Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 9 (1976)

Heft: 2

Artikel: Le Horla ou le vertige de l'absence

Autor: Dentan, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870922

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE HORLA OU LE VERTIGE DE L'ABSENCE

Comme la plupart des auteurs de récits fantastiques, Maupassant ne cesse, semble-t-il, de recourir à la même recette : le narrateur, héros ou témoin, doit être un homme de raison, de bon sens, de sang-froid ; c'est la condition même qui rendra crédible son témoignage sur ce que Georges Castex appelle « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » ou, selon une formule plus heureuse de Roger Caillois, « l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » ; c'est elle aussi qui aggravera l'incertitude du héros, et par voie de conséquence, l'hésitation du lecteur devant l'événement inexplicable.

Toutefois, au lieu de présupposer une « cuisine » de l'auteur et les recettes du genre, il vaut mieux s'en tenir à ce que dit le narrateur-héros; et l'on conviendra alors que, très généralement, sa fonction est, non pas de rendre crédible le surnaturel, mais de faire, au contraire, en sorte de le réduire autant qu'il est possible, de rendre explicable l'inexplicable. En effet, que ce soit dans le discours narratif, ou même par les actions du héros dans l'histoire (enquêtes, vérifications, contre-épreuves), se multiplient actes et paroles qui doivent éliminer les résidus inexpliqués et les intégrer à l'ordre du vraisemblable.

Dans *Une Main*, par exemple, le narrateur attribue le récit des événements à un juge d'instruction (c'est-à-dire, par convention, à un homme de sang-froid, doué d'un esprit d'observation méticuleuse), qui rapporte des faits, minutieusement et objectivement, ... et qui conclut de ces faits à une interprétation « naturelle » ; pour les failles qui semblent subsister dans son explication et les étranges coïncidences, c'est aux femmes de l'auditoire (par convention, plus romanesques et superstitieuses) qu'est laissée l'interprétation surnaturelle. Au lecteur de juger !

Dans *Apparition*, dans *Qui sait ?*, les narrateurs-héros, s'ils finissent par livrer, avec les plus grandes réserves, leur histoire à des confidents, avouent que d'abord et aussi longtemps que possible, ils ont choisi de taire les événements vécus, faute de pouvoir en donner une version acceptable. Il y a là un premier indice qu'il ne faut pas négliger : l'inexplicable ne se raconte pas, il ne doit

pas être l'objet d'un discours public (crainte du ridicule, chez le héros de *Apparition* ; obscure honte chez celui de *Qui sait ?*).

Est-ce à dire que le récit fantastique ne serait possible que dans la mesure où les événements inexplicables qu'il prétend rapporter sont réductibles à un système d'interprétation « naturelle », vraisemblable, acceptable par le public auquel il est destiné ? Disons en effet que c'est bien à cela qu'il tend, si l'on en juge selon l'esprit et les intentions avouées du narrateur. Et, à cet égard, le discours fantastique est le plus sûr hommage qu'on puisse rendre aux conventions de pensée, aux schémas cognitifs, aux cadres culturels du milieu social et de l'époque où il s'est élaboré.

Mais l'hommage est perfide, puisque, précisément, ce qui produit l'effet fantastique, c'est l'épuisement, l'impuissance du discours « naturel » à réduire *entièrement* l'histoire en un système univoque d'interprétation ; c'est précisément que, quelque part, subsiste une faille ou une contradiction dans la présentation des faits, une hésitation entre des interprétations incompatibles, donc une incertitude irréductible du héros, ou du narrateur, ou, en tout cas, du lecteur. C'est la raison pour laquelle on peut considérer le fantastique comme une mise à l'épreuve et un ébranlement de ce discours « naturel », de ces systèmes de représentation et d'interprétation. Plus précisément, ce qui est en jeu, c'est la conception même que telle époque se fait du réel, les limites qu'elle assigne au possible et à ce qui ne l'est pas, bref, le genre de discours qu'elle se tient pour assurer sa prise sur le réel.

A cet égard, *Le Horla* est un récit exemplaire. Tout se passe en effet comme si quelque chose s'y dérobait : le héros est alors contraint de développer et de renouveler un discours explicatif qui doit, chaque jour à nouveau, reconstruire le réel, boucher la béance de l'inexplicable, résorber dans l'ordre du possible ce qui menace d'y échapper, ... et cela, jusqu'à l'aveu final d'impuissance : « ... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... » La forme du journal intime réalise admirablement cela, en faisant du narrateur le contemporain du héros. Quand le moment de l'énonciation, selon la convention habituelle, est situé après le déroulement de l'histoire, le narrateur se trouve placé dans une situation privilégiée par rapport à l'événement inexplicable ; et son discours, même s'il laisse subsister l'incertitude propre et nécessaire à tout récit fantastique, se constitue selon une perspective globale qui cerne l'événement. Dans *Le Horla*, l'incertitude est beaucoup plus accentuée, puisqu'elle est vécue par le héros dans la succession contradictoire des expériences, selon les jours, grâce à l'alternance des répits et des angoisses. C'est

ainsi, par exemple, que dans la note datée du 10 juillet l'évidence des faits, contrôlés et vérifiés, s'inscrit dans l'ordre objectif des événements du monde extérieur. Dans la note suivante, datée du 12 juillet, les mêmes faits sont posés comme le produit de l'imagination (« Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes »). De même, la note du 6 août se termine par l'affirmation d'une absolue certitude concernant l'évidence d'un fait extérieur : « ... je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible... » La note du jour suivant (le 7 août) inscrit cette certitude dans un ordre de réalité entièrement différent, celle des troubles psychiques de type paranoïaque : « Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. »

Mais, ce qu'il faut souligner pour l'instant, c'est moins l'incertitude, l'aspect indécidable des diverses propositions, que le mouvement, à travers ces contradictions, par lequel l'indicible, en se dérobant, suscite une multiplicité de représentations et d'interprétations.

Dès la seconde note, celle du 12 mai, la rupture de l'ordre est amorcée. Dans la note initiale, celle du 8 mai, cet ordre était défini comme un espace et un temps sans failles (continuité ancestrale : « la terre où sont nés et morts ses aïeux [...] ma maison où j'ai grandi »; intime imbrication du corps et de l'esprit dans un milieu: racines qui « attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange », etc.; élargissement progressif jusqu'aux confins du monde, par le spectacle de la fenêtre sur le jardin, la Seine, Rouen et les bateaux anglais et brésilien). La rupture de cet ordre est inscrite d'emblée sous le signe du mystère : « D'où viennent ces influences mystérieuses ? » et plus loin, posant le thème central de tout le récit : « Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! » C'est « la profondeur » de ce « mystère » qu'il s'agira de combler, c'est-à-dire recréer un ordre, une continuité, une représentation du moi et de son rapport au monde, telle qu'il ne subsiste pas de faille dans le système de l'explicable et du possible.

Or on constate précisément que, dans le moment même où commence à se creuser ce mystère, cet inexplicable, tout un système explicatif est déjà mis en place. Pour cela, il est fait appel à un ordre de représentation, à un schéma cognitif qui rétablit d'emblée une chaîne continue : agent extérieur → répercussion physiologique → répercussion morale et intellectuelle. C'est ce schéma qui soutient par exemple la phrase suivante : « *Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons* sans le regarder, *tout ce que nous frôlons* sans le connaître, *tout ce que nous touchons* sans le palper, *tout ce que nous*

rencontrons sans le distinguer, *a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants* et inexplicables. » Quant aux mots non soulignés par nous, ils désignent, sous une forme négative, ils réservent cataphoriquement l'espace (que remplira la suite du texte) de mystère à résorber, d'indicible à dire.

A mesure en effet que se produisent des événements inexplicables, ce schéma aura besoin d'être précisé, enrichi, complété, on pourrait dire saturé, afin de ne laisser aucune place à l'inexpliqué. L'impuissance du médecin, l'inefficacité de ses prescriptions (douches, bromure), l'inutilité du voyage au mont Saint-Michel (« Un petit voyage, sans doute, me remettra »), les cauchemars nocturnes, tout cela ne compromet pas fondamentalement la valeur du schéma initial, mais oblige à y nuancer au moins une notion, celle que nous avons appelée « agent extérieur »; car l'agent peut être aussi, comme le dit le narrateur, « une toute petite perturbation dans le fonctionnement si imparfait et si délicat de notre machine vivante ». Trouble psychique (provoqué par une lésion, entraînant la folie) ou influence du milieu (« Il y a ici une influence fiévreuse »), tel est le double schéma qui va servir dès lors à intégrer tour à tour les expériences nouvelles.

L'épisode décisif de la carafe, mystérieusement vidée de son eau, déclenche le déploiement d'un vaste système explicatif qui doit réduire l'inexplicable. Celui-ci se développe selon un double cheminement, qui aboutit une première fois à la double et inconciliable explication des 6 et 7 août. Le 6 août, le narrateur conclut à l'existence d'un « être invisible [...] doué [...] d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens ». Et le 7 août, il pose l'hypothèse de sa propre folie : « Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. »

On remarquera d'abord que les deux hypothèses se donnent des cautions scientifiques. A première vue, rien de plus banal, si l'on songe que l'œuvre de Maupassant est née à une époque de pleine euphorie positiviste.

Du côté de la version « folie », par exemple, le discours se réfère aux physiologistes du temps et aux recherches qui se multiplient dans les maisons de santé. Il se charge de l'optimisme propre à tout un courant de pensée chez les savants et médecins de la deuxième moitié du XIXe siècle, optimisme épistémologique fondé sur l'idée que l'étiologie des maladies mentales est réductible à une localisation anatomique des fonctions cérébrales ; et il pose avec une belle assurance : « Les localisations de toutes les parcelles de la pensée

sont aujourd'hui prouvées. » Ainsi se trouve expliquée, par l'hypothèse d'une lésion dans une parcelle quelconque du cerveau, l'apparente contradiction, chez le héros, entre une parfaite lucidité (celle qui préside, par exemple, aux expériences rigoureuses relatées dans la note du 10 juillet et qui, dans la note du 12 juillet, permet d'ironiser sur les ridicules imaginations morbides) et, d'autre part, les hallucinations, le délire, fixés sur un imaginaire « être invisible ».

Pour fonder la version de l'« être invisible », en tant qu'être réel, toute une idéologie scientifique et philosophique est mise en œuvre. Il ne s'agit évidemment pas, ici, pour nous, de déceler des sources précises, mais de reconnaître des schémas cognitifs tout à fait généraux au XIXe siècle. On s'arrêtera donc moins aux références, d'ailleurs explicites, au mesmérisme et aux expériences d'hypnotisme, qu'à une conception très générale de la volonté, telle qu'elle s'est constituée vers la fin du XVIIIe siècle : une force qui, s'appuyant sur la connaissance des lois naturelles, vise à une transformation et surtout à une maîtrise des choses, des êtres, de la société (dans le sens, par exemple, où Balzac disait de Napoléon que c'était « une aventure de la volonté », ou, sur un tout autre plan, Mesmer : « La première condition pour magnétiser, c'est de vouloir »). Toute une thématique de la volonté, orientée dans le sens du rapport maître-esclave, relie la note du 14 juillet (sur le peuple, « troupeau imbécile » qu'on peut manœuvrer comme on veut) et celle du 16 juillet (expérience d'hypnotisme), à la relation qui semble s'établir bientôt entre le horla et le héros, où le premier maîtrise et dirige la volonté du second.

On reconnaît un deuxième schéma cognitif, très caractéristique du XIXe siècle, celui qui inscrit le problème de la connaissance dans une dimension historique; plus qu'à Hegel, on pensera par exemple à Auguste Comte et à sa loi des trois états de l'humanité (quoique, encore une fois, il ne s'agisse nullement ici du problème des sources, au sens traditionnel de l'histoire littéraire, mais de reconnaître les caractères les plus généraux et les plus communs à la pensée d'une époque). La note du 2 juillet, relatant le voyage au mont Saint-Michel, haut lieu religieux par excellence (« ... la petite cité dominée par la grande église »), est déterminée par l'idée d'un âge infantile de la connaissance, un âge « gothique », où la représentation que l'homme se fait de sa relation à l'univers est nourrie de légendes (« toutes les vieilles histoires de ce lieu, des légendes, toujours des légendes »), de la croyance au surnaturel (« chimères », « diables », « bêtes fantastiques »), et à ce comble du surnaturel qu'est, pour l'âge positiviste, l'existence de Dieu. Le discours du docteur Parent

(note du 16 juillet) confirme cette dimension historique de la connaissance, en rappelant d'une part ce que fut « l'état rudimentaire » de l'intelligence humaine, d'autre part en situant historiquement les progrès (« depuis un peu plus d'un siècle », « depuis quatre ou cinq ans surtout ») et en ouvrant les perspectives d'avenir (« nous sommes sur le point de découvrir un des plus importants secrets de la nature »). C'est dans cette ouverture du progrès de l'esprit humain que se situe la possibilité de l'« être invisible », en tant qu'objet possible d'une connaissance.

Un troisième schéma précise les conditions du possible, celui qu'on peut appeler le schéma « évolutionniste ». Déjà la note du 12 mai, en posant les limites physiologiques des facultés humaines (« ... avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir [...] ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... »), crée l'espace libre pour une espèce nouvelle, plus subtile, plus forte que l'humanité. Cet espace se remplit effectivement avec les théories de Hermann Herestauss (note du 17 août), qui évoquent « un être nouveau, plus fort que [l'homme], son successeur en ce monde », et surtout par la note du 19 août, très explicitement évolutionniste (« ... depuis l'huître jusqu'à l'homme. Pourquoi pas un de plus... ? »).

Il apparaît ainsi que la faille qui s'est insinuée dans l'ordre et la continuité du réel, en s'aggravant au long du récit, entraîne une exploration de plus en plus large du champ du possible. Mais, du même coup, l'inexplicable est systématiquement réduit à l'explicable, dans la mesure précisément où il semble satisfaire aux normes du possible ; un discours est possible, semble-t-il, pour cerner l'indicible et, en fin de compte, pour le dire.

Mais alors, aurions-nous affaire, non à un récit fantastique, mais à un récit de science-fiction, qui, allant un peu au-delà des inventions de Jules Verne, consisterait à créer une réalité nouvelle par extrapolation, à partir d'un bric-à-brac philosophico-scientifique de la pensée positiviste au XIXe siècle ?

Il se passe, en fait, tout autre chose. Le texte ne pose pas *un* possible, qui rendrait acceptable l'événement inexplicable; il juxtapose *des* possibles, absolument contradictoires entre eux [1], et qui, s'ils saturent le texte d'explications et de représentations du possible,

---

[1] Cf. Irène Bessière, in *Le récit fantastique,* Larousse, Paris, 1974 : « Le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi insaisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables » (p. 12).

s'excluent les uns les autres. Tout le récit est constitué de ces oppositions irréductibles, qu'il serait fastidieux de décrire exhaustivement. Mais retenons au moins, de façon générale, l'opposition fondamentale, que nous avons déjà relevée, entre l'explication psychopathologique et l'explication « évolutionniste » posant l'existence matérielle d'un être nouveau. Elle est déjà en germe dans cette manière ambiguë de présenter un cauchemar (note du 25 mai) : « ... 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. » Elle est posée dans cette phrase du 5 juillet : « ... je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif... » Elle s'accentue dans la note du 10 juillet : « Décidément, je suis fou ! Et pourtant [...] On a bu — j'ai bu — toute l'eau... ») Il est remarquable que cette opposition, elle aussi, est déterminée par des schémas cognitifs très banals, du type « intériorité-extériorité », ou « esprit-matière », ou « physiologique-psychologique ». Mais au lieu qu'ils contribuent à construire un discours univoque, ils ne font qu'accuser la juxtaposition des discours inconciliables, les poussent à leurs inconséquences et entretiennent une constante incertitude du héros, du narrateur et, bien entendu, du lecteur.

Prenons par exemple le thème du vampirisme. Tantôt il est donné dans la description objective d'un phénomène psychique : le cauchemar (notes du 25 mai et du 4 juillet) ; tantôt dans un langage métaphorique (note du 3 juillet : « ... ce sont mes nuits qui mangent mes jours ») ; tantôt dans la relation scientifique d'un cas de folie collective (note du 19 août) ; tantôt dans la description d'un phénomène matériel, observable et vérifiable (les carafes vidées de leur lait et de leur eau), phénomène qui est lui-même interprétable selon deux systèmes entièrement contradictoires (psychopathologie et évolutionnisme). Ces oppositions, bien qu'inscrites dans une succession temporelle, ne s'organisent pas dans le sens d'un dépassement des contradictions, mais dans une exaspération de ces contradictions, qui atteint son point extrême à la fin de la première note datée du 19 août : « Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai. » Cette dernière phrase est un nœud extraordinaire de toutes les contradictions préparées par les pages précédentes :

« Je le tuerai » exprime la volonté du héros de se débarrasser du horla ; mais, la pensée du héros étant déterminée par celle du horla, que signifie cette volonté ? Le horla « devient mon âme » : tuer le horla, ce serait donc « me » tuer ? D'autre part, tuer l'autre implique

une altérité; mais cette altérité est-elle celle, imaginaire, d'un dédoublement de la personnalité (auquel cas on ne sait ce que signifie l'acte du meurtre) ou pose-t-elle l'existence réelle d'un être autre (mais cette existence échappe aux normes d'une matérialité où le meurtre pourrait s'accomplir) ? Etc. On voit que les schémas « esprit-matière », « intériorité-extériorité » explosent dans l'absurde.

Cette aporie du discours raisonnable se confirme dans la deuxième note du 19 août. « Je l'ai vu » : ici, voir signifie ne rien voir du tout ; et, pour fixer la présence et la réalité du horla, le narrateur recourt à un oxymoron où l'opposition des contraires est irréductible : « une transparence opaque ». Le dénouement de l'histoire ne fait que confirmer ces impossibilités.

Ainsi, l'ensemble du discours se trouve constitué de propositions possibles, respectant les normes du vraisemblable et engageant les conventions de pensée de toute une époque. Mais les inconséquences et les contradictions qui résultent de leur juxtaposition les dénoncent comme radicalement impuissantes à rendre compte, de manière cohérente, d'une réalité qui se dérobe et qui est proprement « l'impossible ». Cet impossible, appelons-le le horla, le hors-là, c'est-à-dire ce qui, en se dérobant, fait exister tout le discours.

On pourrait s'en tenir là, reconnaître cette spécificité du récit fantastique d'inscrire au cœur de son discours une faille qui, à la fois, fonde la nécessité de ce discours et compromet radicalement son pouvoir de fixer un sens fuyant.

Mais *Le Horla* comporte une singularité qui mérite d'être notée.

Le récit fantastique, nous le savons, se caractérise par un souci de vraisemblance : pour l'efficacité même de son effet fantastique, il doit user de tous les moyens du réalisme, propres à renforcer l'illusion de réalité, l'illusion référentielle. C'est le cas, particulièrement, pour *Le Horla*, ne serait-ce que grâce à sa longueur, relativement à d'autres récits fantastiques de Maupassant (comme *Lettres d'un Fou*, qui le préfigure, ou comme, bien entendu, la première version du *Horla*). Or l'illusion référentielle est en défaut sur un point important : au niveau du procès de l'énonciation. Le récit se donne en effet comme un journal, avec ses marques conventionnelles : l'indication des dates, qui ouvre chaque partie, et l'emploi des temps qui situe le narrateur-acteur dans le présent de chaque jour successif. Mais jamais il n'est question, dans l'énoncé, de la réalité du manuscrit et de l'acte d'y écrire. Cela évite peut-être au lecteur pressé et ému de se demander ce qu'il advient du manuscrit dans les circonstances, décrites avec une grande précision réaliste, où le héros-narrateur se glisse hors de sa chambre, y enferme « l'être invisible » et

met le feu à sa maison. Il est pourtant évident que cette « omission », ce « défaut » de vraisemblance réaliste est d'une grande importance, puisqu'il fonde la possibilité même du texte (sinon, soyons réalistes jusqu'au bout, le manuscrit aurait péri dans les flammes !). On rencontre d'ailleurs le même paradoxe dans un autre récit fantastique de Maupassant, *La Nuit* ; le moment de l'énonciation, tel qu'il est clairement défini au début du récit par le narrateur, se trouve être postérieur à la mort [2] du héros, qui est aussi le narrateur. Cette impossibilité, qui rend le récit possible, se trouve même explicitement indiquée par le narrateur, quand il dit : « Mais comment expliquer ce qui m'arrive ? Comment même faire comprendre que je puisse le raconter ? » On ne saurait mieux faire sentir que le discours littéraire ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. On pourrait en dire autant, il est vrai, de l'oxymoron que nous avons relevé ci-dessus ; bien loin d'être une figure de rhétorique propre à rendre (comme on disait autrefois) plus expressive la description, la « peinture » de l'objet (quel objet ?), il est propre surtout à exhiber la littéralité du texte.

Mais revenons au manuscrit, au journal du narrateur du *Horla*. Il est tout de même une fois question, dans le récit, de l'acte d'écrire (cf. note du 19 août); mais curieusement, c'est pour dire : « Je faisais semblant d'écrire. » Et plus curieusement encore, le héros-narrateur, sentant que le horla l'épie, déclare : « Je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule. » Apparemment que celui-ci lisait une feuille blanche ! Immédiatement après, se situe la scène du miroir : or, c'est par l'effacement de son image dans le miroir que le héros *voit* le horla. Et l'on ne peut s'empêcher enfin de rapprocher ces deux épisodes de la scène d'hypnotisme, à Paris (note du 16 juillet)[3]. La cousine du narrateur, hypnotisée, est invitée à regarder une carte de visite, comme on le ferait d'un miroir, et, dans ce « carton blanc », elle voit son cousin, elle le voit tirant de sa poche une photographie de lui-même. Si l'on admet communément qu'un journal intime serait comme le « miroir » ou la « photographie » de celui qui l'écrit, ici au contraire, bien des signes (carton blanc, miroir vide, feuille blanche) semblent indirectement désigner l'écrit comme une opacité où se dérobe la réalité du moi écrivant ; ils semblent en tout cas

---

[2] Ou, du moins, à ce que la dernière phrase du récit suggère : « Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim — de fatigue — et de froid. »

[3] Cf. Brewster E. Fitz, in *French Review* (avril 1972): « The use of mirrors and mirror/analogues in Maupassants Horla. »

dire que cette réalité est en creux, qu'elle ne peut être perceptible que comme absence.

L'épisode de la cousine « voyante » est un bel exemple de mise en abyme. Et, comme l'écrit Ricardou [4], la mise en abyme joue le rôle d'un révélateur, elle « multiplie ce qu'elle imite, ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant ». Ce qui est souligné ici, c'est l'absence, en tant qu'elle est la condition d'une possibilité d'existence :

Pour la cousine, c'est par le blanc de la carte qu'est visible la présence de son cousin. Pour le héros, c'est le vide (« redoutablement vide ») d'une allée forestière (2 juin), ou le vide d'une carafe d'eau (5 juillet), ou le vide d'un miroir (19 août), qui rendent perceptible la présence d'un quelque chose. Plus fondamentalement, c'est le creux de l'impossible, de l'indicible (le horla), qui engendre, qui rend possible, qui entretient le discours fantastique. Et, plus fondamentalement encore, nous l'avons vu, l'impossibilité du récit est la condition même de son existence en tant que discours littéraire. « Ce qui rend possible le langage, écrivait Maurice Blanchot à propos de Kafka, c'est qu'il tend à être impossible. » [5]

Michel DENTAN.

---

[4] *Le Nouveau Roman,* Le Seuil, Paris, 1973, p. 50.

[5] *La Part du Feu,* NRF, Paris, 1949, p. 30.