

Paysage en ruine et voyage au service du fantastique: à propos d'*Inès de las Sierras*

Pedro Méndez

Universidad de Murcia
psmendez@um.es

Concepción Palacios

Universidad de Murcia
concha@um.es

Resumen

Ambientada en España, *Inès de Las Sierras* es una obra de Charles Nodier que responde a dos intereses claves en el universo creativo del autor y que caminan de la mano en el siglo XIX: el cuento y lo fantástico. En este artículo analizamos tres elementos que contribuyen a la realización de lo fantástico en el relato: las referencias espacio-temporales, reales e históricas, que aseguran la verosimilitud de los hechos narrados; el papel del viaje como elemento estructurador del discurso fantástico; y las ruinas del castillo de Ghismondo, que no solo son un decorado gótico que prepara el advenimiento de lo irracional, sino que también son portadoras de una significación moral que sobrepasa el plano puramente visual.

Palabras clave: Nodier; cuento; fantástico; viaje; ruinas.

Abstract

Charles Nodier's *Inès de las Sierras*, a story set in Spain, features two elements which represent key components of the fictional world of the author and which are often concurrent in nineteenth-century prose, namely, the tale and the fantastic. The present paper analyses three organising devices of the fantastic in this tale: firstly, the use of historically grounded, spatiotemporal references that lend verisimilitude to the events narrated; secondly, the role of the journey as a structuring factor in the discourse of fantasy literature; and thirdly, Ghismondo Castle ruins. The role of the ruins –it will be argued– is twofold. In addition to setting a Gothic backdrop for the coming of the irrational, which is arguably the more obvious function, they bear a moral significance that transcends the purely visual realm.

Key words: Nodier; tale; fantasy; journey; ruins.

Charles Nodier, comme d'autres auteurs de son époque tels que Balzac, Gautier, Mérimée, a un ouvrage dont l'action se passe en Espagne. *Inès de Las Sierras* est une nouvelle appartenant, d'après l'édition de Castex (1961), au cycle de «Fantaisies et Légendes» (1830-1838) qui fut publiée pour la première fois dans *La Revue de Paris* en 1837 et qui a comme décor un pays que Nodier avait visité seulement une fois, en 1827, lors d'un court séjour à Barcelone. Mais, au-delà de ce voyage ponctuel, on peut affirmer que le contact de Nodier avec la réalité espagnole n'était pas circonstanciel, car il fut déterminé aussi par d'autres facteurs soulignés par Daniel-Henri Pageaux (1981), tels que ses lectures, le fonds espagnol de sa bibliothèque, ses amitiés dont quelques-unes, habituelles de l'Arsenal comme la duchesse d'Abrantès ou le marquis de Custine, écrivirent des récits de voyage sur l'Espagne, ou le prologue qu'il a rédigé pour une traduction du *Buscón*.

Inès de Las Sierras répond, comme tant d'autres ouvrages de Charles Nodier, à un double intérêt de l'auteur: le conte et le fantastique. En ce qui concerne le conte, Nodier est dans la nécessité de réhabiliter un genre attaché aux traditions populaires qu'il aime spécialement dès la publication en 1822 de *Trilby*. Il se consacre particulièrement au récit court à partir de 1830; depuis cette date, en tant qu'homme mûr –«vieux» comme il se nommait lui-même– il ressent le besoin de s'évader à travers son imagination. Dans le prologue des *Quatre Talismans* (1838) nous lisons: «Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres [...] ont pour mon esprit un charme qui le console» (Nodier, 1961: 719). Se raconter des contes et les raconter après aux autres, voilà sa manière d'agir en tant qu'écrivain¹. Et cette figure du «conteur de contes» nous la retrouvons, parmi d'autres, dans des récits comme *Inès de Las Sierras* qui est construit tout en entier sur la base de ce procédé. «– Et toi, dit Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants?...» (Nodier, 1961: 660), voici la phrase qui ouvre le conte et qui donne l'occasion à l'intervention du narrateur, celui du récit cadre; mais il y aura d'autres «conteurs de contes» qui interviendront tout au long du récit –un dans la première partie; un autre dans la deuxième– provoquant des retours en arrière et un entrecroisement kaléidoscopique de temps et d'espaces².

Les années 1830 constituent probablement l'étape créative la plus féconde, et la plus intéressante aussi, de Nodier. L'auteur se réfère très fréquemment au conte dans ses ouvrages en des termes très favorables. Il profite de ses textes pour exprimer

¹ N'oublions pas que Nodier fut un causeur brillant. À partir de 1824, devenu pour quelques années le chef de file du Romantisme, il animera de sa conversation les soirées de son salon de l'Arsenal, qui réunissait l'élite de la société intellectuelle de ce moment-là (Hugo, Dumas, etc.). Causeur, donc, dans sa vie et dans ses contes.

² Nodier emploie la technique du récit encadré dans *Inès de Las Sierras*, dont le résultat est une structure narrative assez complexe. Pour bien comprendre comment y est organisée l'histoire, nous renvoyons au résumé qui se trouve en annexe.

son dévouement envers ce genre, un dévouement qui passe pour situer ses maîtres à côté des plus célèbres écrivains. *La Fée aux miettes*, *Paul ou la ressemblance*, *Trilby* ou *Inès de Las Sierras* sont quelques exemples d'ouvrages où Nodier manifeste son admiration pour le conte et pour les conteurs, parmi lesquels c'est Perrault qui excelle comme maître de maîtres (cf. Palacios Bernal, 2003). Sa dévotion pour l'écrivain du dix-septième siècle est telle qu'il clôture *Inès de Las Sierras* avec une réflexion du narrateur (dans ce cas-là, plutôt auteur-narrateur) affirmant que Perrault est «un des génies les plus transcendants qui aient éclairé l'humanité depuis Homère!» (Nodier, 1961: 715) et que les écrivains dix-neuviémistes se tireraient mal de la comparaison avec lui: «Oh! les romanciers de mon temps et les faiseurs de contes eux-mêmes n'ont pas la prétention de lui ressembler. Je vous dirai même entre nous qu'ils se tiendraient fort humiliés de la comparaison» (Nodier, 1961: 714).

Mais Nodier s'intéresse aussi au fantastique qui trouve dans le récit court son moyen d'expression privilégié. Le fantastique est à la mode tout au long du XIX^e siècle mais d'une manière spéciale au début, où on arrive à vivre une vraie frénésie du fantastique dans les années 30. L'intérêt de Nodier pour le fantastique se manifeste en un double sens: en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que théoricien. Il a été le premier à théoriser sur le fantastique, non seulement dans son essai *Du fantastique en littérature* (1831), mais aussi dans les prologues et *incipits* d'ouvrages tels que *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821), *Histoire d'Hélène Gillet* (1832), *La Fée aux Miettes* (1832) ou *Jean-François les Bas-Bleus* (1832). Il y expose une conception du fantastique quelque peu vague, ambiguë et parfois contradictoire si nous la comparons aux théories modernes du XX^e siècle, plus précises, même plus scientifiques. Lutins, fées, vampires, fantômes, diables, rêveries, apparitions, fantaisie, il y a de la place pour tout dans sa réflexion autour du fantastique et dans ses récits (cf. Méndez Robles, 2008: II, 65-73).

La première question que nous pourrions nous poser à propos d'*Inès de Las Sierras* porterait sur sa nature comme récit³. Qu'est-ce que c'est? C'est un récit fantastique ou non?

– Et toi, dit Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants?...

– Il ne tiendrait qu'à moi, répondis-je; car j'ai été témoin de la plus étrange apparition dont il ait jamais été parlé depuis Samuel; mais ce n'est pas un conte vraiment! c'est une histoire véritable (Nodier, 1961: 660).

Voici les premières lignes de l'ouvrage, qui éveillent la confusion chez les interlocuteurs du narrateur et chez le lecteur aussi. Nous sommes face à un conte de

³ Pour se faire une idée du type de personnages et des faits qui interviennent dans *Inès de Las Sierras*, voir le résumé de l'ouvrage que nous offrons en annexe.

revenants ou une histoire véritable? Le narrateur avoue que l'anecdote qu'il va raconter c'est «la plus étrange apparition dont il ait jamais été parlé depuis Samuel» et il ajoute juste après qu'il s'agit d'une «histoire véritable». Cela veut dire que les faits extraordinaires qu'il va exposer à propos d'Inès de Las Sierras se sont passés véritablement et qu'il faudrait admettre, donc, l'intrusion de l'irrationnel dans le monde rationnel? Notre penchant initial serait de penser à cette première possibilité, si nous tenons compte de la suite du dialogue:

– Bon ! murmura le substitut en pinçant les lèvres; y a-t-il quelqu'un aujourd'hui qui croie aux apparitions?

– Vous y auriez peut-être cru aussi fermement que moi, repris-je, si vous aviez été à ma place (Nodier, 1961: 660).

Mais nous pourrions penser aussi que dans le contexte de la conversation l'expression «histoire véritable» est employée à double sens par le narrateur qui en réalité annonce déjà que tout a une explication rationnelle. C'est cette deuxième option celle qui s'imposera finalement, étant donné que le narrateur avoue à la fin de la première partie que les faits racontés jusque là n'ont rien d'extraordinaire, affirmation qui est confirmée par les événements de la deuxième partie. Nous sommes, donc, face à un récit qui comporte deux parties: une première tout à fait fantastique et qui répond parfaitement à l'esthétique du genre et une deuxième de facture réaliste qui complète et explique les faits de la partie précédente. Pourtant, on pourrait estimer que l'ouvrage est fantastique dans son ensemble (*cf.* Picot, 1981), car ce n'est qu'à la fin, dans les toutes dernières pages, que l'explication est dévoilée et que les lieux, les dates et les faits cadrent, lorsque Pablo fait référence aux événements constatés au château de Ghismondo lors de la fuite de la Pedrina du couvent.

D'après certaines théories, par exemple celle de Jacques Finné, l'explication est un élément constitutif de la structure narrative du récit fantastique:

Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication. [...] Somme toute, le récit se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de *tension*, qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crispier le lecteur; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension (Finné, 1980: 36).

De la localisation de l'explication dans l'histoire dépendra sa nature fantastique ou non: «Imaginons que celle-ci intervienne très tôt dans un récit –à la première ligne par exemple. Le vecteur-tension étant pratiquement nul, le lecteur ne connaîtra pas cette crispation logique et, plus important, ne sera pas représenté dans le récit [...]» (Finné, 1980: 39). Finné (*ibid.*) distingue ainsi entre «un presque conte de fées avec explication initiale» et «un récit fantastique avec explication près de la fin narrative», comme cela arrive dans le cas qui nous occupe. Bien que le narrateur d'Inès de Las Sierras prévienne qu'il n'y a pas de mystère dans les faits qu'il a racontés, cela est valable seulement pour lui qui est omniscient et qui sait tout du début, mais pas pour

ses récepteurs et pour le lecteur. «– Mais, si ce n'était une véritable apparition, dit Anastase [...], apprends-nous ce que c'était. Il y a un mois que j'y réfléchis, sans trouver d'explication raisonnable à ton histoire» (Nodier, 1961: 698). La tension, le suspense, l'incertitude caractéristiques du fantastique se maintiennent, donc, presque jusqu'à la fin du récit et le fait qu'il y ait une explication qui résout le mystère n'exclut pas la nature fantastique du texte que nous analysons⁴.

Cela dit, il y a plusieurs autres éléments qui interviennent dans l'ouvrage et qui contribuent à la réalisation du fantastique. Premièrement, l'une des conditions nécessaires pour l'accomplissement du fantastique c'est la vraisemblance des faits racontés. Ceux-ci doivent être crédibles au lecteur et pour cela leur ancrage dans la réalité est indispensable⁵. Le décor historique d'*Inès de Las Sierras*, à la manière d'une discrète toile de fond, est un des aspects qui aident à sa réussite. Le château de Ghismondo où a lieu l'anecdote fantastique, le personnage d'Inès et tout ce qui concerne l'histoire de la famille de Las Sierras sont complètement imaginaires. Mais ces éléments entièrement inventés coexistent avec d'autres repères spatio-temporels réels et historiques qui contribuent à leur vraisemblance. Ainsi, l'action se déroule à Gérone⁶, Mataró, Barcelone et au Mexique; et, dans la deuxième partie, il y a aussi une référence à La Rambla de la part du narrateur lorsque, n'étant pas sûr d'assister à la représentation de la Pedrina, il préférerait «attendre sur la Rambla l'heure de nous réunir» (Nodier, 1961: 700).

En ce qui concerne le repérage temporel, voici quelques références historiques que Nodier parsème subtilement au long du récit, participant à la vraisemblance de l'action. Dans la première partie, les événements ont lieu pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, «dans les derniers jours de 1812» où le narrateur «était alors capitaine des dragons en garnison à Gironne, département du Ter» (Nodier, 1961: 660). Comme remarqué par Corredor Plaja (2008: 123), «Gérone était effectivement occupée par l'armée française depuis le 10 décembre 1809 et faisait partie du départ-

⁴ Finné (1980) différencie trois possibilités d'explication dans le vecteur de détente: rationnelle, surnaturelle et ambiguë. Dans le cas d'*Inès de Las Sierras*, l'explication qui s'impose est de type rationnel. Nous y serions, donc, face à un «fantastique-étrange», d'après les différents sous-genres que comporte le fantastique moderne, qui se développe en France, dans la première moitié du XIX^e siècle, sous l'influence du roman gothique anglais et des récits hofmanniens: Le «fantastique-étrange», où l'irrationnel trouve finalement une explication logique; le «fantastique-surnaturel», où le phénomène mystérieux qui hante le personnage ne peut avoir qu'une explication surnaturelle; et le «fantastique-ambigu», où le doute entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle se maintient jusqu'à la fin de l'histoire.

⁵ Nous ne pouvons pas oublier non plus comme élément qui contribue à la vraisemblance de l'irrationnel dans le texte, le scepticisme ironique manifesté à plusieurs reprises par Boutraix envers la légende du château de Ghismondo, qui contraste au début avec la peur de l'*arriero* et qui tourne en terreur lors de l'apparition d'Inès.

⁶ Nodier emploie le toponyme ancien «Gironne», que nous gardons dans les citations.

tement du Ter, un des quatre départements de la Catalogne, devenue une des provinces de l'Empire». À leur retour de Barcelone le narrateur et ses lieutenants Sergy et Boutraix reçoivent un ordre de départ, car «les revers de la grande armée forçaient l'empereur à réunir l'élite de ses troupes dans le Nord» (Nodier, 1961: 696) et Sergy meurt «au premier feu de la bataille de Lutzen»⁷ (Nodier, 1961: 696-697). Dans la deuxième partie le retour du narrateur à Barcelone «se passait en 1814, dans l'intervalle de cette courte paix européenne qui sépara la première restauration du 20 mars [1815]».

Un deuxième aspect important, c'est la présence du voyage dans l'ouvrage. Nous pensons que le caractère fantastique du texte emporte ce que l'on pourrait appeler sa nature viatique. Le but principal d'*Inès de Las Sierras* n'est pas l'approche de l'Autre, mais le développement d'une aventure fantastique. Pourtant, sans être un récit de voyage proprement dit, on y remarque, surtout dans la première partie et de manière simultanée au développement du fantastique, toute une série de références qui cherchent à souligner le côté exotique d'un pays dont les coutumes, la langue, la culture en général, choquent le regard de l'étranger qui s'en approche:

Il y a de nombreuses références à ce «pays de Sancho» mystérieux et superstitieux qui a tellement intéressé les écrivains français. On peut remarquer l'usage de certains mots espagnols tels que: *arriero*, *gracioso*, *cigarro*, *mozo*, *rancio*, *tertulia*, *ganivet* (ce dernier étant catalan) ou le même nom de Las Sierras. Certains commentaires révèlent également l'opinion que l'on a des Espagnols: «mange, bois, prie et dors» dit le capitaine au «généreux Castillan» Bâscara, que les esprits mécréants français surprennent à plusieurs reprises en train de prier, le rosaire à la main, ou de se recommander à un saint; de même, il faut considérer l'usage des castagnettes comme un élément traditionnellement indissociable du pays de Sanche. Il n'y a pratiquement aucune description du territoire: par contre il décrit le moyen de transport habituel (avec des mules), ses produits (de la viande de brebis et d'oie, du pain, du vin de Palamós), ses conditions de vie (pas d'eau à Barcelone depuis la guerre, existence de bandes de malfaiteurs) et même sa météorologie (intempéries inhabituelles d'un mois de décembre). Mais tous ces détails ne sont que de petits compléments du grand spectacle qui a lieu dans une des salles du château en ruines de Ghismondo (Corredor Plaja, 2008: 124).

Au-delà de cette utilisation traditionnelle du thème viatique, le voyage remplit une autre fonction dans le texte: il détermine son structure. Le narrateur fait deux voyages dont la destination est Barcelone: dans le premier, se trouvant à Gérone il y

⁷ C'est-à-dire, le 2 mai 1813.

est envoyé pour acheter des chevaux; dans le deuxième, deux ans après, son lieu de départ est la France, où il habite, et il s'y rend pour assister au mariage d'un ami. Donc, deux déplacements physiques qui entraînent deux parties différenciées: lors du premier voyage a lieu l'épisode fantastique du château vers la fin 1812; nous y trouvons le côté irrationnel du récit et assistons à la construction de ce que Finné appelait le *vecteur de tension* de l'action. Lors du deuxième, en 1814, c'est l'explication de l'étrange aventure qui arrive; voici, donc, l'angle rationnel de l'histoire, l'élaboration du *vecteur de détente* de Finné.

Mais ces voyages physiques déclenchent, à leur tour, chacun un autre voyage imaginaire, dans le temps, un voyage au passé, ayant des caractéristiques opposées l'un de l'autre. Dans la première partie, puisque c'est le moment du fantastique, du *vecteur de tension*, ce voyage au passé, par l'intermédiaire de l'*arriero*, nous fait remonter trois cents ans auparavant à des faits légendaires qui préparent l'arrivée du surnaturel dans le château, car ils concernent sa malédiction. C'est le tour du passé «non vérifié» d'Inès et de sa famille. Par contre, dans la deuxième partie, celle de l'explication rationnelle, celle du *vecteur de détente*, le voyage au passé, par le biais cette fois-ci de Pablo, l'ami du narrateur, remonte aussi trois cents ans auparavant, au XVI^e siècle⁸, mais dans ce cas c'est le vrai passé, le passé «vérifié» d'Inès, de la Pedrina, et de sa famille, qui nous est fourni.

Par ailleurs, Inès entreprend un voyage personnel, où passé et présent se rejoignent, un voyage à la recherche de l'amour véritable, qui devient, pour elle, un facteur indispensable pour l'expression artistique: «[...] il faut être aimée pour chanter!» (Nodier, 1961: 689), dit-elle à Sergy, au château de Ghismondo, lorsque, étant né un profond amour entre les deux, elle excelle en chantant. Poursuivie par la fatalité et les tromperies de Gaëtano Filippi, Inès n'a pas renoncé pourtant à trouver le vrai amour. Elle y a réussi apparemment, grâce à la rencontre de Sergy, et elle résiste à le perdre: «Je pars [...] et je meurs si tu ne viens!», «marche, marche toujours! Mais viens, et ne tarde pas... Viendras-tu?», «qui m'aime me suive [...]» (Nodier, 1961: 690-691). C'est cette découverte apparente de l'amour véritable qui la tire de son aliénation et l'encourage à monter de nouveau sur scène. Les mots du narrateur, lorsqu'il assiste à la représentation à Barcelone, le confirment:

Et la Pedrina, possédée d'une frénésie sublime que l'enfer seul peut inspirer et entretenir, continuait à dévorer le parquet de ses pas, à fuir, à revenir, à voler, chassée ou ramenée par des impulsions invincibles jusqu'à ce que, haletante, épuisée,

⁸ Aussi bien dans la première que dans la deuxième partie, le voyage au passé est un voyage aller-retour. Dans les deux cas les faits racontés remontent trois cents ans auparavant et s'achèvent sur le présent. Dans celui de la première partie la légende se termine avec l'épisode hallucinatoire vécu par le père de l'*arriero* pendant sa nuit d'ivresse. Dans celui de la deuxième partie l'histoire finit en 1812 lorsqu'on trouve la Pedrina cachée dans le château.

anéantie, elle tomba entre les bras des comparses, en proférant avec une expression déchirante un nom que je crus entendre et qui retentit douloureusement dans mon cœur.

– Sergy est mort! m'écriai-je en pleurant à chaudes larmes, les bras étendus vers le théâtre... (Nodier, 1961: 701).

Cette recherche sublime, et en même temps impossible, de l'amour véritable est, donc, en rapport avec les thèmes fantastiques de la mort et de la folie. L'Inès de la première partie est perçue comme un être surnaturel qui est revenu de l'au-delà; l'Inès «réelle» de la deuxième partie s'identifie à celle du château de Ghismondo, à l'Inès légendaire, car elle a été sur le point de mourir et elle a surmonté la mort psychologique que la folie représente. En tout cas, la fatalité de l'amour s'impose, car Sergy meurt: «Inès, murmura-t-il, je vais te rejoindre»; et il rendit le dernier soupir» (Nodier, 1961: 697).

Nous constatons que le voyage remplit une fonction essentielle dans l'organisation du discours fantastique tout au long du récit.

Finalement, nous devons faire mention d'un troisième élément important concernant le fantastique dans l'ouvrage, les ruines, qui sont, en plus, un des clichés romantiques. Si le paysage est l'expression de l'état âme pour les romantiques, les ruines, le paysage en ruine, invite aussi à la méditation mélancolique de celui qui s'identifie à lui. Les ruines sont porteuses, donc, d'un signifié, d'un message, c'est ce que Mortier (1974: 12) appelle «l'usage *moral*, didactique, qui tire de la ruine une leçon (quand *ce* n'est pas un sermon)»; mais Mortier signale aussi un «usage *pittoresque*, simplement visuel, qui en fait un spectacle (les deux usages n'étant d'ailleurs nullement exclusifs)». Dans *Inès de Las Sierras* le thème des ruines se manifeste à travers le château de Ghismondo, qui se trouve dans un état déplorable, et nous pensons que dans l'œuvre coexistent les deux usages signalés par Mortier, étant donné que les ruines y sont un décor qui contribue à la réalisation du fantastique et en même temps ce décor est porteur d'une signification morale qui dépasse le plan simplement visuel.

De même que dans d'autres récits de Nodier, le château d'*Inès de Las Sierras* est un château noir, héritier de ceux du roman gothique anglais, genre importé en France et très à la mode dans les premières décennies du XIX^e siècle. «Ses châteaux sont des édifices ruinés, totalement ou partiellement, qui rappellent le château d'Udolphe⁹ et ses innombrables copies» (Villeneuve, 2010: 451). Dans le cas du château de Ghismondo nous sommes, dès l'arrivée des voyageurs à son entrée, face à une vision terrifiante et fantasmagorique: «[...] un éclair éblouissant déchira le ciel, et nous montra les blanches murailles du vieux castel, avec ses tourelles groupées comme un troupeau de spectres [...]» (Nodier, 1961: 673). Il s'agit d'un espace, domestique autrefois, devenu sauvage au fil du temps et dont la végétation et la faune qui y habi-

⁹ Il s'agit du roman *Les Mystères d'Udolphe* (1794), d'Ann Radcliffe.

tent font preuve: «Les feuilles robustes d'aloès, qui s'étaient fait jour dans leurs interstices, tombèrent ensuite sous nos épées [...] nous nous hâtâmes alors d'allumer quelques-unes des torches [...] dont la flamme [...] résista heureusement aux battements d'ailes des oiseaux nocturnes, qui s'enfuyaient de toutes les fentes du vieux bâtiment en poussant des cris lamentables» (Nodier, 1961: 673). Les traces de l'écoulement ravageur du temps se multiplient: les gonds de la porte «avaient fini par céder à l'action de l'air et des années» et «ses deux battants retombés l'un sur l'autre, tout rongés par l'humidité et tout mutilés par le vent, surplombaient, prêts à crouler, au-dessus du parvis» [...] une partie des murailles avait croulé ça et là [...] les vieilles croisées qui avaient donné du jour au vestibule et aux degrés étaient depuis longtemps rompues, arrachées par les orages [et] un vent impétueux, chargé de neige, s'introduisait avec d'horribles sifflements à travers l'espace qu'elles avaient abandonné en s'abattant d'une pièce, un ou deux siècles auparavant (Nodier, 1961: 675); le narrateur et ses compagnons y rencontrent des «banquettes délabrées [...] des trophées [...] à demi rongés par la rouille [...] les restes d'un chambranle pourri [...des tableaux dont] les cadres disloqués et poudreux [...] tapissaient le mur en lignes inégales» (Nodier, 1961: 675-676)... Nous pourrions élargir encore la liste des dégâts et des sensations, toujours désagréables, y associées –visuelles, sonores, olfactives, tactiles. Nodier construit un paysage en ruine qui épouvante les visiteurs, seulement le narrateur maintient un certain ton ironique:

Cette scène, qui avait, en vérité, quelque chose d'extraordinaire et de sinistre, me rappela involontairement la descente de don Quichotte dans la caverne de Montésinos et l'observation que j'en fis en riant aurait peut-être arraché un sourire encore à l'*arriero* et à Bascara lui-même, s'ils avaient pu sourire encore; mais leur consternation augmentait à chaque pas (Nodier, 1961: 673).

La présentation «gothique» des ruines châtelaines prépare l'arrivée de l'irrationnel, l'apparition de l'Inès apparemment légendaire, qui constitue le climax du fantastique dans la première partie de l'ouvrage. Mais, le rôle du château en ruine dépasse cette fonction esthétique. Chez Nodier «le topos du château [...] est le lieu d'une exploration tâtonnante de la nuit de l'être» (Villeneuve, 2010: 450) et «la ruine est non seulement un témoignage pittoresque et mélancolique de la décadence, mais aussi l'incarnation d'une instabilité menaçante qui souligne la précarité du moi, des sentiments et de l'existence» (Villeneuve, 2010: 452). La ruine du château représente aussi la ruine existentielle de l'Inès aliénée (*cf.* Dimopoulou, 2005; Lecoq, 2011-2012). Elle est une âme ravagée par la perte prématurée de sa mère et de son père, la tyrannie de sa marâtre, le désamour et la trahison de Gaëtano..., «une rare et infortunée créature, dont la vie mérite au moins autant de pitié que d'admiration» (Nodier, 1961: 703). Voici l'Inès qui apparaît sur le théâtre en ruines de la première partie, le

château de Ghismondo. Pourtant, Inès est un personnage à deux faces, car elle est aussi la Pedrina; celle-ci représente une autre Inès, celle qui a été capable de surmonter pour deux fois l'adversité amoureuse et qui triomphe sur un nouveau théâtre, à Barcelone, un théâtre splendide, très différent de celui de la première partie. Les mots du narrateur qui assiste à sa représentation en témoignent: «Il me semblait que j'étais encore au château de Ghismondo; mais au château de Ghismondo agrandi, décoré, peuplé d'une foule immense, et les acclamations, qui s'élevaient de toutes parts, bruisaient dans mes oreilles, comme des joies de démons» (Nodier, 1961: 701).

Une idée très répétée et qui obsède Nodier est celle de la recherche du bonheur à travers la fantaisie; pour lui, seulement l'imagination peut satisfaire sa sensibilité et le transporter dans un autre monde merveilleux. Nous pensons que le personnage d'Inès constitue une mise en abyme de cette idée. Si pour Nodier la création littéraire est un moyen d'atteindre le bonheur, de même Inès s'appuie **sur l'amour, mais aussi** sur ses talents artistiques, pour retrouver son salut et sa félicité: «Mais le retour de sa raison n'aurait été pour elle qu'un malheur nouveau, si elle n'eut retrouvé en même temps les ressources de son talent» (Nodier, 1961: 714). Le chant et la danse l'aident à s'évader de la réalité et la rendent heureuse. Ce serait notre «vraie» moralité pour un conte très riche en significations et qui renferme un charme spécial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CORREDOR PLAJA, Anna-Maria (2008): «Charles Nodier», in Marta Giné-Janer (éd.), *La guerre d'Indépendance espagnole dans la littérature française du XIX^e siècle. L'épisode napoléonien chez Balzac, Stendhal, Hugo...* Paris, L'Harmattan, 121-124.
- DIMOPOULOU, Barbara (2005): «La légende du château dans *Inès de Las Sierras* de Charles Nodier et dans *L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly», in Pascale Auraix-Jonchière & Gérard Peylet (éds.), *Eidolon*, 71 («Châteaux romantiques»), 159-176.
- FINNÉ, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- LECOQ, Valérie (2011-2012): *L'Environnement dans les contes fantastiques de Charles Nodier*. Mémoire de recherche. Université Paris-Sorbonne, Paris IV. Disponible sur http://www.valerieworks.files.wordpress.com/2012/09/nodier_pod1.pdf; 24/02/2014.
- MÉNDEZ ROBLES, Pedro Salvador (2008): *La articulación de lo fantástico en el relato corto balzaquiano*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia. Disponible sur <http://www.tesis-enred.net/handle/10803/10811>; 22/11/2013.
- MORTIER, Roland (1974): *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève, Droz.
- NODIER, Charles (1961): «Inès de Las Sierras», in Pierre-Georges Castex (éd.), *Contes de Nodier*. Paris, Garnier, 660-717.

- PAGEAUX, Daniel-Henri (1981): «L'Espagne de Charles Nodier», in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire. Besançon – Mai 1980*. Paris, Les Belles Lettres, 183-195.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (2003): «Las voces del escritor. A propósito de algunas estrategias transtextuales en la obra de Charles Nodier», in María Jesús Salinero Cascante & Ignacio Iñarrea Las Heras (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, vol. I, 349-361.
- PICOT, Jean-Pierre (1981) : «Inès de Las Sierras ou la comédie du trompe-l'œil», in *Charles Nodier. Colloque du deuxième centenaire. Besançon – Mai 1980*. Paris, Les Belles Lettres, 163-182.
- VILLENEUVE, Roselyne de (2010): *La représentation de l'espace instable chez Nodier*. Paris, Honoré Champion.

ANNEXE

Résumé de l'ouvrage

Toute l'action se déroule autour du personnage qui intitule l'ouvrage. Utilisant la technique du récit encadré, un narrateur anonyme raconte à trois amis, Anastase, Eudoxie et un tiers personnage nommé «le substitut», une aventure dont il a été témoin et qui a Inès de Las Sierras comme protagoniste. Voici le récit cadre dont on ne connaît ni l'espace ni le temps où il se passe. L'histoire racontée remonte à 1812 et elle est divisée en deux parties marquées toutes les deux par des espaces et des temps différents. Tout commence, donc, en 1812, en Catalogne, lorsque le narrateur était capitaine des dragons à Gérone et il est envoyé en mission militaire à Barcelone avec deux amis lieutenants, Sergy et Bourtraix. C'est la veille de Noël, une date compliquée pour voyager, mais finalement ils trouvent un *arriero*, maître Esteban, qui va les emmener à sa destination. Avec l'*arriero* voyage aussi Bascara, «régisseur et *gracioso* de la comédie qui va rejoindre sa troupe à Barcelone» (Nodier, 1961: 663). Les voyageurs sont surpris par un terrible orage et ils sont contraints de s'arrêter, le soir, à Mataró. La fatalité leur assiste, toutes les auberges sont pleines et le seul hébergement possible, c'est le château de Ghismondo, que l'on dit maudit. «– Au château de Ghismondo! Que la bienheureuse Vierge ait pitié de nous! Mes mules elles-mêmes n'oseraient entreprendre ce voyage!» (Nodier, 1961: 666), voici les mots de maître Esteban, lorsqu'il apprend qu'ils vont passer la nuit là-bas. Bascara a une réaction instinctive pareille:

– Au château de Ghismondo! Répéta lamentablement Bascara. Savez-vous, mes seigneurs, ce que c'est que le château de Ghismondo? Personne n'y a jamais pénétré impunément, sans avoir fait un pacte préalable avec l'esprit de malice, et je n'y mettrais pas le pied pour la charge des galions. Non vraiment, je n'irai pas!... (Nodier, 1961: 667).

Et le mot «revenant» (Nodier, 1961: 667) apparaît pour la première fois dans le récit, prononcé par Sergy. Seulement Bourtraix reste tout à fait sceptique. À la demande de Sergy, l'*arriero* leur raconte la légende du château, une légende qui «aurait donné la partie de plaisir

la plus raffinée pour un conte fantastique» (Nodier, 1961: 668). L'histoire, qui constitue un autre récit encadré, remonte à trois cents ans auparavant, un 24 décembre aussi. Ghismondo, chef de l'illustre famille de Las Sierras, s'était retiré dans ce château après avoir enlevé sa nièce, la belle Inès. Or, une nuit de Noël, pendant une orgie, Ghismondo tua Inès d'un coup de poignard. Lorsqu'il s'endormit il la vit en rêve et sentit sa main flamboyante qui lui brûlait le cœur. Ses deux compagnons d'orgie firent le même songe. À partir de ce moment-là ils subissaient tous les soirs le supplice du même cauchemar, mais leurs festins continuaient. Un an plus tard, le soir de Noël, les trois hommes se retrouvèrent au château pour répéter l'orgie. Soudain le fantôme d'Inès apparut en criant «Me voilà!» (Nodier, 1961: 670); après avoir dansé et chanté avec eux, elle les toucha de sa main au cœur et «alors tout fut fini [...], car leur cœur calciné avait fini de se réduire en cendres» (Nodier, 1961: 671). Depuis ce temps-là, tous les ans, la même scène se reproduit la nuit de Noël. L'*arriero* avoue que son père, défiant la légende, visita le château maudit une nuit d'ivresse et il y fut témoin de l'apparition du fantôme d'Inès à Ghismondo et de ses amis.

Les voyageurs pensent que cela dut être une hallucination provoquée par le vin et, malgré la funeste légende qui pèse sur le château, ils décident de s'y rendre car ils n'ont pas d'autre endroit où loger. Une fois y arrivés, ils préparent la table pour le repas, mangent, font la fête et décident d'utiliser les costumes que le comédien Bascara transportait avec lui pour se déguiser en Ghismondo et ses compagnons. Dans la scène ne manque qu'Inès. Lorsque minuit sonne, ils entendent une voix s'écrier «Me voilà!» et ensuite ils aperçoivent «un blanc fantôme qui courait vers [eux] d'une incroyable rapidité» (Nodier, 1961: 681). Une jeune femme très belle est devant eux; Sergy en devient aussitôt amoureux et elle de lui, les autres sont en proie à la terreur –Boutraix, Bascara– ou à le scepticisme –c'est le cas du narrateur–. Elle boit, danse, découvre son sein, qui porte la cicatrice d'un poignard, puis elle se met à chanter avec un tel degré de perfection qu'elle surprend et émeut ceux qui l'écoutent; aussitôt elle s'en va, invitant Sergy à la suivre, mais ses compagnons le lui empêchent. Ils s'interrogent alors sur ce qu'ils ont réellement vu. Un coup monté par des voleurs qui essaient de leur tendre une embuscade? Une illusion? Un vrai fantôme? Une scène jouée par une actrice de la troupe de Bascara? Ce dernier soupçon soulève la colère du comédien qui s'en défend en fournissant plusieurs arguments et qui affirme que la Pedrina de Madrid elle-même «dont on a tant parlé, quoiqu'elle n'ait paru qu'une fois» (Nodier, 1961: 695) ne pourrait se comparer avec «une danseuse qui n'a pas touché un instant le parquet de ses pieds!...» (Nodier, 1961: 695). Aucune solution ne leur donne la réponse, mais le narrateur est convaincu que les faits ont une explication rationnelle: «– Messieurs, [...] il y a ici un secret qu'aucune intelligence humaine ne peut pénétrer. Il est caché sans doute dans quelque fait naturel dont l'explication nous arracherait un sourire, mais qui échappe à la portée de notre raison» (Nodier, 1961: 695-696); et il «jure [...] de ne jamais parler [...] de ce qui s'est passé cette nuit, tant que les causes de ce bizarre événement ne [lui] seront pas clairement connues» (Nodier, 1961: 696).

Après cet épisode bizarre, ils continuent leur voyage à Barcelone. Anastase et Eudoxie sont convaincus qu'il y a encore des choses à raconter. Le narrateur, un peu surpris, ajoute qu'ils sont retournés à Gérone deux jours après et qu'ils ont dû abandonner ensuite l'Espagne car «les revers de la grande armée forçaient l'empereur à réunir l'élite de ses troupes dans le Nord» (Nodier, 1961: 696). Sergy est mort dans la bataille de Lutzen, Boutraix s'est fait moine et lui, il s'est retiré dans l'héritage de ses pères. Mais ses interlocuteurs ne sont pas

satisfaits de cette fin de l'histoire. Le narrateur conclut: «Vous m'avez demandé une histoire de revenant, et c'est une histoire de revenant que je vous ai racontée, ou bien il n'en fut jamais. Tout autre dénouement serait vicieux dans mon écrit, car il en changerait la nature» (Nodier, 1961: 697). Mais Anastase et Eudoxie insistent: étant donné qu'il n'a pas maintenu son serment, cela leur fait supposer que le narrateur a connu finalement l'explication de l'étrange phénomène et elles lui demandent de leur raconter le vrai dénouement de l'histoire. Finalement il leur promet de continuer son récit un mois après, laissant deviner un changement radical dans les faits de la partie manquante qui entraîneront une perception tout à fait différente de ceux qu'il a déjà racontés: «Je vous avertis toutefois que c'est ici une histoire véritable, du commencement à la fin, et qu'il n'y a dans tout ce que je vous ai raconté ni supercherie, ni mystification, ni voleurs...» (Nodier, 1961: 698).

Un mois après, le narrateur et ses amis se retrouvent et il reprend son histoire en insistant sur le fait que «tout le monde a entendu raconter ou vu de ses propres yeux des choses bien plus extraordinaires que celles qui me restent à vous apprendre» (Nodier, 1961: 698). En 1814, il se rendit de nouveau à Barcelone, à l'occasion de la noce de son ami Pablo de Clauza, qui lui proposa d'assister «à la représentation peut-être unique de la Pedrina» (Nodier, 1961: 699). Le narrateur se souvient que Bascara avait fait mention de cette chanteuse au château de Ghismondo et il n'est pas du tout enthousiasmé de l'idée de son ami, mais finalement ils y assistent. Lorsque le narrateur voit en scène la Pedrina, et il entend sa voix, il dit: «il me semblait que j'étais encore au château de Ghismondo» (Nodier, 1961: 701); et il croit devenir fou. Une fois le spectacle fini, il avoue: «Ce qui vient de se passer n'est pour moi que la prolongation d'une illusion terrible, dont ma raison ne s'est jamais totalement affranchie» (Nodier, 1961: 702). Ne pouvant rompre son serment, le narrateur cache à ses compagnons la raison de sa réaction si exaltée quand il a vu la Pedrina. Son ami Pablo, qui connaît le passé de l'actrice, décide alors de le lui raconter. Il s'agit d'une histoire où ses «malheurs [...] ne sont pas moins surprenants que ses talents» (Nodier, 1961: 702). Nous voilà, donc, face au troisième récit encadré.

La Pedrina est en réalité Inès de Las Sierras et elle appartient à l'«une des familles les plus illustres de la vieille Espagne» (Nodier, 1961: 702-703), une famille qui au XVI^e siècle dut s'expatrier au Mexique où «la fatalité tragique dont elle était poursuivie ne se relâcha pas de sa rigueur [...]» (Nodier, 1961: 703). Dans les premières années du XIX^e siècle «le dernier des nobles seigneurs de Las Sierras vivait encore à Mexico» (Nodier, 1961: 703). Sa femme meurt et dans le désir de donner une autre mère à sa fille Inès, âgée de six ou sept ans, «il lui donna une implacable ennemie» (Nodier, 1961: 703). Inès «comprit bientôt que les arts, qui n'avaient été jusque-là pour elle qu'un objet de distraction et de plaisir, pouvaient devenir un jour sa seule ressource» (Nodier, 1961: 704). Le père d'Inès est tué et le présumé assassin se marie avec sa marâtre. «Inès resta donc solitaire dans la maison de ses aïeux, entre deux personnes qui lui étaient également étrangères» (Nodier, 1961: 704), jusqu'à l'arrivée dans sa vie d'un sicilien, Gaetano Filippi, «dont la vie antérieure semblait cacher quelque mystère» (Nodier, 1961: 704). Âgée de seize ans, la jeune fille tombe amoureuse du sicilien et celui-ci la convainc pour fuir avec lui en Espagne, à Cadix, emportant tout l'or et les bijoux de sa famille. Un jour l'hypocrite Gaetano la dépouille de tout et part avec une autre femme, «il l'avait abandonnée, pauvre, déshonorée, et, pour dernier malheur, livrée à son propre mépris» (Nodier, 1961: 706). Inès décide alors de surmonter sa fatalité toute seule. Elle se fait comé-

dienne pour gagner sa vie et elle devient la Pedrina, ayant un «mémorable début» à Madrid «qui la plaça si promptement au premier rang des virtuoses les plus célèbres» (Nodier, 1961: 706). Mais ce fut sa seule représentation, car sa beauté et son talent séduisirent un personnage illustre, qui fit sa fortune et l'éloigna de la scène. Le sicilien, mis au courant de sa nouvelle et opulente vie, revient pour la dépouiller une deuxième fois. Très rusé et habile il n'eut pas de difficultés pour récupérer la confiance d'une Inès qui était toujours amoureuse de lui. Ils quittent Madrid, emportant toutes les richesses d'Inès, et s'adressent à Barcelone où Gaëtano dit que sa mère les attend, impatiente de la connaître. Là le sicilien essaie de la tuer en la frappant d'un coup de poignard au sein et l'abandonne à nouveau, fuyant en Italie avec sa fortune. Inès ne meurt pas, elle se remet de sa blessure, mais sa raison demeure longtemps égarée. «La pauvre créature venait d'être ressuscitée pour la vie physique, mais elle restait morte à la vie intelligente. Elle était folle» (Nodier, 1961: 710). Inès est alors accueillie dans une communauté de religieuses qui s'occupe d'elle, mais elle s'en échappe. On essaie de la rencontrer, mais toute trace d'elle disparaît aux alentours de Mataró deux jours avant Noël de l'année 1812. Néanmoins des événements bizarres qui eurent lieu la nuit de Noël au château de Ghismondo, un vieux manoir en ruines, qu'on disait maudit, permirent de retrouver la jeune fille aliénée. Cette nuit-là, une affreuse nuit d'orage, les voisins y aperçurent «une illumination splendide » et « entendirent des voix étranges et confuses auxquelles se mêlaient par moment des chants d'une douceur infinie» (Nodier, 1961: 711). C'étaient de vrais fantômes? Peut-être des gens qui essayaient de conspirer contre les Français? Pour savoir à quoi s'en tenir les autorités inspectèrent le château, trouvant les vestiges d'un festin et «dans un des souterrains une jeune fille étrangement vêtue, qui paraissait privée de la raison» (Nodier, 1961: 7012). C'était la Pedrina, c'était Inès. Elle fut ramenée dans son couvent et un médecin la guérit. Elle décide finalement de se consacrer de nouveau au théâtre. C'est ainsi que conclut le récit de Pablo, une histoire qui complète, qui explique, la première, dégageant de son serment le narrateur, qui désormais peut raconter l'épisode «non mystérieux» du château de Ghismondo. Pablo et ses amis apprennent, donc, la même histoire que le narrateur raconte dans la première partie à Anastase, Eudoxie et le substitut.

Le récit s'achève par une réflexion autour du conte à laquelle on a fait référence en partie ci-dessus. Le substitut demande au narrateur de tirer quelque moralité de l'histoire qu'il vient de raconter, de même que «le bon Perrault, [son] maître, savait faire sortir de ses contes les plus ridicules de saines et graves moralités» (Nodier, 1961: 715). Il –en réalité c'est Nodier– finit «par un adage qu'[il] croit de [sa] façon, mais qu'on trouverait peut-être ailleurs en cherchant bien [...]: Tout croire est d'un imbécile, tout nier est d'un sot» (Nodier, 1961: 715); ou cet autre emprunté aux Espagnols: «De las cosas más seguras, la más segura es dudar» (Nodier, 1961: 716). L'auteur exprime aussi une autre idée à laquelle il tient fréquemment dans ses ouvrages¹⁰, l'idée qu'«il n'y a rien qui n'ait été dit [...] que l'homme est incapable de rien inventer» (Nodier, 1961: 715-716).

¹⁰ Par exemple dans la préface de *La Fée aux Miettes* ou dans *Histoire du Roi de Bohême*.