

LA NARRATION FANTASTIQUE

Etude d'une nouvelle de Prosper Mérimée *Les Âmes du Purgatoire* (1834)

Abstract

La narration fantastique met en scène des événements inattendus défiant la raison humaine ou le bon sens. Dans un premier temps, nous essayerons, de mettre en exergue l'impact qu'elle exerce sur les personnages de l'histoire, et le rôle des signes linguistiques dans la réalisation de l'effet recherché. Ensuite, à l'appui de notre démonstration, nous prendrons comme objet d'analyse, la nouvelle de Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire*.

Mohamed Saleh DADCI

Département de Français
Université Constantine 1
Algérie

ملخص

القصة العجيبة هي نوع من القص الخارق تتميز بإظهارها المفاجئ لحادثة صعبة الفهم وتشكل تحديا لعقلانية الانسان وتختلف عن اجناس اخرى شبيهتها بما صممت له من اطار واقعي يحتمل من الغرابة ما يفوق الامر الطبيعي.

جاء هذا المقال لإظهار الخصائص الاساسية والاثار الذي ينتج على وجه الخصوص في فكر الشخصية الذي يجعلها تقوم بالدور المنوط بها في القصة. ومن ناحية اخرى ابراز الحديث على المفعول العجيب الذي انتجته العلامات اللغوية ودفع احداث النص تدريجيا نحو النتيجة المرجوة.

أما الجزء الثاني من هذا المقال فقد خصص لتحليل قصة قصيرة للكاتب الفرنسي ميريمي والتي من خلالها نحاول إثبات هذا الجديد.

Introduction

De façon générale, le récit fantastique, qui se fonde essentiellement sur l'indétermination, suppose chez le lecteur le renoncement à la prétention de tout vouloir expliquer. Un événement inexplicable survient, qui met au défi la rationalité humaine et jette le lecteur dans l'incertitude, voire dans l'indécidabilité quant à la posture à adopter. Ainsi, Louis Vax, dont l'analyse se place résolument dans une perspective phénoménologique, s'interroge sur le phénomène affectif ressenti par le récepteur de l'œuvre littéraire, conséquemment à la lecture du récit fantastique :

« Le sentiment de l'étrange, ce n'est pas la victime qui le connaît, c'est le lecteur ».¹

Afin de préciser davantage sa pensée, il prend soin d'ajouter, un peu plus loin : « ce qui importe donc, c'est moins la durée de l'aventure supposée du héros et le lieu où elle se passe que le temps de la lecture et le cadre imaginé par le lecteur »².

Ces préliminaires nous permettent de poser les questions suivantes relatives au récit fantastique : qu'est-ce que la narration fantastique ? Quelles sont les principales caractéristiques du fantastique ? La réponse à ces questions, nous tâcherons de l'apporter à partir d'un cas emblématique : l'analyse d'une nouvelle de Prosper Mérimée, à savoir *Les Âmes du purgatoire*.

Sans nous départir de la perspective phénoménologique, nous tenterons d'analyser l'émergence et l'incidence du fantastique dans la conscience du personnage, plutôt que chez le lecteur.

C'est par analogie avec l'illusion référentielle (réaliste) qu'une certaine écriture est censée produire, qu'il convient, à notre sens, de parler d'effet fantastique, défini en amont (la production), aussi bien qu'en aval (la réception). Dès lors, le décodage de ce genre de texte mobilise une coopération active de la part du lecteur et appelle sa connivence. Dans ces conditions, la notion de pacte de lecture acquiert une signification pertinente.

En fait, le fantastique naît des signes ; il n'existe pas hors du texte qui le produit. Par ailleurs, il est susceptible de produire un effet psychologique sur l'esprit du lecteur. Comme toute production littéraire, le discours fantastique se particularise par son autonomie : « le fantastique relève donc plus généralement de l'usage "poétique" de la langue ; au sens jakobsonien du terme ; est "poétique" un discours auto-référentiel, donc le message ne dénote pas le réel »³.

L'adjectif *fantastique*, dans son acception ordinaire actuelle, ne recouvre pas la même signification qu'en littérature. Le mot évoque plutôt des émotions d'admiration ou d'étonnement, et serait l'équivalent sémantique de merveilleux, d'extraordinaire, suscitant différents effets de sens en fonction de ses contextes d'apparition et de ses emplois. En revanche, le syntagme figé *littérature fantastique* a acquis une signification plus ou moins précise et relativement stable. Il convient de noter, dans ce cas, la corrosion, l'affadissement sémantique du terme au cours de son évolution :

« Soyez attentif à l'usage d'aujourd'hui : il vous dira que le qualificatif fantastique exprime l'étonnement ou l'admiration plus qu'il ne signifie une réalité précise, et qu'il a simplement supplanté *formidable* et *sensationnel* dans le parler vulgaire. Consultez les historiens des lettres : ils vous révéleront que, employé comme épithète de conte, récit ou littérature, "fantastique" se prend dans une acception différente, qu'un conte n'est pas fantastique parce qu'il excite l'enthousiasme, mais parce que, fût-il médiocre, développe un certain sujet d'une certaine manière, parce que c'est une histoire de sorcier, vampire ou loup-garou, un récit destiné à donner au lecteur un frisson particulier, une angoisse délicate. Ainsi associés, le substantif et l'adjectif forment une sorte de vocable unique, de mot composé »⁴.

En outre, l'esthétique du genre fantastique se démarque nettement de celle des genres voisins : le merveilleux (le féérique) et l'étrange. Ainsi le fantastique, genre intermédiaire, exclut les fables mettant en scène des animaux qui parlent – domaine de

prédilection du merveilleux – voire se comportent comme des humains, et sont dotés, par conséquent, d'attributs anthropomorphiques, ainsi que l'allégorie qui se caractérise par la personnification des entités abstraites (les idées de vices, de vertus, la justice, etc.), comme un procédé privilégiant l'hyperbole.

C'est le cas, par exemple, des récits médiévaux de chevalerie et des contes de Perrault, entre autres, où la rhétorique répond à une intention didactique et moralisante évidente de la part de l'auteur. De plus, la traditionnelle formule : « il était une fois » des contes de fées et ses diverses variantes situent d'emblée la diégèse dans un ailleurs mythique, inaccessible hormis par le biais du texte, et qui n'a rien avoir avec les lois rationnelles régissant notre monde.

Dès lors, l'acceptation du merveilleux va de soi, elle est quasi naturelle. En revanche, le fantastique figure l'irruption, le surgissement inopiné et scandaleux, parce qu'il porte atteinte à la vraisemblance, à la cohérence de l'univers-cadre réaliste, et jette, partant, la confusion et le trouble dans l'esprit du lecteur, d'un événement inexplicable, surnaturel : « le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel se juxtaposent sans heurt ni conflit »⁵.

Le conte merveilleux jouit d'une certaine autonomie que lui confère sa structure introductive, lui ouvrant les portes d'un monde soumis à ses propres règles et tirant de sa substance même (son contenu) les raisons de son existence. En contrepartie, l'essence du fantastique gît dans l'hésitation éprouvée par le personnage central, voire par le lecteur en présence d'un événement auquel on peut assigner une interprétation logique, sans contrevenir au bon sens. Cette indécidabilité est à la base du fait fantastique dont la survenue bouleverse les croyances les mieux assises et ébranle le fondement d'un univers que l'on croyait définitivement lisible et intelligible, sans faille : « un événement survient qui bouleverse les lois naturelles : hésitations, interrogations masquent l'entrée dans le fantastique. Et de même que le merveilleux possède des marques formelles, le discours fantastique peut être facilement repéré : outre les interrogations qui traduisent le désarroi, l'hésitation est soulignée par des modalisations »⁶.

Le fantastique naît alors de la juxtaposition, dans le texte, de deux causalités avec l'impossibilité de choisir entre elles : l'une naturelle, l'autre surnaturelle, et donc de leur récusation mutuelle et explicite. Le conte fantastique s'inscrit donc à un moment précis où s'affronte deux discours culturels : celui de la Transcendance à laquelle on ne croit plus, celui de la Rationalité, impuissante à rendre compte de toute la réalité.

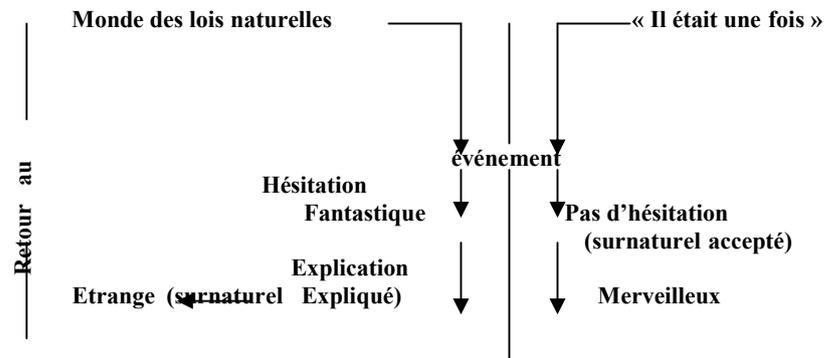
De ce qui précède, il ressort que le fantastique suppose un cadre réaliste ou vraisemblable, où les faits adviennent en vertu d'un déterminisme naturel, jusqu'au moment crucial qui marque l'émergence de l'inexplicable, de la rupture survenant pour ainsi dire mal à propos, insinuant de la sorte l'hésitation et le scepticisme dans les esprits les plus positifs.

Néanmoins, il serait erroné de penser que le fantastique surgit *ex nihilo*. Au contraire, il procède progressivement, rusant avec la fiction, tergiversant, disséminant tout au long du récit des détails, des indices, parfois minimes, qui n'échappent cependant pas à l'attention soutenue d'un lecteur averti.

En ce qui regarde l'étrange, la relation qui le lie au fantastique, est une relation de présupposition. En cela que le premier ne saurait exister sans le second qui lui fournit son cadre d'apparition, ainsi que sa justification. Mais alors que le fantastique demeure en deçà d'une explication plausible – la référence au surnaturel étant une donnée fondamentale –, l'étrange reçoit, en dernière instance, une interprétation rationnelle qui lève le voile sur des événements en apparence inexplicables. En somme, l'étrange n'est fantastique que le temps de la lecture, autrement dit dans l'intervalle compris entre l'émergence du fait et son élucidation.

Ainsi, si les deux phénomènes convergent vers le même objectif, à savoir susciter le sentiment de peur et d'angoisse, ils sont distincts du point de vue du contenu : « L'étrange réalise, comme on voit, une seule des conditions du fantastique, la description de certaines réactions, en particulier de la peur ; il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison (le merveilleux, au contraire, se caractérisera par la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages) »⁷.

En conclusion, il est à noter que, même si les trois genres voisins et interdépendants (le merveilleux, l'étrange et le fantastique), entretiennent des affinités sémantiques et thématiques, ils sont assez distincts par les actants qu'ils mettent en scène (cas du merveilleux), mais aussi par leurs dénouements divergents (cas du fantastique et de l'étrange). Le schéma suivant rend compte de leurs relations réciproques.



– L'autonomie absolue du merveilleux ;

– La relation étroite qui lie l'étrange au fantastique : le premier ne saurait exister sans le second ;

– La dépendance du fantastique à l'égard d'un monde identique à celui du lecteur : alors que le merveilleux peut faire l'économie des descriptions, celles-ci sont indispensables au fantastique et servent de cadre à l'événement ponctuel qui constitue l'épisode fantastique ;

– La linéarité du merveilleux face à la circularité de la structure fantastique : tandis que le conte de fées progresse inexorablement vers sa fin, le conte fantastique se construit par à-coups, chaque hésitation arrêtant le récit »⁸.

Nous nous attacherons, en particulier, à l'analyse de la représentation textuelle de l'événement fantastique comme émanation d'une source identifiable, le narrateur, en nous fondant sur la lecture de l'une des nouvelles de Prosper Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire* (1834).

Littérairement et historiquement, la production narrative de Mérimée s'étale sur deux périodes successives : l'une réaliste, avec notamment *Colomba*, *Carmen*, la *Chronique*, *Matéo Falcone*, où le souci constant du fait vrai inspire le récit, l'autre dite fantastique, regroupant les récits précédemment cités. A cet égard, une précision, d'ordre terminologique et thématique, s'impose ici : au sein des nouvelles, dites réalistes, le fantastique, sans être l'élément prépondérant, le thème majeur de l'œuvre, n'est pas pour autant totalement évacué. Tel est le cas pour la *Chronique* et *Carmen*, entre autres, où l'on retrouve l'intervention du surnaturel.

1. Les Âmes du Purgatoire (1834)

Ce qui frappe, d'entrée de jeu, le lecteur de cette deuxième nouvelle fantastique (1834) de Mérimée, et ne manque pas de polariser son attention, c'est la substitution d'un titre à sémantisme (connotation) religieux patent au nom du célèbre héros espagnol, Don Juan.

C'est que l'auteur, tout en sacrifiant à la mode, entendait faire œuvre originale, marquant, *ipso facto*, son indépendance d'esprit et sa singularité, en optant, finalement, pour un personnage, somme toute, peu connu. En effet, ce Don Juan-là, loin d'égaliser son impressionnant modèle (Don Juan de Tenerio), l'impénitent endurci, n'en est qu'une pâle copie. Son histoire, en dehors de l'Espagne, n'a passionné personne, et son invention s'avère une récupération chrétienne tardive du célèbre mythe du réprouvé, comme le soutient Jacques Chabot⁹.

Par ailleurs, l'imposante réputation du mythe ne pouvait laisser indifférents les écrivains. C'est ainsi qu'après sa création littéraire par le moine espagnol Tirso de Molina, il fut repris entre autres, par les Italiens, Molière et Mozart. Au XIX^{ème} siècle, les écrivains romantiques ne manquèrent pas de réactualiser la légende et de l'exploiter, de Hoffman, dans *Fantaisies à la manière de Collot* (1813), jusqu'à Stendhal avec *San Fransesco a Ripa* (écrit en 1831, publié en 1853), en passant par le *Don Juan* de Byron (publié de 1819 à 1824), et Musset avec *Marrons du feu* (1829), ainsi que sa comédie de 1833, *Une matinée de Don Juan*.

Quant à notre auteur, il a consacré dans le *National*, en 1830, deux articles au *Don Juan* de Byron. Il eut, quelques mois plus tard, l'occasion d'aller à Séville et de visiter le Caridad. Prêtant une oreille attentive aux récits pittoresques des guides, il fut fasciné par le personnage et jugea le modèle réel plus digne d'intérêt que son imitation littéraire, déformé intentionnellement par le tempérament romantique. Aussi,

s'intéressera-t-il prioritairement au modèle réel et dont, par ailleurs, l'existence est facile à cerner. Son vrai nom était Miguel de Luca y colona y Maran a y Vicentelo. Selon Esther Van Loo, qui a raconté sa vie (Esther Van Loo, *Le vrai Don juan Miguel de Marana*, Paris, 1950) : « Ses violences se calmèrent, son orgueil même fut mis en sourdine ». Néanmoins, sa véritable conversion date de la mort de sa femme, survenue en 1661. Il adhéra alors à la Confrérie de la charité « qui se chargeait de donner une sépulture chrétienne au corps des suppliciés qu'on abandonnait alors en pleine rue à la voracité des chiens et des corbeaux. Cette société assistait aussi les condamnés dans leurs derniers instants, ajoutant ainsi une ombre de bonté aux actes commis par la sanglante Inquisition. Elle s'occupait également des noyés que jetait le fleuve, de quelques vieillards et de quelques malades sans ressources »¹⁰.

Cependant, Mérimée, avant tout faiseur de fictions, n'est pas homme à s'embarrasser de scrupules quant à l'exactitude historique et à l'authenticité des faits relatifs au personnage et à sa vie. Esprit indépendant, il s'autorise des libertés, fiction oblige, et ne prête pas attention à la réalité historique attestée. Ainsi, la première modification affecte-t-elle le patronyme du personnage lui-même qu'il modifie en Don Juan. Bien qu'il fasse, parfois, allusion à certaines circonstances de l'histoire d'Espagne, il se soucie peu de la vérité historique et ne daigne pas faire des entorses à la stricte chronologie des faits. « Il invente des épisodes : l'expédition de Flandre, la mort du capitaine Gomare. En revanche, il supprime une donnée essentielle : le mariage du débauché, premier élément de sa conversion »¹¹.

La seconde remarque importante que l'on est en droit de faire ici concerne le dénouement chrétien de l'existence de Don Juan de Marana.

Prenant ainsi le contre-pied de la fin tragique de l'autre Don Juan, celui qui faisant fi de l'avertissement qui lui était adressé, s'obstina dans son libertinage, dans toutes les acceptions de ce terme. De prime abord, nous sommes tenté de discerner dans ce choix une quelque intention moralisante, si notre connaissance de l'esprit résolument positif, voire frondeur de l'auteur, ne vient infirmer pareille hypothèse. Il n'en demeure pas moins qu'il existe, au sein de l'œuvre, une contradiction fondamentale entre le propos fort édifiant de l'anecdote (on se laisse aisément prendre au caractère religieux du conte) et le ton désinvolte et volontiers ironique de l'écriture. Nous devinons derrière cette retenue une volonté de dissimulation : dissimulation de sentiments et d'émotions profondes qui tiraillaient l'auteur du *Vase étrusque*.

2/ la narration dans *Les Âmes du purgatoire*

Dès le préambule de la nouvelle, l'agent de la narration se pose en instance explicite, en régime hétérodiégétique (ne participant pas à l'histoire qu'il raconte), usant de la première personne pour se désigner. Ainsi, s'établit la communication littéraire entre le Narrateur et le narrataire : « Cicéron dit, quelque part, c'est, je crois, dans son traité de la nature des dieux... »¹².

Le Narrateur procède ensuite à un parallèle entre les différentes versions de Don Juan et les nombreuses aventures du dieu romain, Jupiter. Analogie dans laquelle s'affichent son scepticisme et un ton ironique évident. Son discours le présente comme un conteur détaché de la légende qu'il propose de rapporter, non sans tourner en

dérision le mythe du célèbre réprouvé, et en se montrant condescendant à l'endroit des superstitions populaires. Son choix s'est orienté vers qui fait pénitence et sauve son âme : « J'ai tâché de faire à chaque Don Juan la part qui lui revient dans leur fond commun de méchanceté et de crime. Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de Don Juan de Marana, mon héros, que des aventures qui n'appartinsent pas par droit de prescription à Don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart. »¹³.

La tentation est grande d'assimiler ce Narrateur, qui s'exprime directement et explicitement, à l'auteur. Cette assimilation est favorisée et corroborée par des éléments biographiques, si le pacte narratif en vertu duquel la distinction entre les deux instances doit être maintenue, n'interdisait, par voie de conséquence, cette identification. Dès la deuxième page de la nouvelle, le Narrateur à la première personne s'éclipse et se fait plus discret, sans pour autant gommer tout indice d'une présence feutrée. Il ne se manifeste, par la suite, que sporadiquement, au fur et à mesure que le récit avance vers son terme, et ses interventions se feront plus indirectes. Même sa verve ironique, initialement dirigée contre le mythe en général, prendra pour cible les personnages (Don Juan en premier) et leurs croyances superstitieuses. Il n'en demeure pas moins que, s'il y a éclipse du Narrateur, on n'assiste point à un dessaisissement, de sa part, de sa compétence narrative. Bien au contraire, il garde un absolu contrôle sur son récit, du début à la fin. Il serait plus judicieux, dans ce cas, de décrire ce comportement narratif en recourant au terme sémiotique de *débrayage énonciatif* qui a pour corollaire un *débrayage actantiel* et un *débrayage spatio-temporel*. Par débrayage, il faut entendre : « ...l'opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours. »¹⁴.

Ainsi, dans les récits de Mérimée, le débrayage apparaît comme une procédure de transfert progressif de la compétence du Narrateur vers le personnage et, éventuellement, sa restitution par embrayage à la faveur des interventions narratoriales. Ce transfert est souvent destiné, entre autre, à assoir l'autonomie des actants et de l'univers référentiel dans lequel ils évoluent. C'est un puissant facteur de vraisemblance. Les exemples proposés ci-après illustrent ces deux possibilités narratives :

– « Justement. Et bien, je vais vous conter l'histoire de cet homme noir et de ces enfants »¹⁵.

– « Elle but, s'essuya la bouche et continua »¹⁶.

– « C'est de sa bouche que j'ai appris les tristes aventures qu'on va lire. Je suis né, dit-il, à Elizondo, dans la vallée de Baztan »¹⁷.

– « Le bandit se tut un instant : puis après avoir rallumé son cigare, il reprit : Nous passâmes ensemble toute la journée, mangeant, buvant et tout le reste »¹⁸.

– « En voilà bien, assez pour donner aux lecteurs de Carmen, une idée avantageuse de mes études sur le Rommani »¹⁹.

En fait, le passage incessant d'un pôle à l'autre (embrayage versus débrayage) est susceptible de caractériser, en général, tout texte narratif : « L'entreprise du texte pourrait être ainsi décrite comme oscillation entre, d'une part, des embrayages de plus en plus éloignés qui créent l'illusion réaliste et favorisent la lecture d'identification (cf. Karlheinz Stierle), encore proche de la réception pragmatique, d'autre part, des embrayages ponctuels qui dénuent l'activité de l'auteur implicite, donc le pacte de fiction, la sélection-organisation de tous les éléments et l'intensification sémantique qui en résulte. C'est-à-dire tout ce qui conduit vers la réception réflexive »²⁰.

Dans le cas de figure d'une « éclipse » linguistique de l'instance narrative, la place demeurée vacante est alors assignée à l'auteur implicite, instance intermédiaire entre l'auteur et le narrateur. Dans *Les Âmes du Purgatoire*, la substitution de la troisième personne à la première n'est pas définitive ni irréversible. En témoignent certaines séquences textuelles où le récit s'embraye explicitement sur la situation d'énonciation initiale, ce qui autorise le Narrateur à remplir la fonction d'attestation (cf. le discours testimonial) en vue d'authentifier le récit : « Don Juan, ce fils tant désiré, et héros de cette véridique histoire, fut gâté par son père et par sa mère, comme devait l'être l'unique héritier d'un grand nom et d'une grande fortune »²¹.

Parfois, l'intervention du Narrateur réfère à l'occasion d'un discours métanarratif, au déjà-dit du texte, aux informations antérieurement fournies. C'est alors l'illustration de la fonction de régie (ou de contrôle), fonction d'organisation et de justification des séquences. Elle s'avère le corollaire obligé de la fonction narrative :

– « Et la poignée, comme nous l'avons déjà dit, portait les armes, le nom et la devise des Marana »²².

– « Pendant cette opération, qui dura moins à faire qu'à raconter, Don Garcia se défendait avec succès contre ses deux adversaires, qui n'eurent pas plutôt vu leur chef sur le carreau qu'ils prirent la fuite à toutes jambes »²³.

– « L'amour faisait déjà une puissante diversion aux remords de notre héros »²⁴.

– « Le soir que j'ai déjà dit, Don Juan était venu au rendez-vous d'assez mauvaise humeur, revit le signe en question, qui lui parut encore plus grand que les autres »²⁵.

Par ailleurs, la fonction narrative se double, complémentirement, de la fonction conative (communicative) qui permet au Narrateur d'interpeller son destinataire fictif, le narrataire, et le prendre à témoin de ce qu'il narre, de l'associer au récit. Le cas semble évident dans le passage qui suit : « Je ne m'arrêterai pas à les raconter, qu'il suffise au lecteur de savoir que, lorsqu'ils voyaient une jolie femme tous les moyens leur étaient bons pour l'obtenir »²⁶.

Cette réserve de la part du Narrateur, et qui constitue une sorte de prétérition, profite à l'économie interne du récit. Les interventions du Narrateur se font parfois explicatives, commentant de la sorte, une manière de s'exprimer, un geste, une attitude ; l'information délivrée peut être encadrée par des parenthèses :

– « Peu à peu, il commença à voir plus clair dans son rêve, si l'on peut s'exprimer ainsi, et il songea avec suite »²⁷.

– « Dona Teresa prit la main de Don Juan (on ne donnait pas le bras aux femmes), et Dona Fausta celle de Don Garcia »²⁸.

Cependant, le discours qui prédomine au sein de la nouvelle est assurément le discours ironique (une des variantes de la fonction idéologique). Conformément à son étymologie, l'ironie est l'action d'interroger en feignant l'ignorance. Ce qui implique, par voie de conséquence, de la part de l'ironiste doute, remise en question et distance à l'endroit de la cible de ses propos. Aussi, l'ironie soutenue du Narrateur s'exerce-t-elle à l'encontre de la mère de Don Juan, dont il raille les croyances religieuses : « C'est l'âme d'un parent de la famille de Marana qui avait sans doute quelques peccadilles à se reprocher ; mais le comte de Marana avait prié pour lui ; il avait beaucoup donné au clergé pour le racheter du feu et des tourments, et il avait eu la satisfaction d'envoyer au paradis l'âme de son parent sans lui laisser le temps de beaucoup s'ennuyer au purgatoire »²⁹.

Cela n'est pas sans rappeler la morale de commerçants dont parle Jacques Chabot, à propos de la conception mercantile du Purgatoire. Ce ton ironique permet à l'agent de la narration, en dépit de son effacement à la surface du texte, de se tenir à une distance respectueuse des convictions intimes du personnage, voire de les disqualifier. Toutefois, cette distanciation, traduite textuellement, n'est plus de mise au moment où le Narrateur entreprend la relation des funérailles de Don Juan, vécues par celui-ci sur le mode à la fois onirique et fantastique :

« Tout à coup une musique lugubre et solennelle vint frapper son oreille. Il distingua d'abord des chants que l'église a consacrés aux enterrements. Bientôt une procession tourna le coin de la rue et s'avança vers lui. Deux longues files de pénitents portant des cierges allumés précédaient une bière couverte de velours noir et portée par plusieurs figures habillées à la mode antique, la barbe blanche et l'épée au côté. La marche était fermée par deux files de pénitents en deuil et portant des cierges comme les premiers. Tout ce convoi s'avancait lentement et gravement. On n'entendait pas le bruit des pas sur le pavé et l'on eût dit que chaque figure glissait plutôt qu'elle ne marchait. Les plis longs et raides des robes et des manteaux semblaient aussi immobiles que les vêtements de marbre des statues »³⁰.

Le ton neutre et l'écriture transparente (au sens où la théorie de l'énonciation entend ce vocable), dans le passage précité, évoquent les scènes d'horreur de la Saint-Barthélemy, décrites de manière objective, à la façon d'un reportage, par le Narrateur de la *Chronique*. Faut-il conclure par ce désengagement actantiel et modal à un revirement subit dans les croyances de l'auteur ? Aucunement. Le Narrateur affiche seulement sa volonté, à la fois de rapporter l'histoire sur le mode de la raillerie, en prenant une certaine distance par rapport au personnage, et de laisser transparaître également le contenu édifiant (la morale) du récit.

Il faut bien convenir que ce sont là des exigences antinomiques, théoriquement incompatibles, que l'écriture de Mérimée parvient néanmoins à concilier. Derrière l'ironie qui s'exerce à l'encontre de la religion, il faut lire la prise de position idéologique de l'auteur de *Tamango* :

– « Nul doute que si la providence eût souffert plus longtemps son libertinage, il n'eût fallu une pluie de feu pour faire justice des désordres et des crimes de Séville »³¹.

– « Il passait la plus grande partie des nuits à veiller et à prier, les bras étendus en croix ; enfin il était l'exemple de cette dévote communauté, comme autrefois il avait été le modèle des libertins de son âge »³².

Ici, le Narrateur reprend, en le subvertissant par le biais de l'ironie, le discours dévot. Par l'exercice constant de la figure de l'ironie, Mérimée, en tant qu'auteur-narrateur, domine son personnage dont il a disqualifié la déraisonnable superstition. Cette ironie, dans *Les Âmes du Purgatoire*, comme dans ses autres nouvelles, lui tiendra lieu désormais de credo esthétique. Cette ironie souveraine lui permet de tenir à distance en les dominant, par la forme (l'écriture), les conflits réels dont témoignent, assurément, les mésaventures et les aberrations du Héros. Façon littéraire de prendre du recul vis-à-vis de la société et de conjurer cette part de sensibilité que, de son vivant, Mérimée s'évertuait à dissimuler, parce que regardée comme une faiblesse.

3/ Merveilleux ou fantastique ?

Le titre de la nouvelle de Mérimée, comme nous l'avons déjà mentionné, fait figure d'innovation, en cela que l'auteur se garde de reprendre le nom qui a immortalisé en mythe le célèbre personnage. C'est que le dessein de l'auteur était autre ; tout en sacrifiant à la mode, il entendait faire preuve d'originalité, en fixant, d'emblée, son choix sur le Don Juan de l'Histoire, celui-là qui connut une fin toute chrétienne.

Le dictionnaire nous apprend que le purgatoire est le « Lieu où les âmes des justes expient leurs péchés avant d'accéder à la félicité éternelle »³³. Lieu d'expiation, donc, lieu intermédiaire entre le paradis et l'enfer, le purgatoire fait partie intégrante de la croyance et de l'imagerie chrétiennes (catholiques, il convient de le préciser, puisque toutes les églises protestantes rejettent ce dogme). La notion de purgatoire est, au demeurant, l'histoire d'un possible rachat, d'une rédemption ardemment souhaitée, et partant, d'un espoir d'une vie meilleure :

« Le purgatoire entretient chez les fidèles la plus consolante et la moins tragique des illusions ; l'idée que rien n'est jamais irréparablement fini, que le retour en arrière n'est pas coupé, que le mal n'est irrémédiable, le péché "mortel", excepté, puisqu'après le péché, comme après une faillite, on peut se refaire, et qu'il importe surtout de déposer son bilan devant les autorités établies, c'est de la métaphysique fondée sur la morale de commerçants. Tel est l'espoir (et non l'espérance chrétienne qui relève d'une religion moins accommodante) qui sous-tend le mythe du purgatoire, espoir d'une vie, qui serait une seconde (et pourquoi pas une troisième, etc.) »³⁴.

Dans la nouvelle qui nous occupe, le titre revoie en fait à une toile qui figure les tourments des âmes dans le purgatoire. Et ce n'est pas la première fois qu'un objet d'art énigmatique remplit une fonction narrative dans une nouvelle de Mérimée. Déjà, le « vase étrusque » qui polarise la jalousie de Saint-Clair, détermine indirectement le drame et l'issue finale du récit auquel il donne son titre. Dans *Les Âmes du Purgatoire*, l'intitulé de la nouvelle dénote à peu près le même référent que le tableau qu'elle

contient. De ce fait, la nouvelle entretient un rapport d'inclusion avec le tableau qu'elle comprend (et qu'elle donne à comprendre) dans son texte.

En outre, dans *La Vénus d'Ille*, la statue de bronze (à la fois femme et objet d'art) donne, non seulement son nom à la nouvelle, mais représente encore la fatale protagoniste. Et, dans *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, c'est encore autour d'un tableau, le portrait de « madame » Lucrèce Borgia, que se noue l'intrigue. Ces œuvres d'art entretiennent avec le récit, qu'elles dénotent à la fois et qui les explique, une relation métonymique. Contenues et signifiées dans le texte (où elles figurent en abyme), elles signifient de même leur propre contenant puisque leur signifiant (le vase étrusque, la Vénus d'Ille, les tourments du purgatoire, madame Lucrèce...) sert également de titre à la nouvelle. Ainsi se trouve représenté, en double une seconde fois, dans une effigie, le sujet même de l'histoire racontée, et la nouvelle, en qualité d'art, est signifiée dans son texte même par une autre œuvre d'art. C'est pourquoi, l'objet esthétique remplit une double fonction ; il est à l'intérieur du récit et il est le récit ; signe, il dénote un objet concret (vase, statue, tableau...) qui joue un rôle dans la fiction, et symbole, il connote l'ensemble de la fiction.

Dans *Les Âmes du Purgatoire*, l'objet d'art en question, en l'occurrence le tableau, qui remplit au cours du récit une fonction actantielle à part entière, appartient à la maison familiale des Marana. C'est un héritage paternel, accompagnant l'enfance du héros et le marquant durablement. Dans une première mention, le Narrateur fait une description sommaire de ce qu'il représente :

« Les âmes du purgatoire étaient dans une espèce de grande caverne au haut de laquelle on voyait un soupirail. Placé sur le bord de cette ouverture, un ange tendait la main à une âme qui sortait du séjour des douleurs, tandis qu'à côté de lui un homme âgé, tenant un chapelet dans les mains jointes paraissait prier avec beaucoup de ferveur. Cet homme, c'était le donataire du tableau, qui l'avait fait faire pour une église de Huescar »³⁵.

Cette toile possède une histoire. Et, premier signe de son caractère exceptionnel, elle est épargnée, comme par miracle, lors de l'incendie qui ravagea l'église qui l'abritait. Ce qui fournit au comte l'opportunité de la ramener, lors d'une expédition, et d'en faire présent à sa femme qui l'accrocha dans son oratoire :

« Dans leur révolte, les Morisques mirent le feu à la ville : l'église fut détruite, mais par miracle, le tableau fut conservé. Le comte de Marana l'avait rapporté et en avait décoré l'oratoire de sa femme »³⁶.

Ainsi le caractère « extraordinaire » dont jouit le tableau lui confère une valeur à la fois symbolique et prémonitoire. En outre, il est à souligner que le héros entretient des rapports ambigus avec cet objet d'art. Aussi le Narrateur ne manque-t-il pas de livrer au lecteur les sentiments ambivalents inspirés à Don Juan par la scène représentée dans le tableau :

« D'ordinaire, le petit Juan, toutes les fois qu'il entrait chez sa mère, demeurait longtemps immobile en contemplation devant ce tableau, qui l'effrayait et le captivait à la fois. Surtout il ne pouvait détacher ses yeux d'un homme dont un serpent paraissait

ronger les entrailles pendant qu'il était suspendu au-dessus d'un brasier ardent au moyen d'hameçons de fer qui l'accrochaient par les côtés »³⁷.

Cette ambivalence des sentiments qui se manifeste chez le protagoniste est assurément renforcée par sa fréquentation de deux espaces thématiquement antinomiques, qui sont à la fois concrets et chargés de symbolisme : l'oratoire de sa mère où se trouvent à s'exprimer la religiosité (tournée en dérision par le Narrateur) et la féminité, et le cabinet de son père, lieu connotant les valeurs viriles. De la sorte, le petit Don Juan était « partagé entre la guerre et la dévotion, l'enfant passait ses journées à fabriquer de petites croix avec des lattes, ou bien, armé d'un sabre de bois, à s'escrimer dans le potager contre des citrouilles de Rota, dont la forme ressemblait beaucoup, suivant lui, à des têtes de Maures couvertes de leurs turbans »³⁸. « S'il entrait dans le cabinet de son père, il voyait des cuirasses faussées par des balles d'arquebuse, un casque que le comte de Marana portait à l'assaut d'Almerla, et qui gardait l'empreinte du tranchant d'une hache musulmane : des lances, des sabres mauresques, des étendards pris sur les infidèles décoraient cet appartement »³⁹.

Et, au moment de son départ pour Salamanque où il devait poursuivre ses études et parfaire son éducation, il reçoit de ses parents un double héritage. Il part à la conquête de sa nouvelle vie, muni pour ainsi dire d'armes spirituelles et matérielles : de sa mère, des chapelets, des scapulaires et des médailles bénites ; de son père, une épée dont la poignée était damasquinée d'argent et portait les armes de sa famille⁴⁰.

En outre, il est encore question des âmes du purgatoire, non pas en tant que tableau, mais plutôt en qualité de lieu, d'espace investi par des convictions religieuses. C'est Don Garcia qui l'évoque cette fois, à seule fin de tourner en ridicule son ami Don Juan : « A la tranchée comme ailleurs, je dis ce que je pense. Mais je me tais car voici mon camarade Don Juan dont le chapeau va tomber, tant ses cheveux se dressent sur sa tête. Lui ne croit pas seulement à l'âme, il croit encore aux âmes du purgatoire »⁴¹.

Parmi les prodromes préfigurant l'apparition fantastique, à laquelle assistera impuissant le héros, il en est un qui est digne de retenir l'attention et de susciter la curiosité : il s'agit du rêve que fait Don Juan après s'être endormi, suite à une beuverie en compagnie de ses camarades d'étude, dans l'auberge ; son rêve fut tourmenté et tout rempli de visions cauchemardesques. L'usage de vocables descriptifs auxquels recourt le Narrateur réfère au thème du fantastique. Ce sont, selon la terminologie de Philippe Hamon, des *embrayeurs génériques du texte*⁴². Le narrateur insiste également sur les sentiments qu'éprouve le Narrateur : « A ce spectacle, Don Juan fut saisi d'horreur, il revient bien vite à la rive gauche. L'apparition qui l'avait tant charmé s'y trouvait encore ; les cheveux de sa femme flottaient au vent, ses yeux étaient animés d'un feu surnaturel, et au lieu de la couronne elle tenait en main une épée »⁴³.

L'instance narrative mentionne, une fois encore, la toile représentant les âmes du purgatoire, et ce, au moment où le protagoniste a regagné son château familial. Après s'être délassé en lisant un livre de contes libertins (il convient de noter, ici, le contraste frappant entre le type de lecture auquel se livre le personnage et l'atmosphère de religiosité qui se dégage du tableau), il le referma et s'apprêta à dormir : « Avant d'éteindre le second, il promena avec distraction ses regards par toute la chambre, et

tout d'un coup il avisa dans son alcôve le tableau représentant les tourments du purgatoire, tableau qu'il avait si souvent considéré dans son enfance. Involontairement ses yeux se reportèrent sur l'homme dont un serpent dévorait les entrailles, et bien que cette représentation lui inspirât encore plus d'horreur qu'autrefois, il ne pouvait s'en détacher »⁴⁴.

Le tableau, objet d'art familial, se mue subitement en chose étrange, source d'inquiétude, qui doit, paradoxalement, son étrangeté au fait d'être remarqué : sous le regard du protagoniste, il est devenu un spectacle inaccoutumé. Le « tout d'un coup » marque linguistiquement ce passage du familier à l'inaïperçu, à l'insoupçonné sous l'effet du regard. Ainsi, la première description du tableau en fait un objet merveilleux, mais sa seconde apparition dans l'histoire le rend à proprement parler fantastique. Ces deux apparitions consécutives témoignent de l'évolution de l'état d'âme du personnage, concomitante à celle du récit, qui passe ainsi d'un cadre réaliste à *une inquiétante étrangeté* (cf. la fameuse *Das Unheimliche* de Freud). Le récit fantastique, comme nous le rappelions plus haut, procédant de manière progressive, parsème à ses points névralgiques des indices anxiogènes, propres à inquiéter. C'est pourquoi, tout en inspirant davantage d'horreur à Don Juan, la scène du serpent dans la toile déclenche et ravive dans son esprit le souvenir tragique du capitaine Gomare, mort lors d'une sanglante bataille⁴⁵. Ce qui l'impressionna au plus haut point : « En même temps, il se rappela la figure du capitaine Gomare et les effroyables contorsions que la mort avait gravées sur ses traits. Cette idée le fit tressaillir, et il sentit ses cheveux se hérissier sur sa tête. Cependant, rappelant tout son courage, il éteignit la dernière bougie, espérant que l'obscurité le délivrerait des images hideuses qui le persécutaient »⁴⁶.

Néanmoins, sa tentative demeura vaine et se solda par un échec, le fantastique, comme phénomène et donc perceptible par les sens, possède une fonction pragmatique qui le fait agir sur le personnage, le paralysant et lui ôtant toute latitude de mouvement ou de pensée :

« L'obscurité augmenta encore sa terreur. Ses yeux se dirigeaient toujours vers le tableau qu'il ne pouvait voir, mais il lui était tellement familier qu'il se peignit à son imagination aussi nettement que s'il eut été grand jour. Parfois même il lui semblait que les figures s'éclairaient et devenaient lumineuses, comme si le feu du purgatoire que l'artiste avait peint eut été une flamme réelle »⁴⁷.

Moment de faiblesse, moment de vulnérabilité psychologique donnant lieu à des visions, aberration des sens et de l'esprit, exacerbée par une imagination frileuse, œuvrant à la faveur de circonstances particulières qui rendent le héros davantage réceptif à l'étrange et au surnaturel : « Enfin son agitation fut si grande qu'il appela à grands cris ses domestiques pour faire enlever le tableau qui lui causait tant de frayeur »⁴⁸.

Le Narrateur poursuit encore la description de la disposition psychique de Don Juan, mettant l'accent sur l'impact psychologique du tableau sur lui :

« Puis, il se remit alors à lire ; mais ses yeux seuls parcouraient le livre, son esprit était au tableau. En proie à une agitation indicible, il passa ainsi une nuit sans sommeil [...] Par son ordre un lit lui avait été préparé dans une autre chambre, et l'on

pense bien qu'il n'eut garde d'y faire porter le tableau ; mais il en avait gardé le souvenir qui fut assez puissant pour le tenir encore éveillé pendant une partie de la nuit »⁴⁹.

C'est donc dans un contexte psychique particulièrement contraignant et anxiogène que Don Juan va être le témoin oculaire de la terrible vision. Par ailleurs, en dépit des terreurs que lui inspirèrent les scènes horribles du tableau, il pensa point à faire amende honorable ni à se détourner de ses sombres desseins : l'enlèvement de Dona Teresa.

Les circonstances mêmes favorisèrent l'avènement du fantastique, ainsi que la disposition psychique du personnage, encore vulnérable : « [...] il partit seul afin de n'y arriver qu'à la nuit. Effectivement, il était nuit noire quand il passa près de la tour Del Lloro, où un de ses domestiques l'attendait [...] La chaleur et la fatigue le forcèrent de s'asseoir sur un banc dans une rue déserte »⁵⁰.

Et, au moment de la confrontation du protagoniste avec l'apparition fantastique, le Narrateur procède à une délégation de la focalisation : le régime narratif passant en focalisation interne. Comme à l'accoutumée, l'instance narrative se désengage de la scène et les faits sont médiatisés par la conscience focale du personnage, dont le premier contact avec l'événement inopiné et surnaturel est d'abord de nature auditive : « Tout à coup une musique lugubre et solennelle vint frapper son oreille. Il distingua d'abord les chants que l'église a consacrés aux enterrements »⁵¹

Peu de temps après, le contact visuel s'établit avec la vision. A la focalisation interne qui nous fait découvrir, par le truchement du regard de Don Juan, la scène, se superpose la focalisation externe dans laquelle le Narrateur entreprend une description dépouillée et objective (pas tout à fait, en fait) du spectacle, sans omettre de parsemer son discours de quelques indices propres à accuser le caractère inaccoutumé et étrange du spectacle.

La modalisation⁵², mise au service de la narration fantastique, connote également la présence du Narrateur et précise sa relation à son discours. Ce dernier pratique, par ailleurs, la technique du *réalisme subjectif*, consistant en un dévoilement progressif d'une réalité reflétée dans la conscience réceptrice du personnage :

« Bientôt une procession tourna le coin de la rue et s'avança vers lui. Deux longues files de pénitents portant des cierges allumés précédaient une bière couverte de velours noir et portée par plusieurs figures habillées à la mode antique, la barbe blanche et l'épée au côté. La marche était fermée par deux files de pénitents en deuil et portant des cierges comme les premiers. Tout ce convoi s'avavançait lentement et gravement. On n'entendait pas le bruit des pas sur le pavé, et l'on eut dit que chaque figure glissait plutôt qu'elle ne marchait. Les plis longs et roides des robes et des manteaux semblaient aussi immobiles que les vêtements de marbre des statues »⁵³.

D'un point de vue narratif, et dans l'économie interne de la nouvelle, la scène des funérailles, à laquelle assiste médusé Don Juan, répète la vision du tableau, et d'abord dans sa mise en scène : il s'agit de la nuit quand l'apparition a eu lieu. D'ailleurs, dans l'ensemble de la nouvelle prédomine une impression du nocturne,

associée à l'isotopie de la mort dans ce passage, et qui revient de façon intermittente. C'est ainsi, à titre d'exemple, que le protagoniste tente d'exécuter ses noirs desseins.

Ce n'est toutefois pas là l'unique fait linguistique digne de retenir l'attention. En effet, la récurrence de certains indices contribue à la cohésion micro-structurelle du passage concerné, et, au-delà, à la cohérence macro-structurelle du récit. Il en est ainsi de l'isotopie lexicale de la mort, déjà évoquée, qui parcourt et domine la relation de l'apparition. Le fantastique est alors étroitement lié au domaine religieux, ce qui explique et justifie la prédominance des thèmes de la mort et du purgatoire. Exemples : « musique lugubre et solennelle » ; « enterrements » ; « deuils » ; « la mort » ; « une voix sépulcrale » ; « chants funèbres »⁵⁴, « le terrible Dies irae » ; « des flammes du purgatoire » ; « apparition horrible » ; « la bière »⁵⁵.

Sur le plan thématique, le retour périodique de certains motifs et de certains épisodes contribue efficacement à l'unité organique de l'ensemble narratif. Ainsi, le motif du serpent rongant les entrailles d'un homme, n'est pas sans rappeler le châtement mythologique encouru par Prométhée pour avoir dérobé le feu aux dieux et l'avoir donné aux hommes. Un aigle lui rongait continuellement le foie qui renaissait, et ce, avant d'être délivré de ce tourment par Hercule, des générations après. Ce motif, dont la signification symbolique patente est justiciable d'une approche psychanalytique, n'est pas l'objet de notre présent propos.

– « Surtout il ne pouvait détacher ses yeux d'un homme dont un serpent paraissait ronger les entrailles pendant qu'il était suspendu au-dessus d'un brasier ardent au moyen d'hameçons de fers qui l'accrochaient par les côtes »⁵⁶.

– « Involontairement ses yeux se reportèrent sur l'homme dont un serpent dévorait les entrailles... »⁵⁷.

– « En même temps un serpent gigantesque s'éleva derrière lui, et, le dépassant de plusieurs pieds, semblait prêt à s'élancer dans la bière »⁵⁸.

Bien entendu, la troisième occurrence du motif, celle de l'apparition proprement dite comporte une différence sensible, du fait que le serpent menace, cette fois-ci, directement Don Juan. L'espace fantastique déborde alors sur l'espace primaire.

Le vrai mérite de l'auteur réside, à notre sens, dans l'organisation dramatique des éléments du récit. Le Narrateur décrit progressivement l'évolution psychologique du personnage central, procédant par touches successives jusqu'à atteindre le point où culmine la tension dramatique. Confronté pour la première fois et sans nulle préparation à une vision de l'au-delà, Don Juan, en libertin endurci, est vite rassuré et ressaisit ses esprits après la réponse surprenante donnée par l'une des figures de la procession et met cela sur le compte de la méprise.

Cependant, de nouveaux détails l'inquiètent tout en piquant sa curiosité : les chants funèbres, les prêtres vêtus de chape de deuil, le De Profundis. Le tragique et la solennité du spectacle sont plus forts que lui, ses nerfs ne résistent point et il sent son sang se figer. Alors il décide de s'enquérir auprès d'un pénitent, pour la deuxième fois, de la cérémonie des funérailles et renouvelle sa question avec plus d'insistance. En

recevant la confirmation redoutée, par la réponse à sa question, il chancelle et est contraint de s'appuyer contre une colonne afin de préserver son équilibre.

Lorsqu'il s'informe une troisième fois, il est tout à fait éperdu ; or les avertissements solennels du prêtre qui lui répond s'accompagnent d'une vision sanglante et horriblement précise : désormais l'homme est à bout de nerfs. Il tombe évanoui :

« Il se leva et voulut s'éloigner, mais le nombre des pénitents et la pompe du cortège le surprirent et piquèrent sa curiosité. La procession se dirigeant vers une église voisine dont les portes venaient de s'ouvrir avec bruit. Don Juan arrêta par la manche une des figures qui portaient des cierges et lui demanda poliment qu'elle était la personne qu'on allait enterrer. Le pénitent leva la tête : sa figure était pâle et décharnée comme celle d'un homme qui sort d'une longue et douloureuse maladie. Il répondit d'une voix sépulcrale : "c'est le comte Don Juan de Marana". Cette étrange réponse fit dresser les cheveux sur la tête de Don Juan ; mais l'instant d'après, il reprit son sang-froid et se mit à sourire. "J'aurai mal entendu, se dit-il ou ce vieillard se sera trompé". Il entra dans l'église en même temps que la procession. Les chants funèbres recommencèrent, accompagnés par le *De Profundis*.

Malgré ses efforts pour paraître calme, Don Juan sentit son sang se figer. S'approchant d'un autre pénitent, il lui dit : "Quel est donc le mort qu'on enterre ? Le comte Don Juan de Marana", répondit le pénitent d'une voix creuse et effrayante. Don Juan s'appuya contre une colonne pour ne pas tomber. Il se sentait défaillir, et tout son courage l'avait abandonné. Cependant le service continuait, et les voûtes de l'église grossissaient encore les éclats de l'orgue et des voix qui chantaient le terrible *Dies irae*. Il lui semblait entendre les chœurs des anges au jugement dernier. Enfin faisant un effort, il saisit la main d'un prêtre qui passait près de lui. Cette main était froide comme du marbre.

"Au nom du ciel ! Mon père, s'écria-t-il pour qui priez-vous, et qui êtes-vous ?" Nous prions pour le comte Don Juan de Marana, répondit le prêtre en le regardant fixement avec une expression de douleur. Nous prions pour son âme qui est en péché mortel, et nous sommes des âmes que les messes et les prières de sa mère ont tirées des flammes du purgatoire. Nous payons au fils la dette de la mère ; mais cette messe, c'est la dernière qu'il nous est permis de dire pour l'âme du comte Don Juan de Marana".

"Le temps est venu ! s'écria une voix qui partait d'un angle obscur de l'église, le temps est venu ! Est-il à nous ?"

Don Juan tourna la tête et vit une apparition horrible. Don Garcia pâle et sanglant s'avancait avec le capitaine Gomare, dont les traits étaient encore agités d'horribles convulsions. Ils se dirigèrent tous deux vers la bière, et Don Garcia en jetant le couvercle à terre avec violence, répéta : "Est-il à nous ?" En même temps un serpent gigantesque s'éleva derrière lui, et, le dépassant de plusieurs pieds, semblait prêt à s'élaner dans la bière...Don Juan s'écria : "Jésus !" et tomba évanoui sur le pavé »⁵⁹

Nous le voyons, ce passage d'une importance cardinale met en scène significativement la vision fantastique, de courte durée, il est vrai, s'estompant rapidement donc, cédant la place à la réalité prosaïque.

Le temps semble s'être figé. En fait, l'apparition advient dans un hors temps et la subjectivité frileuse du protagoniste dilate singulièrement ce temps jusqu'à faire apparaître quelques minutes pour une éternité.

Cette progression méthodique dans la conduite du récit, menée de main de maître par le Narrateur, dans le recours au surnaturel, présente le double avantage de justifier psychologiquement la défaillance du Héros et d'acclimater l'esprit du lecteur (du narrataire), finalement sans force lui aussi pour résister à l'évidence du prodige. Les détails de l'apparition s'inscrivent en traits saisissants dans le cadre d'une scène réaliste.

De plus, la conduite du récit a été si habile que nous hésitons à opter résolument pour une interprétation définitive. Le Narrateur a tout fait pour nous placer dans l'incertitude, pour permettre au lecteur de choisir l'explication la mieux adaptée à ses croyances et à son tempérament. Ainsi, l'aventure singulière du Héros n'est pas décrite expressément comme un rêve ou comme une hallucination : libre au lecteur de l'expliquer par un miracle. S'il répugne à une justification surnaturelle, qu'il reprenne alors sa lecture. Il découvrira assurément des éléments qui peuvent satisfaire un esprit positif. Don Juan n'était pas dans son état coutumier lorsque s'offrit à ses regards l'apparition.

Quarante-huit heures auparavant, il avait ressenti quelque trouble à contempler, dans la pénombre de sa chambre, le tableau hérité de sa mère où se trouvaient peints avec un réalisme cruel les tourments du purgatoire ; une fois les lumières éteintes, il n'avait pu dormir, hanté qu'il était par l'image lancinante du tableau. La nuit suivante n'avait pas été meilleure ; et, malgré ses insomnies successives, il s'était imposé une autre épreuve : affronter la fatigue d'une longue chevauchée en plein midi, sous un soleil torride. C'est dire qu'il était, au cours de la nuit tragique, dans cet état de moindre résistance qui expose les sens de l'homme aux illusions.

Sa vision, du reste, se compose d'éléments dont la présence peut s'expliquer par le souvenir confus du tableau récemment contemplé ou des aventures antérieurement vécues ; encore devrait-il échapper à l'envoutement d'une histoire que l'impassible autorité du Narrateur a su rendre extraordinairement suggestive. Mais le lecteur ordinaire ne se soucie pas de gâter son plaisir en exerçant la vigilance de son esprit critique ; son imagination voyage dans le monde qui ne ressemble pas à la vie familière et qui, pourtant, n'a pas les contours irréels du songe, un monde étrange où l'on garde les deux pieds sur terre et où l'on chemine parmi les fantômes. Tel semble être le pari engagé et gagné par l'auteur de *La Vénus d'Ille*.

Conclusion

Le fantastique est un genre littéraire ancien, qui connaît sa période de prédilection pendant le romantisme. Il s'illustre dans le roman, mais plus généralement dans les genres brefs tels le conte et la nouvelle.

La narration fantastique, quant à elle, suppose un cadre réaliste au sein duquel advient un événement inexplicable, souvent attribué à l'intervention du surnaturel. Ce qui le distingue de l'étrange (où le phénomène reçoit une explication rationnelle, au terme du récit) et du merveilleux dont l'univers diégétique est soumis à des lois qui lui sont inhérentes et spécifiques.

Nous avons tenté, dans cet article, d'étudier les modalités textuelles du fantastique ainsi que ses caractéristiques narratives, en nous plaçant dans une perspective phénoménologique attentive à l'analyse de l'effet qu'il occasionne sur l'esprit du protagoniste et la façon dont sa conscience appréhende l'événement. Nous nous sommes fondé, pour les besoins de l'argumentation, sur l'étude d'une nouvelle de Prosper Mérimée, qui, non seulement s'inscrit dans cette veine, mais illustre parfaitement l'émergence progressive de l'inexplicable et de l'indécidabilité qui caractérisent la réaction du lecteur et du personnage.

Notes

1. Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, 1965, p. 117.
2. *Ibid.*, p. 200.
3. Jacques Chabot, *L'Autre-moi*, Edisud, 1983, p. 40.
4. Louis Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, p. 15.
5. Roger CAILLOIS, « Fantastique », in *Encyclopedia Universalis*, p. 774.
6. J. P. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1985, p. 852.
7. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 52.
8. Prosper Mérimée., *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1978, p. 1435.
9. J. Chabot, *op. cit.*, p. 86.
10. *Ibid.*, p. 1431.
11. P. Mérimée, *Ibid*, p. 669.
12. *Ibid.*, p. 669.
13. A.-J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, 1979, p. 79.
14. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 271.
15. *Ibid.*, p. 271.
16. *Ibid.*, p. 956.
17. *Ibid.*, p. 967.
18. *Ibid.*, p. 994.
19. Gérard Cordesse, « Note sur l'énonciation narrative », *Poétique*, n° 65, 1986, p.44.
20. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 671.

21. *Ibid.*, p. 682.
22. *Ibid.*, p. 685.
23. *Ibid.*, p. 691.
24. *Ibid.*, p. 695.
25. *Ibid.*, p. 702.
26. *Ibid.*, p. 681.
27. *Ibid.*, p. 691.
28. *Ibid.*, p. 672.
29. *Ibid.*, p. 719.
30. *Ibid.*, p. 710.
31. *Ibid.*, p. 723.
32. *Le Nouveau Petit Robert*, 1995, p. 1568.
33. J. Chabot, *op. cit.*, p. 92.
34. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 671.
35. *Ibid.*, p. 672.
36. *Ibid.*, p. 672.
37. *Ibid.*, p. 673.
38. *Ibid.*, p. 708.
39. *Ibid.*, p. 673.
40. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 708.
41. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 69.
42. P. Mérimée, *op. cit.*, pp. 681-682.
43. *Ibid.*, p. 717.
44. P. Mérimée, *Ibid.*, p. 703.
45. *Ibid.*, p. 717.
46. *Ibid.*, p. 717.
47. *Ibid.*, p. 718.
48. *Ibid.*, p. 718.
49. *Ibid.*, p. 718.
50. *Ibid.*, p. 719.
51. P. Mérimée, *op. cit.*, p. 719.
52. La modalisation est « le processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé », in M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion, 1997, p. 389.
53. *Ibid.*, p. 719.
54. *Ibid.*, p. 720.
55. *Ibid.*, p. 672.
56. *Ibid.*, p. 617.
57. *Ibid.*, p. 720.
58. *Ibid.*, pp. 719-720.

59. *Ibid*, pp. 720-721.

Bibliographie

- Arrivé M., Gadet F., Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1997.
- Caillois R., « *Fantastique* », in *Encyclopaedia Universalis*.
- Chabot J., *L'Autre-moi*, Paris, Edisud, 1983.
- Cordesse G., « Note sur l'énonciation narrative », *Poétique*, n° 65, 1986,
- Greimas A.-J. Courtès J., *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- De Beaumarchais J.-P., Couty D., Rey A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
- Hamon Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Mérimée P., *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », 1978.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vax L., *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1965.
- Vax L., *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979.