



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Le fantastique de Maupassant - fantastique fin de siecle?

**Author:** Magdalena Wandzioch

**Citation style:** Wandzioch Magdalena. (1998). Le fantastique de Maupassant - fantastique fin de siecle? W: A. Abłamowicz (red.), "Le romanesque francais d'une fin de siecle a l'autre" (S. 68-76). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Magdalena Wandzioch**

Université de Silésie

Katowice

## Le fantastique de Maupassant — fantastique fin de siècle?

Le fantastique est régi par le principe d'incertitude. Est-il donc légitime de marcher sur les brisées de Maupassant, dont plusieurs nouvelles portent le titre interrogatif exprimant ainsi le doute sur la réalité, essence même du fantastique, et s'interroger si ses écrits relevant du genre en question appartiennent à la littérature fin de siècle appelée aussi décadente?

Déjà en décembre 1830, dans la fameuse étude *Du fantastique en littérature* publiée dans la "Revue de Paris" Ch. Nodier constate que ce genre littéraire est "la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation; car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et du suicide."<sup>1</sup> Or, il semble que tout dépend de l'interprétation de cette notion qui, assujettie au contexte culturel et intellectuel de l'époque déterminée, ne saurait être traduite d'une manière univoque.

Toutefois, parmi de nombreuses fins de siècle<sup>2</sup>, il y en a une, celle du XIX<sup>e</sup> où s'inscrit précisément l'oeuvre de Guy de Maupassant, qui attire une attention tout à fait particulière de celui qui s'intéresse à la littérature fantastique et ses avatars.

---

<sup>1</sup> Ch. Nodier: *Du Fantastique en littérature*. In: *La France fantastique de Balzac à Louys*. Anthologie établie par J.B. Baronian. Marabout, Edition Gérard 1973.

<sup>2</sup> Cf. *Les Fins de siècle dans les littératures européennes*. Sous la direction de H. Chudak. Warszawa, Uniwersytet Warszawski 1996.

Les avis des critiques sont, comme d'habitude, partagés. Ainsi par exemple J.-B. Baronian dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française* situe les écrits de Maupassant dans le fantastique qu'il appelle réaliste, tandis que J. Pierrot voit dans la création maupassantienne une des formes de l'imaginaire décadent<sup>3</sup>.

La période fin de siècle, limitée traditionnellement aux années 1880—1900 (quoiqu'il y ait des critiques dont J.-B. Baronian qui voient son début vers 1870 et sa fin à la veille de la Première Guerre mondiale seulement) et à laquelle nous devons l'invention de l'expression, constitue une étape extrêmement importante dans l'évolution de la littérature qui, issue du fantastique romantique mène au merveilleux surréaliste, et qui est un âge de transition entre la tradition et modernité.

Ce courant qui affecte non seulement la littérature mais aussi la peinture, la sculpture et les arts décoratifs, se caractérise par la vision totalement pessimiste de la réalité, l<sup>e</sup> sentiment de vivre une dernière heure dans un monde qui s'achève inéluctablement et l'impression d'assister au spectacle de sa propre agonie. Il est évident qu'une telle éthique voire esthétique n'est pas née *ex nihilo* et qu'elle est le résultat de plusieurs facteurs parmi lequel le facteur historique — l'expérience tragique de la guerre de 1870 n'est point négligeable.

Qui plus est, le positivisme, doctrine quasi officielle exerçant une dictature scientiste sur l'imaginaire, est ébranlé dans ses principes. Désormais, l'humanité semble ne plus s'acheminer vers le progrès, mais, conformément aux théories évolutionnistes de Darwin et les idées pessimistes de Schopenhauer, se plonger dans le chaos. C'est surtout le savant anglais qui, en établissant un parallèle entre l'individu et l'humanité toute entière et impliquant pour cette dernière une phase de développement, puis une période de déchéance, a imposé de la sorte l'idée du crépuscule de la race humaine. A cette perspective sinistre s'ajoute encore l'influence de Spencer pour qui la vie est un mensonge perpétuel et à cause de notre intelligence limitée nous ne pouvons pas avoir de l'univers qu'une connaissance imparfaite.

Ces conceptions ténébreuses de l'existence humaine orientent la littérature dans trois directions: le naturalisme, le symbolisme et le fantastique qu'on qualifie de décadent. Le naturalisme se concentre sur les aspects sombres de la vie soumise au déterminisme physique, physiologique et social "qui écrase l'homme sous les lois de l'hérédité, l'espèce sous celles de

<sup>3</sup> Cf. J.B. Baronian: *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Stock, ch. IV: *Le fantastique réaliste*; J. Pierrot: *L'imaginaire décadent*. Paris, PUF 1977, I<sup>e</sup> partie, ch. I: *Avatars du fantastique*.

l'Evolution, l'individu d'exception sous la loi du grand nombre affirmée par la démocratie."<sup>4</sup>

Le symbolisme, à son tour, s'invente ou bien des paradis intérieurs au décor raffiné ou un passé idéalisé permettant de mesurer la distance qui le sépare de la morne et décevante réalité.

Le fantastique enfin, révolté contre l'étroitesse du naturalisme et la conception scientifique donc rationnelle et sécurisante du monde propose d'explorer l'au-delà physique mais surtout psychique.

Selon M. Schneider certains ouvrages de l'époque participent de ces deux dernières esthétiques, à cette différence près, que les symbolistes ont trouvé le recours majeur dans l'idéalisme et la mystique, tandis que les auteurs du fantastique décadent dans la magie et l'érotisme<sup>5</sup>. Même si cette dernière constatation semble discutable, on peut admettre que le recours à l'imaginaire devient une des formes d'évasion de la civilisation vivant son crépuscule et son déclin. Il suffit de mentionner trois auteurs "écho sonore" de cette époque qui se dit usée et épuisée: Joris-Karl Huysmans, Josephin Péladan et Elémir Bourges. Leurs ouvrages respectifs aux titres éloquentes: *A rebours*, *Le Vice Suprême* et *Le Crépuscule des dieux* dénonçaient, par leur thématique, la déchéance et la perversion ambiante et tentaient de les approfondir encore par des artifices de toute sorte. (Notons, en passant, que ces trois romans ont paru en librairie en 1884).

Si toute la littérature fin de siècle se place sous le signe du pessimisme, du doute et du désenchantement, les nouvelles de Guy de Maupassant, le reflet de sa psychique et de sa vision du monde extérieur, dont la plupart ont été écrites entre 1880 et 1890, sont marquées par la tristesse, l'inquiétude et l'angoisse. C'est surtout dans ses nouvelles fantastiques que se précisent tous les fondements de l'imaginaire décadent — l'attraction pour le mal et le pervers, l'ambiguïté sexuelle, la décomposition physique et psychique de l'être humain.

Et c'est la sombre figure de la Mort dominant toute la littérature fantastique qui exprime le mieux ces penchants-là. Les écrivains de l'époque s'intéressent autant à l'aspect physique de la mort qu'à l'existence d'un au-delà, à la décomposition physique qu'à la survie spirituelle. On se préoccupe dans la même mesure des motivations du suicidé que de celles du meurtrier. Cependant à l'encontre de nombreux écrivains chez G. de Maupassant l'omniprésence de la mort devient odieuse et repoussante et s'accompagne invariablement d'obsessions morbides. Ainsi ses nouvelles décrivent non seulement la mort elle-même en termes de réalité physique,

<sup>4</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>5</sup> M. Schneider: *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard 1985, p. 286.

mais aussi toutes sortes de phénomènes exceptionnels à caractère pathologique.

L'une des ses premières nouvelles fantastiques *La main d'écorché* publiée en 1875 et la reprise du même sujet dans *La main* en 1883 témoignent à bien des égards des tendances de cette époque désabusée et désespérée. Quoique la manière dont les faits bizarres sont rapportés, diffère d'une nouvelle à l'autre, les deux présentent un homme qui possède une main coupée et qui est étranglé par elle dans des circonstances inexplicables. Dans les deux cas la main a vengé l'irrespect du cadavre et la barbarie de la mutilation.

S'il est vrai que ce motif a des connotations bibliques (la main vu par Balthazar lors de son festin et incarnant la sanction divine), il n'est pas douteux non plus qu'il nous fait songer au thème par excellence de la narration fantastique à savoir celui des parties séparées du corps humain. La tradition en a imposée le schéma: un organe ou un membre se détache du cadavre, sort du tombeau et se met à vivre de sa propre vie. Cette autonomie est dans la plupart des cas terrifiante car elle semble être programmée par une volonté occulte, échappant à tout contrôle. En plus, cet organe donne l'impression d'être investi de la force de l'être amputé et de la volonté de revenir à sa place.

On retrouve un avatar de ce motif dans la nouvelle *Un Fou?* Son héros Jacques Parent est doué d'un pouvoir occulte et terrifiant dont il n'a pas le contrôle — ses mains sont capables d'attirer différents objets, tandis que ses yeux peuvent engourdir les gens.

La fascination décadente de la mort hideuse et sinistre et l'insistance sur la décomposition physique se fait voir dans plusieurs récits de Maupassant. Citons à titre d'exemple le fameux récit *Après d'un mort*. Le narrateur fait connaissance d'un ancien disciple de Schopenhauer qui lui raconte un événement survenu la nuit où il veillait avec son ami la dépouille du maître. Indisposés par l'odeur de la putréfaction et effrayés par le rictus que le visage du philosophe avait conservé, les deux jeunes gens ont décidé de quitter la chambre funéraire quand ils ont aperçu un objet blanc roulant par terre. Leur horreur a redoublé lorsqu'ils ont constaté que "le travail de la décomposition, desserrant les mâchoires [...] avait fait jaillir de la bouche"<sup>6</sup> le dentier du philosophe.

Ce récit mérite pourtant une attention particulière non seulement à cause de l'accumulation de détails macabres, mais surtout par l'évocation du personnage de Schopenhauer. L'ouvrage de ce philosophe *Le monde comme Volonté et comme Représentation* publié en Allemagne en 1819, mais diffusé

---

<sup>6</sup> G. du Maupassant: *Après d'un mort*. In: *Le Horla et autres contes d'angoisse*. Paris, Flammarion 1984, p. 183.

en France seulement dans les années 80, a apporté une justification doctrinale au pessimisme décadent. Ses idées et avant tout sa condamnation de progrès, sa misogynie qui lui faisait considérer la femme comme un simple instrument de la nature et sa théorie du seul salut possible de l'homme par le renoncement et la contemplation esthétique ont exercé une grande influence sur la pensée décadente et sur de nombreux écrivains de cette époque et parmi eux sur G. de Maupassant.

Il est toutefois bien symptomatique que le protagoniste du conte traite le philosophe allemand de "plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre"<sup>7</sup> et précise qu'il a détruit tout ce qui émanait de l'esprit humain. Le protagoniste souligne cette action dévastatrice par l'emploi émotif et subjectif des verbes tels que *tuer*, *crever*, *abattre*. Lui-même est victime, privée de secours, de l'action maléfique de son maître car c'est lors de la veillée qu'il s'est senti à la fois malade et "possédé". Sa maladie, inguérissable à l'époque c'est la tuberculose tandis que son mal psychique c'est son asservissement au pouvoir irrésistible du philosophe qui se prolonge même au-delà de la mort de celui-ci. Le mot *phthisique* provenant du mot grec *consumption* qui apparaît dans la dernière phrase du récit résume le mieux cette influence doublement néfaste.

Les nouvelles de Maupassant, comme d'ailleurs toute la littérature fantastique de l'époque décadente, sont donc dominées par la hantise de la mort dans ses aspects les plus nauséabonds et horrifiants. Dans le récit *La tombe* un jeune homme, fou de douleur après la mort de sa bien-aimée ouvre une nuit sa tombe. Mais il paie cette exhumation anti-naturelle et presque sacrilège par l'effroi et la répulsion car le visage de la jeune femme est devenu monstrueux et son corps exhale l'odeur de la pourriture. Cette "terreur sacrée" est un dénouement typique pour beaucoup de nouvelles fin de siècle. C'est aussi l'exemple d'une idée importante pour la génération des décadents: la croyance qu'on peut établir une sorte de communication avec les morts.

Comme beaucoup d'auteurs décadents, Maupassant décrit aussi le retour des morts que rien ne peut empêcher, ni les chambres closes, ni les portes verrouillées, ni les volets condamnés. Il arrive quand même qu'on craint à tort ceux qui reviennent car ils ne sont point des fantômes. Tel est le cas de la jeune fille, héroïne de la nouvelle intitulée *Le Tic* (1884) qui a été enterrée vivante. Le domestique désirant voler sa bague lui a coupé le doigt et l'a tirée de la sorte de son coma. Pourtant son retour, comme celui du "vrai" fantôme a eu des conséquences fâcheuses: le père lui ouvrant la porte au milieu de la nuit et la prenant pour revenant, a été tellement effrayé qu'il a esquissé un geste pour la chasser. Ce mouvement de la main lui est

<sup>7</sup> Ibidem, p. 180.

resté une fois pour toutes en tant que tic nerveux. Ajoutons que le profaneur à la vue de la demoiselle est mort d'épouvante.

Parfois les revenants, poncifs de la tradition fantastique, n'obéissent pas aux lois consacrées du genre et il n'est pas question de vengeance d'outre-tombe. Leur activité est pernicieuse pour les vivants seulement dans la mesure où elle les prive d'illusions. Ainsi dans la nouvelle *La Morte* (1887) le narrateur, désespéré après la perte de sa maîtresse, décide de passer la nuit sur sa tombe. La nuit, il erre dans le cimetière et tout à coup il entend des bruits bizarres. Des pierres tombales s'ouvrent une à une, les morts surgissent, effacent des inscriptions élogieuses de leurs tombeaux et rétablissent la vérité. Sur la croix surmontant la tombe de sa bien-aimée, au lieu de l'inscription "Elle aima, fut aimée et mourut", le narrateur lit "Etant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid et mourut"<sup>8</sup>.

Une fois de plus la doctrine de l'universelle illusion de Schopenhauer est bien lisible.

Le retour de certains personnages peut avoir des répercussions funestes. Dans *Apparition* (1883) la femme-fantôme provoque la disparition mystérieuse de son mari et laisse un souvenir ineffaçable au narrateur qui après cinquante six ans éprouve encore une angoisse indéfectible quoique rétrospective.

On retrouve dans cette nouvelle un des thèmes communs au fantastique de l'époque et cher aux auteurs décadents, à savoir celui de la nature fatale de la femme. Enchanteresse, d'une beauté souvent diabolique et féline, luxurieuse et cruelle, la femme présente un danger réel en tant que suppôt de Satan. Après avoir séduit l'homme, elle le détruit complètement car la dépendance amoureuse entraîne la perte de la personnalité. La suggestion vampirique est donc bien évidente car une telle conception relègue la femme au rang de démon et établit la féminisation de Satan. C'est de cette manière-là que l'image de la femme est à la fois typiquement décadente et potentiellement fantastique. On voit bien que la misogynie de Schopenhauer, pour qui la femme est non seulement un être inférieur et rusé mais surtout un obstacle principal au bonheur et à la vie spirituelle, est partagée par Maupassant, à cette différence près que chez le nouvelliste français elle est proche de la névrose.

C'est pourquoi dans certaines nouvelles de Maupassant, comme d'ailleurs chez la plupart des auteurs décadents, on voit la préférence de l'artifice à la nature. L'artificiel privilégie dans la réalité ce qui est exceptionnel, rare, bizarre et dévalorise de la sorte la nature et la banalité de ses spectacles. Les plaisirs artificiels permettent d'oublier la souffrance existentielle, l'ennui,

<sup>8</sup> Idem: *La Morte*. In: *La main gauche*. Paris, A. Michel 1970, p. 189.

la déception, bref le mal de vivre. La nouvelle intitulée *Un cas de divorce* (1886) en offre une illustration parfaite.

Un jeune aristocrate peu après son mariage, sans motif valable, est dégoûté de sa femme qui auparavant lui paraissait idéale. Il lui préfère des fleurs qui seules s'accouplent sans la souillure de la chair. Dans sa quête de l'amour idéal, cet obsédé pervers s'enferme dans ses serres où les fleurs et surtout des orchidées lui réservent des plaisirs raffinés tandis que déjà la première étreinte amoureuse de sa femme lui a fait penser à la bestialité humaine et à la pourriture de la chair.

Il semble que cette nouvelle, dont le héros fait penser à des Esseintes, contemplateur impudique des orchidées, témoigne aussi de traumatisme des théories darwiniennes sur l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle. Le traité du savant anglais *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* paru en 1859 et traduit en français en 1862, suggérant la quasi animalité originelle de l'homme, a contribué à faire du pessimisme ambiant presque une doctrine adoptée par les écrivains décadents. La théorie évolutionniste a fait de l'homme une des étapes et non l'aboutissement de l'évolution générale. La dégénérescence physique et psychique de l'individu devait entraîner, conformément à la loi de l'évolution, le déclin de l'humanité en tant que race. Son anéantissement ou sa mise en esclavage par des êtres plus perfectionnés est un des thèmes caractéristiques de cette fin de siècle exalté et désenchanté. Les travaux de Darwin et de Spencer auxquels Maupassant se réfère souvent, quoique indirectement, dénie le dogme chrétien selon lequel Dieu aurait conçu un monde unique et l'aurait peuplé de créatures supérieures.

Des travaux de l'astronome italien Schiaparelli "démontrent" l'existence des canaux sur Mars et l'on en déduit qu'ils ont été construits par des êtres intelligents. Aussi l'homme n'apparaît-il plus comme le seul habitant de l'univers et par conséquent son destructeur peut surgir des planètes lointaines. La nouvelle *L'homme de Mars*, dont le titre déjà est ambigu car le lecteur ne saura jusqu'à la fin du récit s'il s'agit seulement d'un passionné de la planète ou d'un de ses habitants envoyé en messie sur la terre, exprime cette idée propre aux décadents que le progrès scientifique ne rend pas l'homme ni plus heureux ni plus sage. Dans ce récit on voit aussi l'intérêt de Maupassant sinon pour les découvertes, du moins pour les curiosités et les nouveautés scientifiques de son époque.

Pourtant la menace de la déperdition n'est pas uniquement d'ordre physique, l'imaginaire décadent est hanté par la décomposition psychique — les cas de névroses et des psychoses contribuent, eux aussi, à la vision déformée, à rebours, de la réalité. Les cas cliniques de dédoublement de la personnalité qui se retrouvent transposés dans plusieurs récits de G. de Maupassant, illustrent d'une manière exemplaire les tendances de l'époque



et touchent aux intérêts scientifiques du moment — l'hypnose, le magnétisme, la névrose.

L'angoisse de l'Autre qui habite en nous et peu à peu domine notre raison et notre être pour nous expulser de nous-mêmes devient le thème prédominant du conte et trouve son illustration entre autre dans *Le Horla*. Personnage éponyme du conte, cet être nouveau, émule ou successeur de l'homme, "au corps plus fin et plus fini que le nôtre ne semble pas être le continuateur de la race humaine, mais plutôt son successeur qui détruira l'homme par la domination d'un mystérieux vouloir sur l'âme humaine devenue esclave"<sup>9</sup>.

L'hypothèse darwinienne de l'irrévocable succession des espèces y est sous-jacente d'autant plus que le narrateur (dans les deux versions du récit, celle de 1886 et celle de 1887) est confronté à la présence mystérieuse et diffuse d'un être invisible et équivoque. Cet être agressif ne se trouve pas pourtant dans le monde extérieur, bien au contraire, il s'installe dans le for intérieur du personnage. Il n'est plus hors de l'esprit, il est là, dans la raison ébranlée, et qui est la source même de la démence. Et c'est pour cette raison que les tentatives de regagner l'équilibre mental sont tout à fait aléatoires, car rien ne peut détruire une entité inconnaissable, invisible, dont le nom même signifie à la fois son absence (hors) et sa présence immédiate (là) marquant de la sorte le double caractère de son essence même.

Les nouvelles fantastiques de Maupassant sauf quelques rares exceptions (par exemple *A vendre*, *L'Endormeuse*) sont toutes les contes d'angoisse. Cependant on pourrait constater que tous ces phénomènes bizarres — revenants, apparitions, visions hallucinées des objets ou des personnages insolites, ne provoquent pas un sentiment "d'inquiétante étrangeté", comme le voulait S. Freud<sup>10</sup>, mais celui "d'inquiétante familiarité", tant le cadre dans lequel ils se situent est quotidien. Les lieux sont ceux de tous les jours — Paris, Croisset, les bords de la Seine, les objets d'une banalité exemplaire: meubles, miroir, fleur, chevelure, eau de la rivière. Et pourtant le monde environnant n'en devient que plus troublant.

Ainsi dans le récit *Qui sait?* le narrateur voit un soir ses meubles déménager eux-mêmes. La police croit au cambriolage. Le propriétaire trop effrayé pour rentrer chez lui décide de partir en voyage. Après son retour il découvre à sa grande surprise, lors d'une promenade à Rouen, son mobilier chez un antiquaire. Mais quand la police vient, le brocanteur et les meubles ont disparu. Quelques jours plus tard le narrateur reçoit la lettre de son jardinier annonçant le retour des meubles à la maison. Pourtant, le narrateur craignant

<sup>9</sup> Idem: *Le Horla*. In: *Le Horla et autres contes...*, p. 75.

<sup>10</sup> Cf. S. Freud: *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard 1976.

le mystérieux antiquaire et son pouvoir maléfique demande d'être interné dans une maison de santé.

Il faut ajouter qu'il n'est pas le seul à choisir une telle solution. Le protagoniste de la *Lettre d'un fou* entend le parquet craquer derrière lui et remarque la disparition de son reflet dans le miroir. Le héros, observant les troubles progressifs de la folie et ne trouvant aucune assurance contre l'insolite, considère enfin l'internement comme unique remède à son mal. Il convient de souligner ici l'opposition entre le caractère insolite de l'événement survenu et l'intensité de la réaction émotive qu'il provoque, entre la vision évanescence et ses répercussions durables. Un tel contraste implique la supposition que le fait insolite n'entraîne pas de trouble psychique, mais qu'il lui fournit l'occasion de se manifester. Les héros de Maupassant, cependant, évoquent avec une grande précision et avec une parfaite lucidité leurs états psychiques les plus déroutants. C'est pourquoi les récits de G. de Maupassant proposent une forme d'un fantastique nouveau, intériorisé, issu des mystères de l'esprit, stimulé par les investigations entreprises dans le domaine de la psychopathologie.

Au terme de ces remarques on peut conclure que son oeuvre fantastique tout en s'inscrivant dans le courant décadent en diffère par sa troublante authenticité. "Plus directe que les oeuvres de la décadence, elle est du coup plus totalement désespérée"<sup>11</sup> constate à juste titre M.C. Banquart. Et en effet, Maupassant n'a pas besoin de cultiver ou d'exhiber sa névrose ou chercher l'artifice comme tant d'auteurs fin de siècle, car malheureusement il est malade et il en est parfaitement conscient. Les paroles prononcées par le narrateur d'une de ses nouvelles *La Chevelure* ont un caractère sinistrement prémonitoire<sup>12</sup>.

Si l'on admet donc avec C. Rancy que "le fantastique est une confession: les contes décadents montrent qu'il sert à la fois de masque et d'aveu à l'angoisse de l'auteur, il dit tout en se taisant, il montre tout en dissimulant, il est issu de la tension entre ce camouflage et cet aveu"<sup>13</sup> il devient clair pourquoi l'oeuvre fantastique de Maupassant constitue un témoignage tellement original et précieux sur l'époque fin de siècle.

<sup>11</sup> M.-C. Banquart: *Maupassant conteur fantastique*. Paris, Archives des Lettres Modernes 1976, p. 100.

<sup>12</sup> G. de Maupassant: *La Chevelure*. In: *Boule de suif*. Paris, A. Michel 1957, p. 57: "On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaissable, l'Immatérielle idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie."

<sup>13</sup> C. Rancy: *Fantastique et décadence en Angleterre 1890—1914*. Paris, Editions du CNRS 1982, p. 184.