



HÖGSKOLAN
DALARNA

Mémoire de licence

Un discours persuasif

Étude narrative de *L'Auberge* et *Le Horla* – deux contes fantastiques de Guy de Maupassant

A persuasive discourse: a narrative study of *The Inn* and *The Horla* – two fantastic stories by Guy de Maupassant

Författare: Li Hedenmalm

Handledare: André Leblanc

Examinator: Anita Thomas

Ämne/huvudområde: Franska

Kurskod: FR2022

Poäng: 15hp

Ventilerings-/examinationsdatum: 9 juin 2016

Vid Höskolan Dalarna har du möjlighet att publicera ditt examensarbete i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Du ökar därmed spridningen och synligheten av ditt examensarbete.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Höskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja ☒

Nej ☐

Résumé

Ce mémoire se compose d'une analyse narrative de deux nouvelles fantastiques par Guy de Maupassant : *L'Auberge* et la seconde version du *Horla*. La narration du premier de ces contes est extradiégétique, ce qui signifie que le narrateur se trouve en dehors de l'univers fictif. Le deuxième texte, en revanche, est un exemple d'une narration intradiégétique – le narrateur est donc un personnage du récit. Le but principal de l'étude est d'examiner comment le discours du narrateur, selon qu'il est extradiégétique ou intradiégétique, influence la perception des récits et des protagonistes. Pour atteindre cet objectif, nous identifions d'abord quelques stratégies narratives qui sont employées dans les nouvelles afin d'évoquer l'hésitation du lecteur et ainsi créer l'effet fantastique. Nous observons que, suivant le mode de la narration, extradiégétique ou intradiégétique, les stratégies narratives utilisées sont de différentes natures. Elles coopèrent toutefois pour créer un sentiment d'hésitation au lecteur et conduisent donc celui-ci à considérer l'existence du surnaturel dans le monde diégétique. Enfin, nous montrons de plus près comment le discours du narrateur influence la manière dont le lecteur considère le comportement des personnages principaux ainsi que leur santé mentale. Nous voyons que dans tous les deux textes, il n'y a aucun doute que le protagoniste devient finalement fou. Cependant, tandis que le savoir du narrateur omniscient aide enfin le lecteur à résoudre le mystère fantastique dans *L'Auberge*, le mystère n'est jamais résolu dans *Le Horla*. Cela semble être attribué à la perception et au savoir limité du narrateur intradiégétique.

Mots-clés : Maupassant, narration, *L'Auberge*, *Le Horla*, intradiégétique, extradiégétique

Abstract

This essay consists of a structural narrative analysis of two fantastic short stories by Guy de Maupassant: *The Inn* and the second version of *The Horla*. In the first of these stories the narration is extradiegetic, meaning that the narrator is positioned outside the fictional world. The second text, on the other hand, is an example of an intradiegetic narration – the narrator is thus a character in the story. The overall aim of the study is to investigate how the discourse of the narrator, whether he is extradiegetic or intradiegetic, influences the perception of the stories and the protagonists. In order to meet this aim, we start by identifying some narrative strategies which are applied in the stories in order to evoke the reader's hesitation and, thereby, create the fantastic effect. Depending on whether the narration is extradiegetic or intradiegetic, it is observed that these strategies differ from each other. Nevertheless, they work together to awaken the reader's hesitation, leading him thus to consider the existence of the supernatural in the diegetic world. Finally, it is revealed how the discourse of the narrator influences the way the reader perceives the behavior of the protagonists as well as their sanity. In both texts, there is no doubt that the protagonist eventually loses his mind. However, while the knowledge of the omniscient narrator finally helps the reader to solve the fantastic mystery in *The Inn*, the mystery is never resolved in *The Horla*. This seems to be a consequence of the limited perception and knowledge of the intradiegetic narrator.

Keywords: Maupassant, narration, *The Inn*, *The Horla*, intradiegetic, extradiegetic

Table des matières

1. Introduction.....	4
1.1 Méthode	5
1.2 Plan du mémoire	6
2. Cadre théorique	7
2.1 Définition du fantastique.....	7
2.2 Aperçu de la narratologie.....	9
3. Résumé des textes étudiés.....	10
3.1 Le Horla	10
3.2 L'Auberge	11
4. Analyse.....	12
4.1 Présentation des narrateurs : point de vue et voix.....	12
4.2 La parole du narrateur : stratégies narratives	13
4.2.1 La forme du récit.....	14
4.2.2 Les protagonistes	18
4.3 La perception du lecteur : vue d'ensemble	22
5. Conclusion	23
6. Bibliographie.....	26

1. Introduction

En étant la figure qui prend la parole, le narrateur possède un statut particulier dans un récit. Comme c'est lui qui transmet l'histoire au lecteur, il joue naturellement un rôle très important pour l'interprétation du texte. Le rôle du narrateur peut se manifester de différentes façons selon le texte en question ou même suivant le genre dont le texte fait partie. Dans le cas du fantastique, Tzvetan Todorov souligne l'importance d'un narrateur crédible – si la parole du narrateur n'est pas contestée, cela donne au lecteur la possibilité de se plonger dans le royaume fantastique (1970: 89-91). Dans cette étude, qui concerne la narration de deux contes fantastiques de Guy de Maupassant (1850-1893), nous allons explorer cette idée de plus près.

Considéré comme l'un des plus grands auteurs français du genre fantastique, il est peu surprenant que les récits de Maupassant aient intéressé de nombreuses critiques littéraires à travers les années – mais la majorité des études semble concerner les thèmes de la folie et de l'anxiété. Néanmoins, un grand nombre de chercheurs se sont également intéressés à l'outil narratif dans les contes de Maupassant. Dans l'étude *De la motivation du fantastique*, par exemple, Hans Färnlöf identifie quelques procédés de la *motivation*, c'est-à-dire des stratégies narratives motivantes employées par Maupassant pour rendre naturel l'événement surnaturel qui va suivre dans le récit. Selon Färnlöf, le lecteur est « conduit jusqu'au moment fantastique par un discours persuasif et vraisemblable, donc par un discours *motivé* » (2007: 48). Mariane Bury, elle aussi, s'intéresse à la narration dans les contes de Maupassant. Elle note qu'il existe une confusion répandue entre l'auteur et le narrateur dans les œuvres de Maupassant, et se demande : « Quand est-il auteur, quand narrateur ? » (2013: 67).

A l'instar des études de Färnlöf et Bury, ce mémoire-ci se concentrera sur la narration dans les contes fantastiques de Maupassant. Mais contrairement aux études précédentes, ce mémoire est une étude comparative qui examinera l'utilisation des deux méthodes narratives particulières : la narration *intradiégétique* et la narration *extradiégétique*. La différence principale entre ces deux types de narrations est que le narrateur extradiégétique voit l'action depuis l'extérieur du monde fictif, tandis que le narrateur intradiégétique se confond avec un personnage dans l'histoire. Jaap Lintvelt a déjà catégorisé les techniques narratives employées par Maupassant. Il note que sur les 301 récits dans *Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant* (édition de Louis Forestier, 1979), 158 sont racontés par un narrateur extradiégétique. Dans les 143 contes restant, la narration est intradiégétique (1989: 66). L'étude de Lintvelt est bien élaborée, mais il ne traite pas de la manière dont les différentes techniques narratives affectent

l'interprétation du récit par le lecteur. Cette étude-ci est donc une tentative de faire exactement cela : identifier quel effet ces deux types de narration produisent sur le lecteur.

Afin de limiter la portée de notre étude, uniquement deux nouvelles seront analysées : *L'Auberge* et *Le Horla*. La narration du premier de ces textes est extradiégétique. *Le Horla*, d'autre part, existe en deux versions : la première est parue en 1886 et la seconde en 1887. Toutefois, les narrations dans les deux versions sont très différentes. Il y a effectivement deux narrateurs dans la première version du *Horla* : le narrateur omniscient ainsi que le protagoniste du récit. Par contre, la version ultérieure ne contient qu'une seule voix narrative, celle qui est intradiégétique. Puisque la deuxième version représente un exemple plus pertinent d'une narration intradiégétique, notre étude se concentre sur cette version-là.

Les deux contes que nous étudierons traitent de plus toutes les deux du thème de la folie, mais de manières très différentes. Dans une certaine mesure, ce mémoire se penchera également sur la folie des personnages dans les deux récits. Cependant, l'objectif de cette étude n'est pas d'analyser le thème de la folie : comme nous l'avons déjà précisé, le but principal est d'examiner comment la méthode narrative influence la perception des récits. Plus précisément, en quoi ces deux types de narration, extradiégétique et intradiégétique, influencent la manière dont nous interprétons le comportement des personnages dans ces récits ? L'étude tente également de déterminer si le mode narratif affecte la manière dont nous considérons la présence du surnaturel dans les récits. Si cela est le cas, la question se pose de savoir si le type de narration affecte la manière dont le lecteur perçoit la folie des personnages principaux dans les deux textes.

1.1 Méthode

Selon François Tassart, le valet de chambre de Guy de Maupassant, son maître prévoyait que la publication du *Horla* serait suivie de certaines spéculations :

J'ai envoyé aujourd'hui à Paris le manuscrit du *Horla* ; avant huit jours, vous verrez que tous les journaux publieront que je suis fou. A leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit, et je savais très bien, en écrivant cette nouvelle, ce que je faisais. C'est une œuvre d'imagination qui frappera le lecteur et lui fera passer plus d'un frisson dans le dos, car c'est étrange. (Maupassant, dans Tassart 1911 : 93)

Un grand nombre de chercheurs ont appliqué une approche psychanalytique aux textes de Maupassant : ils se sont donc concentrés sur la recherche de correspondances entre les textes de Maupassant et le développement de son état d'esprit. La deuxième version du *Horla* est en effet rédigée sous forme d'un journal intime, mais, comme indiqué dans l'extrait de l'ouvrage de Tessier, ce texte-là ne doit pas être confondu avec un texte autobiographique. À l'instar de

L'Auberge, ceci est une fiction littéraire destinée à provoquer une expérience particulière de lecture – celle du malaise ou bien de la peur.

Nous analyserons dans cette étude quelques procédés narratifs appliqués afin de créer la lecture fantastique. Pour ce faire, il faut d'abord définir le fantastique, et c'est pourquoi le chapitre deux, *Cadre théorique*, fournira une présentation de ce genre. Cette présentation est en partie basée sur les définitions du fantastique selon George-Pierre Castex et Howard Phillips Lovecraft, mais c'est principalement le texte de Tzvetan Todorov – *Introduction à la littérature fantastique* (1970) – auquel nous nous intéresserons. Todorov donne au travers de cet ouvrage une définition claire du fantastique où il prend en compte non seulement les traits marquants qui se trouvent à l'intérieur du texte fantastique, mais aussi l'expérience du lecteur. Étant donné que notre étude porte sur le discours du narrateur ainsi que l'interprétation du lecteur, nous avons donc décidé de mettre l'accent sur la théorie de Todorov dans notre chapitre sur le fantastique. Le cadre théorique contient aussi un bref aperçu définissant quelques concepts et termes dans le domaine de la narratologie. Ici, nous abordons la théorie de Gérard Genette. En effet, Genette organise et définit les termes clés dans ce domaine à travers son texte *Figures III* (1972), où sont compris les termes *extradiégétique* et *intradiegétique*. Cet ouvrage constitue donc un très bon point de départ pour notre étude.

Dans l'analyse principale, une méthode structuraliste comparative sera appliquée. Il s'agit d'identifier quelques stratégies narratives employées dans les deux nouvelles et de voir si ces procédés sont de différentes natures selon le mode de narration – extradiégétique ou intradiégétique. Nous examinerons de plus la manière dont ces stratégies narratives influencent la perception des textes. Afin de faciliter notre recherche, nous nous concentrerons sur certains éléments textuels : la forme des récits, la langue utilisée, les descriptions données et les portraits des protagonistes.

1.2 Plan du mémoire

Cette introduction sera donc suivie d'une brève présentation du fantastique où les traits principaux du genre seront identifiés. Viendra ensuite un court chapitre définissant quelques concepts et termes clés dans le domaine de la narratologie, particulièrement ceux qui concernent les concepts narratologiques de la *voix* et du *point de vue*. Une fois le cadre théorique abordé nous continuerons ensuite vers une vue d'ensemble de l'intrigue des deux contes étudiés. Ce petit résumé sera suivi par l'analyse du mémoire qui est divisée en trois parties principales.

Dans la première partie, nous identifierons les voix narratives des textes étudiés ainsi que leur position dans l'univers fictif. La deuxième partie se constitue d'une analyse des

stratégies narratives employées pour persuader le lecteur à hésiter entre le réel et l'irréel. Nous y verrons que suivant la méthode de narration, intradiégétique ou extradiegétique, les stratégies narratives employées sont de natures différentes. Viendra ensuite la dernière partie de l'analyse, où nous jugerons brièvement de l'interprétation du lecteur. Enfin, les résultats de notre étude seront résumés et discutés dans la conclusion.

2. Cadre théorique

2.1 Définition du fantastique

Nous trouvons dans l'encyclopédie *Larousse* (2016) la définition suivante du fantastique : « Se dit d'une œuvre littéraire [...] qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction ». *Le Grand Robert* (2016), d'autre part, fournit une définition considérablement plus brève : « Dont le contenu est hors du possible et du réel ». Ces définitions montrent la difficulté non seulement de clairement définir le fantastique, mais aussi de le distinguer de certains autres genres littéraires. Joël Malrieu met en lumière cette problématique dans le premier chapitre de son ouvrage *Le Fantastique* : « Existe-t-il un genre fantastique ? » (1992: 5-52). Malrieu explique ici que les termes de fantastique, de merveilleux et de surnaturel se trouvaient autrefois interchangeables, et que le fantastique n'est jamais sorti de cette situation de confusion (idem: 16-17). Comment pouvons-nous alors déterminer si un récit est fantastique ? Les traits principaux du genre seront présentés ci-dessous.

Premièrement, le récit fantastique se déroule dans un univers pareil au nôtre, c'est-à-dire dans un lieu normal et familier pour le lecteur. Dans ce monde bien connu un mystère surnaturel se produit, d'où la fameuse définition du fantastique de Castex : « le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (1951: 8). Le mystère provoque donc une sorte de dilemme pour le lecteur : l'existence du surnaturel lui paraît invraisemblable, puisqu'il n'arrive pas à l'expliquer par les lois scientifiques de sa réalité. Todorov souligne que cette exacte incertitude est un trait fondamental du fantastique (1970: 28-29). Il explique encore que l'arrivée de l'événement fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – celui de l'hésitation. En effet, l'hésitation du lecteur est la première condition du fantastique selon Todorov : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (idem: 29). L'effet fantastique découle alors de la possibilité d'hésiter entre le réel et l'irréel, ou bien entre le possible et l'impossible (ibid.: 30).

Afin de résoudre le mystère étrange, le lecteur peut choisir de l'expliquer de deux façons différentes. Il peut soit décider que le mystère surnaturel n'est qu'un produit de l'imagination du personnage du récit. Dans ce cas, notre monde reste inchangé et ses lois demeurent intactes. D'autre part, si le lecteur accepte que l'élément surnaturel existe réellement, cela veut dire que les lois de notre réalité ne sont plus valables. Quelle que soit l'explication préférée par le lecteur, une fois que celui-ci a fait son choix il quitte le fantastique pour entrer dans un genre littéraire voisin – soit le merveilleux, soit l'étrange (ibid.: 29, 46). De la sorte, « [l]e fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation » (ibid.: 46).

L'hésitation du récit fantastique n'est normalement pas éprouvée uniquement par le lecteur. Aussi, l'hésitation est généralement représentée à l'intérieur du texte. Si personne dans le texte n'éprouve la même émotion que le lecteur, ce dernier ne s'identifiera avec aucun des personnages. L'hésitation d'un personnage est donc la seconde condition du fantastique selon Todorov (ibid.: 36). Dans le cas où cette deuxième condition ne serait pas remplie, on quitterait le fantastique pour entrer dans le royaume du merveilleux, où les éléments surnaturels ont une place normale et acceptée : « Dans le [...] merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (ibid.: 59). Cependant, il convient de clarifier que cette deuxième exigence n'est pas remplie par tous les textes fantastiques : « La plupart des ouvrages qui remplissent la première condition satisfont également à la seconde ; il existe toutefois des exceptions » (ibid.: 36). Contrairement à la première condition du fantastique, cette règle d'identification peut donc être considérée comme une condition facultative (ibid.).

Pour Howard Phillips Lovecraft, auteur américain de nombreux récits fantastiques, le critère fondamental du fantastique ne se trouve pas à l'intérieur du texte, mais plutôt dans l'expérience du lecteur :

Il n'existe qu'un seul critère permettant de détecter le vrai conte [...] fantastique : le lecteur a-t-il oui ou non été excité, effrayé, bref bouleversé réellement et dans le vrai sens du terme ? [...] A-t-il éprouvé l'horrible et subtile sensation qui consiste à être paralysé par un silence, une attente, un visage ? A-t-il cru un instant que des esprits diaboliques frappaient à sa porte [...] ? Si oui [...] l'œuvre est littéralement fantastique. (Lovecraft 1969: 17)

Comme le montre la citation, le récit fantastique est caractérisé par une certaine atmosphère oppressive qui évoque au lecteur un sentiment d'horreur. Lovecraft explique de plus près que cette peur doit être provoquée par « l'inexplicable des forces de l'inconnu » (idem: 15). Castex arrive à une conclusion similaire en observant que « le fantastique [...] est généralement lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (1951: 8). Alors le malaise, la peur,

et l'agonie sont des émotions généralement évoquées par le récit fantastique.

Cette section a brièvement présenté les traits définissants le genre fantastique. Nous avons vu que ce type de récit provoque un effet particulier au lecteur : celui de peur et d'hésitation. La prochaine partie du mémoire donnera un bref aperçu de certains concepts narratologiques qui seront utilisés plus tard dans notre analyse.

2.2 Aperçu de la narratologie

Dans *Figures III* (1972), Gérard Genette définit certains concepts et termes fondamentaux dans le domaine de la narratologie. Deux chapitres de son ouvrage sont particulièrement pertinents pour notre étude : le chapitre *Mode* (183-224) et le chapitre *Voix* (225-67). Le premier de ces chapitres précise quelques procédés narratifs qui règlent la quantité d'information que l'auteur partage avec le lecteur. Le chapitre *Voix*, d'autre part, précise les différentes positions qu'un narrateur peut occuper. Parmi tous les types de narrations distingués par Genette, nous nous intéresserons spécifiquement aux deux premiers niveaux : la narration extradiégétique et la narration intradiégétique.

Le narrateur d'une narration extradiégétique n'est jamais un personnage du récit. Au contraire, l'histoire est racontée par une voix située en dehors du monde fictif, ou, comme Genette appelle ce monde : l'univers diégétique. La voix du narrateur extradiégétique peut être anonyme, mais cela n'est pas obligatoire. Le narrateur intradiégétique, en revanche, se confond avec un ou plusieurs personnages du récit (Genette 1972: 238-40). Jean-Michel Adam et Françoise Revaz expliquent qu'un récit peut aussi comprendre plusieurs niveaux narratifs : une narration encadrante et un ou plusieurs récits encadrés. Tel est le cas dans *Mille et Une Nuits*, par exemple, où Shéhérazade raconte, pendant des nuits, différents récits au sultan (1996: 80-81).

On peut également catégoriser une narration suivant des points de vue différents. Genette utilise le terme *focalisation* pour expliquer cela. Il distingue trois différents types de focalisations : la focalisation *zéro* (ou neutre), la focalisation *externe* et la focalisation *interne*. Il faut garder à l'esprit que la formule de focalisation ne peut pas toujours être appliquée sur un texte entier, mais sur une section narrative dont la longueur peut varier (1972: 206-10).

En commençant par la focalisation zéro, le narrateur est *omniscient*. Cela veut dire qu'il connaît tout ce qui se passe dans l'univers diégétique et les figures y apparaissant, y compris leurs pensées et actions. Dans la focalisation zéro, le narrateur donne donc au lecteur une information complète (Adam et Revaz 1996: 84). Il convient aussi de mentionner qu'il existe une différence de crédibilité d'un énoncé narratif à un autre : tout dépend de s'il est à la première

ou à la troisième personne. Malrieu précise que le narrateur à la troisième personne présente l'action comme « une réalité objective indépendante » (1992: 135). Le narrateur omniscient que nous rencontrons dans la focalisation zéro est donc généralement considéré comme crédible.

La focalisation externe diffère de la focalisation zéro puisque le narrateur n'a pas accès aux pensées et sentiments des personnages – son savoir est limité aux gestes et dialogues des figures du monde diégétique. Ici le narrateur n'est qu'un spectateur qui suit l'évolution à l'extérieur de l'histoire (Adam et Revaz 1996: 84). Il s'agit donc d'une « vision du dehors » (idem).

Enfin, dans la focalisation interne, le narrateur est un personnage du récit. Par conséquent, la narration est limitée au savoir de ce personnage-là (Genette 1972: 207-8). Contrairement au narrateur omniscient, le narrateur dans une focalisation interne – qui se confond avec le narrateur intradiégétique – n'est pas habituellement considéré comme crédible. Franz Karl Stanzel précise que « [t]he first person narrator is by definition an 'unreliable narrator,' to employ Booth's terminology¹ » (1986: 89). Il explique aussi que ce manque de crédibilité n'est pas nécessairement basé sur la personnalité ou le comportement du narrateur, il est dû à la position du narrateur dans l'univers diégétique : « The presence of [...] a narrator in the world of fictional characters [...] leads to a limitation of his horizon of perception and knowledge » (idem). En étant un acteur dans le récit, le narrateur intradiégétique ne peut donc avoir qu'une vue subjective des événements narrés.

3. Résumé des textes étudiés

Dans son étude *Le Horla de Guy de Maupassant* (1996), Malrieu note que le récit fantastique correspond généralement à un schéma très précis. Cette structure comprend un personnage banal qui est progressivement envahi, matériellement et intellectuellement, par un phénomène étrange (59). Les nouvelles qui seront analysées dans notre étude correspondent toutes les deux à un tel schéma. Un bref résumé des textes est fourni ci-dessous.

3.1 *Le Horla*

La deuxième version du *Horla* a été publiée en 1887. Dans cette version-là, le personnage principal décrit dans son journal intime ses expériences, pensées et sentiments. Au début du récit, l'homme est évidemment optimiste, joyeux et sain d'esprit. Mais un jour il voit un trois-

¹ Wayne C. Booth a utilisé le terme *unreliable narrator* en 1961 dans son ouvrage *The Rethoric of Fiction*.

mâts brésilien passer sur la Seine. Pris par un caprice soudain de saluer le superbe navire, le personnage principal invite sans le savoir un être surnaturel dans sa maison.

Après cet incident, le personnage principal commence à se sentir bizarre : il souffre d'une fièvre, se sent triste et a progressivement peur. Il raconte qu'il croit sentir la présence d'un être surhumain. Troublé par son état de santé, le narrateur commence à se demander s'il est en train de perdre la raison, car il ne croit pas en l'existence du surnaturel. Cependant, comme son état se détériore, il devient de plus en plus convaincu qu'il existe près de lui un être invisible qu'il appelle le *Horla*. Cet être domine peu à peu les pensées et actes du narrateur qui se sent de plus en plus désespéré. Finalement, la situation devient intolérable, au point que le narrateur décide de tuer le Horla. Il tente d'accomplir cela en mettant le feu à sa belle maison. Quand il se rend compte que l'être est encore en vie, il arrive à la conclusion qu'il faut se suicider : c'est le seul moyen d'échapper au Horla.

3.2 L'Auberge

L'Auberge est parue en 1886, c'est-à-dire un an avant la publication de la seconde version du *Horla*. Ce récit se déroule dans les Alpes suisses où la famille Hauser possède une auberge. Chaque hiver, la famille quitte l'auberge pour attendre le printemps dans la vallée de Loèche. Cet hiver-là, c'est le vieux Gaspard Hari et le jeune guide de montagne, Ulrich Kungsi, qui sont chargés de surveiller l'auberge. Les deux hommes restent alors dans la montagne, isolés du monde extérieur, avec seulement un chien pour leur tenir compagnie. Malgré l'ennui et la monotonie, tout va bien au début du séjour. Cependant, cela change quand un jour Gaspard disparaît. Après avoir effectué deux tentatives infructueuses pour retrouver son compagnon, Ulrich comprend qu'il est maintenant seul.

Dorénavant, la situation devient rapidement cauchemardesque pour Ulrich, car il croit entendre la voix du vieil homme qu'il ne pouvait pas sauver. La solitude, la peur et la culpabilité prévalent bientôt et Ulrich commence à perdre la raison. Afin d'échapper à sa tourmente, Ulrich tombe dans l'alcoolisme et se retrouve ensuite rapidement englouti par la folie. Lorsque l'hiver arrive à sa fin et que la famille Hauser revient à l'Auberge, ils sont surpris de retrouver leur guide de montagne tout seul. De plus, Ulrich a l'air tellement changé que les Hausers ont du mal à le reconnaître : sa barbe lui tombe jusqu'à la poitrine, ses cheveux sont devenus blancs et son regard vitreux. Puisqu'il ne répond pas aux questions posées, Ulrich est conduit à Loèche où les médecins constatent qu'il est devenu fou.

4. Analyse

Ainsi que nous l'avons précisé dans l'introduction de cette étude, l'analyse du mémoire est divisée en trois parties. La première section présente brièvement les deux narrateurs en mettant l'accent sur les deux concepts narratologiques du *point de vue* et de la *voix*. Vient ensuite la partie principale de l'analyse, où le discours des narrateurs sera discuté. Enfin, nous montrerons de plus près comment la méthode narrative, selon qu'elle est intradiégétique ou extradiégétique, influence la perception du texte par le lecteur.

4.1 Présentation des narrateurs : point de vue et voix

Les nouvelles fantastiques que nous analyserons se ressemblent du fait qu'elles racontent toutes les deux l'histoire d'un homme troublé par ses sentiments de peur et d'angoisse. En outre, la solitude et la folie y sont des thèmes très prononcés. Malgré les similarités de ces deux textes, ils sont en même temps très différents, notamment sur la manière dont ils sont racontés.

Dans *L'Auberge*, nous ne connaissons pas l'identité du narrateur : c'est une voix anonyme située en dehors du monde du récit. Comme nous l'avons déjà constaté, le narrateur est extradiégétique. Il s'agit d'un narrateur omniscient qui peut accéder à toutes les pensées et sentiments du protagoniste du récit, Ulrich Kungsi. Il y a de nombreux exemples qui montrent ce fait. Quand le vieux Gaspard Hari disparaît, par exemple, le narrateur décrit qu'Ulrich « se sentait triste, effrayé même de la solitude », et ce dernier décide alors d'aller retrouver son compagnon (Maupassant 1886: 1477). Un autre exemple arrive lorsqu'Ulrich est sorti le chercher : « Le vieux, pensait-il, était rentré pendant son absence. Il avait pris un autre chemin ; il serait assis devant le feu, avec un chamois mort à ses pieds » (idem: 1478). De cette façon, le narrateur continue tout au long du récit à informer le lecteur des sentiments et pensées du protagoniste.

Curieusement, mis à part Ulrich, le narrateur ne révèle jamais les pensées et sentiments des autres personnages. Pour cette raison on pourrait prétendre qu'il est question d'une focalisation interne. Il faut garder à l'esprit, cependant, que dans une focalisation interne, l'histoire est toujours racontée du point de vue d'un ou de plusieurs personnages du récit (Adam et Revaz 1996: 84). Cela n'est pas le cas dans *L'Auberge* – ici, l'histoire n'est pas racontée par un personnage, mais uniquement par le narrateur, qui donne au lecteur des informations dont Ulrich même n'a aucune connaissance (nous allons discuter cette idée plus tard). Ceci est donc plutôt un exemple d'une focalisation zéro.

En tournant notre attention vers *Le Horla*, le narrateur est ici équivalent au protagoniste

du récit – la narration est donc intradiégétique. Dans ce cas, le narrateur possède une identité que le lecteur apprend à connaître de plus en plus. Selon Malrieu, le personnage principal d'un récit fantastique correspond souvent à un schéma très précis :

Il vit généralement seul, car l'expérience fantastique est avant tout individuelle ; corolaire obligé de cette première détermination, il n'a le plus souvent pas d'activité professionnelle précise ; il est doté par ailleurs d'une certaine culture car il importe qu'il soit digne de foi. (1996: 96)

Dans *Le Horla*, le narrateur ne révèle que très peu d'informations sur sa personne et ses intérêts, mais lorsque cela arrive il nous fait comprendre qu'il correspond assez bien à un tel schéma.

Déjà dans la première entrée de son journal, le narrateur commence à révéler quelques informations sur sa personne. Nous apprendrons, par exemple qu'il habite dans une belle maison quelque part entre Rouen et le Havre (Maupassant 1887: 1566). Évidemment, il ne travaille pas, car il semble paresser longuement au fil des jours. Le 8 mai, il raconte : « J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe » (idem). De manière similaire, le 2 août il écrit : « Je passe mes journées à regarder couler la Seine » (ibid.: 1576). Le narrateur doit donc être assez riche pour vivre avec une certaine mesure dans le luxe ; une observation qui est soutenue du fait que plusieurs serviteurs travaillent dans sa maison (le narrateur mentionne ses domestiques sur les pages 1570, 1576 et 1584). Finalement, le protagoniste ne semble pas être marié, car il ne mentionne jamais de femme. Le lecteur peut donc tirer la conclusion que le narrateur du *Horla* est un français bourgeois célibataire – ce qui bien correspond au schéma de Malrieu.

Comme le narrateur du *Horla* n'est pas omniscient, mais un acteur dans l'histoire, il possède naturellement moins de connaissances du monde diégétique par rapport au narrateur de *L'Auberge*. Contrairement à ce dernier, le narrateur du *Horla* ne connaît pas les sentiments et pensées des autres personnages dans l'histoire, par exemple. Ceci est donc un exemple très clair d'une focalisation interne. Bien sûr, le point de vue ainsi que le discours du narrateur influencent la manière dont le lecteur va comprendre et interpréter un texte. Dans le prochain chapitre du mémoire, nous examinerons comment le discours du narrateur conduit le lecteur à remettre en question les lois rationnelles de sa réalité.

4.2 La parole du narrateur : stratégies narratives

Il est très important que le lecteur fasse confiance au narrateur du récit fantastique : si la confiance est faible, l'hésitation du lecteur entre le possible et l'impossible ne se produit pas (Todorov 1970: 89-91). Afin d'assurer que le narrateur soit perçu comme crédible, le discours de celui-ci peut être vu comme un outil destiné à convaincre. La théorie de Hans Färnlöf en ce

qui concerne les stratégies narratives dans les récits fantastiques a été brièvement mentionnée dans l'introduction de ce mémoire. Selon Färnlöf, le texte fantastique est caractérisé par une rhétorique motivante, ce qui préparera le lecteur aux événements surnaturels qui vont arriver. Il explique que dans « une histoire difficilement explicable [...] la narration même de cette histoire a besoin d'une motivation pour s'intégrer au projet réaliste » (2007: 49). La narration devient ainsi un outil pour « rendre “ naturelle ” la suite de l'histoire » (idem). Conformément à la théorie de Färnlöf, le discours des narrateurs dans nos deux contes est effectivement persuasif, ce que nous allons explorer de plus près ci-dessous.

4.2.1 La forme du récit

Dans le cas d'une narration intradiégétique, il est particulièrement important que la crédibilité du narrateur soit démontrée – étant donné qu'une telle narration est subjective, le lecteur ne prendra pas automatiquement la parole du narrateur pour la vérité. Il est donc peu surprenant que dans *Le Horla*, certaines stratégies narratives soulignant la crédibilité du narrateur soient employées. L'une de ces stratégies est la structure et la forme même du récit.

Comment la forme du récit contribue-t-elle alors à renforcer la crédibilité du narrateur ? Premièrement, le fait que ce récit est rédigé comme un journal intime contribue bien à la perception du narrateur comme étant fiable. En effet, il semble peu probable d'écrire autre chose que la vérité dans un tel journal, car il ne sera normalement lu par nul autre que son auteur. Bien sûr, il faut garder à l'esprit que « la vérité » dans ce cas-là est loin d'être objective : ce que le narrateur perçoit être la vérité peut naturellement sembler absurde aux yeux des autres. Toutefois, il est clair que ce que nous lisons est la vérité selon le narrateur.

Une deuxième raison pour laquelle le narrateur est perçu comme crédible, c'est la manière même dont son journal est rédigé. Cet argument s'oppose à celui de Malrieu, qui a comparé la crédibilité du narrateur dans la seconde version du *Horla* avec celle de la première version. Selon Malrieu, le narrateur du premier texte semble être parfaitement sain d'esprit, car « il s'exprime par ailleurs dans une langue d'une parfaite clarté » (1996: 88). Par contre, dans la deuxième version, l'état mental du narrateur est différemment perçu. Ici, toujours selon Malrieu, « la folie du narrateur [...] ne fait *a priori* aucun doute » (idem: 89).

Tout comme Malrieu le soutient, il est vrai que le narrateur de la seconde version du *Horla* n'est pas perçu comme étant aussi crédible que celui de la précédente. Dans la première version, le narrateur raconte ses expériences à une audience composée du docteur Marrande, « le plus illustre et le plus éminent des aliénistes » (Maupassant 1886: 17), ses confrères et quatre savants. Ici, le docteur est tellement convaincu par le récit du protagoniste qu'il est même

prêt à risquer sa réputation en envisageant l'existence du surnaturel pour l'expliquer : « Je ne sais pas si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé » (idem: 29). Bien sûr, cela fait augmenter la crédibilité du narrateur.

À l'inverse, dans la deuxième version, le lecteur est laissé sans personnage intermédiaire qui donnerait des indications sur l'interprétation de l'histoire du protagoniste. Il est par conséquent plus difficile de savoir quoi en penser. Cependant, cela ne signifie pas nécessairement que le narrateur de la seconde version est peu fiable – en fait, il semble tout à fait crédible.

Voici le début de la première entrée du journal du narrateur de la deuxième version du *Horla* :

8 mai. – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs de sol, des villages et de l'air lui-même. (Maupassant 1987: 1566)

Comme le montre la citation, le journal du narrateur est bien écrit et dans un français raffiné. Cela n'est pas le cas seulement pour la première entrée du journal, mais pour chacune d'elles, au moins au début du récit. Nous pouvons observer que le narrateur n'a pas l'habitude d'utiliser un vocabulaire difficile ou particulièrement compliqué. Ici, il utilise des adjectifs comme « énorme », « profond » et « délicat », par exemple, qui sont effectivement des mots très courants dans la langue française. Toutefois, la façon dont le narrateur assemble les mots communs embellit ce qu'il exprime d'une manière presque poétique. Le narrateur mentionne non seulement l'énorme platane qui pousse devant sa maison, mais il réfléchit aussi sur l'attachement qu'il ressent pour sa terre. Il nous fait comprendre que, tout comme cet arbre, il est lui-même attaché à la terre par ses racines. Ce raisonnement est magnifiquement formulé, même s'il n'est pas explicitement écrit. Aussi, nous pouvons constater que le narrateur écrit souvent des longues phrases (dans l'extrait ci-dessus il y a une phrase de 4 lignes, par exemple), toujours en conservant la fluidité du texte, ce qui n'est pas facile à accomplir. Dans l'ensemble, la langue du narrateur est donc raffinée ainsi que claire, et de ce fait, il est toujours facile pour le lecteur de suivre son raisonnement.

Les entrées du journal sont de plus très bien structurées. Par exemple, la partie où le narrateur raconte un voyage au Mont Saint Michel (idem: 1569-70) est, comme la plupart des entrées, chronologiquement organisée. Le narrateur commence donc par décrire son arrivée : « Quelle vision, quand on arrive, comme moi, à Avranches, vers la fin du jour » (ibid.:

1569). Ensuite, il fournit une description détaillée sur une conversation qu'il a eue avec un moine du monastère. Cette description est finalement suivie par quelques réflexions sur cette conversation : « Cet homme était un sage ou peut-être un sot. Je ne l'aurais pu affirmer au juste ; mais je me tus. Ce qu'il disait là, je l'avais pensé souvent » (ibid.: 1570). Évidemment, le texte est bien organisé, ce qui renforce encore la crédibilité du narrateur – en bref, le journal ne semble pas être écrit par un fou. Néanmoins, il convient de mentionner que vers la fin du récit, les entrées du journal deviennent de plus en plus curieuses, ce qui indique la détérioration de l'état mental du narrateur. Nous reviendrons à cette observation plus tard.

Dans *L'Auberge*, la narration à la troisième personne contribue à la crédibilité du narrateur. Contrairement à la narration intradiégétique, ce type de narration permet de ne plus avoir à convaincre le lecteur de la crédibilité du narrateur : comme la narration est omnisciente, le lecteur considérera automatiquement le narrateur comme étant porteur de la vérité. Cependant, le fait qu'il s'agisse d'une narration extradiegétique ne restreint pas la liberté du narrateur de choisir ce qu'il partage ou non avec son lecteur. De plus, la forme du récit – la langue utilisée, le vocabulaire et la nature des descriptions – influe naturellement sur la manière dont ce dernier va interpréter les événements qui se déroulent. Nous allons développer cet argument de plus près ci-dessous.

Si nous portons notre attention vers les descriptions dans *L'Auberge*, nous voyons qu'elles sont très persuasives et font soupçonner le lecteur que le surnaturel pourrait exister réellement. Voici l'une des premières descriptions dans *L'Auberge* :

Les deux hommes et la bête demeurent jusqu'au printemps dans cette prison de neige, n'ayant devant les yeux que la pente immense et blanche du Balmhorn, entourés de sommets pâles et luisants, enfermés, bloqués, ensevelis sous la neige qui monte autour d'eux, enveloppe, étreint, écrase la petite maison, s'amoncelle sur le toit, atteint les fenêtres et mure la porte. (Maupassant 1886: 1474)

À travers cette description de l'auberge et du paysage qui l'entoure, le narrateur dépeint une ambiance tranquille mais aussi troublante. En qualifiant l'auberge de « prison de neige » où les deux personnages seraient « enfermés » ou bien « bloqués », le narrateur donne l'impression que ceci est un lieu qu'il faut éviter à tout prix, car cet endroit ne va pas laisser s'échapper ceux qui y restent longtemps. Cette impression est encore renforcée dans la mention de la neige qui « écrase la petite maison » : ceci est clairement un lieu dangereux, capable de blesser, détruire ou bien écraser.

Le texte contient plusieurs autres descriptions de même caractère. À la même page, nous trouvons cette description du paysage : « Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide ; aucune vie n'apparaissait dans

cet océan des monts ; aucun mouvement dans cette solitude démesurée ; aucun bruit n'en troublait le profond silence » (idem). À l'instar de la première description, le narrateur décrit un paysage dormant. Il souligne plusieurs fois l'isolement du monde extérieur à cet endroit – en l'appelant un désert, par exemple, où il n'existe « aucune vie », « aucun mouvement » ni « aucun bruit ». De cette manière, le paysage est dépeint comme mystérieux, surnaturel ou bien empreint de magie. Le lecteur commence alors à se demander quelles créatures inconnues sont tapies là-bas. En effet, la narration semble préparer le lecteur au mystère fantastique qui va arriver.

L'Auberge comprend également un grand nombre de descriptions des sentiments et pensées du protagoniste qui contribuent à l'hésitation du lecteur. Quand Ulrich cherche son compagnon, le narrateur explique qu'il « croyait distinguer une voix » (ibid.: 1479), mais ne trouve personne à qui cette voix appartient. Le narrateur décrit aussi la profonde peur d'Ulrich lors de son expédition pour retrouver Hari :

Le soleil s'était enfoncé, là-bas, derrière les cimes que les reflets du ciel empourpraient encore ; mais les profondeurs de la vallée devenaient grises. Et le jeune homme eut peur tout à coup. Il lui sembla que le silence, le froid, la solitude, la mort hivernale de ces monts entraient en lui, allaient arrêter et geler son sang, raidir ses membres, faire de lui un être immobile et glacé. Et il se mit à courir, s'enfuyant vers sa demeure (ibid.: 1478).

Cette description, à l'instar des descriptions du paysage, fait frissonner le lecteur. Elle donne l'impression que lorsque le protagoniste croit sentir la mort hivernale « entr[er] en lui », c'est les êtres surnaturels de ce lieu qui prennent possession du protagoniste. Naturellement, le lecteur se demande ce qu'il se passe ici : est-ce qu'Ulrich s' imagine des choses ou est-ce que cet endroit a maudit et par là condamné le protagoniste ? Quand Ulrich est de nouveau rentré à l'auberge, le narrateur fournit encore plus d'indications suggérant la présence du surnaturel. Il raconte :

De cela [Ulrich] était sûr, comme on est sûr de vivre où de manger du pain. Le vieux Gaspard Hari avait agonisé pendant deux jours et trois nuits quelque part [...] et il venait de mourir tout à l'heure en pensant à son compagnon. Et son âme, à peine libre, s'était envolée vers l'auberge où dormait Ulrich, et elle l'avait appelé de par la vertu mystérieuse et terrible qu'ont les âmes des morts de hanter les vivants. Elle avait crié [...] son adieu dernier, ou son reproche, ou sa malédiction sur l'homme qui n'avait point assez cherché. Et Ulrich la sentait là, tout près, derrière le mur, derrière la porte qu'il venait de refermer. (ibid.: 1480)

Le narrateur n'indique pas encore si ce que sent et croit Ulrich est réel ou non – il explique seulement ce que le protagoniste perçoit comme la vérité. Cependant, comme le narrateur a précédemment décrit ce lieu comme étant mystérieux, le lecteur est déjà en train d'hésiter avant d'arriver à cette description. Par la suite, il est prêt à envisager le raisonnement du protagoniste, bien qu'il semble incroyable.

Nous avons constaté que le discours du narrateur de *L'Auberge* persuade le lecteur d'hésiter entre le réel et l'irréel et par là à considérer les explications surnaturelles du mystère étrange qui se présente. L'hésitation du narrateur lui-même, d'autre part, n'est pas exposée dans ce texte. À l'inverse, l'hésitation du narrateur est fortement exprimée dans *Le Horla* : étant un acteur de l'histoire, il est au centre des curieux événements qui se déroulent. Dans la prochaine partie, nous examinerons comment le comportement ainsi que les descriptions des protagonistes des récits contribuent à l'hésitation du lecteur.

4.2.2 Les protagonistes

Le récit fantastique, comme nous le savons, a besoin d'un narrateur crédible pour que l'hésitation du lecteur se produise (Todorov 1970: 89-91). Cependant, il semble que la crédibilité du protagoniste soit presque aussi importante que celle du narrateur. Conformément à cette déclaration, les personnages principaux dans les textes étudiés sont tous les deux dépeints comme rationnels et logiques.

En commençant par l'examen des descriptions d'Ulrich Kungsi, cette image est particulièrement présente au début de *L'Auberge*, où les adjectifs « calme » et « placide » sont utilisés afin de décrire sa personnalité (Maupassant 1886: 1477). En effet, son état d'esprit est étonnamment positif compte tenu des sentiments d'isolement qu'il éprouve dans la montagne : « Jamais même [Ulrich et Gaspard] n'avaient d'impatiences, de mauvaise humeur, ni de paroles aigres » (idem). Le narrateur décrit aussi la manière dont Gaspard et Ulrich ont divisé les tâches de la vie courante entre eux : « Ulrich Kungsi se chargeait des nettoyages, des lavages, de tous les soins et de tous les travaux de propreté. C'était lui aussi qui cassait le bois, tandis que Gaspard Hari faisait la cuisine et entretenait le feu » (ibid.). Cette division du travail efficace illustre qu'Ulrich n'est pas seulement calme et raisonnable, il est également un homme de méthode : quelqu'un qui sait agir.

Les descriptions du protagoniste dépeignent donc l'image d'un homme de patience, de stabilité et de méthode. Cela conduit le lecteur à hésiter entre des explications naturelles et surnaturelles lorsque l'événement fantastique arrivera. À l'inverse, si le protagoniste n'avait pas été perçu comme sain d'esprit, le lecteur aurait directement choisi les explications naturelles afin de résoudre le mystère.

Dans *Le Horla*, le protagoniste et le narrateur sont notoirement la même personne. Il a auparavant été montré que la crédibilité de cette personne est renforcée grâce au caractère des entrées de son journal, qui ne semblent pas être rédigées par un fou. De même que dans *L'Auberge*, les descriptions données sur sa personnalité contribuent encore plus à l'impression

qu'il est mentalement stable. Le narrateur se considère comme un homme « sain d'esprit, bien éveillé [et] plein de raison » (Maupassant 1887: 1571). « Sérieux » est un autre adjectif utilisé pour décrire son caractère (idem: 1576). Ce personnage est aussi capable d'analyser sa condition avec une certaine clarté d'esprit : « Certes, je me croirais fou [...] si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en analysant avec une complète lucidité » (ibid.: 1577). Bien sûr, il faut garder à l'esprit que même un homme fou peut se croire rationnel, mais ce genre de descriptions affecte néanmoins la manière dont le lecteur va percevoir le narrateur.

Ce qui rend le protagoniste du *Horla* encore plus crédible est son raisonnement lors des événements surnaturels. Quand les symptômes de la présence du *Horla* commencent à apparaître – le narrateur souffre d'une fièvre, de difficultés à dormir et il se sent triste – il constate que « [son] état, vraiment, est bizarre » (ibid.: 1567). Il essaie donc de l'expliquer par la logique :

Est-ce étrange qu'un simple malaise, un trouble de la circulation peut-être, l'irritation d'un filet nerveux, un peu de congestion, une toute petite perturbation dans le fonctionnement si imparfait et si délicat de notre machine vivante, puisse faire un mélancolique du plus joyeux des hommes, et un poltron du plus brave ? (ibid.: 1567-68)

Comme la citation le montre, le narrateur est une personne de raison, qui cherche à comprendre ce qu'il ne sait pas expliquer. À ce point de l'histoire, il ne considère pas des explications surnaturelles, mais blâme plutôt l'imperfection du corps humain pour sa détresse. Toutefois, le texte montre déjà à ce moment l'hésitation du narrateur entre le possible et l'impossible.

Le narrateur décrit, dans la même entrée du journal, un scénario qui se déroule pendant la nuit dans sa chambre :

Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. [...] Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul. (ibid.: 1568)

Ici, le narrateur insiste sur le fait qu'il pouvait ressentir la présence de quelqu'un près de lui : il est clair qu'il pouvait physiquement sentir la force ainsi que le poids d'une créature surnaturelle assise sur sa poitrine. Malgré cela, il qualifie tout simplement cet événement de cauchemar. Cela montre non seulement la raison du narrateur, mais aussi son hésitation, qui, à partir de ce moment commence à occuper une part grandissante de son esprit : « Je me demande si je suis fou. En me promenant tantôt au grand soleil [...] des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus » (ibid.:

1577). Les doutes sur sa santé mentale sont encore exposés le 5 juillet, lorsque le protagoniste découvre que quelqu'un a bu sa carafe d'eau pendant la nuit : « Je deviens fou. On a [...] bu toute ma carafe cette nuit ; – ou plutôt, je l'ai bue ! Mais est-ce moi ? Qui serait-ce ? Qui ? » (ibid.: 1571).

Afin de savoir si c'est en fait lui-même qui boit son eau pendant la nuit, le narrateur effectue une série d'expériences :

Le 9 juillet enfin, j'ai remis sur ma table l'eau et le lait seulement, en ayant soin d'envelopper les carafes en des linges de mousseline blanche et de ficeler les bouchons. Puis, j'ai frotté mes lèvres, ma barbe, mes mains avec de la mine de plomb, et je me suis couché. (ibid.)

Ici, nous voyons que le narrateur commence à remettre en question les lois scientifiques de sa réalité et à considérer des explications moins logiques. Fait intéressant, quand le protagoniste se réveille plus tard, il se rend compte qu'il est resté dans son lit tout au long de son sommeil. Quelqu'un avait néanmoins bu toute l'eau. Ce type d'incidents conduit le lecteur à se demander si le *Horla* n'existe pas réellement.

En tournant à nouveau notre attention vers *L'Auberge*, le personnage principal réagit d'une manière similaire à celui du *Horla* lors de l'arrivée du mystère fantastique, il essaie d'expliquer la disparition de son compagnon avec bon sens : « Gaspard avait pu se casser une jambe, tomber dans un trou, faire un faux pas qui lui avait tordu la cheville » (Maupassant, 1886: 1478). À l'instar du narrateur du *Horla*, Ulrich ne considère pas encore des explications surnaturelles à ce moment-là. De plus, ses actions semblent tout à fait raisonnables :

Ulrich Kungsi [...] se résolut à partir avec Sam si Gaspard Hari n'était point revenu entre minuit et une heure de matin. Et il fit ses préparatifs. Il mit deux jours de vivres dans un sac, prit ses crampons d'acier, roula autour de sa taille une corde longue, mince et forte, vérifia l'état de son bâton ferré et de la hachette qui sert à tailler des degrés dans la glace. (idem: 1478)

L'extrait du texte donne l'impression d'un homme rationnel qui sait réagir en cas d'urgence. En effet, Ulrich ne montre aucun signe d'instabilité mentale, mais il agit de manière résolue, calme et correcte. Il convient de mentionner, cependant, que le nombre de descriptions renforçant la crédibilité du protagoniste est significativement plus bas dans ce texte-là que dans *Le Horla*, ce qui reflète bien l'idée que le narrateur intradiégétique doit, dans une plus grande mesure, montrer au lecteur sa crédibilité.

Nous avons vu que les descriptions des protagonistes ainsi que leur comportement conduisent le lecteur à envisager des explications surnaturelles afin de résoudre le mystère fantastique. Leur raisonnement logique amène de plus le lecteur à s'identifier à eux. Il peut donc être constaté que les contes remplissent tous les deux non seulement la première, mais

aussi la deuxième condition du fantastique de Todorov : la règle d'identification (pour en savoir plus, voir les pages 7-8 de ce mémoire, où nous avons précisé les conditions du fantastique). Toutefois, la crédibilité des personnages principaux diminue finalement dans les deux contes, car il devient très clair qu'ils ont perdu la raison. Cela arrive progressivement dans *Le Horla*, mais très vite dans *L'Auberge*. Comme le but principal de cette étude n'est pas d'analyser la folie des personnages, nous n'allons que très brièvement mettre en lumière la détérioration de la santé mentale des protagonistes.

Après la disparition du vieux Hari, les sentiments de peur et de culpabilité qu'éprouve Ulrich deviennent si forts qu'ils l'envahissent rapidement. Afin d'échapper à son agonie, il passe donc ses jours « soûl comme une brute » (Maupassant 1886: 1481). Ulrich devient ainsi de plus en plus paranoïaque, imaginant entendre le fantôme de Gaspard Hari. Hanté par de nombreux cauchemars, il dort très mal et ne mange que très peu. Vers la fin du récit, il n'existe plus aucun doute qu'Ulrich est devenu complètement fou – même le narrateur le confirme en disant que Sam, le chien, semblait devenir « fou comme son maître... » (idem: 1481). À la fin de l'histoire, la condition mentale d'Ulrich est une fois de plus confirmée par les médecins à Loèche, qui « constatèrent qu'il était fou » (ibid.: 1483).

Dans *Le Horla*, la folie du protagoniste se manifeste dès qu'il a accepté l'existence de l'être surnaturel. Peu à peu, les entrées de journal deviennent de plus en plus curieuses :

Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! Quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. (Maupassant 1887: 1578)

Lorsque le protagoniste commence à blâmer la créature invisible pour tout ce qu'il fait, il devient assez clair qu'il n'est plus sain d'esprit. Bientôt, même le caractère des entrées du journal change par rapport au début du récit : « Oui... il le crie... J'écoute... Je ne peux pas... répète... le Horla... J'ai entendu... Le Horla... C'est lui... Le Horla... il est venu ! » (idem: 1581).

La crédibilité de quelqu'un qui rapporte des phrases décousues et fragmentées dans son journal est assez faible : sans aucun doute, celles-ci sont des annotations écrites par un fou. Le lecteur cesse donc finalement de faire confiance au protagoniste du *Horla*. Quand le narrateur essaie en définitive de tuer l'être invisible en mettant le feu à sa propre maison et en y oubliant ses domestiques qui dorment à l'intérieur, le reste de crédibilité que le lecteur lui porte s'en va en fumée avec la maison. En revanche, la crédibilité du narrateur omniscient dans *L'Auberge* reste intacte tout au long du récit.

4.3 La perception du lecteur : vue d'ensemble

Jusque-là, quelques stratégies narratives employées dans *L'Auberge* et *Le Horla* afin d'amener le lecteur à hésiter entre le réel et l'irréel ont été identifiées. Comme nous l'avons vu, ces stratégies diffèrent les unes des autres, mais elles évoquent néanmoins la même réaction chez le lecteur : celle de l'hésitation. La narration produit aussi une émotion de malaise ou de peur au sein du lecteur, ce qui est lié au fait qu'il ne sait pas expliquer le mystère étrange qui se déroule. Une des conséquences de la narration du fantastique, qu'elle soit intradiégétique ou extradiégétique, est donc que le lecteur commencera à considérer le surnaturel comme une explication vraisemblable.

Il existe, cependant, une grande différence concernant l'interprétation des deux nouvelles étudiées, ce qui semble être directement lié au mode de narration : dans le cas où la narration est extradiégétique, le lecteur cesse d'envisager l'existence du surnaturel dès qu'il se met à comprendre que le protagoniste est fou, mais dans l'autre cas, il continuera d'hésiter. Voici un extrait de *L'Auberge* décrivant un scénario où Ulrich croit entendre le fantôme de Gaspard à l'extérieur de l'auberge :

[Ulrich] cria éperdu : — Va-t'en. Une plainte lui répondit, longue et douloureuse. Alors tout ce qui lui restait de raison fut emporté par la terreur. Il répétait « Va-t'en » en tournant sur lui-même pour trouver un coin où se cacher. L'autre, pleurant toujours, passait le long de la maison en se frottant contre le mur. Ulrich s'élança vers le buffet de chêne plein de vaisselle et de provisions, et, le soulevant avec une force surhumaine, il le traîna jusqu'à la porte, pour s'appuyer d'une barricade. Puis, entassant les uns sur les autres tout ce qui restait de meubles, les matelas, les paillasses, les chaises, il boucha la fenêtre comme on fait lorsqu'un ennemi vous assiège. (Maupassant 1886: 1482)

À ce moment, la folie a évidemment complètement pris possession du protagoniste : le lecteur voit un homme envahi par sa terreur jusqu'au point de mettre la maison sans dessus dessous. Fait intéressant, avant le déroulement de ce scénario, le narrateur a déjà indiqué qu'Ulrich avait auparavant fermé la porte d'entrée « sans remarquer que Sam s'était élancé dehors » (idem: 1481). De ce fait, le lecteur sait que le fantôme qu'Ulrich croit entendre n'est en réalité rien que le pauvre chien, essayant de communiquer à son maître de le laisser entrer. Il devient ainsi clair que le surnaturel n'existe que dans l'imagination du protagoniste. Dès que le lecteur comprend cela, il va naturellement opter pour des explications rationnelles en ce qui concerne la disparition du vieux Gaspard aussi. Dans ce texte-là, le lecteur quitte donc finalement le fantastique.

Contrairement à *L'Auberge*, il manque dans *Le Horla* un narrateur extradiégétique dont la connaissance du monde diégétique donnerait des indications sur l'interprétation du récit. Bien qu'il soit clair que le narrateur est complètement fou vers la fin du récit, le lecteur ne sait donc toujours pas expliquer certains événements bizarres que raconte le narrateur. Il a précédemment

été décrit comment le narrateur du *Horla* tente d'apprendre qui boit son eau pendant la nuit en effectuant une série d'expériences. Comme nous l'avons constaté, le résultat de ces expériences semblait indiquer l'existence d'un être invisible près du protagoniste. Il y a, en fait, encore des détails dans cette histoire soutenant l'existence du Horla.

Quand le protagoniste rentre de son voyage au Mont Saint Michel, par exemple, il est révélé que son cocher, qui était resté à la maison, a éprouvé les mêmes symptômes que le narrateur lors de son absence: « J'ai que je ne peux plus me reposer, monsieur, ce sont mes nuits qui mangent mes jours. Depuis le départ de monsieur, cela me tient comme un sort » (Maupassant 1887: 1570). En effet, le malaise du cocher suggère que celui-ci était hanté par le Horla pendant le voyage du narrateur.

Malrieu fait une autre observation intéressante à ce sujet. Il remarque que le héros de *L'Auberge* deviendrait fou « pour toutes sortes de raisons qui se combinent : disparition de son compagnon, solitude, alcool » (1996: 92). À l'inverse, il n'existe aucune raison logique qui pourrait expliquer la détérioration de la santé mentale du personnage principal du *Horla* – celui-ci « deviendrait fou pour rien » (idem). Fait intéressant, Malrieu nie l'existence du Horla dans le monde du narrateur, en prétendant que l'être invisible « n'existe que dans la conscience et la représentation qu'en a le narrateur » (ibid.: 110). On pourrait, cependant, prendre ce manque d'explications logiques comme une indication de l'existence du Horla : quoi d'autre expliquerait la détérioration rapide de son état d'esprit ?

Le manque d'explications que le lecteur éprouve dans *Le Horla* peut être directement attribué au mode de narration : comme le lecteur n'a accès qu'à l'information fournie par le narrateur, il ne peut jamais comprendre ce que ce dernier ne comprend pas. À cause du manque de savoir du narrateur intradiégétique, le lecteur ne cessera donc jamais de considérer la présence d'un être surnaturel qui progressivement rend le narrateur du *Horla* fou. De ce fait, le lecteur ne quitte jamais le royaume fantastique. En revanche, il continuera de chercher des explications et il ne cessera jamais de se demander : qui a bu l'eau du protagoniste pendant la nuit ? Qui ?

5. Conclusion

Nous avons montré comment l'application de certaines stratégies narratives permet au surnaturel d'entrer dans le monde réel à travers deux nouvelles de Guy de Maupassant : *L'Auberge* et la deuxième version du *Horla*. De cette manière, ces procédés narratifs amènent

le lecteur à hésiter entre le possible et l'impossible, ce qui est significatif pour une lecture fantastique. Nous avons vu que suivant le mode de la narration – intradiégétique ou extradiégétique – les stratégies narratives employées sont de natures différentes. Dans *Le Horla*, où le narrateur est intradiégétique, l'accent est mis sur l'adhésion du lecteur à la crédibilité du narrateur, c'est pourquoi la forme du récit, les descriptions du narrateur ainsi que son comportement lors des événements fantastiques montrent qu'il est raisonnable. Le narrateur de *L'Auberge*, d'autre part, n'a pas besoin de faire preuve de crédibilité de la même façon auprès du lecteur : puisqu'il s'agit d'une narration omnisciente, le lecteur considérera automatiquement le narrateur comme porteur de la vérité. Dans ce cas, c'est donc principalement les descriptions du paysage et du protagoniste qui produisent l'expérience fantastique.

Rappelons que le but principal de cette étude était d'examiner comment le mode narratif, extradiégétique ou intradiégétique, influence l'interprétation des récits. La question se pose de savoir comment les stratégies narratives affectent la perception des personnages. Premièrement, comme la narration des deux nouvelles conduit le lecteur à envisager l'existence du surnaturel dans le monde diégétique, le lecteur va naturellement percevoir les pensées et actes des protagonistes comme rationnels compte tenu de leur situation. Les deux textes contiennent par ailleurs plusieurs descriptions soulignant la stabilité mentale des protagonistes, ce qui contribue encore à cette impression. Quand Ulrich croit alors entendre une voix, ou s'imagine être hanté par l'âme de son compagnon disparu, le lecteur ne considérera donc pas instantanément ces événements comme une preuve de sa folie, mais va plutôt envisager l'existence du surnaturel dans le monde diégétique. De même, lorsque le narrateur du *Horla* insiste sur le fait qu'il pouvait sentir pendant la nuit une créature surnaturelle assise sur sa poitrine, le lecteur va considérer la possibilité de l'existence d'un tel être.

Nous pouvons ainsi tirer la conclusion que quelle que soit le mode de narration, extradiégétique ou intradiégétique, le lecteur perçoit le comportement des personnages principaux comme raisonnable. Cependant, il convient de mentionner que cela change vers la fin des récits, où il devient clair que les protagonistes ont perdu la raison. Étant donné que le protagoniste et le narrateur dans *Le Horla* sont la même personne, cela veut aussi dire que la crédibilité que porte le lecteur au narrateur est finalement perdue. À l'inverse, la crédibilité du narrateur de *L'Auberge* reste intacte tout au long de l'histoire.

Enfin, nous avons observé une grande différence en ce qui concerne la perception du surnaturel dans les récits. Dans *L'Auberge*, le savoir du narrateur omniscient aide finalement le lecteur à comprendre que le surnaturel n'existe que dans l'imagination d'Ulrich Kunsli. Il devient ainsi clair que c'était la solitude des montagnes, la disparition de son compagnon et

l'alcool qui l'amènèrent à perdre la raison. En revanche, il est plus difficile de savoir ce qui se passe dans *Le Horla* : comme ce texte-là ne dispose pas d'un narrateur omniscient dont la connaissance du monde diégétique donnerait des indications sur l'interprétation des événements qui se déroulent, le mystère fantastique n'est jamais résolu. Le texte ne révèle aucune explication logique pour la détérioration progressive de la santé mentale du narrateur, et le lecteur ne comprendra donc jamais la raison de sa folie. Cela signifie que, contrairement au cas de *L'Auberge*, le lecteur du *Horla* va continuer à envisager l'existence du surnaturel.

Notre étude ne prenant en compte que la narration de deux nouvelles particulières, il est important de relever que nos résultats ne donnent qu'une idée de la façon dont l'emploi d'une certaine méthode narrative peut influencer l'interprétation d'un texte fantastique. En effet, il est possible que nos résultats auraient été très différents si plus de textes avaient été inclus dans l'étude. Il sera donc conseillé d'effectuer une analyse approfondie sur ce sujet dans une étude ultérieure.

6. Bibliographie

Textes étudiés

MAUPASSANT, Guy. ([1887]2014) « Le Horla », FORESTIER, Louis (éd.), *Guy de Maupassant : Contes et Nouvelles*. Paris : Éditions Gallimard, p. 1566-84.

MAUPASSANT, Guy. ([1886]2014) « L'Auberge », FORESTIER, Louis (éd.), *Guy de Maupassant : Contes et Nouvelles*. Paris : Éditions Gallimard, p. 1474-83.

Ouvrages et articles consultés

ADAM, Jean-Michel ; REVAZ, Françoise. (1996) *L'analyse des récits*. Paris : Editions du Seuil.

BOOTH, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres : Chicago University Press.

BURY, Mariane. (2013) « Le Statut du narrateur dans les nouvelles de Maupassant », *Confronto Letterario*, 59, p. 65-79.

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

FÄRNLÖF, Hans. (2007) « De la motivation du fantastique », BENHAMOU, Noëlle (éd.), *Guy de Maupassant*. Amsterdam/New York : Rodopi, p. 45-56.

GENETTE, Gérard. (1972) *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.

LINTVELT, Jaap. (1989) « Pour une analyse narratologique des contes et nouvelles de Guy de Maupassant », BESSIÈRE, Jean (éd.), *Fiction, texte, narratologie, genre*. Paris : Peter Lang, p. 65-76.

LOVECRAFT, Howard Phillips. (1927) *Épouvante et surnaturel en littérature*, BOURGOIS, Christian (éd.). Traduit de l'anglais par DA COSTA, Bernard. (1969) Paris : Union générale d'éditions.

MALRIEU, Joël. (1992) *Le Fantastique*. Paris : Hachette Livre.

MALRIEU, Joël. (1996) *Le Horla de Guy de Maupassant*. Paris : Éditions Gallimard.

MAUPASSANT, Guy. ([1886]2003) « Le Horla » (première version), BÉNÉVENT, Christine (éd.), *Guy de Maupassant : Le Horla*. Paris : Éditions Gallimard, p. 17-29.

STANZEL, F. K. (1979) *A Theory of Narrative*. Traduit de l'allemand par GOEDSCHE, Charlotte. (1986) Cambridge: Cambridge University Press.

TASSART, François. (1911) *Souvenirs sur Guy de Maupassant par François son valet de chambre*. Paris : Plon.

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

Ressources électroniques

Encyclopédie Larousse. [Consulté le 10 mai 2016]. <http://www.larousse.fr/>.

Le Grand Robert. [Consulté le 10 mai 2016]. <http://gr.bvdep.com.www.bibproxy.du.se/>.