

ANNA KACZMAREK
Université d'Opole

La Morte de Guy de Maupassant : entre le sinistre à la Poe et la danse macabre médiévale

Guy de Maupassant's *Was it a dream ?* between the works of E. A. Poe
and the medieval motif of Dance of Death

ABSTRACT: Guy de Maupassant, often called the "French Poe" and considered one of the fathers of the modern short story, is visibly fascinated by death and the supernatural. However, the apparently supernatural phenomena described in his stories are often implicitly a symptom of the protagonists' troubled minds. *La Morte* (in English translation: *Was it a dream ?*) is an example of such a story, inspired both by E. A. Poe's tales like *Berenice*, *Ligeia* or *The Fall of the House of Usher*, where the main subject is the premature death of a young woman, and the well-known late-medieval motif of Danse Macabre (Dance of Death). Unlike the other stories by Maupassant, this one does not give definite clues that would let the reader be sure of either realistic or illusory nature of the presented events.

KEYWORDS: Maupassant, Poe, Dance of Death, death, reality, illusion

Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir, c'est la mort.

GUY DE MAUPASSANT, *La Chevelure*

Je criais son nom à haute voix durant le silence de la nuit [...], comme si [...] je pouvais la ressusciter dans les sentiers de cette vie qu'elle avait abandonnée ;
pour *toujours* ? était-ce vraiment *possible* ?

EDGAR ALAN POE, *Ligeia*

Le mystère de la mort ne cesse d'inquiéter et de fasciner. En dépit de tous les changements civilisationnels survenus au fil du temps, le désir de percer les ténèbres dans lesquelles se dilapide l'âme humaine au moment du décès ne s'affaiblit pas. Maurice Daumas, historien et ethnologue français, auteur d'une étude intitulée *La mort en Occident*, déclare à ce propos :

Il ne semble pas qu'au cours des siècles la fascination pour la mort se soit jamais démentie. Du moins jusqu'à aujourd'hui. Mais notre époque est-elle si différente de celles qui l'ont précédée ? Probablement sommes-nous moins obsédés par la mort qu'à la fin du Moyen Âge. La mort n'est plus un thème de décoration, un sujet de méditation. Nous ne nous promenons pas avec un crâne en os (*memento mori*) dans notre poche. Nous ne courons plus aux veillées funèbres. Et pourtant, [...] il est certain que toutes les sociétés ont été fascinées par la mort, et plus particulièrement la mort brutale, soudaine¹.

Cette fascination, devenue une source d'inspiration pour les créateurs dans tous les domaines de l'art, les a poussés à tenter les expériences les plus extraordinaires et les plus macabres pour dévoiler le secret. Faute d'explication convaincante du phénomène, des représentations picturales et littéraires les plus fantasques de la mort ont été créées ; elles puisent aussi bien dans l'image-judéo-chrétienne que dans les différentes philosophies et idéologies propres à l'époque de leur création, et servent à leur tour de source d'inspiration à la postérité. Au Moyen Âge, une des représentations les plus connues de la mort a été la danse macabre, allégorie de la vanité des distinctions sociales face à la mort qui fauche les puissants comme les misérables ; la vision de cette sarabande mêlant les morts et les vivants était alors un des thèmes principaux des mystères théâtraux, des fresques (dont la plus connue était sans doute celle du charnier du cimetière des Innocents, à Paris) et des œuvres poétiques. Au XIX^e siècle, certains artistes et écrivains d'essence romantique, tel Edgar Allan Poe, ont été en proie à une vraie obsession de la mort ; des récits ayant pour sujet la mort prématurée, des gens enterrés vivants ou des revenants désireux de se venger des vivants reviennent de manière récurrente dans ses écrits.

La critique a beaucoup parlé des parentés entre l'œuvre de Poe et celle de Guy de Maupassant, appelé même le « Poe français ». Or, dépassant la vérité générale que « dans les ouvrages nouveaux, on repère souvent les traces d'une

¹ M. Daumas, « La mort en Occident (XIV^e-XIX^e siècles) », en ligne, http://misraim3.free.fr/divers/la_mort_en_occident.pdf (page consultée le 21 février 2013).

inspiration ancienne [...], [qui peuvent] donner l'impression d'une série variée sur un même sujet dans laquelle toutefois le fond demeure décelable pour les lecteurs »², le lien qui unit les deux auteurs est loin d'être une simple imitation ou une reprise; on parle en effet autant de la ressemblance de leurs écrits que de celle de leurs vies :

Nombreuses sont les similitudes qu'on retrouve tant dans les œuvres gigantesques de ces deux auteurs, que dans leur vie [...] qu'ils ont finie comme certains de leurs personnages, avec des troubles physiques et psychiques qui, selon certains critiques, auraient nourri leur imagination littéraire, surtout vers la fin de leur vie. Edgar Allan Poe [...] disparut en 1849, comme pour céder sa place, ou plutôt l'autre moitié du siècle, à Guy de Maupassant né [...] en 1850, quelques mois seulement après la mort de Poe³.

Maupassant, qui « demeure pour la postérité un des [...] écrivains de la folie »⁴, semble s'inspirer, dans ses contes dits « de l'angoisse », aussi bien de certains motifs présents dans les écrits de son prédécesseur américain que des lieux communs de la culture européenne. Tel est justement le cas dans *La Morte*, nouvelle parue dans le recueil *La Main gauche* (1889), qui, si elle se prête aisément au classement parmi les « contes de l'angoisse », diffère pourtant des autres récits de la lignée du *Horla*, considéré comme le texte le plus représentatif du fantastique maupassantien.

Cette brève histoire s'inscrit, comme le remarque justement Noëlle Benhamou, dans la longue série des contes maupassantiens qui, « ancrés dans le quotidien, unissent les fantasmes érotiques masculins d'une époque et l'angoisse de la mort »⁵. Le narrateur-personnage du conte représente une catégorie des personnages bien typique pour l'œuvre de Maupassant, celle des célibataires « momentanément sans partenaire. L'absence de compagne fragilise le personnage en proie à un désir si fort qu'il finit pas susciter les rencontres étranges »⁶.

² M. Wandzioch, « Introduction », [in:] *Quelques aspects de la réécriture*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, p. 9.

³ G. de Maupassant / E. A. Poe, *Quand la peur hante les nouvelles: textes choisis*, Le Coudray: éd. Le Mono, coll. « Les Grands Auteurs », 2010, p. 9.

⁴ D. Rougé, *Écrire et lire la folie. Rencontrer le fou dans ses textes*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012, p. 157.

⁵ N. Benhamou, « Du fantastique maupassantien: la femme surnaturelle », *Organon, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Brésil, XX: 38, pp. 77-112.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

L'homme avait « éperdument » aimé sa maîtresse qui vient de mourir d'une fluxion de poitrine. Quand il rentre à Paris d'un voyage, tout l'appartement lui rappelle celle qui n'est plus, mais dont la présence demeure dans chaque objet, et notamment dans le miroir qui lui avait si souvent renvoyé son reflet : « Il me sembla que j'aimais cette glace – je la touchai – elle était froide ! »⁷. Inconsolable, torturé par le désir étrange de retrouver la disparue, il se rend au cimetière, une vaste nécropole où les morts sont « plus nombreux que les vivants » et forment « une ville à côté de l'autre, celle où l'on vit » (M, p. 941), pour passer une nuit avec sa bien-aimée, « dernière nuit, à pleurer sur sa tombe » (M, p. 941). Fatigué par la longue marche dans cette ville des morts, par une « nuit noire, très noire » (M, p. 941), il s'assoit sur une dalle ; bientôt, il la sent bouger et voit sortir de la tombe un mort qui, de ses doigts squelettiques, efface les louanges gravées sur la pierre et y écrit la cruelle vérité sur sa vie et ses actions. Cette correction des inscriptions tombales est effectuée par tous les autres morts, dont sa bien-aimée ; celle-ci, ayant effacé les mots « Elle aima, fut aimée, et mourut », fait l'aveu suivant : « Étant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut » (M, p. 943).

Cette histoire d'un érotisme macabre s'apparente très visiblement aux nouvelles de Poe, dont elle emprunte aussi bien l'ambiance générale que la dominante esthétique. Selon Charles Baudelaire, traducteur français des contes poésques, l'esthétique de l'œuvre de l'auteur américain unit le macabre et le grotesque, avec la prédomination de ce premier : « [...] l'horreur et le macabre dominant le grotesque poésque, ou tout au moins les contes que Baudelaire a choisi de traduire »⁸. Et c'est justement d'horreur qu'est imprégnée la première partie du conte maupassantien, l'horreur liée à la disparition de la jeune femme, au caractère irrévocable de la mort et à l'impossibilité d'abolir la barrière entre le monde des vivants et celui des morts. La douleur et le désespoir perturbent jusqu'à la conscience du narrateur dont le récit est ponctué par de nombreux « je ne sais pas ! », marquant son ignorance de ce qui se passe autour de lui et son égarement mental (« Que s'est-il passé ? Je ne sais plus » ; M, p. 939). Mais cette constatation désespérée, revenant comme un leitmotiv, exprime également l'impuissance de l'homme face à la mort, l'angoisse résultant de l'ignorance de la destinée de la défunte dans cet au-delà dont l'existence est incertaine, enfin la

⁷ G. de Maupassant, *La Morte*, [in:] idem, *Contes et nouvelles*, t. II, éd. Louis Forestier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 940. Toutes les citations, marquées dans le texte de la lettre M suivie du numéro de la page, renvoient à cette édition.

⁸ Y. Bargues-Rollins, « Une "danse macabre" : du fantastique au grotesque dans *La Peau de chagrin* », *Romantisme* 1985, n° 48, pp. 33–46.

perplexité face à cette incertitude. L'esprit du narrateur se ferme, refusant l'accès à tout ce qui n'a pas de rapport avec la disparue, et cette fermeture tourne vite en obsession dont la culmination est son désir irrésistible de passer la nuit au cimetière. En effet, « Le désir de connaître, de savoir, amène les personnages masculins des contes fantastiques maupassantiens à enfreindre des interdits et à adopter des comportements extravagants. Fétichisme, nécrophilie, monomanie sont autant de perversions subies par les héros touchés par l'amour fou »⁹.

Ces sentiments néfastes qui ravagent le personnage s'approfondissent encore, le jour de l'enterrement, à la vue du cercueil qu'on est en train de fermer à jamais : « Je me rappelle [...] le cercueil, le bruit des coups de marteau quand on la cloua dedans. Ah ! mon Dieu ! » (M, p. 939). L'ambiance lugubre de ce jour est évoquée par les formules quasi identiques à celles qu'on retrouve dans les récits de Poe ayant pour sujet la mort prématurée d'une jeune femme (*Ligeia*, *Bérénice*, *La Chute de la Maison Usher*). L'image claustrophobique d'un corps enfermé dans l'espace étroit du cercueil et déposé dans un trou noir est analogique à celle qui apparaît dans le fameux texte poesque intitulé *L'Enterrement prématuré* : le narrateur, qui s'identifie en quelque sorte à la morte dont il ne veut pas se séparer, est martyrisé par un sentiment de séquestration (« on la cloua dedans ») tellement fort qu'il a presque l'impression d'être lui-même enterré vivant.

La deuxième partie du conte commence avec la tombée de la nuit, au cimetière, et la scène finale de la lecture par le narrateur de la nouvelle inscription sur la tombe de l'amante infidèle en est le moment culminant. C'est là que surgit le second élément qui rapproche l'écriture maupassantienne et l'esthétique poesque, à savoir le grotesque. Il est presque de règle, dans les « contes de la peur » maupassantiens, que le narrateur découvre, à la fin, que son cerveau a été victime d'une hallucination due aux drogues ou au délire névrotique : la « fascination [...] pour le paranormal, les phénomènes psychopathologiques »¹⁰ fait que « l'œuvre [...] de Maupassant se bâtit sur l'hallucination, comme défaillance de l'élaboration »¹¹. Le texte de *La Morte* est dépourvu d'une fin au sens traditionnel du terme : aucune explication n'apparaît, et l'évocation de l'inscription qui dévoile au narrateur l'infidélité de sa maîtresse est suivie d'une simple ligne composée de points. Cette multiplication du signe des trois points, marquant la suspension, l'hésitation, l'absence d'une réponse, sollicite l'imagination du lecteur qui, par conséquent, ne peut plus avoir la certitude que tout

⁹ N. Benhamou, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ D. Rougé, *op. cit.*, p. 158.

¹¹ P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris : Minuit, 1994, p. 136.

ce qui s'est passé n'a été qu'une illusion fabriquée par le cerveau du narrateur, rendu à moitié fou par son obsession morbide. Ainsi, « le pouvoir fatal de la vérité [...] brouille les limites et les croyances »¹². Certes, le lecteur est libre de choisir l'explication qui lui convient, mais la phrase finale – « Il paraît qu'on me ramassa, inanimé, au jour levant, auprès d'une tombe » (M, p. 943) – ne fait pas disparaître le doute; bien au contraire, celui-ci s'accroît, si bien que le lecteur, plongé dans cette « inquiétante étrangeté »¹³, successivement fasciné, anxieux et terrifié, finit par se demander s'il n'est pas devenu fou à son tour : « Une fois achevée la lecture du conte, l'énigme doit perdurer. [...] Le doute s'installe dans l'esprit du narrateur personnage et, par là même, dans l'esprit du lecteur »¹⁴.

Dans le contexte de cette incertitude, concernant la vraie nature du phénomène observé et décrit par le narrateur, le récit glisse du fantasme à la fantasmagorie, et la morte momentanément ressuscitée devient plutôt une figure allégorique qu'une apparition : elle ne ressuscite que pour révéler la duplicité de sa nature de femme. Dans une perspective plus large, elle est le symbole de l'hypocrisie inhérente à tout être humain : tous les morts ne sont-ils pas forcés à effectuer la même rectification des inscriptions ? Le grotesque prend ici un double aspect : il se cache autant dans le message véhiculé par l'inscription grattée sur la tombe par la jeune morte tant adorée et pleurée qui s'avère être une femme adultère, que dans l'impossibilité de distinguer fermement la réalité de l'hallucination. D'ailleurs, si le tableau qui s'offre au regard du narrateur n'est qu'une illusion fabriquée par un esprit possédé par une idée fixe, quelle doit être la puissance de cette idée pour qu'elle engendre dans l'esprit du narrateur l'horreur capable de lui faire perdre connaissance ? Maupassant montre que l'homme, qui se prend pour le maître du monde, est en effet en proie à des forces obscures qu'il est incapable de comprendre, et, par conséquent, de maîtriser : « [...] l'écrivain [...] développa une œuvre dans laquelle les forces inconscientes jouent un rôle prédominant. [...] Maupassant ne semble pas considérer qu'il y ait chez l'humain la possibilité d'appriivoiser ces forces cachées en lui »¹⁵. Ces forces sont, entre autres, l'obsession et la peur.

Pour en revenir au grotesque, il se manifeste de façon la plus visible dans l'étrange spectacle des morts en décomposition qui sortent de leurs tombes, comme dans les vieux topoï de la mort propres au Moyen Âge : « [...] devenu classique dans les histoires de morts vivants, le défilé des squelettes sortis

¹² N. Benhamou, *op. cit.*, p. 93.

¹³ D. Rougé, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴ N. Benhamou, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵ D. Rougé, *op. cit.*, p. 159.

des tombes, qui rappelle la danse macabre du Moyen Âge, touche à la fantasmagorie»¹⁶. En effet, la danse macabre, « connue depuis le quinzième siècle, [...] revient à la mode chez les romantiques [et] fera l'objet de nombreuses recherches savantes au début du dix-neuvième siècle. Écrivains et artistes s'en empareront avec frénésie »¹⁷. Baudelaire lui-même, à en croire la critique, était hanté par ce thème : « Les artistes modernes, écrit-il, négligent beaucoup trop ces magnifiques allégories du Moyen Âge où l'immortel grotesque s'enlaçait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible »¹⁸. Chez Maupassant, dans l'œuvre duquel il n'est pas difficile de retrouver les inspirations romantiques, les morts ne dansent pas ; ils effectuent pourtant une parodie sinistre et grotesque de la danse, faisant tous les mêmes mouvements, les mêmes gestes, soumis au même rythme qui les fait bouger : « Quand il eut achevé d'écrire, le mort immobile contempla son oeuvre. Et je m'aperçus, en me retournant, que toutes les tombes étaient ouvertes, que tous les cadavres en étaient sortis, que tous avaient effacé les mensonges inscrits par les parents sur la pierre funéraire, pour y rétablir la vérité » (M, p. 943). Cette vision d'une armée de morts qui – en guise de pénitence ? – dévoilent, par un travail de Sisyphe, la vérité sur leurs vies et leurs actions passées, ajoute au récit un merveilleux de type médiéval, tout à fait étranger à l'imagination du « siècle du progrès ». Mais le sens classique de la danse macabre, exprimé par le célèbre message que le mort adresse au vivant sur les fresques médiévales – *Sum quod eris ; fui quod es* (« Je fus ce que tu es, je suis ce que tu seras ») – se trouve ici décliné : l'effet de l'action des morts peut se résumer par la formule *vincit omnia veritas*, substituant à *amor vincit omnia*, ce qui, dans cette histoire d'un amour obsessionnel qui se veut plus fort que la mort, prend un sens particulièrement ironique : c'est la vérité, et non l'amour, qui triomphe du néant.

La description du cimetière, témoignage de la fascination pour la mort éprouvée par le nouvelliste, renforce encore l'effet de ce mélange du macabre et du grotesque. Les lieux d'action des récits maupassantiens sont d'habitude des lieux clos ; ici, conformément à cette règle, on se retrouve dans une « cité des morts », close puisque protégée par une muraille. Si l'image du cimetière tourne en fantasmagorie dans l'imagination affolée du narrateur, elle n'en est pas moins réaliste en ce qui concerne les détails topographiques. Car, comme le souligne Maurice Daumas :

¹⁶ N. Benhamou, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷ Y. Bargues-Rollins, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 678.

Dès les années qui précèdent immédiatement la Révolution, on le conçoit [le cimetière – A. K.] comme une cité des morts [...], une nécropole. [...] La ville des morts est couverte de croix – des croix qui sont l'indice d'une sépulture plutôt que le signe d'une véritable croyance. Les tombes individuelles se multiplient [...]. La nouveauté, c'est la chapelle familiale ou individuelle, à son apogée entre 1870 et 1940. Alignées le long de rues bordées d'arbres et de trottoirs, ces petites maisons à pignon sur rue donnent irrésistiblement l'impression d'avoir affaire à une vraie ville, qu'animent les passants, les balayeurs, les fossoyeurs et le petit peuple des statues (en forte croissance à la fin du XIX^e siècle)¹⁹.

Le lieu d'action du récit en question reste parfaitement conforme à cette description :

J'errai longtemps, longtemps, longtemps. [...] Les bras étendus, les yeux ouverts, heurtant des tombes avec mes mains, avec mes pieds, avec mes genoux, avec ma poitrine, avec ma tête elle-même, j'allais [...]. Je touchais, je palpais comme un aveugle qui cherche sa route, je palpais des pierres, des croix, des grilles de fer, des couronnes de verre, des couronnes de fleurs fanées ! Je lisais les noms avec mes doigts, en les promenant sur les lettres. [...] Des tombes ! des tombes ! des tombes. Toujours des tombes ! A droite, à gauche, devant moi, autour de moi, partout, des tombes ! (M, pp. 940–941).

Tout petit que le cimetière soit en réalité (« presque rien, un champ, presque rien ! », M, p. 940), il prend des dimensions monumentales, voire géantes, dans l'esprit du narrateur, surexcité par son obsession et par la peur sans cesse croissante. Cet effet de demésure s'accroît encore sous l'emprise du contexte nocturne, de l'obscurité qui modifie les formes et les dimensions des objets. En effet, les répétitions de mots (« longtemps », « des tombes ») et de structures (« avec mes pieds, avec mes genoux », etc.), ainsi que la présence de plus en plus fréquente des points d'exclamation et le rythme saccadé du récit, donnent l'impression d'une désorientation grandissante dans ce labyrinthe de tombes, impression qui se double d'un crescendo de panique : « J'avais peur, une peur affreuse dans ces étroits sentiers, entre deux lignes de tombes » (M, p. 941). L'adjectif « étroit » et la locution « entre deux lignes de tombes » prouvent que le narrateur est torturé par le même sentiment de séquestration qui s'était déjà comparé de lui le jour de l'enterrement de sa bien-aimée.

¹⁹ M. Daumas, *op. cit.*, p. 55.

Sa visite au cimetière, préparée avec soin et avec une joie sournoise (« Je fus rusé. [...] Je me blottis dans un arbre vert. Je m’y cachai tout entier, entre ses branches grasses et sombres. Et j’attendis », M, p. 940), constitue une parodie lugubre du rituel de la visite à la tombe de quelqu’un de proche, qui, selon Maurice Daumas, est une nouveauté au XIX^e siècle visant à « réactiver les liens affectifs rompus par la mort »²⁰. Dans le cas du narrateur, on ne peut pas être certain de ce qu’il attend vraiment de son entreprise : veut-il *revoir* physiquement la morte, comme le héros de *La Tombe*, un autre conte maupassantien appartenant à la famille des récits d’amour « nécrophile », que Noëlle Benhamou considère comme le prototype de *La Morte*²¹ et dont le protagoniste déterre le corps de la jeune femme qu’il aime ? Ou bien espère-t-il voir le fantôme de sa bien-aimée, une apparition, comme cela a lieu dans plusieurs autres récits du nouvelliste normand ? Quoi qu’il en soit, il ne s’attend certainement pas à ce qui va se passer et qui le fera s’évanouir dans un paroxysme de terreur.

Comme l’observe Dominique Rougé, l’art littéraire de Maupassant « implique une sublimation, une possibilité de jouer avec la réalité et de la déjouer grâce au travail de l’imagination »²². Par conséquent, dans les contes maupassantiens s’opère « un subtil glissement [...] du rêve à la réalité, et du désir vers la folie, l’amour se voulant plus fort que la mort »²³. Si *La Morte* confirme pleinement la justesse de ces opinions, elle diffère pourtant nettement des autres « contes de la peur » comme *Autour d’un mort*, *Sur l’eau* ou *La Peur*. Certes, on y retrouve le trait le plus significatif de ce type de la production littéraire de Maupassant : la présence d’une idée obsédante qui s’empare du narrateur au point de le déposséder de lui-même et le mène à un égarement intérieur qui le pousse vers l’irrationnel. Mais si, dans les autres textes, le sujet procède à une autoanalyse et « décrit minutieusement de l’intérieur la montée de la peur qui le mènera à la folie »²⁴, grâce à quoi le lecteur « plonge doucement et lentement dans l’univers mental du héros apeuré »²⁵, ici, l’analyse est pratiquement absente. Elle est rendue impossible par les nombreux « je ne sais pas ! », et le mystère véhiculé par la ligne composée de points, à la fin du texte, reste impénétrable. De plus, le mélange du macabre « moderne », inspiré par l’œuvre

²⁰ *Ibidem*, p. 59. L’auteur ajoute que « Un tel rituel n’est pas d’essence religieuse et ce n’est qu’abusivement que l’on parle d’un nouveau “culte des morts” ».

²¹ N. Benhamou, *op. cit.*, p. 94.

²² D. Rougé, *op. cit.*, p. 163.

²³ N. Benhamou, *op. cit.*, p. 79.

²⁴ *Ibidem*, p. 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 99.

poesque, et d'une imagerie d'origine médiévale donne à cette nouvelle une ambiance unique. De nombreux contes maupassantiens présentent l'irréel comme un réel possible ; mais ici, grâce à l'élément médiéval, l'abolissement des frontières entre le réel et le surnaturel se double de l'abolissement des frontières du Temps, mêlant l'ancien et le moderne pour prouver que, au fond, la peur et la curiosité, souvent morbide, que l'homme éprouve face à la mort n'ont pas changé depuis des siècles.

Dans sa chronique intitulée *Le Fantastique* (1883), Maupassant écrivait : « Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus. [...] Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique »²⁶. La prolifération des *Gothic novels* et de leurs dérivées, tant à l'époque de Maupassant que de nos jours, prouve que le nouvelliste avait tort. Car il s'avère que nous avons toujours envie de lire sur « des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible »²⁷.

²⁶ Cité par N. Benhamou, annexe à l'article cité, p. 103.

²⁷ *Ibidem*, p. 104.