

J I Ř I Š R Á M E K

UN TÉMOIGNAGE AMBIGU: LE HORLA DE GUY DE MAUPASSANT

La folie et le fantastique semblent faire bon ménage. Le fantastique, comme le croit Pierre-G. Castex, est enfanté par le rêve, la surexcitation mentale, et se nourrit d'illusions et de terreurs.¹ Les hallucinations dont paraît souffrir le protagoniste du *Horla* ouvrent la voie du fantastique intérieur, plutôt psychopathologique. La folie devient dans le récit fantastique un thème qui par sa susceptibilité de recevoir plusieurs interprétations possibles peut être considéré comme un procédé particulier nécessité par les conditions spéciales du genre. D'autant plus quand on considère le fantastique, avec Jean Bellemin-Noël, comme une irréalité génératrice d'angoisse qui vit d'ambiguïté.² Pour Tzvetan Todorov qui, dans son approche morphologique du problème, trouve la pierre de touche du fantastique dans l'hésitation entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués,³ le fantastique se définit aussi par la perception ambiguë qu'a le lecteur des événements rapportés,⁴ et dans *Aurélia* de Gérard de Nerval c'est la folie,

¹ Pierre Castex, *Anthologie du conte fantastique français*. Paris, Corti, 1947, p. 8.

² Jean Bellemin-Noël, *La littérature fantastique*, chap. LXIX, in: Pierre Abraham, Roland Desné et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789—1848, II^e partie*. Paris, Éditions Sociales, 1973, p. 337—339.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 37. Il faut cependant faire remarquer que le terme de «surnaturel» prête à une discussion: «Le naturel est ce qu'on trouve dans la nature et ce qu'on s'attend à y trouver. Le merveilleux est ce qu'on ne trouve pas dans la nature et qu'on ne s'attend pas à y trouver. Le surnaturel est ce qui n'est pas naturel mais que votre curé trouve naturel. Le bizarre est ce qui est naturel, mais que vous ne trouvez pas naturel.» (Robert Escarpit, «A propos du fantastique», in: *Le fabricant de nuages*. Paris, Flammarion, 1969, p. 225.)

⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 35—36.

par exemple, qui est utilisée pour créer «l'ambiguïté nécessaire».⁵ En fait, toute définition du fantastique en arrive à cette notion-là.⁶

L'auteur du *Horla* caractérise le surnaturel dans *Lettres d'un fou* comme «ce qui nous demeure voilé». La vraisemblance de ses récits fantastiques est grande parce que «l'intervention du surnaturel n'y est jamais présentée comme telle» et que Maupassant a du surnaturel «une définition par elle-même matérialiste et réductrice».⁷ Dans un article paru le 7 octobre 1883 dans *Le Gaulois*, en parlant de Poe et d'Hoffmann, Maupassant affirme que l'écrivain du fantastique cherche les nuances, rôde autour du surnaturel plutôt qu'il n'y pénètre: «Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore aussitôt.»⁸ L'ambiguïté fantastique du *Horla*, qu'on peut décrire comme «le chef-d'oeuvre de cette période de folie»,⁹ est due à l'invisible qui se met à baliser ses traces dans le visible. Or, tout ne se joue pas à huis clos dans le fantastique maupassantien. Le fantastique y naît à la fois de la rupture et de la continuité. La rupture, c'est l'invasion de l'invisible, la continuité, c'est le traitement de ce thème-là qui relève de «la rencontre de l'impossible»¹⁰ comme de tout autre sujet littéraire portant sur la réalité référentielle, avec ses petits faits vrais, son décor familier et ses descriptions exactes. Le lecteur moderne ne se demande certainement pas si le récit qu'il est en train de lire est vrai. Le fantastiqueur lui non plus n'a pas besoin de croire à ses récits. Tout ce qu'on lui demande est de respecter les règles

⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 42.

⁶ Louis Vax (*L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1974, p. 11) considère le fantastique comme l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison; Irène Bessière (*Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 36) réfléchit au caractère faussement théorique de la narration fantastique; Gwenhaël Ponnau (*La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, p. 4) parle de «récits déroutant pour la raison», et Jean Pierrot (*Merveilleux et fantastique, Une histoire de l'imaginaire de la prose française du romantisme à la décadence [1830—1900]*, Université de Lille III, 1975, p. 49) de «l'élasticité de la vraisemblance» dont le but est de donner une apparence référentielle à une aventure en réalité imaginaire. Rappelons que le «fantastique vrai», c'est-à-dire le fantastique classique du XIX^e siècle, est défini par Charles Nodier (*Histoire d'Hélène Gillet*, in: *Contes fantastiques*, Paris, J. M. Dent et fils, Londres, J. M. Dent and Sons, Ltd., New York, E. P. Dutton and Co., s. d., p. 17) comme «la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde».

⁷ Marie-Claire Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Archives des lettres modernes, 1976(5), (VII), No 163, Paris p. 47.

⁸ Cité par M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p. 99.

⁹ John A. Guisnard, *Le conte fantastique au XIX^e siècle*. Montréal, FIDES, s. d., p. 112.

du jeu, basées sur l'ambiguïté essentielle de l'histoire. Sans se hasarder à définir le «genre», il paraît légitime de dire que le fantastique classique qui se situe historiquement au XIX^e siècle entre Jacques Cazotte et Guy de Maupassant, présente une histoire impossible que l'auteur *feint de prendre au sérieux*.

L'ambiguïté qui mène au fantastique dans *Le Horla* n'est pas le résultat d'un volume d'information insuffisant. On le voit bien, l'ambiguïté du message narratif dans le récit fantastique est produite par les informations qui sont dosées de façon à laisser constamment possibles deux déterminations du sens: explication naturelle (folie) — explication qui échappe à la raison (intervention d'un être fantastique), déterminations qui restent sans solution dans le contexte narratif. Cette ambiguïté est donc savamment orchestrée, tout en constituant un leurre parce que le lecteur sait bien que l'action rapportée n'est ni réelle, ni merveilleuse, ni surnaturelle, ni fantastique enfin, mais tout simplement fictive, comme l'est toute fiction romanesque.¹¹

C'est la figure de la folie qui introduit l'invisible dans le récit de Maupassant. *Le Horla* existe en deux versions, dont chacune représente une histoire achevée. La première version est une nouvelle, datant de 1886, la seconde, thématiquement identique, bien qu'un peu plus développée, date de 1887, et se présente sous forme d'un journal intime. Dans le premier cas, le narrateur-témoin est le je-narrateur du récit encadré, dans le second, il est l'auteur du journal. Le narrateur-témoin du fantastique dans la nouvelle présente *a posteriori* une histoire qui s'est passée, le je-narrateur de la seconde version décrit ses expériences dans un journal soigneusement daté et les évoque comme des événements qu'il est censé vivre jour après jour. Dans la nouvelle, le message passe ainsi par le filtre supplémentaire du récit encadré nécessitant un récit premier. Il serait cependant insoutenable de parler à ce propos de l'alternance de phases-erreurs et de phases-vérités, le je-narrateur du récit encadré continue le fil de son histoire dans l'action du récit premier où, ne se fiant pas exclusivement à ses antennes, il cherche à s'interroger sur sa santé mentale devant un public composé de spécialistes. La technique du métarécit ne donne pas l'impression aussi vive de l'authenticité d'un événement rapporté que la technique du journal intime où le témoin direct fait semblant d'écrire sous l'influence immédiate du vécu. Cette seconde technique revêt en conséquence le caractère d'une confession personnelle où tout mensonge paraît *a priori* exclu. Par contre, la subjectivité inhérente

¹⁰ Le terme est employé dans Roger Bozzetto, A. Chareyre-Méjean, P. et R. Pujade, «Penser le fantastique», in: *Europe*, 58^e année, mars 1980, No 611, p. 27.

¹¹ Henri Coulet (*Le roman jusqu'à la révolution, Tome I*, Paris, A. Colin, 1967, p. 14) parle de «l'ambiguïté du roman» tout court, en considérant le genre romanesque comme fiction «connue comme fiction et reçue et éprouvée comme vérité».

à un tel récit permet de comprendre pourquoi justement le récit sous la forme d'un journal intime, presque toujours inachevé, est — comme le fait remarquer Gwenhaël Ponnau — un des procédés ambigus au service de la folie dans la littérature fantastique.¹² Louis Vax, qui compare la nouvelle fantastique à l'information journalistique, croit à la nécessité dans tout récit fantastique d'un témoin qui peut, éventuellement, figurer aussi comme garant de l'authenticité du manuscrit.¹³ Il est évident qu'il faut un personnage par lequel le fantastique arrive et qui, pour reprendre les termes de Jean Bellemin-Noël, est *grosso modo* «celui qui s'érige en témoin et rapporte l'histoire».¹⁴ Toute analyse de l'ambiguïté du récit fantastique doit commencer par le problème de la crédibilité de ce témoin. C'est de celle-ci que dépendent en dernier ressort la signification et l'acceptabilité des événements rapportés, deux qualités inséparables de l'emploi qu'on fait dans le texte du moyen de la communication, du langage. Dans la recherche de la vérité sur l'événement relaté, faite dans les deux versions du *Horla* par le personnage-témoin — comme dans celle faite par un journaliste, par exemple — la parole n'est aucunement attaquée. Si, dans ce contexte, Tzvetan Todorov trouve que le texte d'*Aurélia* est imprégné de deux procédés d'écriture, l'imparfait et la modalisation, à l'emploi desquels tient l'ambiguïté,¹⁵ dans *Le Horla*, par suite de l'existence du niveau premier de la narration, l'imparfait ne domine pas même la nouvelle, d'autant moins le journal intime où le présent s'impose à chaque page. Pour ce qui est de la modalisation qui consiste à user de certaines locutions introductives qui «sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé»,¹⁶ les incises du genre «il me semble», «c'était comme si», «je me croyais sûr», etc. jouent également sur un sens métadiégétique. En prenant une certaine attitude envers l'énoncé, la modalisation apparaît comme un moyen d'ambiguïté au niveau du langage, mais elle n'est certainement pas ce moyen principal qui traduit l'ambiguïté du texte fantastique de Maupassant. Premièrement, les procédés de modalisation ne s'imposent aucunement, leur fréquence ne dépasse pas au premier abord celle qu'on rencontre dans un texte qui relève d'un genre où le fantastique est absent. Deuxièmement, les procédés qui mettent en doute l'élément fantastique ne sont pas les seuls qu'on utilise dans *Le Horla* en présence de l'élément fantastique. Les formules du genre «il me sembla qu'une page de livre venait de tourner toute seule», «mon fauteuil semblait vide» ou bien «il me sembla que j'étais suivi» et ainsi de suite, existent à côté des constatations ren-

¹² Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Louis Vax, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1965, p. 37.

¹⁴ Jean Bellemin-Noël, «Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)», in *Littérature*, No 8, décembre 1972, p. 14.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 42—43.

¹⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 43.

forcées du type «je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie» ou bien «je ne croyais pas au surnaturel (...) mais (...) je fus certain, certain comme du jour et de la nuit, qu'il existait près de moi un être invisible».

D'ailleurs, au niveau du langage, c'est en premier lieu la différence dans la compétence linguistique qui est porteuse d'une information sur la santé mentale du locuteur. Si l'on accepte, avec Michel Foucault, que la folie mène à un langage transgressif, conforme à un autre code dont la clé est donnée dans cette parole même,¹⁷ on peut qualifier le statut du discours employé par le narrateur-témoin du *Horla* comme référentiel. Or, le comportement linguistique du narrateur, emblématique en cela du personnage en question, n'a ici rien de suspect. Le texte du *Horla* présentant un discours cohérent et argumenté ne fait aucunement songer au discours psychotique dans ses deux hypostases typiques, discours paranoïaque ou discours schizophrénique.¹⁸ L'ambiguïté fantastique dans *Le Horla* tourne bien autour de la figure de la folie, mais ce thème-là n'est pas réalisé au niveau de la parole.

On sait que Maupassant souffrait d'hallucinations et qu'il était poursuivi par un sentiment d'étrangeté à lui-même.¹⁹ *Le Horla*, certes, peut être considéré dans une certaine mesure comme le reflet des troubles psychiques de l'auteur et revêtir ainsi le caractère de l'exorcisme. Il paraît cependant beaucoup plus probable que les hallucinations que Maupassant pouvait connaître de sa propre expérience ne servent ici que de source d'inspiration. Or, le personnage du *Horla*, s'il reflète l'angoisse qui tourmentait son auteur, ne se dessine à titre définitif que dans le texte où il devient un être supérieur à l'homme, un être fantastique selon les règles du genre. La description du mécanisme des troubles psychiques, l'anamnèse et le pronostic, serait l'analyse du cas clinique. La «folie» attribuée à ce même personnage, quand elle est introduite et développée comme thème dans une sorte d'intrigue où le héros n'est jamais surpris en flagrant délit de somnambulisme, ressemble justement à une figure ambiguë spécifique qu'on s'attend à rencontrer dans le récit fantastique. «La folie, dit Gwenhaël Ponnau, avérée ou postulée des personnages témoins du surnaturel, constitue donc une ligne médiane de part et d'autre de laquelle, simultanément, se rejoignent et s'opposent les phénomènes insolites et les faits d'origine pathologique: forme moderne de l'imaginaire (...).»²⁰

La folie du narrateur-témoin n'est mentionnée explicitement chez Mau-

¹⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie*. Paris, Gallimard, 1972, Appendice, p. 578.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*. Paris, Seuil, 1978, p. 79—81.

¹⁹ Marie-Claire Bancquart, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 4.

passant que dans la nouvelle où l'on dit que ce personnage s'est présenté à l'asile d'aliénés. Toutefois il se croit un homme sain d'esprit et il s'acharne même à le prouver devant une sorte de jury composé de sept savants. Le diagnostic n'est qu'impliqué dans le journal intime, bien que le je-narrateur, plein d'angoisse, renvoie à la folie à plusieurs reprises. On voit que le thème de la folie dans *Le Horla* se transforme en stratégie narrative qui permet d'aboutir à un fantastique tout intérieur, en quelque sorte atténué, et de l'intégrer dans le récit. Son développement ne nous mène pas jusque dans les profondeurs de l'âme souffrante du héros qui se croit dominé et poursuivi par un être mystérieux. A la place, la narration s'oriente largement vers la démonstration de l'invisible à travers le visible, en multipliant les diverses «preuves» grâce auxquelles le fantastique se manifeste aux sens. Le Horla, être fantastique, est ainsi appelé à démontrer ses facultés extra-sensorielles d'une façon qui fait songer à la psionique comme est nommée cette discipline nouvelle.²¹ La chaîne entière des événements prétendument intervenus dans le réel et relevant du fantastique (la disparition du lait et de l'eau, la nuit, des carafes posées sur la table, les divers manèges mis au point par le narrateur afin qu'il puisse se persuader qu'il n'est pas somnambule et qu'il n'est pas lui-même l'auteur des actes qu'on ne peut expliquer d'une façon satisfaisante, la rose cueillie par une main invisible et la tige fraîchement brisée témoignant du phénomène, etc.) se base sur des faits et expériences rapportés par le personnage-témoin. Celui-ci, présenté comme un fou lucide, mentalement et socialement digne de foi, un célibataire de quarante-deux ans, plutôt riche, habitant une maison auprès de Rouen, cependant «d'une maigreur de cadavre, comme sont maigres certains fous que ronge une pensée» se demande constamment s'il n'a pas perdu la raison, s'il n'est pas le jouet d'une illusion, la victime d'une hallucination. Dans les deux versions, son témoignage sur ces faits insolites est précédé par de clairs renvois à sa maladie «bizarre», «inexplicable», à son «inquiétude nerveuse», son «âme souffrante», bref à des états maladifs suivis d'un cauchemar lié à un poids écrasant sur la poitrine, à une attaque d'un mal inconnu qui se répète toutes les nuits. Le personnage-narrateur est incapable de résoudre son dilemme, mais le fait même qu'il ne cesse de se poser des questions sur sa santé mentale éventuellement perturbée est incompatible avec l'image clinique de la folie. Ce témoin suspect de cet événement fantastique trouve un complice inattendu en son médecin. Le docteur Marande, représentant dans la nouvelle la voix de la science, donne son témoignage dans le cadre du récit premier. Par conséquent, son statut narratif est indépendant du je-narrateur du récit encadré. En répétant avec succès les expériences faites par son malade et en les

²¹ Cf. Louis Pauwels, Jacques Bergier, *Le matin des magiciens, Introduction au réalisme fantastique*. Paris, Gallimard, 1960, p. 501.

examinant dans la perspective des symptômes de la maladie qu'on constate dans le voisinage, «le plus illustre aliéniste de notre temps» en perd son latin et par son «je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux» se range du côté des médecins condamnés à l'irrésolution, constatant l'impossibilité de se prononcer sur les cas troublants soumis à leur jugement, comme les caractérise Gwenhaël Ponnau dans son classement des médecins représentés dans les récits fantastiques de la seconde moitié du XIXe siècle.²² C'est ainsi que le docteur Marande se profile en tant que personnage représentant le lecteur et qui, comme le formule Jacques Finné, au milieu d'un cadre réaliste croit de plus en plus à l'explication surnaturelle.²³ Dans le journal intime on trouve à sa place le docteur Parent, partisan du mesmérisme qui, en hypnotisant Mme Sablé, cousine du narrateur, prouve à celui-ci l'existence de forces mystérieuses capables de dominer la volonté de l'homme. L'interrogation du narrateur sur le fantastique trouve ainsi sa réponse scientifique de portée théoriquement universelle, sans que le docteur Parent devienne dans le récit le porte-parole du positivisme médical, qui entend démontrer le caractère aberrant des faits prétendument surnaturels attribués au Horla. Les expériences tentées par le docteur Parent laissent seulement entrevoir qu'il y a des faits parapsychologiques qui peuvent avoir quelquefois un caractère extrêmement déconcertant. Or, les personnages-témoins dont le témoignage n'est pas nettement tranché et reste incertain, se multiplient dans le texte. N'y-a-t-il pas encore d'autres victimes, parmi les domestiques (le cocher), les voisins (M. Legite) qui tous semblent être frappés de la même maladie? Comme si leur folie était contre toute logique une maladie contagieuse se propageant à partir d'un certain épïcêtre telle que le laisse comprendre une notice publiée dans la *Revue du Monde Scientifique*. Celle-ci, citée dans les deux versions, porte sur une sorte d'épidémie qui semble sévir dans la province de San Paulo où les habitants se prétendent poursuivis et mangés par des vampires invisibles. Les événements tels qu'ils sont rapportés dans le texte permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle le Horla provient d'Amérique Latine d'où il s'échappe à bord d'un trois-mâts brésilien en route vers la France pour y frapper quelques gens qui vivent aux alentours de Rouen. Quand le narrateur quitte sa maison, pour aller au mont Saint-Michel, par exemple, ou bien à Paris, il a la chance de se libérer de cette influence néfaste, de son malaise cauchemaresque, pour y succomber de nouveau sitôt rentré. L'article de journal, inventé de toutes pièces, participe de la même technique de vraisemblabilisation d'une histoire fantastique que la mention, dans le journal intime, du grand traité du docteur Hermann Herestauss sur les habitants inconnus du monde antique et

²² Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 100.

²³ Jacques Finné, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 76.

moderne, ouvrage traitant des manifestations de tous les êtres invisibles qui rôdent autour de nous depuis l'aube de l'humanité, dont aucun cependant ne ressemble à celui qui hante le narrateur. En conséquence, les autres personnages-témoins, aussi bien que d'autres sources d'information sur les faits fantastiques dont la nature est difficile à préciser, parce qu'intermédiaire entre la catégorie du fantastique et la catégorie scientifique, ne tranchent pas non plus le dilemme posé par le narrateur-témoin.

Le Horla lui-même, dont l'essence est mystérieuse et inquiétante, est un mélange assez bizarre de qualités très différentes. Il est invisible, il ne se laisse pas directement percevoir, mais il se révèle une seule fois grâce au procédé un peu usé du «reflet volé»: le je-narrateur ne se voit pas dans la glace car son reflet y a été dévoré par l'image négative du Horla qui avec son corps imperceptible s'est interposé entre lui et le miroir. L'invisible manifeste ainsi sa présence, en l'emportant sur le visible sans se laisser pour autant intercepter. Il ne s'agit pas là d'un simple tour de force narratif, mais de la philosophie du texte selon laquelle l'invisible dépasse le visible, lui étant supérieur, comme le Horla l'est à l'homme qu'il vient détrôner.²⁴ La multiplication des faits perçus et attribués à cet être mystérieux qui est immatériel mais qui boit du lait et de l'eau (sans avoir besoin, pour ce faire, de déboucher les bouteilles, etc.), fait partie de la stratégie narrative consistant à employer l'ambiguïté, caractéristique du fantastique classique. Cet être ambivalent qui est là et en même temps en dehors de là manifeste sa présence par des actes qui relèvent du vampirisme (en se «nourrissant» des hommes, la nuit, les affaiblissant physiquement et psychiquement), de la démonologie (les victimes se sentent possédées par une volonté étrangère), ou bien du dédoublement (l'être invisible paraît avoir besoin d'une victime humaine pour exister ou bien il est un «double par hallucination»).²⁵ C'est enfin la révolte du moi de la victime souffrante sous l'influence de la volonté parasite, qui déplace le dénouement dans le journal intime vers la conscience ce qui est un aboutissement beaucoup plus subtil et dramatique que le débat sans issue qui clôt la nouvelle. Le protagoniste continue à garder une certaine autonomie de conduite, un coin caché de son âme où, à ce qu'il paraît, le Horla n'a pas le droit d'entrer. Or, il ne lui est pas soumis absolument: le Horla, son double ou non, est pour lui toujours «un autre» à qui on peut s'opposer, tout en étant intimement lié avec lui. C'est justement dans la perspective de ce lien intime qu'on peut comprendre la fascination de suicide pour le narrateur du journal. Le suici-

²⁴ Pour Max Milner (*La fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982, p. 107), c'est l'événement qui «déclenche le passage à l'acte»: le héros se décide à incendier la maison pour se débarrasser de l'ennemi invisible.

²⁵ Le terme est utilisé dans ce contexte par Véronique Ehrsam, Jean Ehrsam, *La littérature fantastique en France*. Paris, Hatier, 1985, p. 69.

de, est-il l'acte final de la folie ou bien une révolte auto-destructrice réfléchie, seule capable de tuer le Horla ?

Le docteur Parent va jusqu'à faire un parallèle entre la hantise suscitée chez l'homme par les phénomènes invisibles du passé, les diverses croyances populaires au surnaturel, et les théories de Mesmer. Cependant le mécanisme de la possession d'un individu dont la volonté est soumise à un autre en termes mesmériens ne donne pas plus la clé du fantastique maupassantien que les idées spiritualistes vagues développées par le moine du mont Saint-Michel sur l'être comme immensité dans laquelle l'homme, avec ses sens et sa raison forcément limités, se perd fatalement. Les idées émises par le moine et le docteur Parent permettent d'intégrer dans l'intrigue, d'un côté, tout un bagage de superstitions du passé — hantises exprimées par les images de fantômes, de gnomes, voire de vampires, sans avoir pour but de prôner telle ou telle croyance, et de l'autre, un appareillage d'apparence scientifique — mesmérisme, parapsychologie, psionique, etc., jouant sur d'autres interprétations possibles mais restant aussi incertaines et ambiguës que la figure de la folie. Quand R.-M. Albérès parle du fantastique parapsychologique, il fait allusion à l'effet du dérèglement de l'esprit humain en proie à ses propres terreurs tel qu'il apparaît justement dans la tragique aventure de la folie dans *Le Horla*.²⁶ Le Horla n'est ni un vampire, ni un démon, ni un fantôme, ni un monstre, ni même le double du narrateur. Il est le symbole de l'invisible conçu comme une partie inconnue et menaçante du réel, peut-être une visualisation iconographique de la mort — le Horla est celui qui viendra à la place de l'homme — mais ce n'est pas de l'ambiguïté du thème qu'il s'agit. Il faut distinguer entre le fantastique en littérature et la littérature fantastique. L'élément jouit dans la littérature d'une tradition qui remonte loin dans le passé et qui n'est pas moins riche que celle du crime, par exemple. Le thème du délit n'est pas limité au roman policier, mais le traitement spécifique de ce thème constitutif dans le genre policier, où il se présente sous la forme d'une énigme à résoudre, est la raison d'être du genre même. De façon analogue, le merveilleux ou le fantastique comme thèmes ne se bornent pas au genre fantastique classique, mais le fonctionnement spécifique, ambigu, de ce thème complexe qui relève aussi d'une catégorie esthétique générale nous autorise à parler d'un genre autonome. Si *Le Horla* représente un récit fantastique classique, s'il compte en plus parmi les plus réussis du genre, c'est grâce à l'art avec lequel l'ambiguïté essentielle à cette forme du récit y pénètre le plan de la narration.

²⁶ R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*. Paris, A. Michel, 1962, p. 395.

