

XIX^e-XX^e SIÈCLE

Un recueil de nouvelles

Nouvelles fantastiques 2

Je suis d'ailleurs et autres récits

(235 – 3,50 €)



I. Pourquoi étudier les *Nouvelles fantastiques 2* en Troisième ?

L'étude du genre de la nouvelle et celle des registres sont inscrites au programme de français de la classe de Troisième. Faire le choix de quelques nouvelles fantastiques offre plusieurs avantages. D'abord, les élèves se confrontent à des textes brefs et divers à tout point de vue (époque, auteur, thème, style, etc.), ce qui permet de varier l'intérêt. En outre, la part de mystère et le recours à l'imaginaire que réserve la dimension proprement surnaturelle de toute histoire fantastique sont susceptibles de capter l'attention de jeunes gens prompts à s'échapper dans des mondes inconnus. Cependant, la distraction n'empêche pas l'étude. Au contraire, on aura soin de montrer combien ces textes sont porteurs d'une interrogation qui ramène le lecteur à des problématiques essentielles. Enfin, rappelons que les élèves retrouvent la nouvelle fantastique au programme de Seconde. C'est donc un moyen d'assurer une transition avec la classe supérieure en posant les premiers jalons du commentaire littéraire.

II. Présentation de l'anthologie

Le second volume des *Nouvelles* a été conçu dans l'esprit du premier. Cependant, nous sommes partis du principe qu'il ne formait pas la suite de l'anthologie précédente mais devait se proposer comme un livre

autonome, abordable par tous. De ce fait, la présentation expose, entre autres, les données fondamentales, historiques et conceptuelles, qui permettent de comprendre ce qu'on appelle la littérature fantastique. De plus, chaque nouvelle est précédée d'une introduction sur la vie et l'œuvre de leur auteur. Enfin, les exercices et les textes proposés dans la partie « dossier », qui préparent et prolongent la lecture de l'anthologie peuvent s'adresser aux élèves qui ne se sont jamais confrontés à la question du fantastique autant qu'à ceux qui l'ont déjà étudiée.

Les auteurs sélectionnés, hormis Marcel Schwob, sont différents de ceux retenus dans le premier volume. L'anthologie se compose en effet des œuvres suivantes :

- Prosper Mérimée, *Djoûmane* ;
- Marcel Schwob, *L'Homme voilé* ;
- Fitz-James O'Brien, *La Lentille de diamant* ;
- Howard Phillips Lovecraft, *Je suis d'ailleurs* ;
- Frédéric Boutet, *Un fantôme* ;
- Alphonse Daudet, *Wood'stown*.

Toute anthologie peut être taxée d'arbitraire et celle-ci ne fait pas exception. Qu'est-ce qui a donc guidé notre choix ? D'abord, le sentiment très subjectif, et, partant, très contestable, d'avoir affaire à six très beaux textes, d'aucuns même pouvant être considérés comme de petits chefs-d'œuvre. Mais chaque lecteur en jugera par lui-même. Ensuite, la nécessité pédagogique de proposer des œuvres faciles d'accès, entendez dont la compréhension littérale ne pose pas de problèmes insurmontables à un apprenti lecteur – les notes en bas de page ayant entre autres pour but de dissiper les éventuelles difficultés de sens. Cependant, le commentaire ouvre à une pluralité d'interprétations qui met en lumière la grande richesse sémantique et poétique de ces courtes histoires : leur caractère énigmatique présente au moins le double intérêt de stimuler l'imaginaire (conformément à l'étymologie même du mot « fantastique ») et de susciter l'interrogation sur les significations possibles du récit. Enfin, nous souhaitons faire connaître la grande diversité du genre. Diversité culturelle : c'est une pratique littéraire internationale (américaine et française, pour ce présent volume) et qui traverse les courants (romantique, naturaliste, fin-de-siècle, humoriste, etc.). Diversité thématique : on trouve pêle-mêle le rêve, la folie, la mort, la nature... Diversité conceptuelle : le fantastique est une notion élastique et se définit différemment selon les auteurs et les textes. Diversité d'écriture enfin : bien que certains procédés soient récurrents, aucun de ces textes ne se confond avec un autre, parce que chacun est marqué par un style remarquable, un travail littéraire tout à fait singulier.

Nous avons renoncé à classer les nouvelles en fonction de leurs dates, l'axe chronologique placé au début du recueil nous paraissant suffisant pour situer les textes dans leur contexte. Comme pour l'anthologie précédente, nous avons donc cherché un ordre qui permette au lecteur de saisir les permanences et les variations du genre fantastique. Dans le premier volume, nous avons choisi de prendre pour critère le degré d'écart entre le surnaturel et le réel, constatant par là même que la définition célèbre de Todorov sur l'hésitation du lecteur entre hypothèse rationnelle et irrationnelle ne pouvait s'appliquer sans restriction à toutes les œuvres retenues. Il en va de même pour ce second volume.

Le recueil s'ouvre sur *Djoûmane* de Prosper Mérimée. Le héros de cette histoire assiste à une scène où l'extraordinaire s'allie à l'effrayant, puis au charme et à la beauté. Mais cette échappée dans un monde si singulier ne souffre aucune hésitation quant à son origine. Celle-ci est en effet clairement définie, à la fin de la nouvelle : le narrateur n'a fait que raconter un rêve qui oscille entre cauchemar morbide et désir érotique. Le fantastique est ici expression fantasmatique.

Dans les deux nouvelles suivantes, *L'Homme voilé* de Marcel Schwob et *La Lentille de diamant* de Fitz-James O'Brien, l'hésitation sur le caractère vraiment surnaturel des événements décrits est plus marquée. Le crime extraordinaire, narré dans le récit de Schwob, a-t-il été commis par un homme voilé, comme l'affirme le narrateur, ou bien par le narrateur lui-même, ainsi que certains indices le laissent supposer ? Un monde paradisiaque est-il vraiment contenu dans la goutte d'eau qu'observe, au microscope, le héros de la nouvelle américaine ? Dans l'un et l'autre cas, l'hypothèse de la folie ne peut être écartée des réponses que l'on tente d'apporter. Mais rien ne permet de trancher avec certitude en faveur d'une telle solution. Elle permet cependant de faire apparaître à quel point les facultés mentales sont fragiles.

Il n'y a plus guère de doute en revanche quant au caractère irrationnel des trois dernières histoires. Le narrateur provient bien de l'au-delà, ou plutôt de l'en-bas (sa demeure initiale se trouvant sous terre), dans *Je suis d'ailleurs* de Howard Phillips Lovecraft. De même, l'affable vieux monsieur qui accueille, dans la maison à louer, le jeune visiteur (certes peu à peu pris de boisson) n'est-il pas autre chose qu'un spectre, dans *Un fantôme* de Frédéric Boutet ? Enfin, en ce qui concerne *Wood'stoun* d'Alphonse Daudet, quel autre qualificatif plus adéquat que celui de surnaturel peut-on utiliser pour décrire cette prolifération surpuissante et mortifère d'une végétation qui envahit puis détruit la ville nouvellement construite ? Le fantastique n'est alors plus objet de suspicion. Le but des écrivains est moins, semble-t-il, de cerner la fiabilité du jugement humain ou d'explorer les refoulements de la conscience comme dans les trois

premières nouvelles, que d'interroger le réel par un détour assumé par l'irréel. Ainsi Boutet et Lovecraft – chacun à leur façon, fort différente il est vrai – posent-ils, en filigrane, la question de la norme.

H.P. Lovecraft inverse ainsi les points de vue traditionnels en prenant pour locuteur non pas un être vivant mais un mort. L'univers référentiel de départ s'inscrit donc dans un cadre *post mortem* et l'exceptionnalité effrayante surgit de la découverte de la vie. Hors de la tombe, le narrateur prend conscience qu'il est un monstre absolu, une entité parfaitement inconcevable pour l'esprit humain (voire pour lui-même), et qu'il est, de ce fait, condamné à chercher refuge parmi les ombres, loin du regard des hommes. Cette histoire de mort-vivant fait apparaître cette barrière infranchissable au-delà de laquelle la raison regimbe à tout et manifeste le plus violent rejet à l'égard de ce qu'elle ne peut admettre. La tolérance envers l'étrange (en l'occurrence envers l'étranger, comme le suggère le titre) est en effet cernée de limites : le mort-vivant à la fois réveille les hantises profondes des vivants et heurte trop brutalement, de par son identité même, le fondement de ce qui leur est acceptable.

F. Boutet illustre, dans un registre bien éloigné de celui de Lovecraft, cette tyrannie des normes intellectuelles. C'est par le biais de procédés comiques, en effet, qu'il se moque des stéréotypes, notamment de ceux à l'œuvre dans la littérature fantastique : fantôme poli et d'apparence parfaitement humaine, le vieux monsieur ne réussit pas à convaincre son interlocuteur de son identité spectrale. Il a beau décrire et raconter sa vie de pur esprit, sa parole reste vaine. Il lui faut alors passer par tous les artifices du « mélodrame » pour qu'il soit enfin reconnu à sa juste valeur !

La nouvelle qui vient clore l'anthologie est signée Alphonse Daudet. L'écrivain emploie ici la tonalité fantastique pour conter une sorte de fable sur la nature et sur l'homme. Aucune ambiguïté n'altère, dans cette nouvelle, le constat d'une vitalité exceptionnelle de la forêt qui encercle la cité de Wood'stown. L'intérêt est ailleurs : dans les interprétations que l'on tente d'échafauder sur cet insaisissable récit. Au fond, *Wood'stown* radicalise le mode de lecture du genre fantastique, tout au moins lorsqu'il s'agit d'œuvres vraiment littéraires. Ne s'agit-il pas le plus souvent en effet de proposer au lecteur une énigme à laquelle aucune réponse satisfaisante ne vient apporter de solution définitive ?

III. Proposition de séquence

Séance n° 1 : vérifier la lecture

Objectif → S'assurer que les élèves ont lu les nouvelles.

Support → Dossier de l'édition, questionnaires « Avez-vous bien lu ? », p. 132.

Deux questionnaires ont été élaborés : l'un sur le contenu des nouvelles, l'autre sur le contexte et les notions élémentaires à connaître sur la thématique. On pourra s'en inspirer pour contrôler la lecture.

Séance n° 2 : Prosper Mérimée, Djoûmane

Objectif → Travailler sur le lien entre rêve et fantastique.

Support → Prosper Mérimée, *Djoûmane*, p. 31.

Travail préparatoire :

1. Déterminez les grands mouvements du texte. Pourquoi les dernières lignes du texte sont-elles importantes pour comprendre la nouvelle ?

2. Quels rapports établissez-vous entre la scène chez le colonel et la scène dans la caverne ?

• Structure du récit

Le but est de s'assurer que l'histoire a été bien comprise.

On peut distinguer les mouvements suivants :

Les deux premiers paragraphes dessinent le contexte en évoquant le retour d'expédition.

De « Le colonel nous reçut » à « de leur cheyk », il s'agit du spectacle effrayant donné par le sorcier, charmeur de serpents : une belle jeune fille avec un mouchoir sur la tête est attaquée par Djoûmane, un reptile monstrueux. Le narrateur est très impressionné. Cependant, ce grave accident n'est qu'une mystification.

De « Pendant le dîner » à « d'avance sur lui », il s'agit d'un passage de transition : le narrateur apprend qu'il doit repartir avec son escadron à la poursuite de Sidi-Lala.

De « La nuit était faite » à « au bord de la rivière » : c'est le récit de l'expédition, de la poursuite héroïque puis du combat singulier entre le narrateur et Sidi-Lala.

De « Ce qu'étaient devenus Sidi-Lala et les chevaux » à « immense labyrinthe », le héros, perdu dans un marais, abandonné par sa troupe, suit en cachette une jeune femme qui le mène à une caverne illuminée, remplie d'une foule colorée.

De « Tout à coup » à « à ma droite », le narrateur assiste à « l'horrible scène », une cérémonie ordonnée par le sorcier vu chez le colonel. La jeune fille au mouchoir est livrée en sacrifice à Djoûmane, le serpent aux yeux phosphorescents.

De « Je fis demi-tour » à « dit-elle », l'atmosphère change du tout au tout. Un couloir mène le narrateur dans une chambre où une voluptueuse jeune femme, les cheveux dénoués, semble l'attendre.

De « Est-ce que nous ne tuons pas le ver » à la fin, c'est le retour brutal à la réalité qui révèle, par un effet de métalepse humoristique, que l'étrange aventure du narrateur n'était qu'un rêve. On peut se poser alors la question de savoir à quel moment l'endormissement s'est produit. Un indice nous met sur la voie : « Nous voilà au gué. » On peut donc situer le commencement du récit de rêve au moment où le narrateur écrit : « Nous arrivâmes au gué [...]. Après une assez longue attente, nous entendîmes le galop d'un cheval. »

• Le rêve et la réalité

Le but est de montrer que le fantastique constitue un écart signifiant entre le rêve et la réalité.

LA DIMENSION ONIRIQUE

À partir de « Nous arrivâmes au gué, [...]. Après une assez longue attente, nous entendîmes le galop d'un cheval », certains éléments prennent un aspect qu'on peut rapporter à la logique onirique :

- l'aspect « magnifique » de Sidi-Laba et de sa monture ;
- la rivière à traverser : « l'autre rive » n'est-elle pas celle du rêve ? ;
- la chute du personnage-narrateur qui peut faire penser à la plongée dans le sommeil (voir également la symbolique de l'eau) ;
- une situation récurrente dans les cauchemars : le constat d'un abandon et la perte de la voix pour appeler : « Je voulus crier, mais pas un son ne sortit de ma gorge » ;
- la métamorphose de la racine en serpent qui s'enfuit en laissant « une traînée de feu » ;
- une géographie labyrinthique (le terme de « labyrinthe » est employé) mal définie ;
- un spectacle étrange : la foule bizarrement vêtue, une langue inconnue, la cérémonie sacrificielle d'une rare violence ;

- le brusque passage de « l’horrible scène » à la chambre accueillante, qui semble inspirée par *Les Mille et Une Nuits* ;
- la ressemblance entre l’enfant sacrifiée et la jeune femme aux cheveux dénoués, dont le portrait procède de l’idéalisation amoureuse. La femme voluptueuse ne se montre pas du tout surprise par la venue de l’étranger ;
- le brusque et frustrant retour à la réalité : « Cette jeune femme avait d’énormes moustaches » ;
- l’image de la porte (« j’ouvris les yeux comme des portes cochères ») qui n’est pas sans évoquer le début d’*Aurélia* de Nerval : « Le rêve est une seconde vie. Je n’ai pu percer sans frémir ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde visible. »

LE REFLET DE LA RÉALITÉ DANS LE RÊVE

Il paraît clair que l’univers onirique se nourrit des impressions ressenties par le héros dans la journée. On demandera aux élèves de relever les similitudes : personnages, actions, sentiments éprouvés par le narrateur, etc.

LE LABYRINTHE DU MOI

Nerval, dans *Aurélia*, parle du sommeil comme d’« un souterrain qui s’éclaire peu à peu ». On retrouve ici la dimension erratique et labyrinthique propre au rêve. Le narrateur suit une jeune femme porteuse d’un flambeau. Elle le mène dans une galerie que la foule éclaire par des torches. Plus tard, il soulève une tapisserie qui laisse « échapper un rayon de lumière ». Ces motifs du couloir, de la lumière, et de la découverte suggèrent que cette plongée dans le rêve amène à connaître une vérité profonde sur soi, qui touche au fondement même de la conscience.

LE RÊVE RÉVÉLATEUR

Freud nous apprend que la vérité qui s’exprime dans les rêves est d’ordre métaphorique et doit par conséquent être interprétée. On pourra donc s’intéresser à la signification profonde des visions oniriques du personnage. Deux pulsions fondamentales semblent travailler le récit : Thanatos et Éros. Djoûmane, surgi d’un gouffre rempli d’un « affreux liquide » plein d’« une boue noire et hideuse », paraît incarner les hantises de l’homme, refoulées au plus profond de la conscience. N’oublions pas que le narrateur est un guerrier qui doit maîtriser sa peur dans son face-à-face renouvelé avec la mort. Quant à la belle jeune femme, elle rassemble nombre de stéréotypes de l’érotique féminin de l’époque (notamment les longs cheveux dénoués et les parfums exotiques – voir Baudelaire). Sa figure, ses gestes... matérialisent

donc les désirs sexuels du jeune homme. Or, ces deux fantasmes (l'un effrayant, l'autre agréable) ont bien été suscités par l'expérience diurne : la jeune fille au mouchoir a séduit le narrateur ; Djoûmane, au contraire, a provoqué chez lui une angoisse durable.

Séance n° 3 : Marcel Schwob, L'Homme voilé

Objectifs → Étudier la définition du fantastique comme hésitation entre hypothèse rationnelle et irrationnelle (Todorov), le lien entre folie et fantastique, les effets d'angoisse.

Support → Marcel Schwob, *L'Homme voilé*, p. 50.

• Une « étrangeté vraie »

Le but est de définir quelques termes propres au genre fantastique.

Travail préparatoire : vous relèverez les termes qui expriment le jugement que le narrateur porte sur son aventure. Parmi les adjectifs suivants, quels sont les termes qui s'appliquent le mieux à L'Homme voilé : *surnaturel*, *merveilleux*, *étrange*, *extraordinaire*, *ordinaire*, *compréhensible*, *absurde* ?

Chacun des adjectifs de la liste ci-dessus peut être préalablement défini.

Surnaturel : qui paraît contraire aux lois de la nature. Un événement surnaturel défie l'ordre habituel des choses.

Merveilleux : où la norme référentielle de l'histoire n'est pas réaliste, mais se donne comme irréaliste. Dans les contes merveilleux, le surnaturel ne surprend pas les personnages, il fait partie de leur quotidien.

Étrange : qui surprend, voire inquiète, parce que quelque chose semble aux limites du normal, entre surnaturel et naturel. On rappellera l'étymologie commune d'« étrange » et d'« étranger ».

Extraordinaire : qui sort de l'ordinaire et qui est exceptionnel, sans forcément être surnaturel.

Ordinaire : qui est habituel, courant, qui ne surprend pas.

Compréhensible : que l'on peut expliquer rationnellement.

Absurde : qui paraît contraire au bon sens, qui paraît échapper à toute explication rationnelle.

Les termes qui s'appliquent le mieux à *L'Homme voilé* sont les adjectifs *extraordinaire*, *étrange* (l'expression « étrangeté vraie » est présente dès le premier paragraphe), mais aussi *compréhensible* (une hypothèse rationnelle peut être posée : celle de la folie ou de la maladie).

Peut-on parler de *surnaturel* à propos de *L'Homme voilé* ? Les lois de la raison ne sont pas vraiment mises en déroute par la question du

meurtre. Si l'assassinat du voyageur endormi peut paraître étonnant, c'est parce que le narrateur et, partant, le lecteur en ignorent le motif. Mais son mode opératoire suit un déroulement somme toute logique : l'égorgement est une technique certes brutale, mais classique. On peut donc parler d'un événement *extraordinaire*. Le trouble physique et psychique qui affecte le témoin de la scène, du moins tel qu'il est rapporté, surprend davantage et peut sans doute être qualifié d'*étrange*. Le narrateur raconte en effet qu'il « s'évanouit les yeux ouverts » tout en étant doté d'une « puissance de vision suraiguë » et d'une « acuité » auditive « extrême ». Ce décuplement des facultés lui permet d'entendre la respiration de l'étrange voyageur et de voir à travers la peau de léopard et le bonnet de feutre blanc dont ce dernier est affublé. Frappé d'aboulie (« sa volonté annihilait la mienne »), il est incapable de s'interposer entre le meurtrier et sa victime. Cependant, ce trouble bizarre ne rompt pas non plus complètement avec le raisonnable, car on peut poser l'hypothèse de quelques causes physiologiques ou psychopathologiques. Le texte en fournit d'ailleurs certains linéaments, que nous étudions dans la deuxième partie du cours.

• « Symptôme de folie »

Travail préparatoire : quelles sont les différentes affections dont souffre le personnage-narrateur ?

L'adjectif *compréhensible*, disions-nous dans la première partie, peut s'appliquer à cette nouvelle, car une hypothèse rationnelle, de type médical, est formulable, au vu des symptômes que présente le personnage principal. On sait, en effet, que les écrivains réalistes et postréalistes ont trouvé dans la science non seulement un discours de légitimation de la fiction, mais aussi une source majeure d'inspiration. À partir de Balzac, les personnages sont conçus pour partie en fonction des traités de physiologie et autres livres d'anatomie ou de psychiatrie lus par les écrivains. *L'Homme voilé* témoigne ainsi des préoccupations médicales de l'époque. Le témoin du meurtre se dit en effet atteint par un « symptôme de folie ». Rappelons que l'observation clinique des automatismes de l'esprit est pratiquée depuis les années 1830 par les aliénistes. En soumettant le patient à des stimuli extérieurs, les médecins arrivent à provoquer des réactions non contrôlées, des états psychologiques très particuliers, par exemple des hallucinations. Ils prouvent ainsi, comme l'explique J.-L. Cabanès, « la dualité d'un moi conscient et volontaire et d'un moi passif soumis à l'emprise du rêve, de l'affectivité ou des passions. L'aliénation retrouve alors son sens premier, elle est, dans la personnalité divisée, le surgissement d'un nouveau moi qui,

jusqu'ici refoulé par la conscience claire, s'impose désormais dans la vie de l'aliéné comme la présence d'un "autre" logé au plus intime de soi¹ ».

Or, dans la nouvelle de Schwob, on remarquera l'association faite entre le roulis du train et l'état psychique du témoin, notamment à partir du quatrième paragraphe (mais le lien est fait quasi constamment) : « Le mouvement du train n'interrompt pas mes pensées ; mais il dirigeait leur courant d'une curieuse façon. » Le terme de « charme », dans le paragraphe suivant, est d'ailleurs à prendre au sens fort : l'esprit du voyageur, prisonnier du bruit et du mouvement, perd toute maîtrise de lui-même. Dans ces conditions, la raison abandonne tout pouvoir (la volonté du héros est paralysée), et l'imagination, doublement habitée par la vision intrigante de l'homme à la peau de léopard et par le souvenir de Jud l'assassin, s'exprime en roue libre. On notera la première phrase du sixième paragraphe : « C'est alors que j'observais le premier phénomène qui me plongea dans l'étrange. » L'adverbe « alors » fonctionne ici autant comme une indication temporelle que comme un connecteur logique établissant un rapport de cause à conséquence. Dans la suite de la nouvelle, le personnage présente tous les signes d'un état hallucinatoire et d'un dédoublement de personnalité. Le lecteur peut penser que, d'une part, il souffre d'illusions sensorielles (l'homme sans visage, la vision et l'ouïe décuplées), d'autre part, qu'il est lui-même le meurtrier – les traînées de sang dont il est maculé le laissent du moins supposer. L'homme à la peau de léopard et au bonnet en peau humaine ne peut-il pas être perçu comme l'incarnation du moi caché du narrateur, la part sombre de lui-même, pure pulsion meurtrière qui surgit à la faveur d'un conditionnement hypnotique fortuit ?

Mais cette explication n'est qu'une hypothèse. Le récit se déroule en effet en focalisation interne. Nul autre témoin n'assiste à la scène. Aucun élément diégétique ne permet donc au lecteur de vérifier si l'homme à la peau de léopard est vraiment l'assassin (a-t-il même existé, ce dormeur sans visage ?), comme l'affirme le narrateur, ou bien si le narrateur est le tueur. Si la justice doit, si l'on ose dire, trancher (« mais si ma tête tombe »), le lecteur, quant à lui, suspend son jugement. Tel est l'un des aspects possibles du pacte de lecture fantastique. On pourra donc terminer sur la définition que Todorov donne du fantastique :

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne

1. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et les maladies dans les récits réalistes*, Klincksieck, 1991, p. 89.

peut s'expliquer par des lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous ¹. »

• Un texte angoissant

Le but est de montrer les procédés qui produisent les effets d'angoisse.

Un sentiment de malaise se diffuse dès les premières lignes de la nouvelle. Au fur et à mesure, ce sentiment se renforce et culmine dans la scène du meurtre, d'une violence paroxystique. On demandera aux élèves de mettre en évidence ce qui donne à l'histoire son caractère oppressant. Parmi les procédés, on peut relever : l'aspect confiné du wagon, l'anonymat des voyageurs, l'accoutrement bizarre de l'homme à la peau de léopard, l'énervement produit par le roulis du train, les différents événements étranges qui précèdent le meurtre, la violence extrême du meurtre (sang...). On soulignera aussi le rôle du premier paragraphe qui anticipe la catastrophe sans en donner le contenu, mais aussi la focalisation interne et le choix du locuteur (le narrateur est autodiégétique), procédés qui font partager au lecteur les angoisses du personnage. On fera d'ailleurs relever les termes qui expriment les sentiments de ce dernier.

Séance n° 4 : Fitz-James O'Brien, La Lentille de diamant

Objectifs → La définition du fantastique comme hésitation entre hypothèse rationnelle et irrationnelle (Todorov) ; le lien entre folie et fantastique ; une nouvelle romantique.

Support → Fitz-James O'Brien, *La Lentille de diamant*, p. 60.

• Un récit biographique

Le but est de permettre aux élèves d'assimiler l'histoire en fixant les grandes étapes du récit.

Rappelons les grands moments de l'histoire :

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, « Points » Seuil, 1970, p. 29.

Chapitre I : sont retracées l'enfance, puis l'adolescence du narrateur (« À mesure que je grandissais »), en Nouvelle-Angleterre.

Chapitre II : à New York, « en une seule année », Linley apprend la technique du microscope, puis, pendant « une autre année », il cherche à construire son propre microscope. Le rythme du récit ralentit à partir de « un jour » : le narrateur raconte la visite que lui fait son voisin, Simon.

Chapitre III : « deux jours plus tard », Linley se rend chez la voyante Mme Vulpes. Le narrateur retranscrit cette soirée.

Chapitre IV : au retour de sa visite chez Mme Vulpes, Linley va voir Simon. Cette rencontre et l'assassinat de Simon sont précisément décrits. Petite ellipse : « On ne découvre la mort de Simon que le lendemain. » La narration ne s'attarde pas sur les modalités de l'enquête et en vient rapidement aux conclusions : la version du suicide est accréditée.

Chapitre V : le premier paragraphe couvre les « trois mois » durant lesquels le nouveau microscope est mis au point. Le reste du chapitre est consacré à la « minute mémorable », le franchissement du « seuil » et la révélation de l'existence d'un autre monde : le paradis se loge dans l'infiniment petit. Linley tombe éperdument amoureux d'Animula.

Chapitre VI : « Le lendemain », sitôt réveillé, Linley se penche sur son microscope et reste fasciné : « Je ne saurais dire combien de temps dura cette adoration de mon étrange divinité. » Le soir, Linley se rend au théâtre pour comparer la beauté d'Animula à celle de la signora Caradolce, « la femme la plus belle et la plus gracieuse du monde ». De retour chez lui, il constate avec effroi la disparition progressive d'Animula, due à l'évaporation de la goutte d'eau qui la contient. Il s'évanouit et se réveille « au bout de plusieurs heures, [...] au milieu des débris de [s]on instrument ». Le dernier paragraphe s'ouvre sur une ellipse : « aujourd'hui ». Le narrateur évoque alors sa vie d'errance de « savant fou » qui vit d'aumône en donnant des conférences dans « des cercles de jeunes gens qui aiment la plaisanterie ».

Au bout du compte, c'est bien toute une vie (de la naissance jusqu'au moment où le narrateur écrit son histoire) qui tient dans l'espace de *La Lentille de diamant*.

• Les caractéristiques fantastiques

Travail préparatoire : relevez les principales caractéristiques réalistes de la nouvelle. Qu'est-ce qui, au contraire, est surnaturel ? Quels sont les indices présents

dans la narration qui peuvent faire douter des expériences surnaturelles de Linley ?

LE CADRE RÉALISTE

Le registre fantastique se distingue du merveilleux par l'insertion du phénomène surnaturel dans un tissu réaliste. Il est donc utile d'étudier les effets de réel à l'œuvre dans *La Lentille de diamant*. Voici quelques pistes : le cadre spatio-temporel, les caractéristiques identitaires des personnages, les références réelles (voir les noms propres), la cohérence du récit, les réactions attendues des personnages face au surnaturel, etc.

LE SURNATUREL

Il est présent à deux reprises :

- lors de la visite chez Mme Vulpes : présence d'esprits frappeurs, communication avec Leeuwenhoek ;
- dans la goutte d'eau observée à la loupe (« rayonnement surnaturel », nuages violets, « forêts gazeuses », « feuillage féerique », surgissement d'Animula, « divine révélation », etc.).

LA CRÉDIBILITÉ DU NARRATEUR MISE EN DOUTE

Certains indices suggèrent au lecteur que Linley est un fou. Nous signalons les principaux signes de cette folie, chapitre par chapitre.

Chapitre I : L'enfant, atteint d'un « penchant exclusif pour les recherches au microscope », présente des symptômes monomaniaques. Ses observations exaltent son « imagination d'une façon tout à fait surnaturelle ». Le narrateur parle de « folles visions ». Grâce au microscope, le jeune garçon se coupe du monde environnant, fuyant vers un monde merveilleux (voir « formes [...] merveilleuses », « univers enchanté », « vivantes merveilles », « jardins féeriques », « monde merveilleux », « jardin d'Éden »). La description des « taches vertes », métamorphosées, sous la lentille du microscope, en paysages fabuleux préfigure le monde d'Animula. Ainsi, tout se passe comme si l'imaginaire de l'enfant était conditionné par ces expériences et devait, plus tard, déterminer la conduite et les visions de l'adulte. La biographie de Linley est en effet tout entière tendue par ce désir enfantin de « franch[ir] le seuil des choses ».

Chapitre II : L'achat massif de matériels d'optique fait passer Linley pour un fou auprès du marchand. De même, les travaux du jeune homme ne semblent pas rencontrer l'assentiment des scientifiques. M. Wenham et « quelques autres » ne prétendent-ils pas que « [s]on explication était due à une illusion d'optique » ? Génie incompris ou illuminé ?

En tout cas, son activité de microscopiste révèle « une disposition d'esprit » qui fait douter de son objectivité scientifique. On note en effet la place que tient l'imagination dans ses recherches et le caractère frénétique que prend son travail. On relèvera notamment l'expression « folles recherches ». Cette frénésie pousse Linley à consulter une voyante. Or, le recours à l'irrationnel invalide grandement le caractère scientifique de ses démarches. La voyance relève en effet de la pensée magique, apanage des esprits crédules ou infantiles qui ne supportent pas que le réel frustre leur désir : « Si, en entrant en communication avec des organismes plus subtils que le mien, j'allais atteindre d'un seul bond le but auquel je ne pourrais peut-être jamais parvenir en y consacrant toute une vie de labeur et de torture mentale ? »

Chapitre III : La séance chez Mme Vulpes n'est pas exempte de grotesque. Qu'on en juge par l'apparition, puis la disparition de l'esprit de Leeuwenhoek : « Il n'est pas ici, mais on est allé le chercher. [...] *Mais on m'appelle ailleurs. Bonne nuit !* » Pourtant, Linley écarte l'idée d'une mystification. Dans le dernier paragraphe, on peut supputer que le microscopiste, en état de quasi-hystérie, a entendu ce qu'il souhaitait entendre à propos de la lentille de diamant : « Il est vrai que j'avais envisagé peut-être un moment une telle théorie, mais, s'il en est ainsi, je l'avais complètement oubliée. Mon cerveau était tellement échauffé que je n'avais pas d'autre choix que d'y accorder du crédit, et je quittai la maison du médium dans un état de surexcitation nerveuse extrêmement douloureuse. » On peut aussi imaginer que les esprits, réels ou supposés, qui s'expriment chez Mme Vulpes ont été influencés par les confidences de Simon (qui fréquente la voyante) et que le discours tenu à Linley s'en est fortuitement inspiré. Désormais, Linley n'est mû que par une seule obsession : se procurer un énorme diamant.

Chapitre IV : Lorsque Linley apprend que Simon possède un diamant de cent quarante carats, il y voit « la main du destin ». Il fait preuve alors du « plus parfait sang-froid » : il prémédite son meurtre et l'exécute avec une précision mécanique, sans la moindre mauvaise conscience. Cette absence de culpabilité peut être, elle aussi, interprétée comme une marque de folie.

Chapitre V : Linley réalise enfin son souhait de franchir « le seuil de mondes nouveaux ». La modalisation dans la phrase « Je croyais contempler une étendue immense » rend suspecte la véracité de l'univers surnaturel que le personnage contemple ensuite. De même, le surgissement d'Animula intervient au moment où le microscopiste est plongé au plus profond de ses pensées (« Pendant que je méditais »). Dans ces conditions, ne peut-on pas se dire que le jardin d'Animula

n'est que le reflet du paysage mental de Linley ? En effet, d'une part, le monde de l'infiniment petit, vu par le jeune homme, doit beaucoup à un imaginaire collectif nourri de récits mythiques et de représentations religieuses, comme le montrent les références à l'Éden, à Ève, au mont Hybla, à la « gracieuse naïade », à Neptune, et, dans le chapitre suivant, à la nymphe Salmacis et à Hermaphrodite. D'autre part, « cette divine révélation » paraît être le fruit d'une projection personnelle, fantasmatique et narcissique : Animula est bien, pour Linley, la femme idéale, celle de ses rêves. L'inventaire de ses « charmes » par le narrateur le dénote suffisamment. On remarquera, par ailleurs, l'aveuglement qui affecte soudainement le microscopiste (« Il me sembla que j'étais brusquement devenu aveugle ») et, surtout, le délire interprétatif, dicté par la jalousie amoureuse, dont il est saisi : « Qui avait pu causer cette brusque disparition ? Avait-elle un amant ou un mari ? Bien sûr, c'était la seule explication ! » L'angoisse et la désespérance dues à l'infrangible barrière qui sépare Linley de son idole renforcent l'impression que le personnage est psychiquement déséquilibré.

Chapitre VI : L'adoration de Linley pour Animula tourne à l'extase mystique : « Ma vie entière était absorbée dans une contemplation aussi extatique que celle des saints de l'Église catholique. » On fera relever, à ce propos, le vocabulaire religieux. Linley vit en ermite et dépérit. Dans un dernier sursaut, il cherche à se raisonner et à reprendre pied avec la réalité : « Tu as attribué à Animula des charmes qu'elle ne possède pas en réalité. À force de fuir la compagnie des femmes, tu en es arrivé à un état d'esprit purement morbide. Compare-la aux jolies femmes de l'univers que tu habites, et cet enchantement factice disparaîtra. » Mais la confrontation avec le réel se solde par un échec. La plus belle des femmes ne peut rivaliser avec la divine Animula. La monomanie de Linley devient alors une inéluctable fatalité : « Je sentais bien que, désormais, il me serait impossible de combattre cette passion. » O'Brien réussit alors à faire de l'évaporation de la goutte d'eau un récit vraiment pathétique : la disparition d'Animula matérialise la souffrance intime du héros. Le dernier paragraphe témoigne du naufrage d'un homme. « Aujourd'hui », objet de risée, il est « Linley, le savant fou ».

En conclusion, on pourra rapprocher *La Lentille de diamant* de *L'Homme voilé*, car, dans les deux cas, rien ne permet de déterminer avec certitude l'expression d'un phénomène hallucinatoire ou délirant. De fortes présomptions, ménagées par les deux textes, incitent à croire à la folie des personnages. Mais cette option est de l'ordre de l'hypothèse et c'est bien parce que ce n'est qu'une hypothèse que, si l'on suit Todorov, la nouvelle répond totalement aux canons du fantastique.

• Un récit romantique

La Lentille de diamant, écrite en 1858, développe un certain nombre de motifs éminemment romantiques. Nous en mentionnons quelques-uns.

LE REFUS DU RÉEL

Linley, comme nombre de héros romantiques, se montre, dès l'enfance, complètement inapte à vivre dans la société de son temps. À New York, il vit en reclus dans son appartement, faisant de son laboratoire un « temple réservé au culte de [s]a science ». Dès la découverte d'Animula, il fait sécession avec le monde et ne vit que l'œil rivé à son microscope. La sortie qu'il effectue chez Niblo le rapproche du Gérard de *Sylvie*, qui cherche, au théâtre, la figure féminine idéalisée dans ses souvenirs et dans ses rêves. Mais, tout comme le héros des *Filles du feu*, Linley fuit quand il se retrouve face à la très imparfaite signora Caradolce, humaine, trop humaine pour être aimée. De retour chez lui, la vue de la goutte d'eau au sein de laquelle vit sa bien-aimée lui paraît « odieuse, car elle [lui] rappel[le] la barrière naturelle qui [le] sépar[e] d'Animula ».

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU

Linley offre quelque parenté avec ces grands personnages romantiques mus par cette ambition prométhéenne d'en découdre avec la finitude humaine et l'ordre de la Nature. On songe à Balthasar Claës, le héros de *La Recherche de l'absolu* de Balzac, qui cherche à mettre au jour, par des expériences de chimie et d'alchimie, l'unité de la matière (il est d'ailleurs question d'un pur diamant). Comme Balthazar, comme Bernard Palissy auquel il est fait référence dans la nouvelle de Fitz-James O'Brien, Linley sacrifie tout son temps et son argent à sa passion. On pense également à Faust, autre savant, qui pactise avec Méphistophélès pour, entre autres, recouvrer sa jeunesse et séduire Marguerite – dans certaines versions, Faust vend son âme au diable pour accéder à la connaissance occulte. Linley, quant à lui, accomplit un meurtre de sang-froid pour réaliser son rêve de construire un microscope parfait : « Après tout, qu'était la vie de ce petit trafiquant juif par comparaison avec les intérêts de la science ? » La recherche de l'absolu justifie tous les crimes, mais ne se fait-elle pas au prix de la folie ?

LE HÉROS PASSIONNÉ

Une double passion anime le héros. D'abord, celle de la connaissance de « l'économie interne de la Nature ». Linley estime que pénétrer « au-delà des particules les plus grossières » lui permettra de découvrir le secret de l'Univers. Cette ambition témoigne du désir de retrouver un état édénique, où l'homme vivait en symbiose avec la Création. Mais cette

préoccupation laisse place à un désir d'un autre ordre, une fois découverte Animula : la passion amoureuse. Les deux derniers chapitres sont consacrés, non plus à la soif de connaissance de Linley, mais à son adoration de la femme dans la goutte d'eau. Relisons le chapitre v, à partir de « Pendant que je méditais ». Il s'agit d'un récit de rencontre amoureuse digne des plus grands romans romantiques (émoi du narrateur, portrait idéalisé d'Animula, etc.), si ce n'est que la figure féminine est infiniment petite... D'autre part, si l'on estime qu'Animula n'est qu'un pur produit de l'imaginaire du microscopiste, on peut voir dans cette relation amoureuse une réactivation du mythe de Narcisse. La lentille du microscope fait miroir : Linley tomberait amoureux du reflet de son âme, sans s'apercevoir que cet autre adoré n'est qu'une part de lui-même.

On rapprochera, pour finir, la relation qui unit le narrateur à Animula et celle que le narrateur de *Djoûmane* entretient avec la belle jeune femme de son rêve. Le fantastique exprime un fantasme.

L'IDÉAL ESTHÉTIQUE

Le monde de la goutte d'eau est dépeint comme un idéal. Cet idéal est avant tout d'ordre esthétique (voir les mentions de formes, de couleurs, de mouvements). Ce que découvre Linley dans sa goutte d'eau, c'est l'absolue beauté. Cet idéal répond à un certain nombre de stéréotypes, mais qui appartiennent à des univers référentiels différents. Il y a dans ce syncrétisme quelque chose de romantique également, qu'on songe, par exemple, à l'univers mythologique de Victor Hugo. Ici, le paysage « d'une indescriptible beauté » emprunte au jardin d'Éden alors qu'Animula, « fille d'Ève », renvoie également au monde grec : « gracieuse naïade », « sylphide », « nymphe Salmacis », etc. L'univers de l'infiniment petit comme le corps d'Animula sont décrits comme essentiellement immatériels. Le narrateur insiste en effet sur l'aspect lumineux et coloré, gazeux et labile du paysage, et la figure féminine est dépeinte comme gracile et légère « comme si elle eût été faite d'une matière impondérable ». Animula, femme parfaite, devient l'objet d'une véritable sacralisation religieuse (« cette adoration de mon étrange divinité »). Cette idéalisation d'une figure parfaite mais insaisissable (imaginaire ?) condamne l'amoureux à vivre l'œil rivé sur son microscope, le dos tourné au réel, dans une désespérante solitude.

Recherche effrénée de l'idéal, amour passionné mais à sens unique, vénération de la Beauté, sacralisation de la figure féminine, inadaptation au réel, menace de la folie... nombreux sont donc les thèmes romantiques à l'œuvre dans cette nouvelle.

Séance n° 5 : Howard Phillips Lovecraft, Je suis d'ailleurs

Objectifs → La dramatisation du récit.

→ Le fantastique comme interrogation du réel.

Support → Howard Phillips Lovecraft, *Je suis d'ailleurs*, p. 100.

• Un récit énigmatique

Le but est de montrer le registre dramatique de la nouvelle.

Travail préparatoire :

1. Relevez les passages du récit qui s'éclairent a posteriori (grâce à la suite de l'histoire) et expliquez-les.

2. Quel est le point de vue adopté dans le premier paragraphe ? Est-ce le même point de vue dans la suite du récit ? Vous justifierez votre réponse à l'aide d'indices textuels. Quel effet ce choix de point de vue produit-il sur le lecteur ?

UN RÉCIT À DÉCRYPTER

La première question permet de vérifier la bonne compréhension du texte et d'amener aux techniques du suspense.

Sur l'éclairage *a posteriori*, voici ce qu'on peut dire :

1^{er} § : Le narrateur préfère son passé de triste solitude, dans son lugubre château où il ignorait qu'il était mort, à son errance parmi les vivants, synonyme d'« abomination ».

2^e § : Des indices montrent que le personnage vit sous terre, dans une tombe – absence de soleil, humidité, « odeur de charniers toujours renouvelée par les générations qui meurent ».

3^e § : Le temps *post mortem* est distendu. Les animaux proviennent de lieux sombres et souterrains. Le personnage côtoie des « os » et des « squelettes », et ne conçoit l'être animé que comme « forme réduite, et pourrissante ». Pour lui, les êtres vivants s'assimilent à des chimères livresques. Le personnage s'identifie pourtant à elles.

4^e § : L'univers est « putride », « sombre et muet ». Il semble impossible de sortir de cet univers en suivant une trajectoire horizontale.

5^e § : Le personnage cherche à s'échapper en suivant une trajectoire verticale.

6^e § : Le personnage gravit le « puits de pierre morte », qui rappelle le trou d'une fosse. Il est à nouveau fait mention des chauves-souris, de l'obscurité et de l'odeur putride.

7^e § : Le temps est celui de « plusieurs éternités ». Le personnage atteint un « toit » qui a tout l'air d'être le couvercle d'une pierre tombale ou bien le sol d'une chapelle funéraire.

8^e § : Le personnage ne réussit pas à soulever cette pierre.

9^e § : Le caveau est fait « d'interminables alignements de profondes étagères de marbre, chargées de longues et inquiétantes boîtes », autrement dit des cercueils. Le personnage réussit à ouvrir la porte du caveau. Le « vantail de pierre sculpté de ciselure étrange » indique un édifice décoré. Le personnage admire la lune, qu'il semble n'avoir jamais vue.

10^e § : Le personnage atteint la grille, traditionnelle dans les vieux caveaux de familles riches.

11^e § : Le personnage découvre « le *sol*, la terre ferme », le cimetière et l'église.

12^e § : On notera le terme de « joie » qui rétrospectivement devient une antiphrase. Un « souvenir latent », remontant sans doute aux temps où il était vivant, point dans l'esprit du personnage, qui part à l'aventure.

13^e § : Après le temps diffus des catacombes, voici le temps chronologique des êtres humains – « Deux heures au moins s'écoulèrent. » Le personnage découvre un château, « atrocement familier et pourtant empreint pour [lui] d'une incompréhensible étrangeté ». La formule rappelle l'inquiétante étrangeté freudienne. Le lieu réveille une image refoulée, à la faveur de l'inquiétude ¹. Le spectacle du bal costumé suscite « des souvenirs incroyablement anciens ». Si « d'autres personnes [lui] étaient totalement étrançères », c'est sans doute qu'il ne les a jamais côtoyées, ou qu'elles-mêmes ne vivaient pas encore, du temps de son vivant.

14^e § : C'est un paragraphe pivot. Le franchissement du seuil mène à « la prise de conscience la plus poignante ». Les invités du bal sont pris de panique à la vue du mort-vivant.

15^e, 16^e et 17^e § : Le personnage découvre son aspect monstrueux dans le reflet d'une glace, sans avoir conscience qu'il s'agit de lui-même. Voir les effets de symétrie et la mention de l'« encadrement d'or » qui suggèrent la présence d'un miroir.

18^e § : La connaissance du personnage rejoint celle du narrateur : il comprend tout, il se souvient de tout.

19^e § : Le personnage fuit, voulant regagner sa tombe, « mais la dalle de pierre était impossible à ouvrir ». On fera noter le changement de temps. Le récit est désormais au présent : « Maintenant, je chevauche les

1. Rappelons que l'« inquiétante étrangeté », pour Freud, « n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement ». Voir *L'Inquiétante Étrangeté*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 237-246.

vents de la nuit. » Le mort est condamné à errer, dans l'ombre, parmi les vivants. Il sait qui il est, depuis l'épisode du miroir, rappelé dans l'*incipit*.

LE RÔLE DE L'*INCIPIT*

Le premier paragraphe forme un début intrigant, car le narrateur :

- évoque son passé en le reliant, sans précision, au malheur et à la tristesse ;
- fait allusion à des images personnelles étranges et « lugubres », sans que le lecteur puisse encore comprendre de quoi il s'agit ;
- énonce un paradoxe (« Et pourtant ») : ces souvenirs sont satisfaisants, en regard de « ce qui est *autre* » (formule floue et italique énigmatique).

Bref, cet *incipit* est apte à susciter la curiosité du lecteur. Il oblige à lire attentivement le récit afin que ce début s'éclaire. On a déjà rencontré ce procédé dans *L'Homme voilé*.

On peut signaler alors que le temps de la narration n'est pas le temps de l'histoire. Le récit est retranscription d'un passé.

LES QUESTIONS « QUI VOIT ? », « QUI PARLE ? »

Le narrateur est le personnage principal (narrateur autodiégétique, selon la terminologie de Gérard Genette). Mais le point de vue interne adopté prive le lecteur du savoir acquis par le narrateur, hormis dans le premier et les derniers paragraphes. L'histoire est ainsi retranscrite telle qu'elle a été ressentie par le personnage au moment où il l'a vécue. Le choix du point de vue participe donc de l'effet de suspense : le lecteur ne comprend que progressivement ce qui arrive. Il est obligé d'interpréter constamment le récit pour en comprendre le sens. C'est une technique efficace pour capter son attention.

On pourra alors évoquer la figure de la *périphrase* (à faire relever et expliquer), constamment employée pour signifier l'ignorance du personnage.

LES EFFETS D'ANGOISSE

D'une part, les caractéristiques du monde souterrain sont propres à réveiller des angoisses primitives : sentiment de claustration, de solitude, phobie des animaux repoussants, frayeur devant les éléments d'un décor nocturne et funèbre, peur de la mort. D'autre part, la rétention d'informations qu'opère le narrateur déstabilise le lecteur. L'incompréhension est alors facteur d'angoisse. Enfin, le trouble profond du personnage est parfaitement communiqué. Les élèves peuvent relever, à ce propos, les expressions de la peur dans les paragraphes 16 à 18.

Ajoutons que, si la figure du mort-vivant fait partie de l'arsenal traditionnel de l'effrayant (voir le « roman noir »), elle n'est pas ici une

cause de l'angoisse, mais plutôt, si l'on peut dire, sa victime. Ce renversement du cliché fait l'originalité de la nouvelle.

• Le fantastique paradoxal

Le but est de montrer l'originalité du fantastique. On pourra d'abord étudier les éléments traditionnels du conte fantastique puis ceux qui forment un véritable paradoxe.

DES CARACTÉRISTIQUES TRADITIONNELLES

Elles tiennent principalement au décor et à l'atmosphère dont on fera relever les éléments constitutifs, parmi lesquels ceux qui concernent le « château [...] affreux » souterrain, la nuit noire, la forêt interminable, l'atmosphère mortifère, le cimetière sous la lune. Le personnage du mort dont l'aspect est repoussant, qui horrifie les vivants et qui erre dans la nuit, est aussi un lieu commun du genre. Enfin, on note, à la fin de la nouvelle, des références à des mythologies fabuleuses, souvent utilisées dans la littérature fantastique : les vampires, la religion égyptienne, le népenthès des Grecs.

LA FIGURE DU PARADOXE

L'originalité de la nouvelle tient au statut du personnage-narrateur. En effet, ce n'est pas, comme dans tant de contes, un être humain confronté au surnaturel. Il est lui-même ce qui est proprement surnaturel ! De ce fait, la norme du personnage renvoie à son monde infernal, et l'exceptionnel provient du monde des vivants. On fera relire les onzième, douzième et treizième paragraphes dans lesquels le narrateur raconte sa sortie du tombeau. Les termes, abondants, ordinairement employés pour décrire le bouleversement face à l'inconnu fantastique, portent ici sur la découverte du réel. On fera en particulier remarquer les expressions « fantastique mystère » et « incompréhensible étrangeté ». La rencontre avec « le *sol* » (l'italique indique la surprise) provoque, chez le personnage, un « choc » incommensurable. Le banal devient démesure.

UNE INTERROGATION SUR LE MONSTRUEUX

On s'interrogera d'abord sur le titre qui insiste davantage sur l'étranger que sur l'étrangeté. Lovecraft n'a-t-il pas voulu se mettre à la place de la figure la plus réprouvée, celle qui fait l'objet du rejet le plus absolu : la mort ? Le narrateur lui-même n'admet pas son statut. Il se condamne à s'exclure du monde des vivants, car il sait qu'il est impossible qu'on l'accepte. *Je suis d'ailleurs* illustre donc cette inaptitude essentielle de la raison humaine à s'ouvrir à ce qui est radicalement autre, en l'occurrence, à ce qui est symétriquement contraire à elle. On songe à

La Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. »

• Une quête d'identité

Le but est de montrer que le personnage est animé par le désir de savoir qui il est.

UN ÊTRE PRIVÉ DE REFLET

Nombreuses sont les occurrences où le narrateur insiste sur la méconnaissance qu'il avait de lui-même. Au début, il ignore son origine (« point ne sais où je suis né »). Sa solitude absolue l'a privé d'un autre regard pour l'éclairer sur lui-même (« Je n'ai pas eu de précepteur pour me guider, pour me conduire, et je n'ai pas souvenir d'une voix humaine au cours de toutes ces années »). La pénombre permanente mais surtout l'absence de miroir, signalée à la fin du troisième paragraphe, rendent impossible l'identification de soi. Seuls les livres permettent au personnage d'ébaucher une représentation de lui-même en procédant par analogie avec « les êtres jeunes qu'[il] voyai[t] dessinés et peints » – représentation erronée s'il en est !

UN « BESOIN DE LUMIÈRE »

La quête de lumière guide l'obsession du héros à fuir son obscur château. On fera relever toutes les occurrences qui le prouvent à partir de « Mais dans la solitude noire, mon désir de clarté devint si fort ». Cette clarté recherchée est symbolique de la volonté de se connaître : en gravissant péniblement la tour, le personnage part à l'assaut de lui-même. Cette lumière apparaît en deux temps : d'abord la lune, source d'une joie immense, ensuite celle du « château vénérable », symétrique inversé et lumineux (le narrateur insiste, à plusieurs reprises, sur cette caractéristique) du château obscur. La découverte de ce second château permet l'accès au regard de l'autre (les convives) et au face-à-face avec le miroir – deux moments que développe la fin de la nouvelle. On fera étudier les réactions des convives ainsi que le jeu de spécularité qui s'instaure entre le personnage et son reflet, du 14^e au 17^e paragraphe. Le relevé des termes du champ lexical du monstrueux permettra de préciser le portrait ou plutôt l'autoportrait (bien que le personnage ne sache pas encore qu'il s'agit là de son autoportrait). Le personnage prend alors conscience de lui-même quand il touche la surface du miroir : « Mes doigts entrèrent en contact avec la patte pourrissante et ouverte du monstre sous cet encadrement d'or. » Le *titre* prend à ce moment tout son sens. Cette phrase affir-

mative qui pose une identité, suggère, sans la dévoiler, la nature véritable du narrateur : il n'est pas vivant, il est issu d'entre les morts.

UN TRAJET INITIATIQUE

Cette quête de soi s'inscrit dans un espace. En cela, le trajet retracé tient du voyage initiatique : la progression du héros suit les étapes d'une découverte de lui-même. Les termes décrivant ce trajet appartiennent au lot commun des récits de quête. Outre le passage de l'ombre à la lumière, le motif du gravisement de la tour et les effets de symétrie entre les deux châteaux, on pourra étudier, par exemple, les 12^e et 13^e paragraphes. On y trouve en effet tous les éléments d'un imaginaire clairement reconnaissable : la mention d'un sentier qui part dans deux directions, l'expression « course de mon destin », la phrase « Je ne savais ni qui j'étais ou ce que j'étais, ni l'endroit où je pouvais me trouver, etc. », ainsi que le parcours suivi (« la campagne ouverte », « le fleuve rapide » traversé à la nage, le « bois épais », le château scintillant qui abrite le secret du moi...).

Cette quête débouche, pour le personnage, sur la connaissance de soi. Mais cette connaissance fait souffrir. La lumière tant convoitée aboutit aux ténèbres. On peut même parler d'ironie tragique, lorsque le héros pénètre dans ce château qui aurait dû être sa joie, qu'il s'effare de la réaction des convives et décrit l'être hideux et repoussant qui est face à lui. Le positif se mue en négatif. Comme dans toute tragédie, le moment où le héros découvre la vérité constitue le point culminant de la catastrophe. Même le népenthès, baume qui a la vertu de dissiper la douleur, ne parvient pas à dissoudre cette certitude : « Je sais pour toujours que je suis d'ailleurs, un étranger en ce monde, un étranger parmi ceux qui sont encore des hommes. » Terrible malédiction !

Séance n° 6 : Frédéric Boutet, Un fantôme

Objectif → Les procédés du comique.

Support → Frédéric Boutet, *Un fantôme*, p. 114.

• Une parodie

Le texte utilise les clichés du genre pour s'en moquer. On retrouve en effet les caractéristiques habituelles de l'histoire de fantôme :

- le moment : la nuit ;
- le lieu : la « maison hantée », isolée ;
- les personnages : le mort venu hanter son ancienne demeure ; Anatole, personnage intrépide et rationnel qui tente une « expérience

scientifique » : passer la nuit dans la maison pour s'assurer de la présence ou non d'un fantôme ;

- la peur d'Anatole qu'on sent croître au fil de la discussion ;
- la terreur d'Anatole quand le vieux monsieur se métamorphose ;
- l'état d'ivresse d'Anatole qui peut faire douter de la véracité de sa rencontre avec le fantôme ;

D'un autre côté, le conteur déjoue l'attente du lecteur en donnant des éléments contraires aux clichés :

- le fantôme ne correspond pas à l'image qu'on s'en fait habituellement. Il est d'un aspect très humain, voire raffiné : il offre un cognac et un cigare à son visiteur et se montre très obligeant avec lui ;
- la nouvelle a une dimension métalinguistique puisque le fantôme fustige les clichés dont les vivants affublent les fantômes : « toutes ces stupidités de chaînes et de flammes, bonnes à épouvanter des portières », les « vieux moyens du mélodrame ».

Ce décalage est proprement burlesque.

Mais d'autres formes de comique apparaissent :

- l'ironie : elle est contenue dans les premières répliques du fantôme qui se joue de la méprise d'Anatole sur son identité ;
- le comique de situation quand Anatole affirme, en présence du fantôme : « On m'a parlé du fantôme d'un vieil imbécile de locataire » ;
- la description très drôle du séjour du fantôme au Paradis puis en Enfer ;
- la fin grotesque (voir la description désopilante de la transformation du vieux monsieur en monstre) ;
- la réplique finale, sorte de sentence morale amusante sur l'homme, qui vient clore brillamment la nouvelle.

• Explication linéaire : de « Et, dit le complaisant fantôme » jusqu'à « bien qu'un peu saoul »

L'extrait permet de montrer que Frédéric Boutet joue avec les stéréotypes, en usant de diverses tonalités comiques.

Le passage comporte trois moments :

- le séjour au Paradis ;
- l'évocation de l'Enfer ;
- la vie dans la maison.

Voici quelques remarques qui peuvent servir de base à l'explication :

LE SÉJOUR AU PARADIS

La première phrase lance le thème paradoxal : « Le Paradis, ce n'est pas tenable. » Le Paradis est décrit comme... un enfer. La perfection est insupportable, comme le montrent les antithèses (« le plus terrible opéra », « affreux ! », « tout ce qu'il y a de pire comme vertu », « satané orchestre »). La musique, art de l'harmonie, exécutée sans « l'agrément d'une fausse note » ne cesse d'être jouée, au grand dam du fantôme qui manifeste son irritation par des phrases nominales et exclamatives. L'auditoire, composé uniquement de gens vertueux, est à « fuir n'importe où ». Le locuteur en vient à regretter d'avoir mené une vie « honorable ». Décidé à « fiché le camp », il fait un jaloux : saint Pierre. Le gardien du Paradis, dans une réplique hilarante qui use d'un langage simple, voire familier, expose sa « tristesse » et son « envie » de partir de ce lieu d'ennui. L'inversion burlesque confère donc à cette description du Paradis toute sa verve comique.

L'ÉVOCATION DE L'ENFER

À l'instar de la description du Paradis, la représentation de l'Enfer est inversée : « Et c'est amusant l'Enfer ? – Oui [...] très amusant ». La restriction apportée par le fantôme suppose que l'humanité est en grande partie destinée à l'Enfer : « naturellement, il n'y a pas de place. Tout est comble. » L'emploi des adjectifs numéraux cardinaux, à la fin du paragraphe, donne la mesure de l'afflux massif. Le langage administratif accentue le caractère burlesque du témoignage (« recommandation très sérieuse », « place de sous-démon », « chef du personnel »). La fin du paragraphe est légèrement satirique lorsque sont mentionnés, dans l'immense file d'attente qui stagne devant les portes de l'Enfer, les « trois papes [...], et dix-sept rois, dont deux nègres ».

LA VIE DANS LA MAISON À LOUER

Les répliques qui suivent celles évoquant l'Enfer montrent un Anatole de plus en plus pris de boisson. Avant que ne soit abordée par le fantôme la vie dans la maison à louer, la question du Purgatoire est effleurée sur le même ton burlesque que celui employé à décrire le Paradis et l'Enfer. Le Purgatoire est assimilé en effet à un mauvais lieu qu'il a fallu fermer par mesure sanitaire ou morale : « Il s'y passait des choses impossibles. »

À partir de « Alors, je n'ai rien eu de mieux à faire », le vieux monsieur relate sa vie dans son ancienne maison. La tonalité n'est plus tellement burlesque mais surtout grotesque : le locuteur égrène toutes les « farces les plus plates » auxquelles il fut contraint de se soumettre pour

apparaître, aux yeux des importuns, comme un fantôme véritable. L'énumération de ces « farces » est risible, car empruntées au plus excessif « mélodrame » dont on parle à la fin de la nouvelle (à moins qu'elles ne ressortissent à la comédie la plus bouffonne). La réaction des visiteurs aux « farces » du fantôme est objet d'une satire savoureuse : la vieille dame meurt de peur, le docteur tombe malade, l'Anglais perd son flegme (on relèvera le zeugme amusant : « il n'était plus flegmatique ni dans la maison »), etc. « L'horreur » que lui inspire la jeune fille qui joue du piano trouve, bien sûr, son origine dans l'agression sonore dont il a été la malheureuse victime, au Paradis.

Ainsi, on ne naît pas spectre, on le devient, en se pliant à certains codes facilement déchiffrables par les vivants. Transparaît par là même une critique du conformisme humain (présente également à la fin de la nouvelle) et que montrent les adjectifs dévalorisants : « farces les plus plates », « Tout ça, [...] c'est pauvre et banal ». Répondre aux attentes inconscientes, correspondre aux clichés, voilà ce qui déclenche la peur des hommes : « Ce n'est pas fatigant, et puis, quand on le fait bien, ça porte toujours. »

Cette dernière phrase peut d'ailleurs être lue comme un des principes poétiques du fantastique d'épouvante : il suffit d'utiliser quelques poncifs, de jouer sur quelques ressorts familiers, pour effrayer le lecteur, tous les lecteurs, mêmes ceux qui semblent plus intelligents, à l'instar d'Anatole.

Séance n° 7 : Alphonse Daudet, Wood'stown

Objectif → Étudier la temporalité et la structure du récit, l'effet d'angoisse, l'apologue.

Support → Alphonse Daudet, *Wood'stown*, p. 125.

• La bataille de la forêt et de la ville

Le but est à la fois de fixer les grandes étapes du récit, de faire relever un champ lexical (combat guerrier) et d'interpréter la représentation du temps.

Travail préparatoire : dans chaque paragraphe, relevez les principales indications de temps. Pour chaque étape temporelle, relevez le principal phénomène concernant le face-à-face qui oppose la ville à la forêt. Vous noterez les expressions qui appartiennent au vocabulaire guerrier.

On peut organiser la réponse sous la forme du tableau suivant, qu'il faudrait compléter par le relevé systématique du champ lexical de la guerre :

Principales indications de temps	Principaux phénomènes du combat ville/ forêt
1 ^{er} § : temps immémorial rendu par l'indication « là depuis la naissance du monde ». On notera également l'imparfait non limitatif de la première phrase (d'une valeur différente de l'imparfait de répétition des dernières phrases). La forêt semble présente de toute éternité	Les hommes entreprennent la déforestation d'une forêt vierge pour bâtir une ville. La rapidité de la repousse empêche les travaux d'avancer
2 ^e § : « jour et nuit »	Le combat mené par les hommes est incessant, mais vain
2 ^e § : « enfin, l'hiver arriva »	Le combat semble gagné par les hommes (voir le champ lexical de la mort, de la désolation qui rappelle le champ de bataille) : « désormais, on pouvait bâtir »
3 ^e § : « bientôt »	Wood'stown, « une ville immense », est construite rapidement
4 ^e § : « tant que l'hiver dura »	La forêt semble vaincue
4 ^e § : « de temps en temps »	Le lecteur comprend que l'hiver touche à sa fin : quelques fissures apparaissent dans la ville
4 ^e § : « tant que l'hiver dura » vs « aux approches du printemps »	Les racines se multiplient ; le bois gonfle. La soudaineté du printemps correspond à une accélération du récit
5 ^e § : « tout à coup, au lendemain d'un grand orage venu de la mer qui apportait l'été » ; « avant le soir »	La locution adverbiale exprime la rupture. L'été n'est pas là encore, mais l'orage l'annonce : cet effet d'anticipation contribue aussi à rendre compte de l'accélération temporelle. Les planches se métamorphosent en « bouquets de verdure », en « branches ». Les bourgeons du matin sont devenus de véritables branches
6 ^e § : « le jour suivant »	Les appartements se sont transformés en « serres »
6 ^e § : « soudain [...] depuis deux jours »	La forêt encercle la ville
7 ^e § : « alors »	Les habitants prennent conscience du danger
8 ^e § : « d'heure en heure » ; « déjà » ; « en une nuit » ; « puis » (multiplication des indications de temps)	Les habitants luttent, mais « en vain ». La ville est envahie, avec une rapidité croissante, par la flore et la faune
9 ^e § : « le quatrième jour »	« tout travail fut reconnu impossible. [...] C'est fini. Il fallait fuir. » La forêt a gagné la bataille contre la ville
10 ^e § : (pas d'indications de temps au sens strict, mais des adverbes signifiants) « de plus en plus », « il n'y avait plus de quai »	Les habitants fuient sur des « frégates blindées ». La forêt est victorieuse
11 ^e § : « de temps en temps »	S'entendent les derniers bruits d'écroulement de la ville et les coups de hache désespérés d'un dernier résistant
11 ^e § : plus d'indications de temps. L'accumulation de verbes au participe présent suggère le retour à un temps non limitatif	Toute trace de civilisation a disparu. Les derniers survivants fuient sur un bateau dont les mâts redeviennent des arbres

Bilan : le champ lexical du combat guerrier exprime la lutte qui oppose les habitants de Wood'stown à la forêt. Or, les scansion de cet affrontement se calquent sur le mouvement des saisons, comme en témoignent nombre d'indications temporelles. Si l'hiver signe momentanément la dérouté de la forêt, le retour du printemps condamne définitivement les hommes à la défaite. Plus le printemps s'installe et plus l'invasion de la ville par la forêt se fait massivement. L'été, période solaire, rend toute sa gloire à la nature. La structure temporelle est donc linéaire (l'histoire se déroule sur la période d'une année environ) mais aussi circulaire (la situation finale rejoint la situation initiale), comme si la présence humaine n'avait été qu'une parenthèse sans importance. La nature est plus forte que la civilisation. Ce n'est pas une des moindres originalités du conte que de l'avoir signifié par la structure même du récit.

• Une histoire angoissante

Le but est de montrer que le fantastique produit des effets de peur.

Travail préparatoire

1. *Quels sont les éléments qui vous paraissent fantastiques dans l'évocation de la forêt ?*

2. *Quels sont les sentiments ressentis par les habitants de Wood'stown devant l'invasion de la forêt ?*

UN TEMPS ANGOISSANT

On s'appuiera sur le travail précédent pour montrer que la chronologie du récit est facteur d'angoisse. La force ennemie étant réglée sur le calendrier des saisons, le temps qui s'écoule rapproche inéluctablement les hommes de leur défaite. De plus, il y a l'effet d'accélération qui précipite la chute de Wood'stown, à partir de l'arrivée du printemps. On pourra parler d'un récit dramatisé.

UNE DOUBLE MENACE

Première menace : l'encerclement puis l'envahissement par la forêt. Deuxième menace : les planches de bois qui ont servi de matériau de construction reviennent à leur état de nature initial. La ville redevient forêt. Une phrase résume ces deux menaces : « Évidemment la forêt venait reconquérir sa place au bord du fleuve et ses arbres, abattus, dispersés, transformés, se déprisonnaient pour aller au-devant d'elle. »

LE GIGANTISME ET LA PROLIFÉRATION

La dimension de la forêt dépasse l'échelle habituelle. Le narrateur insiste sur le gigantisme : « immense forêt », « toutes ces lianes »,

« toutes ces racines », « arbres gigantesques », « racines monstrueuses », etc.

La vigueur de la végétation est elle aussi étonnante. Exemple : « Quand on l'abattait par un bout elle repoussait d'un autre. » Cette vigueur incroyable explique la prolifération de la forêt renaissante au printemps (à partir du quatrième paragraphe). Le temps de la repousse, plus rapide que la normale, est proprement fantastique. Exemples : « le sol commença à s'agiter, soulevé par des forces invisibles et actives [...]. Tout à coup, [...] tout était saupoudré d'une teinte verte, [...] c'était une quantité de bourgeons microscopiques [...] ; mais, avant le soir, des bouquets de verdure s'épanouissaient partout sur les meubles [...]. Les branches poussaient à vue d'œil », etc. Cette accélération temporelle va de pair avec l'envahissement de l'espace. On fera relever les expressions de la quantification (« une quantité de bourgeons », « tout était saupoudré », « toute une avant-garde de ronce », « tous les appartements », etc.) et les pluriels (« les branches », « ronces », « lianes », « les grappes fleuries », « des papillons », « les abeilles », etc.). On insistera sur le style énumératif qui produit l'impression d'accumulation, et la complexité des phrases qui miment l'entrelacement des branches et des lianes. On pourra s'appuyer sur le 8^e et le 9^e paragraphes pour le montrer (de « D'heure en heure » à « le dôme immense des catalpas »).

LA PERSONNIFICATION DE LA FORÊT

La représentation de la forêt est facteur d'angoisse car elle est proprement fantastique : la forêt est personnifiée sous la forme d'un être vivant monstrueux. On fera relever tous les éléments de personnification, en dissociant les traits physiques (« elle regardait », « comme des ailes », etc.) et les traits psychologiques (« quelle rancune terrible elle gardait contre cette ville de pillards ! », etc.).

LES SENTIMENTS DES HABITANTS

On classera ce qui est du ressort de l'incompréhension et ce qui est de celui de la peur. On soulignera les effets de *crescendo*.

• Un apologue

Le but est de dépasser la simple compréhension littérale et d'amener les élèves à tenter des interprétations possibles du texte.

Travail préparatoire : vous chercherez dans un dictionnaire le sens des mots suivants : « apologue », « écologique », « naturaliste », « tragique ».

UNE FABLE ÉCOLOGIQUE

Les hommes sont montrés avant tout comme les destructeurs de la nature. On pourra ainsi analyser le 2^e paragraphe. Liés au feu (les incendies) et à la glace (la neige), les fondateurs de Wood'stown construisent leur cité nouvelle sur un paysage d'holocauste. La dernière phrase de ce paragraphe fait entendre une ironie grinçante : après avoir infligé une double mort à la nature, « désormais on pouvait bâtir ».

Dans le 4^e paragraphe, les hommes s'assimilent à de véritables parasites (des « pillards »). Le nom même de la ville indique que « tout Wood'stown était fait avec sa vie à elle », la forêt.

Enfin, l'organisation urbaine (voir le 3^e et le 4^e paragraphes) s'oppose à la profusion désordonnée de la luxuriante végétation.

Le conte peut alors se lire comme la revanche de la nature sur la culture, du vierge et du vivace sur l'artifice et le mortel.

UNE FABLE NATURALISTE

On aura soin de rappeler la proximité de Daudet avec le naturalisme, mouvement qui proclame que le monde est régi par ce qu'Auguste Comte nomme les « lois de la nature ». Aucun homme ne peut se soustraire à ce déterminisme universel. Il est donc possible d'interpréter le conte comme une métaphore de la condition humaine. Les hommes essaient de lutter contre la puissante nature (installation d'une ville). Ils semblent y réussir un temps (construction au prix d'un combat acharné). Mais cette victoire n'est qu'un leurre. La forêt reprend ses droits et efface toutes les traces du désordre que les hommes ont généré. À la fin, le règne sans partage de la nature est entièrement rétabli. On ne se soustrait jamais aux « lois de la nature ».

UNE FABLE TRAGIQUE

La réflexion sur le naturalisme amène à parler de la dimension tragique du texte. La construction de Wood'stown n'émane-t-elle pas d'un rêve prométhéen ? L'*hybris* des hommes est notamment signalé par l'expression « ville insolente ». Mais cette entreprise n'est possible que parce que les hommes semblent inconscients de leur démesure. Ils n'en prennent conscience qu'une fois la reconquête végétale bien entamée : « On ne s'aperçut de rien. [...] Cette bizarrerie [...] amusa sans inquiéter ; [...] la foule se pressait pour voir les différents aspects du miracle. Les cris de surprise, la rumeur étonnée de tout ce peuple inactif donnaient de la solennité à cet étrange événement. Soudain quelqu'un cria : "Regardez donc la forêt !" et l'on s'aperçut avec terreur que,

depuis deux jours, le demi-cercle verdoyant s'était beaucoup rapproché. [...] Alors Wood'stown commença à comprendre et à avoir peur. »

Il est même possible de déceler de l'ironie tragique, par exemple dans l'évocation de ces savants, gardiens du savoir, qui délibèrent, mais qui ne serviront de rien – peut-être même, peut-on voir, dans cette allusion, un trait satirique porté contre les positivistes de l'époque qui tiennent la science comme la clef de l'émancipation et du progrès. De même, le contraste qui oppose l'aspect paradisiaque de la nature et l'enfer que vivent les habitants de Wood'stown participe-t-il de cette même tonalité. On fera en particulier relire le 8^e paragraphe et noter la phrase : « Puis, comme une ironie au milieu de ce désastre [...] comme une preuve de durée. » Enfin, l'*incipit*, par anticipation, revêt un aspect burlesque. Relisons les premières phrases : « L'emplacement était superbe pour bâtir une ville. Il n'y avait qu'à déblayer les bords du fleuve. » Tout le reste du récit vient démentir l'optimisme de ce début.

On peut conclure le cours sur la notion d'*apologue*.

Séance n° 9 : bilan

Le but est de faire la synthèse sur les caractéristiques du fantastique, d'en montrer les variants et invariants. Voici des pistes.

• Synthèse sur les caractéristiques du fantastique

INVARIANTS

- La possibilité, pour chaque écrivain, d'inventer des mondes inconnus, de se libérer des contraintes de la mimésis ;
- la confrontation de deux univers référentiels : réaliste/ surnaturel ;
- le bouleversement du personnage principal ;
- une remise en cause de vérités établies ;
- un texte à décrypter : l'imaginaire au service du sens.

VARIANTS

- Des nouvelles qui mettent en doute la fiabilité de la raison humaine (frontière poreuse entre le rêve et la réalité dans *Djoûmane*, entre la folie et la raison dans *L'Homme voilé* et *La Lentille de diamant*) ;
- des nouvelles qui interrogent l'ordre du monde et l'arbitraire des normes (les vivants et les morts dans *Je suis d'ailleurs*, les stéréotypes dans *Un fantôme*, la nature et la culture dans *Wood'stown*) ;
- des nouvelles où le surnaturel est susceptible d'être remis en cause par une hypothèse rationnelle, d'autres où il est avéré par la fiction ;
- le choix du système d'énonciation et de la focalisation.

Travaux complémentaires

Travail d'invention : dans Wood'stown, la forêt devient monstrueuse, dans *La Lentille de diamant*, une goutte d'eau recèle un monde caché... À votre tour, écrivez un récit où vous prendrez un élément de la vie quotidienne et vous le rendrez fantastique et inquiétant. Vous pouvez, par exemple, jouer sur un changement d'échelle ou sur un choix de point de vue original.

Commentaire : Wood'stown, de « Alors Wood'stown commença à comprendre et à avoir peur » à « Il fallait fuir » (8^e et 9^e paragraphes).

IV. Orientations bibliographiques

Le fantastique

- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique, la poétique de l'ambigu*, Larousse, 1974.
 CALLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965 ; *Images, images*, José Corti, 1966.
 CASTEX, Pierre Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.
 FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté*, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
 GOIMARD, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003.
 LITS, Marc, et Yerlès, Pierre, *Le Fantastique*, Didier / Hatier, 1990.
 MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, 1992.
 MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Seuil, coll. « Mémo », 2000.
 PONNAU, Gwenaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, 1997.
 SCHNEIDER, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Fayard, 1964, rééd. 1984.
 STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.
 TRITTER, Valérie, *Le Fantastique*, Ellipse, 2001.
 TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Points », 1970.
 VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Presses universitaires de France, 1965.

Frédéric Boutet

BOUTET, Frédéric, *Histoires vraisemblables*, Rennes, Terre de Brume, 2004 [Ce recueil de nouvelles contient *Un fantôme*. Voir la préface informée de C. Déméocq.]

Howard Phillips Lovecraft

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Contes et nouvelles*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991.

On pourra lire l'essai de Michel HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie*, J'ai lu, 1999, ainsi que le *Cahier de L'Herne, Lovecraft*, 1984.

Prosper Mérimée

MÉRIMÉE, Prosper, *Romans et nouvelles*, Garnier, 2 vol., 1967.

Sur Mérimée, on peut consulter également : X. DARCOS, *Mérimée*, Flammarion, 1998.

Fitz-James O'Brien

O'BRIEN, Fitz-James, *Le Forgeron de merveilles et autres nouvelles*, Rennes, Terre de Brume, 2003. [Ce recueil contient *La Lentille de diamant*. Voir l'éclairante préface de C. Fierobe.]

Marcel Schwob

SCHWOB, Marcel, *Œuvres*, Phébus, coll. « Libretto », 2002. [Le volume contient *Cœur double*, dont est extrait *L'Homme voilé*.]

Voir également, A. LHERMITTE, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Honoré Champion, 2002.

Alphonse Daudet

Wood'stown se trouve à la fin d'*Étude et paysage*, 1873, ouvrage accessible sur www.gallica.fr.

Stéphane GOUGELMANN.