28 octobre 2020 sur https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/060_004/

Foucault, M. (2016) La littérature et la folie. Une conférence inédite de Michel Foucault. *Cairn*, n°835, 965-981. Récupéré le 9 juillet 2020 sur http://palimpsestes.fr/textes_philo/foucault/litterature-folie.pdf

Freud, S. (1927) *Le fétichisme*. Récupéré le 13 septembre 2018 sur <https://www.atramenta.net/lire/lefetichisme/28903#p0>

Froudière, J. (2010) *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'asile (1870-1914)* France : Université Nancy. Récupéré le 10 juillet 2020 sur <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc545/2010NAN21011.pdf>

- Gadomska, K. (2003) *Le fantastique clinique dans les récits de l'étrangeté psychique de Guy de Maupassant*. Pologne : Université de Silésie. Récupéré le 14 juillet 2020 sur <https://core.ac.uk/download/pdf/144483827.pdf>
- Graeber, D. (2012) Le fétichisme comme inventivité sociale ou, les fétiches sont des dieux en cours de construction. *Sortir de l'économiste*, 4, 223-254. Récupéré le 12 septembre 2018 sur <http://sortirdeleconomie.ouvaton.org/sde-n4-p223.pdf>
- Ibo, L. (2007) *Approche comparative de la Narratologie et de la sémiotique narrative*. Récupéré le 7 octobre 2018 sur <http://greenstone.lecames.org/collect/revu/index/assoc/HASH7c4a.dir/B-008-01-105-117-pdf>
- Ishibashi, M. (2013) *La représentation du corps dans les textes narratifs de la première moitié du XVIIe siècle*. France : Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III. Récupéré le 12 mars 2021 sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01566275/document>
- Keck, F. (2005) Fiction, folie, fétichisme. *Revue française d'anthropologie*, 175 (176), 203-218. Récupéré le 10 septembre 2018 sur <https://journals.openedition.org/lhomme/29540>
- Kersyte, N. (2008) *Les interactions discursives : entre sémiotique narrative et narratologie*. Récupéré le 7 octobre 2018 sur <http://gerflint.fr/Base/Baltique5/nijole.pdf>
- Lapointe, N. (2013) *Caractéristiques, santé psychologique et sexualité de personnes pratiquant ou non des activités fétichistes*. Québec : Université du Québec à Chicoutimi. Récupéré le 8 décembre 2018 sur <https://constellation.uqac.ca/2602/1/030430437.pdf>

- Larousse (2020) *Obsession*. Récupéré le 3 mai 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/impulsion-obsession/42070?q=obsession#41974>
- Le Bihan, A. (2011) Malédiction (sur le fétichisme). *Cairn. Info*, 26 (1), 5-19. Récupéré le 11 septembre 2018 sur <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2013-1-page-5.htm>
- Marquer, B. (2018) *Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme*. Montréal : Université du Québec à Montreal. Récupéré le 29 juin 2020 sur <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-regard-de-lanatomiste-de-lanalyse-au-fetichisme>
- Rodríguez, L. (2017) Tout savoir sur le fétichisme (et ses adeptes) *marie claire*. Récupéré le 11 septembre 2018 sur <https://www.marieclaire.fr/fetichisme,2610383,690556.asp>
- Rolle-Boumlie, M. (2015) *la folie dans la littérature*. France : Casden. Récupéré le 9 juillet 2020 sur <file:///C:/Users/Helena/Downloads/Casden+Th%C3%A8me+13+La+folie+dans+la+litt%C3%A9rature.pdf>
- Sebeok, T. (1989) Fétiche. *Études Littéraires*, 21(3), 195-209. Récupéré le 2 septembre 2018 sur <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1989-v21-n3-etudlitt2238/500880ar.pdf>
- Skutta, F. (2007) *Héritage classique dans la narratologie genettienne*. Récupéré le 7 octobre 2018 sur <http://cief.elte.hu/sites/default/files/skutta.pdf>
- Touboul, A. (2016) *Histoire des fous. Approche de la folie dans le roman français du XX^{ème} siècle*. Paris : Université de la Sorbonne. Récupéré le 9 juillet 2020 sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01542931/document>

Vallon. Ch. (1897) *Fétichisme honteux. Rapport médico-légal*. Extrait de la « Revue de psychiatrie, de neurologie et d'hypnologie » Récupéré le 3 mai 2020 sur <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/charles-vallon-fetichisme-honteux-rapport-medico-legal-extrait-de-la-revue-de-psychiatrie-de-neurologie-et-dhypnologie-paris-nouvelle-serie-1897-pp-14>

Van Heiningen, T.W. (2012) Sur le galvanisme et l'électricité animale. Petrus Van Musschenbroek, l'abbé Nollet, Luigi Galvani et les autres. *Histoires des sciences médicales*, n°3, 309-3019. Récupéré le 25 octobre 2020 sur <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2012x046x003/HSMx2012x046x003x0309.pdf>

Vinken, B. (2010) Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore. *Revue Critique et Génétique*, n°3. Récupéré le 28 octobre 2020 sur <https://journals.openedition.org/flaubert/968>

X. Annexes

A) *La Main*

B) *La Chevelure*

C) *La Main d'écorché*

La Main

On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud. Depuis un mois, cet inexplicable crime affolait Paris. Personne n'y comprenait rien.

M. Bermutier, debout, le dos à la cheminée, parlait, rassemblait les preuves, discutait les diverses opinions, mais ne concluait pas.

Plusieurs femmes s'étaient levées pour s'approcher et demeuraient debout, l'œil fixé sur la bouche rasée du magistrat d'où sortaient les paroles graves. Elles frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l'avidité et insatiable besoin d'épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim.

Une d'elles, plus pâle que les autres, prononça pendant un silence :

- C'est affreux. Cela touche au "surnaturel". On ne saura jamais rien.

Le magistrat se tourna vers elle :

- Oui, madame, il est probable qu'on ne saura jamais rien. Quant 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. Il a fallu l'abandonner, d'ailleurs, faute de moyens de l'éclaircir.

Plusieurs femmes prononcèrent en même temps, si vite que leurs voix n'en firent qu'une :

- Oh ! dites-nous cela.

M. Bermutier sourit gravement, comme doit sourire un juge d'instruction. Il reprit :

- N'allez pas croire, au moins, que j'aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu'aux causes normales. 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. En tout cas, dans l'affaire que je vais vous dire, ce sont surtout les circonstances environnantes, les circonstances préparatoires qui m'ont ému. Enfin, voici les faits :

J'étais alors juge d'instruction à Ajaccio, une petite ville blanche, couchée au bord d'un admirable golfe qu'entourent partout de hautes montagnes.

Ce que j'avais surtout à poursuivre là-bas, c'étaient les affaires de vendetta. Il y en a de superbes, de dramatiques au possible, de féroces, d'héroïques. Nous retrouvons là les plus beaux sujets de vengeance qu'on puisse rêver, les haines séculaires, apaisées un moment, jamais éteintes, les ruses abominables, les assassinats devenant des massacres et presque des actions glorieuses. Depuis deux ans, je n'entendais parler que du prix du sang, que de ce terrible préjugé corse qui force à venger toute injure sur la personne qui l'a faite, sur ses descendants et ses proches. J'avais vu égorger des vieillards, des enfants, des cousins, j'avais la tête pleine de ces histoires.

Or, j'appris un jour qu'un Anglais venait de louer pour plusieurs années une petite villa au fond du golfe. Il avait amené avec lui un domestique français, pris à Marseille en passant.

Bientôt tout le monde s'occupa de ce personnage singulier, qui vivait seul dans sa demeure, ne sortant que pour chasser et pour pêcher. Il ne parlait à personne, ne venait jamais à la ville, et, chaque matin, s'exerçait pendant une heure ou deux, à tirer au pistolet et à la carabine.

Des légendes se firent autour de lui. On prétendit que c'était un haut personnage fuyant sa patrie pour des raisons politiques ; puis on affirma qu'il se cachait après avoir commis un crime épouvantable. On citait même des circonstances particulièrement horribles.

Je voulus, en ma qualité de juge d'instruction, prendre quelques renseignements sur cet homme ; mais il me fut impossible de rien apprendre. Il se faisait appeler sir John Rowell.

Je me contentai donc de le surveiller de près ; mais on ne me signalait, en réalité, rien de suspect à son égard.

Cependant, comme les rumeurs sur son compte continuaient, grossissaient, devenaient générales, je résolus d'essayer de voir moi-même cet étranger, et je me mis à chasser régulièrement dans les environs de sa propriété.

J'attendis longtemps une occasion. Elle se présenta enfin sous la forme d'une perdrix que je tirai et que je tuai devant le nez de l'Anglais. Mon chien me la rapporta ; mais, prenant

aussitôt le gibier, j'allai m'excuser de mon inconvenance et prier sir John Rowell d'accepter l'oiseau mort.

C'était un grand homme à cheveux rouges, à barbe rouge, très haut, très large, une sorte d'hercule placide et poli. Il n'avait rien de la raideur dite britannique et il me remercia vivement de ma délicatesse en un français accentué d'outre-Manche. Au bout d'un mois, nous avions causé ensemble cinq ou six fois.

Un soir enfin, comme je passais devant sa porte, je l'aperçus qui fumait sa pipe, à cheval sur une chaise, dans son jardin. Je le saluai, et il m'invita à entrer pour boire un verre de bière. Je ne me le fis pas répéter.

Il me reçut avec toute la méticuleuse courtoisie anglaise, parla avec éloge de la France, de la Corse, déclara qu'il aimait beaucoup *cette* pays, *cette* rivage.

Alors je lui posai, avec de grandes précautions et sous la forme d'un intérêt très vif, quelques questions sur sa vie, sur ses projets. Il répondit sans embarras, me raconta qu'il avait beaucoup voyagé, en Afrique, dans les Indes, en Amérique. Il ajouta en riant :

- J'avé eu bôcoup d'aventures, oh ! yes.

Puis je me remis à parler chasse, et il me donna des détails les plus curieux sur la chasse à l'hippopotame, au tigre, à l'éléphant et même la chasse au gorille.

Je dis :

- Tous ces animaux sont redoutables.

Il sourit :

- Oh ! nô, le plus mauvais c'était l'homme.

Il se mit à rire tout à fait, d'un bon rire de gros Anglais content :

- J'avé beaucoup chassé l'homme aussi.

Puis il parla d'armes, et il m'offrit d'entrer chez lui pour me montrer des fusils de divers systèmes.

Son salon était tendu de noir, de soie noire brodée d'or. De grandes fleurs jaunes couraient sur l'étoffe sombre, brillaient comme du feu.

Il annonça :

- C'était une drap japonaise.

Mais, au milieu du plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil. Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait. Je m'approchai : c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache, vers le milieu de l'avant-bras.

Autour du poignet, une énorme chaîne de fer, rivée, soudée à ce membre malpropre, l'attachait au mur par un anneau assez fort pour tenir un éléphant en laisse.

Je demandai :

- Qu'est-ce que cela ?

L'Anglais répondit tranquillement :

- C'était ma meilleur ennemi. Il vené d'Amérique. Il avé été fendu avec le sabre et arraché la peau avec une caillou coupante, et séché dans le soleil pendant huit jours. Aoh, très bonne pour moi, cette.

Je touchai ce débris humain qui avait dû appartenir à un colosse. Les doigts, démesurément longs, étaient attachés par des tendons énormes que retenaient des lanières de peau par places. Cette main était affreuse à voir, écorchée ainsi, elle faisait penser naturellement à quelque vengeance de sauvage.

Je dis :

- Cet homme devait être très fort.

L'Anglais prononça avec douceur :

- Aoh yes ; mais je été plus fort que lui. J'avé mis cette chaîne pour le tenir.

Je crus qu'il plaisantait. Je dis :

- Cette chaîne maintenant est bien inutile, la main ne se sauvera pas.

Sir John Rowell reprit gravement:

- Elle voulué toujours s'en aller. Cette chaîne été nécessaire.

D'un coup d'œil rapide j'interrogeai son visage, me demandant :

- Est-ce un fou, ou un mauvais plaisant ?

Mais la figure demeurait impénétrable, tranquille et bienveillante. Je parlai d'autre chose et j'admirai les fusils.

Je remarquai cependant que trois revolvers chargés étaient posés sur les meubles, comme si cet homme eût vécu dans la crainte constante d'une attaque.

Je revins plusieurs fois chez lui. Puis je n'y allai plus. On s'était accoutumé à sa présence ; il était devenu indifférent à tous

Une année entière s'écoula. Or, un matin, vers la fin de novembre, mon domestique me réveilla en m'annonçant que sir John Rowell avait été assassiné dans la nuit.

Une demi-heure plus tard, je pénétrais dans la maison de l'Anglais avec le commissaire central et le capitaine de gendarmerie. Le valet, éperdu et désespéré, pleurait devant la porte. Je soupçonnai d'abord cet homme, mais il était innocent.

On ne put jamais trouver le coupable.

En entrant dans le salon de sir John, j'aperçus du premier coup d'œil le cadavre étendu sur le dos, au milieu de la pièce.

Le gilet était déchiré, une manche arrachée pendait, tout annonçait qu'une lutte terrible avait eu lieu.

L'Anglais était mort étranglé ! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; il tenait entre ses dents serrées quelque chose ; et le cou, percé de cinq trous qu'on aurait dits faits avec des pointes de fer, était couvert de sang.

Un médecin nous rejoignit. Il examina longtemps les traces des doigts dans la chair et prononça ces étranges paroles :

- On dirait qu'il a été étranglé par un squelette.

Un frisson me passa dans le dos, et je jetai les yeux sur le mur, à la place où j'avais vu jadis l'horrible main d'écorché. Elle n'y était plus. La chaîne, brisée, pendait.

Alors je me baissai vers le mort, et je trouvai dans sa bouche crispée un des doigts de cette main disparue, coupé ou plutôt scié par les dents juste à la deuxième phalange.

Puis on procéda aux constatations. On ne découvrit rien. Aucune porta n'avait été forcée, aucune fenêtre, aucun meuble. Les deux chiens de garde ne s'étaient pas réveillés.

Voici, en quelques mots, la déposition du domestique :

Depuis un mois, son maître semblait agité. Il avait reçu beaucoup de lettres, brûlées à mesure.

Souvent, prenant une cravache, dans une colère qui semblait de démence, il avait frappé avec fureur cette main séchée, scellée au mur et enlevée, on ne sait comment, à l'heure même du crime.

Il se couchait fort tard et s'enfermait avec soin. Il avait toujours des armes à portée du bras. Souvent, la nuit, il parlait haut, comme s'il se fût querellé avec quelqu'un.

Cette nuit-là, par hasard, il n'avait fait aucun bruit, et c'est seulement en venant ouvrir les fenêtres que le serviteur avait trouvé sir John assassiné. Il ne soupçonnait personne.

Je communiquai ce que je savais du mort aux magistrats et aux officiers de la force publique, et on fit dans toute l'île une enquête minutieuse. On ne découvrit rien.

Or, une nuit, trois mois après le crime, j'eus un affreux cauchemar. Il me sembla que je voyais la main, l'horrible main, courir comme un scorpion ou comme une araignée le long de mes rideaux et de mes murs. Trois fois, je me réveillai, trois fois je me rendormis, trois fois je revis le hideux débris galoper autour de ma chambre en remuant les doigts comme des pattes.

Le lendemain, on me l'apporta, trouvé dans le cimetière, sur la tombe de sir John Rowell, enterré là ; car on n'avait pu découvrir sa famille. L'index manquait.

Voilà, mesdames, mon histoire. Je ne sais rien de plus.

Les femmes, éperdues, étaient pâles, frissonnantes. Une d'elles s'écria :

- Mais ce n'est pas un dénouement cela, ni une explication ! Nous n'allons pas dormir si vous ne nous dites pas ce qui s'était passé, selon vous.

Le magistrat sourit avec sévérité :

- Oh ! moi, mesdames, je vais gêner, certes, vos rêves terribles. Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait. Mais je n'ai pu savoir comment il a fait, par exemple. C'est là une sorte de vendetta.

Une des femmes murmura :

- Non, ça ne doit pas être ainsi.

Et le juge d'instruction, souriant toujours, conclut :

- Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas.

La Chevelure

Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre ; et le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté. Il était fort maigre avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé ! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes ? Le médecin me dit : "Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'ai vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce document." Je suivis le docteur dans son cabinet, et il me remit le journal de ce misérable homme. "Lisez, dit-il, et vous me direz votre avis." Voici ce que contenait ce cahier : * Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, je vécus tranquille, sans amour. La vie m'apparaissait très simple, très bonne et très facile. J'étais riche. J'avais du goût pour tant de choses que je ne pouvais éprouver de passion pour rien. C'est bon de vivre ! Je me

réveillais heureux, chaque jour, pour faire des choses qui me plaisaient, et je me couchais satisfait, avec l'espérance paisible du lendemain et de l'avenir sans souci. J'avais eu quelques maîtresses sans avoir jamais senti mon cœur affolé par le désir ou mon âme meurtrie d'amour après la possession. C'est bon de vivre ainsi. C'est meilleur d'aimer, mais terrible. Encore, ceux qui aiment comme tout le monde doivent-ils éprouver un ardent bonheur, moindre que le mien peut-être, car l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière. Etant riche, je recherchais les meubles anciens et les vieux objets ; et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses ! Je restais souvent pendant des heures, des heures et des heures, à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, si jolie, avec son émail et son or ciselé. Et elle marchait encore comme au jour où une femme l'avait achetée dans le ravissement de posséder ce fin bijou. Elle n'avait point cessé de palpiter, de vivre sa vie de mécanique, et elle continuait toujours son tic-tac régulier, depuis un siècle passé. Qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? Quelle main l'avait tenue au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyé les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la peau ? Quels yeux avaient épié sur ce cadran fleuri l'heure attendue, l'heure chérie, l'heure divine ? Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! L'histoire des tendresses passées m'emplit le cœur de regrets. Oh ! la beauté, les sourires, les caresses jeunes, les espérances ! Tout cela ne devrait-il pas être éternel ! Comme j'ai pleuré, pendant des nuits

entières, sur les pauvres femmes de jadis, si belles, si tendres, si douces, dont les bras se sont ouverts pour le baiser et qui sont mortes ! Le baiser est immortel, lui ! Il va de lèvres en lèvres, de siècle en siècle, d'âge en âge. - Les hommes le recueillent, le donnent et meurent. Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort. Je regrette tout ce qui s'est fait, je pleure tous ceux qui ont vécu ; je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais. Adieu celles d'hier. Je vous aime. Mais je ne suis pas à plaindre. Je l'ai trouvée, moi, celle que j'attendais ; et j'ai goûté par elle d'incroyables plaisirs. Je rôdais dans Paris par un matin de soleil, l'âme en fête, le pied joyeux, regardant les boutiques avec cet intérêt vague du flâneur. Tout à coup, j'aperçus chez un marchand d'antiquités un meuble italien du XVIIe siècle. Il était fort beau, fort rare. Je l'attribuai à un artiste vénitien du nom de Vitelli, qui fut célèbre à cette époque. Puis je passai. Pourquoi le souvenir de ce meuble me poursuivit-il avec tant de force que je revins sur mes pas ? Je m'arrêtai de nouveau devant le magasin pour le revoir, et je sentis qu'il me tentait. Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. Et les marchands semblent deviner à la flamme du regard l'envie secrète et grandissante. J'achetai ce meuble et je le fis porter chez moi tout de suite. Je le plaçai dans ma chambre. Oh ! je plains ceux qui ne connaissent pas cette lune de miel du collectionneur avec le bibelot qu'il vient d'acheter. On le caresse de l'œil

et de la main comme s'il était de chair ; on revient à tout moment près de lui, on y pense toujours, où qu'on aille, quoi qu'on fasse. Son souvenir aimé vous suit dans la rue, dans le monde, partout ; et quand on rentre chez soi, avant même d'avoir ôté ses gants et son chapeau, on va le contempler avec une tendresse d'amant. Vraiment, pendant huit jours, j'adorai ce meuble. J'ouvrai à chaque instant ses portes, ses tiroirs ; je le maniais avec ravissement, goûtant toutes les joies intimes de la possession. Or, un soir, je m'aperçus, en tâtant l'épaisseur d'un panneau, qu'il devait y avoir là une cachette. Mon cœur se mit à battre, et je passai la nuit à chercher le secret sans le pouvoir découvrir. J'y parvins le lendemain en enfonçant une lame dans une fente de la boiserie. Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé ! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. Une émotion étrange me saisit. Qu'était-ce que cela ? Quand ? Comment ? Pourquoi ces cheveux avaient-ils été enfermés dans ce meuble ? Quelle aventure, quel drame cachait ce souvenir ? Qui les avait coupés ? un amant, un jour d'adieu ? un mari, un jour de vengeance ? Ou bien celle qui les avait portés sur son front, un jour de désespoir ? Était-ce à l'heure d'entrer au cloître qu'on avait jeté là cette fortune d'amour, comme un gage laissé au monde des vivants ? Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule

chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur ? N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née ? Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d'une caresse singulière, d'une caresse de morte. Je me sentais attendri comme si j'allais pleurer. Je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me sembla qu'elle m'agitait, comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans. Et je la remis sur le velours terni par le temps, et je repoussai le tiroir, et je refermai le meuble, et je m'en allai par les rues pour rêver. J'allais devant moi, plein de tristesse, et aussi plein de trouble, de ce trouble qui vous reste au cœur après un baiser d'amour. Il me semblait que j'avais vécu autrefois déjà, que j'avais dû connaître cette femme. Et les vers de Villon me montèrent aux lèvres, ainsi qu'y monte un sanglot :

Dictes-moy où, ne en quel pays Est Flora, la belle Romaine, Archipiada, ne
 Thaïs, Qui fut sa cousine germaine ? Echo parlant quand bruyt on maine
 Dessus rivièrre, ou sus estan ; Qui beauté eut plus que humaine ? Mais où sont
 les neiges d'antan ? La royne blanche comme un lys Qui
 chantait à voix de sereine, Berthe au grand pied, Bietris, Allys, Harembouges
 qui tint le Mayne, Et Jehanne la bonne Lorraine Que Anglais bruslèrent à
 Rouen ? Où sont-ils, Vierge souveraine ? Mais où sont les neiges d'antan ?

Quand je rentraï chez moi, j'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille ; et je la repris, et je sentis, en la touchant, un long frisson qui me courut dans les

membres. Durant quelques jours, il fallait que je la visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier ; je la sentais et je la désirais encore ; j'avais de nouveau le besoin impérieux de la reprendre, de la palper, de m'énerver jusqu'au malaise par ce contact froid, glissant, irritant, affolant, délicieux. Je vécus ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte. Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je l'aimais ! Oui, je l'aimais. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir. Et j'attendais...j'attendais...quoi ? Je ne le savais pas ? - Elle. Une nuit je me réveillai brusquement avec la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre. J'étais seul pourtant. Mais je ne pus me rendormir ; et comme je m'agitais dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée. Les morts reviennent-ils ? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder. Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre ; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine

qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair. Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue. Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable, de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles ! Je n'ai point su cacher mon bonheur. Je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse... Mais on l'a vue ... on a deviné ... on me l'a prise ... Et on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur. On l'a prise ... oh ! Misère !... * Le manuscrit s'arrêtait là. Et soudain, comme je relevais sur le médecin des yeux effarés, un cri épouvantable, un hurlement de fureur impuissante et de désir exaspéré s'éleva dans l'asile. "Ecoutez-le, dit le docteur. Il faut doucher cinq fois par jour ce fou obscène. Il n'y a pas que le sergent Bertrand qui ait aimé les mortes." Je balbutiai, ému d'étonnement, d'horreur et de pitié : "Mais... cette chevelure... existe-t-elle réellement ?" Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or. Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse. Le médecin reprit en haussant les épaules : "L'esprit de l'homme est capable de tout."

La Main d'écorché

Il y a huit mois environ, un de mes amis, Louis R..., avait réuni, un soir, quelques camarades de collègue ; nous buvions du punch et nous fumions en causant littérature, peinture, et en racontant, de temps à autre, quelques joyeusetés, ainsi que cela se pratique dans les réunions de jeunes gens. Tout à coup la porte s'ouvre toute grande et un de mes bons amis d'enfance entre comme un ouragan. « Devinez d'où je viens, s'écrie-t-il aussitôt. — Je parie pour Mabilie, répond l'un, — non, tu es trop gai, tu viens d'emprunter de l'argent, d'enterrer ton oncle, ou de mettre ta montre chez ma tante, reprend un autre. — Tu viens de te griser, riposte un troisième, et comme tu as senti le punch chez Louis, tu es monté pour recommencer. — Vous n'y êtes point, je viens de P... en Normandie, où j'ai été passer huit jours et d'où je rapporte un grand criminel de mes amis que je vous demande la permission de vous présenter. » À ces mots, il tira de sa poche une main d'écorché ; cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d'une force extraordinaire, étaient retenus à l'intérieur et à l'extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue. « Figurez-vous, dit mon ami, qu'on vendait l'autre jour les défroques d'un vieux sorcier bien connu dans toute la contrée ; il allait au sabbat tous les samedis sur un manche à balai, pratiquait la magie blanche et noire, donnait aux vaches du lait bleu et leur faisait porter la queue comme celle du compagnon de saint Antoine. Toujours est-il que ce vieux gremlin avait une grande affection pour cette main, qui, disait-il, était celle d'un célèbre criminel supplicié en 1736, pour avoir jeté, la tête la première, dans un puits sa femme légitime, ce quoi faisant

je trouve qu'il n'avait pas tort, puis pendu au clocher de l'église le curé qui l'avait marié. Après ce double exploit, il était allé courir le monde et dans sa carrière aussi courte que bien remplie, il avait détrossé douze voyageurs, enfumé une vingtaine de moines dans leur couvent et fait un sérail d'un monastère de religieuses. — Mais que vas-tu faire de cette horreur ? nous écriâmes-nous. — Eh parbleu, j'en ferai mon bouton de sonnette pour effrayer mes créanciers. — Mon ami, dit Henri Smith, un grand Anglais très flegmatique, je crois que cette main est tout simplement de la viande indienne conservée par le procédé nouveau, je te conseille d'en faire du bouillon. — Ne raillez pas, messieurs, reprit avec le plus grand sang-froid un étudiant en médecine aux trois quarts gris, et toi, Pierre, si j'ai un conseil à te donner, fais enterrer chrétiennement ce débris humain, de crainte que son propriétaire ne vienne te le redemander ; et puis, elle a peut-être pris de mauvaises habitudes cette main, car tu sais le proverbe : « Qui a tué tuera. » — Et qui a bu boira », reprit l'amphitryon. Là-dessus il versa à l'étudiant un grand verre de punch, l'autre l'avalait d'un seul trait et tomba ivre-mort sous la table. Cette sortie fut accueillie par des rires formidables, et Pierre élevant son verre et saluant la main : « Je bois, dit-il, à la prochaine visite de ton maître », puis on parla d'autre chose et chacun rentra chez soi.

Le lendemain, comme je passais devant sa porte, j'entrai chez lui, il était environ deux heures, je le trouvai lisant et fumant. « Eh bien, comment vas-tu ? lui dis-je. — Très bien, me répondit-il. — Et ta main ? — Ma main, tu as dû la voir à ma sonnette où je l'ai mise hier soir en rentrant, mais à ce propos figure-toi qu'un imbécile quelconque, sans doute

pour me faire une mauvaise farce, est venu carillonner à ma porte vers minuit ; j'ai demandé qui était là, mais comme personne ne me répondait, je me suis recouché et rendormi. »

En ce moment, on sonna, c'était le propriétaire, personnage grossier et fort impertinent. Il entra sans saluer. « Monsieur, dit-il à mon ami, je vous prie d'enlever immédiatement la charogne que vous avez pendue à votre cordon de sonnette, sans quoi je me verrai forcé de vous donner congé. — Monsieur, reprit Pierre avec beaucoup de gravité, vous insultez une main qui ne le mérite pas, sachez qu'elle a appartenu à un homme fort bien élevé ». Le propriétaire tourna les talons et sortit comme il était entré. Pierre le suivit, décrocha sa main et l'attacha à la sonnette pendue dans son alcôve. « Cela vaut mieux, dit-il, cette main, comme le "Frère, il faut mourir" des Trappistes, me donnera des pensées sérieuses tous les soirs en m'endormant ». Au bout d'une heure je le quittai et je rentrai à mon domicile.

Je dormis mal la nuit suivante, j'étais agité, nerveux ; plusieurs fois je me réveillai en sursaut, un moment même je me figurai qu'un homme s'était introduit chez moi et je me levai pour regarder dans mes armoires et sous mon lit ; enfin, vers six heures du matin, comme je commençais à m'assoupir, un coup violent frappé à ma porte, me fit sauter du lit ; c'était le domestique de mon ami, à peine vêtu, pâle et tremblant. « Ah monsieur ! s'écria-t-il en sanglotant, mon pauvre maître qu'on a assassiné ». Je m'habillai à la hâte et je courus chez Pierre. La maison était pleine de monde, on discutait, on s'agitait, c'était un mouvement incessant, chacun pérorait, racontait et commentait l'événement de toutes les façons. Je parvins à grand-peine jusqu'à la chambre, la porte était gardée, je me nommai, on me laissa

entrer. Quatre agents de la police étaient debout au milieu, un carnet à la main, ils examinaient, se parlaient bas de temps en temps et écrivaient ; deux docteurs causaient près du lit sur lequel Pierre était étendu sans connaissance. Il n'était pas mort, mais il avait un aspect effrayant. Ses yeux démesurément ouverts, ses prunelles dilatées semblaient regarder fixement avec une indicible épouvante une chose horrible et inconnue, ses doigts étaient crispés, son corps, à partir du menton, était recouvert d'un drap que je soulevai. Il portait au cou les marques de cinq doigts qui s'étaient profondément enfoncés dans la chair, quelques gouttes de sang maculaient sa chemise. En ce moment une chose me frappa, je regardai par hasard la sonnette de son alcôve, la main d'écorché n'y était plus. Les médecins l'avaient sans doute enlevée pour ne point impressionner les personnes qui entreraient dans la chambre du blessé, car cette main était vraiment affreuse. Je ne m'informai point de ce qu'elle était devenue.

Je coupe maintenant, dans un journal du lendemain, le récit du crime avec tous les détails que la police a pu se procurer. Voici ce qu'on y lisait :

« Un attentat horrible a été commis hier sur la personne d'un jeune homme, M. Pierre B..., étudiant en droit, qui appartient à une des meilleures familles de Normandie. Ce jeune homme était rentré chez lui vers dix heures du soir, il renvoya son domestique, le sieur Bouvin, en lui disant qu'il était fatigué et qu'il allait se mettre au lit. Vers minuit, cet homme fut réveillé tout à coup par la sonnette de son maître qu'on agitait avec fureur. Il eut peur, alluma une lumière et attendit ; la sonnette se tut environ une minute, puis reprit avec une telle force que le domestique, éperdu de terreur, se précipita hors de sa chambre et alla

réveiller le concierge, ce dernier courut avertir la police et, au bout d'un quart d'heure environ, deux agents enfonçaient la porte. Un spectacle horrible s'offrit à leurs yeux, les meubles étaient renversés, tout annonçait qu'une lutte terrible avait eu lieu entre la victime et le malfaiteur. Au milieu de la chambre, sur le dos, les membres raides, la face livide et les yeux effroyablement dilatés, le jeune Pierre B... gisait sans mouvement ; il portait au cou les empreintes profondes de cinq doigts. Le rapport du docteur Bourdeau, appelé immédiatement, dit que l'agresseur devait être doué d'une force prodigieuse et avoir une main extraordinairement maigre et nerveuse, car les doigts qui ont laissé dans le cou comme cinq trous de balle s'étaient presque rejoints à travers les chairs. Rien ne peut faire soupçonner le mobile du crime, ni quel peut en être l'auteur. La justice informe ».

On lisait le lendemain dans le même journal :

« M. Pierre B..., la victime de l'effroyable attentat que nous racontions hier, a repris connaissance après deux heures de soins assidus donnés par M. le docteur Bourdeau. Sa vie n'est pas en danger, mais on craint fortement pour sa raison ; on n'a aucune trace du coupable ».

En effet, mon pauvre ami était fou ; pendant sept mois, j'allai le voir tous les jours à l'hospice où nous l'avions placé, mais il ne recouvra pas une lueur de raison. Dans son délire, il lui échappait des paroles étranges et, comme tous les fous, il avait une idée fixe, il se croyait toujours poursuivi par un spectre. Un jour, on vint me chercher en toute hâte en me disant qu'il allait plus mal, je le trouvai à l'agonie. Pendant deux heures, il resta fort calme, puis tout à coup, se dressant sur son lit malgré nos efforts, il s'écria en agitant les bras et comme

en proie à une épouvantable terreur : « Prends-la ! prends-la ! Il m'étrangle, au secours, au secours ! » Il fit deux fois le tour de la chambre en hurlant, puis il tomba mort, la face contre terre.

Comme il était orphelin, je fus chargé de conduire son corps au petit village de P... en Normandie, où ses parents étaient enterrés. C'est de ce même village qu'il venait, le soir où il nous avait trouvés buvant du punch chez Louis R... et où il nous avait présenté sa main d'écorché. Son corps fut enfermé dans un cercueil de plomb, et quatre jours après, je me promenais tristement avec le vieux curé qui lui avait donné ses premières leçons, dans le petit cimetière où l'on creusait sa tombe. Il faisait un temps magnifique, le ciel tout bleu ruisselait de lumière, les oiseaux chantaient dans les ronces du talus, où bien des fois, enfants tous deux, nous étions venus manger des mûres. Il me semblait encore le voir se faufiler le long de la haie et se glisser par le petit trou que je connaissais bien, là-bas, tout au bout du terrain où l'on enterre les pauvres, puis nous revenions à la maison, les joues et les lèvres noires du jus des fruits que nous avions mangés ; et je regardai les ronces, elles étaient couvertes de mûres ; machinalement j'en pris une, et je la portai à ma bouche ; le curé avait ouvert son bréviaire et marmottait tout bas ses *oremus*, et j'entendais au bout de l'allée la bêche des fossoyeurs qui creusaient la tombe. Tout à coup, ils nous appelèrent, le curé ferma son livre et nous allâmes voir ce qu'ils nous voulaient. Ils avaient trouvé un cercueil. D'un coup de pioche, ils firent sauter le couvercle et nous aperçûmes un squelette démesurément long, couché sur le dos, qui, de son œil creux, semblait encore nous regarder et nous défier ; j'éprouvai un malaise, je ne sais pourquoi j'eus presque peur. « Tiens ! s'écria un des

hommes, regardez donc, le gredin a un poignet coupé, voilà sa main ». Et il ramassa à côté du corps une grande main desséchée qu'il nous présenta. « Dis donc, fit l'autre en riant, on dirait qu'il te regarde et qu'il va te sauter à la gorge pour que tu lui rendes sa main. — Allons mes amis, dit le curé, laissez les morts en paix et refermez ce cercueil, nous creuserons autre part la tombe de ce pauvre monsieur Pierre ».

Le lendemain tout était fini et je reprenais la route de Paris après avoir laissé cinquante francs au vieux curé pour dire des messes pour le repos de l'âme de celui dont nous avions ainsi troublé la sépulture.