Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2002)

Heft: 33: Das Fantastische = Le fantastique = Il fantastico

Artikel: Statues animées, hommes pétrifiés : stratégies d'énonciation du conte fantastique et du roman naturaliste

Autor: Gantert, Ruth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006419

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ruth Gantert

Statues animées, hommes pétrifiés

Stratégies d'énonciation du conte fantastique et du roman naturaliste

À Jacques Geninasca

Les statues semblaient animées, les hommes paraissaient pétrifiés
Balzac, *Maître Cornélius* [1]

La Venus d'Ille et *Lokis* de Mérimée, *L'Œuvre* de Zola – ces trois textes très différents mettent en scène un scénario de mariage perverti. Notre analyse essaiera de dégager les stratégis discursives dans lesquelles s'inscrit la mise en scène de la nuit de noces.

1. Le fantastique de *La Vénus d'Ille:* stratégies du discours féministe

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, T. Todorov cite à plusieurs reprises *La Vénus d'Ille*, nouvelle parue en 1837 que Mérimée considérait comme son chef-d'œuvre.[2] Commençons par donner un bref résumé de la nouvelle:

Le narrateur, un archéologue parisien, arrive dans un petit village du Roussillon. Il y est l'hôte de la famille de Peyrehorade, dans la propriété de laquelle on vient de trouver une statue romaine de la déesse Vénus – à la grande joie de M. de Peyrehorade, amateur d'antiquités. Le surlendemain de son

1 Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1980, vol. XI, p. 16.

2 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Nous citons la nouvelle d'après l'édition suivante: Prosper Mérimée, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1978, pp. 729-757. Cette édition cite dans la notice une lettre de Mérimée à Mme de La Rochejaquelein du 18 février 1857: "Avez-vous lu une histoire de revenants que j'ai faite et qui s'appelle *La Vénus d'Ille*. C'est, suivant moi, mon chef-d'œuvre" (p. 1485).

arrivée, la narrateur assiste à la célébration des noces entre le fils de M. de Peyrehorade, Alphonse, et une jeune catalane du village voisin, Mlle de Puygarrig. Avant la cérémonie des noces, le jeune Alphonse, engagé dans une partie de jeu de paume, passe l'anneau de mariage au doigt de la statue pour s'en débarrasser. Ayant oublié de le reprendre après le jeu, Alphonse est contraint d'enfiler au doigt de la fiancée une autre bague, qui lui avait été offerte jadis par une jeune modiste parisienne. Après le repas de noces, le marié, manifestement ivre, tire le narrateur à l'écart et prétend qu'il n'a pas pu retirer son anneau du doigt de la statue, parce que celle-ci aurait replié le doigt. La nuit de noces finit en catastrophe: on trouve le nouvel époux sans vie sur le lit nuptial – seule présente à la scène du crime, la mariée soutient qu'il a été étouffé par la statue. Après les funérailles d'Alphonse, le narrateur quitte le village sans que les circonstances de la mort violente aient pu être éclairées.

La nouvelle réunit les caractéristiques constitutives, selon Todorov, du genre fantastique:

1. Elle met en scène un narrateur homodiégétique[3] ayant assisté en observateur aux événements qu'il relate. Le lecteur a toutes les raisons de croire au récit du narrateur: parisien cultivé, sobre et positiviste, celui-ci se présente comme un témoin fiable.
2. L'histoire obéit à une gradation à la fois en ce qui concerne la gravité des méfaits attribués à la statue, la part de responsabilité qu'il faut lui supposer en tant que sujet agissant, et le degré de crédibilité qu'on accorde aux récits de ses malfaisances. La première "action" de la statue consiste à écraser un des hommes occupés à la sortir de la terre en lui cassant une jambe. C'est le guide catalan qui raconte l'événement à l'archéologue de la capitale lorsque les deux hommes s'approchent d'Ille. Si l'homme du peuple superstitieux, au langage imagé, y voit une preuve de la "méchanceté" de la statue, il est évident que pour le narrateur parisien il ne peut s'agir que d'un simple accident de peu d'importance. Le deuxième événement, à la nuit tombée, est bien plus intéressant pour le narrateur, parce qu'il y assiste lui-même, en tant

3 Selon la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

que témoin moins visuel qu'auditif: tandis que le narrateur contemple le paysage depuis la fenêtre ouverte de sa chambre, deux jeunes "polissons du village" s'approchent de la statue et l'un d'eux lui jette une pierre – pour en être aussitôt lui-même atteint au front. Il s'écrie "Elle me l'a rejetée!" (p. 737) et les deux apprentis s'enfuient en proie à la terreur. Bien que le narrateur ne partage évidemment pas l'interprétation des deux jeunes provinciaux, il approuve en riant la "punition" des "Vandales". Dans la nuit du crime enfin, le narrateur est de nouveau un témoin auditif: après la fête, il entend dans l'escalier des pas lourds se rapprochant de la chambre nuptiale où attend la mariée – et il entend les mêmes pas lourds qui s'en éloignent au chant du coq, juste avant la découverte du cadavre. Unique témoin visuel du meurtre, la mariée nous a été présentée comme une jeune fille aimable, fine et courageuse – aussi éloignée que possible d'un caractère hystérique.

Indifférent au récit de la jambe cassée, égayé par la scène de la pierre rejetée, le narrateur ne peut s'empêcher de ressentir une "terreur superstitieuse" face au dernier événement fatal qui se refuse à toute explication rationnelle.

3. Nous arrivons ainsi à l'élément le plus important qui détermine le genre fantastique selon Todorov: il s'agit de l'hésitation finale entre une explication rationnelle et l'irruption du surnaturel. Il y a bien une piste pour une explication "naturelle" du crime – celui-ci pourrait s'imputer à un joueur de paume aragonais, capitaine de l'équipe adversaire qu'Alphonse a traité avec arrogance après l'avoir vaincu au jeu. Cette hypothèse cependent se trouve invalidée par un certain nombre d'indices : l'Aragonais a un alibi, et la pointe de ses souliers ne correspond pas aux empreintes trouvées dans la terre humide. Dans l'impossibilité d'adopter la solution rationnelle, le narrateur est de nouveau rejeté sur le récit hallucinant de la mariée, qui, lui, est en accord parfait avec toutes les traces observables. Nous voici devant un excellent exemple pour la façon dont le conte fantastique nous pré-

sente la solution rationnelle comme une "porte assez étroite pour qu'on ne puisse pas s'en servir".[4]

Dans un article récent extrêmement fin et riche, J. Geninasca s'oppose à la lecture de Todorov en déplaçant l'attention du niveau de l'énoncé au niveau de l'énonciation.[5] Il montre que le point culminant de la nouvelle – l'action meurtrière qu'on est contraint d'attribuer à la statue – correspond à une inversion ironique du scénario habituel d'une nuit de noces:

1. Au lieu d'embrasser sa nouvelle épouse, Alphonse est suffoqué dans l'étreinte de la statue.
2. Destiné à occuper le rôle du plus fort vis-à-vis d'une jeune vierge sans défense, Alphonse se trouve au contraire en position de victime.
3. Tandis que la statue agit en personne animée, Alphonse finit en cadavre inanimé.[6]

Le narrateur est en effet très critique en ce qui concerne le mariage auquel le hasard l'a obligé d'assister: il nous le présente comme un piège tendu à la pauvre jeune fille. Celle-ci s'engage sans savoir ce qui l'attend, pour se retrouver ensuite dans une position inférieure par rapport à son mari, qui la dominera et fera d'elle comme bon lui semblera. Cette vision pessimiste du mariage bourgeois apparaît très clairement dans les tristes réflexions du narrateur lors de la nuit des noces.

> Quelle odieuse chose, me disais-je, qu'un mariage de convenance! Un maire revêt une écharpe tricolore, un curé une étole, et voilà la plus honnête fille du monde livrée au Minotaure! Deux êtres qui ne s'aiment pas, que peuvent-ils se dire dans un pareil moment, que deux amants achèteraient au prix de leur existence? Une femme peut-elle jamais aimer un homme qu'elle aura vu grossier une fois? Les premières impres-

4 "Il est parfois nécessaire d'avoir une porte de sortie pour une explication naturelle, mais je devrais ajouter: que cette porte soit assez étroite pour qu'on ne puisse pas s'en servir", Montague Rhodes James cité par Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 30.

5 Jacques Geninasca, "L'efficacité des textes littéraires", *Semiotic Efficacity and the Effectiveness of the Text. From Effects to Affects*, éd. par Isabella Pezzini, Brepols, "Semiotic and cognitive studies", 2001, pp. 105-129. Pour la critique de la théorie de Todorov voir en particulier p. 113.

6 *Art. cit.*, p. 117.

> sions ne s'effacent pas, et je suis sûr que ce M. Alphonse méritera bien d'être haï...[7]

Or, ce qui arrive à Alphonse, c'est exactement le scénario piège dont la jeune mariée serait normalement la victime désignée: en passant l'alliance au doigt de la statue, il s'est engagé – sans le vouloir et sans savoir ce que cela signifiait – dans une relation avec un être plus fort que lui, un monstre insensible qui réclamera ses droits dans la nuit des noces, qui le dominera physiquement jusqu'à le tuer dans l'étreinte nuptiale.

> Image en miroir de la nuit des noces, la version fantastique d'une appropriation autorisée par contrat a pour fonction d'illustrer la *chosification* consécutive à la mainmise du plus fort sur le plus faible, de l'homme sur la femme dans le "champ du pouvoir" d'une société où prévalent les interactions mercantiles.[8]

À partir de cette inversion ironique du scénario de mariage dont la statue est l'opérateur, J. Geninasca montre que celle-ci peut être lue comme une figure du discours littéraire.

> Par un effet du rapport d'homonymie qui lie la figure de la statue et le titre du récit dont celle-ci est l'un des acteurs, l'ironie imputée à la Vénus d'Ille ("Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant"; "Cette expression d'ironie infernale" (*ib.*: 40); "Cette fois, je l'avouerai, je ne pus contempler sans effroi son expression de méchanceté ironique" (*ib.*: 55) est en réalité celle du discours, ou, si l'on préfère, de la parole littéraire dont dépend la lisibilité de la nouvelle.[9]

Dans ce contexte, notons que la statue fait elle aussi, comme le crime final, l'objet d'une double lecture mise en scène dans

7 *La Vénus d'Ille*, p. 752. Les premières rédactions de ce paragraphe sont plus explicites encore ("... voilà la plus honnête fille du monde à la merci d'un animal qui [va la traiter comme une courtisane *biffé*] ne lui fera connaître de l'amour que ce qui pourrait l'en dégoûter", cf. les variantes p. 1502). Huit ans plus tôt, un autre "jeune célibataire" donne aux maris le conseil laconique "Ne commencez jamais le mariage par un viol" (Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980, vol. XI, p. 955).

8 Jacques Geninasca, *art. cit.*, p. 118.

9 *Ibid.*, p. 119.

le texte: elle porte deux inscriptions qui sont interprétées chacune de deux manières différentes par l'antiquaire de province, M. de Peyrehorade, et par l'archéologue parisien. Or, les deux différentes lectures de l'inscription sur le socle de la statue, CAVE AMANTEM, préfigurent justement le scénario de mariage et son inversion ironique. Si on traduit, comme M. de Peyrehorade, par "prends garde à ton amant", l'avertissement s'adresse aux femmes en leur disant que toutes, fussent-elles des déesses, seront sujettes à l'homme qui les dominera. Dans l'interprétation du narrateur par contre, "prends garde à toi si elle t'aime", la menace concerne l'homme sujet à la puissance de la déesse féminine – avertissement qui aurait pu éviter à Alphonse sa triste fin, à condition toutefois qu'il en tienne compte... L'ironie cependant ne concerne pas seulement Alphonse, elle implique aussi le narrateur lui-même. Immédiatement après sa traduction ingénieuse de l'avertissement aux amants, l'érudit parisien fait preuve d'un comportement insouciant vis-à-vis de la déesse. Pour procéder sans peine à la lecture de la deuxième inscription, il s'accroche en effet au cou de la statue. Ce geste est susceptible, à l'instar du "don" irréfléchi de la bague qui perdra le jeune Alphonse, d'une double interprétation selon qu'on considère la statue comme un simple objet ou comme un sujet doté de compétences modales.

> Je m'accrochai sans trop de façons au cou de la Vénus, avec laquelle je commençais à me familiariser. Je la regardai même un instant *sous le nez*, et la trouvai de près encore plus méchante et encore plus belle.[10]

Mais le narrateur n'a pas seulement un comportement gestuel qui risque gros sans qu'il s'en aperçoive, son comportement langagier est tout aussi dangereux. À deux moments symétriques du récit, le premier et le troisième soir, il s'endort après un monologue intérieur. Le soir de son arrivée à Ille, après avoir assisté à la scène de "vandalisme" qui se retourne contre l'agresseur de la statue, l'archéologue parisien s'endort de bonne humeur, sur un "souhait charitable":

> Je fermai la fenêtre en riant de bon cœur.

10 *La Vénus d'Ille*, p. 740.

> "Encore un Vandale puni par Vénus! Puissent tous les destructeurs de nos vieux monuments avoir ainsi la tête cassée!" Sur ce souhait charitable, je m'endormis.[11]

La troisième nuit, après le repas de noces, le narrateur nous fait également part de ses pensées, concernant cette fois-ci la tristesse et le dégoût que lui inspire le mariage auquel il vient d'assister. Alors que le célibataire parisien éprouve manifestement de l'admiration pour la mariée, il considère le nouvel époux indigne de la jeune femme.

> Je pensais à cette jeune fille si belle et si pure abandonnée à un ivrogne brutal. [...] Durant mon monologue, que j'abrège beaucoup, j'avais entendu force allées et venues dans la maison, [...] Que cette pauvre fille, me dis-je, doit être troublée et mal à son aise! Je me tournais dans mon lit de mauvaise humeur. Un garçon joue un sot rôle dans une maison où s'accomplit un mariage.[12]

Le monologue interrompu du narrateur reprend au moment où il entend des pas lourds dans l'escalier, des pas qu'il attribue au marié ivre. Cette fois-ci, le narrateur se voit contraint d'avoir recours à un moyen efficace pour interrompre ses pensées et réussir à s'endormir.

> "Quel butor! m'écriai-je. Je parie qu'il va tomber dans l'escalier."
> Tout redevint tranquille. Je pris un livre pour changer le cours de mes idées. C'était une statistique du département, ornée d'un mémoire de M. de Peyrehorade sur les monuments druidiques de l'arrondissement de Prades. Je m'assoupis à la troisième page.[13]

À deux reprises, le narrateur interrompt son monologue intérieur. Il l'"abrège beaucoup" ou "change" "le cours de [ses] idées" – mais il est facile de deviner un autre "souhait charitable" caché sous la prévision apparemment neutre ("Je parie qu'il va tomber dans l'escalier") et censuré pour des raisons

11 *Ibid.*, p. 737.

12 *Ibid.*, p. 752. Jean Bellemin-Noël fait remarquer le choix étrange du verbe dans l'expression "un mariage s'accomplit": "un mariage a lieu ou se célèbre, c'est plutôt un crime qui 's'accomplit'" (Jean Bellemin-Noël, "Entre rêver assis et écrire couché: les contes à dormir debout", *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p. 156.

13 *Ibid.*, p. 752.

de bienséance: comment le narrateur pourrait-il souhaiter ouvertement un malheur au fils de son hôte? Les raisons d'un tel désir maléfique cependant ne manquent pas: à part la jalousie probable du narrateur qui a eu soin de préciser que lui-même avait trouvé la fiancée "non seulement belle, mais séduisante" (p. 744), il observe à plusieurs reprises qu'Alphonse se conduit comme un "Vandale" envers de Vénus – non pas au sens concret (il n'essaie pas d'abîmer la statue), mais au sens figuré (il offense les valeurs dont la déesse de l'amour se porte garante). En effet, Alphonse trahit à la fois la jeune modiste qui lui a fait cadeau d'un anneau en gage d'amour, et sa fiancée à laquelle il met ce même anneau en signe d'un marché conclu uniquement pour la dot de la jeune fille. Insensible aux valeurs amoureuses, Alphonse mérite donc bien une punition, plus encore que les jeunes apprentis de l'avant-veille! Ce désir du narrateur soigneusement passé sous silence – désir que le lecteur ne peut d'ailleurs que partager! – trouvera sa réalisation terrible au chant du coq. Alphonse n'est pas le seul à se tromper sur le rôle qu'il faut attribuer à la Vénus d'Ille. Comme le jeune homme, qui utilise la statue pour y déposer un anneau, le narrateur la traite en simple objet dépourvu de toute modalisation. Le "souhait charitable" du narrateur d'invoquer la punition de Vénus sur tous les "Vandales" n'est qu'une façon de parler – jamais le narrateur n'imaginerait qu'il puisse être pris à la lettre par la déesse – tout comme Alphonse n'a aucune idée du fait que son geste de passer l'anneau au doigt de la statue pourrait être interprété comme un engagement. L'acte pragmatique d'Alphonse et l'acte langagier du narrateur reposent tous les deux sur la conviction que la statue n'est qu'un objet – mais les deux actes entraînent une conséquence néfaste (la même!) qui oblige à considérer la statue comme un sujet doté d'un vouloir et d'un pouvoir qu'elle met aussitôt en œuvre. Mais voici l'ironie de la Vénus d'Ille (de la nouvelle comme de la déesse): si l'erreur d'Alphonse se retourne contre lui-même, celle du narrateur mène au contraire à la conséquence secrètement désirée – non seulement par le célibataire parisien, mais aussi par le lecteur implicite.

2. Le fantastique de *Lokis*: stratégies du discours libertin

Plus de trente ans plus tard, et après s'être retiré de la littérature pendant vingt ans, Mérimée écrit ses dernières trois nouvelles, *La chambre bleue*, *Lokis*, et *Djoûmane*. Voici l'intrigue de *Lokis*, publié en 1869 sous le titre *Le manuscrit du professeur Wittembach*, telle que Mérimée la présente dans une lettre à Jenny Dacquin:

> Lorsque j'étais dans le château, on lisait des romans modernes prodigieux, dont les auteurs m'étaient parfaitement inconnus. C'est pour imiter ces messieurs que cette dernière nouvelle est faite. La scène se passe en Lituanie, pays qui vous est fort connu. On y parle le sanscrit presque pur. Une grande dame du pays, étant à la chasse, a eu le malheur d'être prise et emportée par un ours dépourvu de sensibilité, de quoi elle est restée folle; ce qui ne l'a pas empêchée de donner le jour à un garçon bien constitué qui grandit et devient charmant, seulement, il a des humeurs noires et des bizarreries inexplicables. On le marie, et, la première nuit de ses noces, il mange sa femme toute crue. Vous qui connaissez les ficelles, puisque je vous les dévoile, vous devinez tout de suite le pourquoi. C'est que ce monsieur est le fils illégitime de cet ours mal élevé. *Che invenzione prelibata.* Veuillez m'en donner votre avis, je vous en prie.[14]

Les ressemblances entre *La Vénus d'Ille* et *Lokis* sont évidentes: l'histoire est racontée par un narrateur érudit qui s'intéresse aux coutumes et aux langues du pays. Cet homme cultivé, célibataire quoique fiancé,[15] assiste à un mariage entre deux jeunes gens très différents dont il observe l'union avec des sentiments au moins mitigés. Obligé malgré lui d'assister à la célébration des noces, il est dégoûté par le caractère vul-

14 Lettre du 3 septembre 1868, cf. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, notice, p. 1625.

15 Au premier chapitre de *Lokis*, les notes du professeur Wittembach évoquent en effet à plusieurs reprises sa fiancée "Mlle Gertrude Weber". Apparemment, le linguiste comparé vient d'ajourner son mariage au profit du voyage en Lituanie. Par la suite, il n'est plus du tout question de la fiancée allemande – les projets de mariage auraient-ils été abandonnés? Quand le professeur commente ses notes à la fin du conte, il s'adresse à une certaine "Adélaïde" pressée de couper la parole au pédant pour aller se coucher ("C'est ainsi que les Français ont oublié leur mot néo-latin de goupil ou gorpil pour y substituer celui de renard. Je vous en citerai bien d'autres exemples...» Mais Adélaïde remarqua qu'il était tard, et on se sépara", p. 1090).

gaire de la fête. Pendant la nuit, il est sujet à des perceptions inquiétantes – dans *Lokis*, un corps passe devant sa fenêtre et tombe dans le jardin. Ces perceptions annoncent la catastrophe qu'on découvre au matin: dans la nouvelle tardive, la victime n'est pas le marié mais la jeune femme, trouvée dans son lit, la gorge lacérée, tandis que le marié est parti et ne sera plus jamais retrouvé. Comme *La Vénus d'Ille*, *Lokis* présente un narrateur homodiégétique qui assiste à une série d'événements louches disposés en gradation jusqu'au dénouement fatal. Cependant en ce qui concerne l'hésitation finale, *Lokis* se distingue de la nouvelle fantastique antérieure: les difficultés d'interprétation n'affectent pas le déroulement des faits (il est évident que l'acte meurtrier est à imputer au marié) mais plutôt la raison pour laquelle le jeune homme a commis cet acte. Souffre-t-il d'une tare héréditaire, comme le suggère le docteur – le fils aurait-il hérité la folie de sa mère? Ou bien s'agit-il d'un effet de traumatisme prénatal vécu par la femme enceinte?[16] L'explication qui s'impose – et que Mérimée révèle crûment dans sa lettre à Jenny Dacquin – est, plus que surnaturelle, scabreuse: Mme la comtesse n'a pas encore été enceinte lors de son enlèvement, mais l'est devenue par la suite; ce qui signifie que son fils Michel n'est homme qu'à moitié – et que c'est son autre moitié animalesque qui l'emporte dans la nuit de noces. Beaucoup d'indices au cours de la nouvelle appuient cette solution, de la description physique du comte Michel Szémioth (fort, très chevelu, musculeux, les yeux rapprochés) à son comportement étrange et aux réactions qu'il provoque auprès des animaux et des hommes. Le caractère "fauve" du comte apparaît en effet dès le début: dans sa première nuit au château, le narrateur aperçoit devant sa fenêtre le visage d'un homme qui l'observe, perché sur un arbre – cet homme s'avérera être le propriétaire du château, Michel Szémioth. Les animaux domestiques ont peur du comte, mais le docteur raconte qu'une fois un ours l'a léché sans lui faire du mal. Mlle Ioulka enfin, la jeune fille

16 La critique n'a pas manqué de citer *Das Fräulein von Scuderi* d'E. T. A. Hoffmann, où le point de départ de la folie meurtrière de l'orfèvre Cardillac est à chercher dans une tentative de viol dont sa mère a été victime pendant la grossesse.

qui sera sa fiancée, imagine un jeu qui consiste à bander les yeux aux hommes et à leur présenter ensuite un pot de miel dans lequel ils enfoncent le doigt en croyant s'appuyer contre le mur. Dans la scène précédente elle se plaint même *expressis verbis* que le comte "l'eût serrée, comme un ours qu'il était".[17] Cette disqualification du marié rappelle les jugements du narrateur parisien dans La *Vénus d'Ille* traitant le marié de "Minotaure" et de "butor" – ici l'ironie du texte veut qu'à l'insu de la jeune femme, l'expression métaphorique dont elle se sert à l'égard de son soupirant correspond à une réalité au sens propre – et que, une fois mariée au comte, elle sera la victime de l'ours.[18]

La fin de *Lokis* présente donc moins une hésitation de lecture qu'une énigme dont la solution existe et peut être devinée.[19] La raison pour laquelle l'explication surhumaine (ou plutôt sous-humaine) n'est pas ouvertement adoptée, ce n'est pas tant qu'elle va à l'encontre des lois positivistes,[20] mais plutôt qu'elle choque les lois de la bienséance. Si le fantastique de *La Vénus d'Ille* amène à faire passer le lecteur d'une simple question de *whodunnit* à une conversion idéologique, l'énigme ouverte de *Lokis* s'inscrit dans une une stratégie de discours libertin: elle permet de suggérer plutôt que de dire. Nous avons vu que dans *La Vénus d'Ille*, l'ironie énonciative engage le lecteur implicite en même temps que le narrateur – au cours de la nouvelle, le lecteur ne peut que s'associer à l'opinion du narrateur, devenant ainsi qu'il le veuille ou non

17 P. 1074. En ce qui concerne l'"oursité" du comte, cf. l'étude de Kestutis Nastopka, "Portrait d'une impossibilité: lecture sémiotique de *Lokis* de Prosper Mérimée", *Nouveaux Actes Sémiotiques* VII, 37, 1995, pp. 5-35.

18 Dès le début, l'épigraphe thématise cette identification entre l'homme et l'animal – mais il est en lituanien et sa traduction ne sera révélée qu'à la fin de la nouvelle: "Miszka su lokiu / Abu du tokiu" signifie "Michel [le nom du marié] et Lokis [l'ours en lituanien], ce sont tous les deux les mêmes".

19 Le narrateur-témoin est lui même prié par son hôte d'"expliquer les énigmes" en devinant pourquoi les animaux domestiques ont peur du comte.

20 Mérimée consulte même des médecins sur les alliances possibles entre femmes et plantigrades! Voici ce qu'il écrit dans une lettre à Jenny Dacquin: "Les médecins me disent que les plantigrades sont plus que d'autres bêtes en mesure de s'allier à nous; mais naturellement, les exemples sont rares, les ours étant peu avantageux...", *op. cit.*, p. 1626.

coresponsable de la mort d'Alphonse. Le plaisir du discours libertin de *Lokis* par contre profite uniquement à l'énonciateur implicite de la nouvelle – et au lecteur capable de résoudre l'énigme. Quant au linguiste allemand auquel la narration est confiée, il se situe à l'opposé d'un tel discours libertin, comme l'indique déjà son rôle de ministre religieux. Dépourvu d'humour, ennuyeux, sage à l'excès, il se présente comme une caricature du pédant dont l'énonciateur implicite se moque.[21] D'autre part, le lecteur ne peut adopter ni le discours de la coquetterie de Mlle Ioulka, ni encore moins les "bizarreries de caractère" du comte Michel; c'est donc à l'abri de tout engagement passionnel, avec une égale distance ironique qu'il contemple les événements comme les personnages – voici peut-être une raison pour l'intérêt relativement moindre de *Lokis* par rapport à *La Vénus d'Ille.*

3. La statue animée dans *L'Œuvre* de Zola

Après les deux nouvelles de Mérimée, passons à un genre en apparence très éloigné du conte fantastique: au roman naturaliste. *L'Œuvre* de Zola, paru en 1886, est un roman d'artiste qui raconte le long et douloureux échec du peintre Claude Lantier. Le roman s'ouvre sur la première rencontre entre Claude et Christine, une jeune orpheline de province fraîchement débarquée à Paris et perdue devant l'atelier de Claude. Les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre et vont vivre ensemble à la campagne, où ils ont un petit garçon, Jacques. Après cinq ans, ils reviennent à Paris, et Claude se décide enfin à épouser Christine. Le jour du mariage, qui "pour faire vite et simple" se conclut seulement à la mairie, Claude s'ennuie. Au lieu de rester auprès de Christine, il va

21 À titre d'exemple, citons le comportement du professeur lors de la nuit de noces. Comme le sage don José avant de tomber dans les filets de Carmen, M. Wittembach résiste à l'occasion de voir danser les bohémiennes: "J'aurais eu quelque curiosité de voir de près les danses populaires, mais la plupart étaient menées par des bohémiennes effrontées, et je ne crus pas qu'il fût bienséant de me hasarder dans cette bagarre. Je rentrai donc dans ma chambre, je lus quelque temps, puis me déshabillai et m'endormis bientôt" (*op. cit.*, p. 1088).

chercher son ami Mahoudeau, qu'il a choisi comme témoin pour le mariage. Dans l'atelier du sculpteur, les deux amis admirent ensemble la nouvelle œuvre de celui-ci, une statue de femme debout. Mais, faute d'une armature solide, la Baigneuse s'écroule et Mahoudeau est blessé en essayant de la retenir dans ses bras. Cet événement préoccupe tellement les artistes qu'on ne parle que de la statue tout au long du déjeuner. Dans la nuit de noces, Christine attend Claude au lit, mais le marié ne songe pas à la rejoindre: il passe la nuit de noces à peindre. Quand il se couche enfin à côté de Christine et s'aperçoit qu'elle ne dort pas encore, il recommence à parler de la statue, et Christine éclate en sanglots. Les nouveaux mariés se raccommodent, mais la nuit de noces reste manquée. Voici la fin du chapitre VIII:

> Il l'avait prise, elle s'abandonna. Mais ils eurent beau s'étreindre, la passion était morte. Ils le comprirent, quand ils se lâchèrent et qu'ils se retrouvèrent étendus côte à côte, étrangers désormais, avec cette sensation d'un obstacle entre eux, d'un autre corps dont le froid les avait déjà effleurés, certains jours, dès le début ardent de leur liaison. Jamais plus, maintenant, ils ne se pénétreraient. Il y avait là quelque chose d'irréparable, une cassure, un vide qui s'était produit. L'épouse diminuait l'amante, cette formalité du mariage semblait avoir tué l'amour.[22]

Le récit du mariage dans *L'Œuvre* présente plusieurs ressemblances thématiques avec *La Vénus d'Ille*.

1. Les deux histoires concernent une fête de mariage suivie de la nuit de noces.
2. Les deux mariés ne semblent pas trop épris de leur future épouse – ils ont d'autres préoccupations plus pressantes qui les lient à une collectivité masculine et à cause desquelles ils risquent d'oublier le mariage. Pour Alphonse, c'est le jeu de paume, et pour Claude, il s'agit de l'art.
3. Les deux descriptions de la fête insistent sur la solitude affective de la mariée, transportée dans un milieu qui lui reste étranger. Ainsi, Christine, ne connaissant personne, accepte comme témoins deux collègues de son mari, pour se trouver isolée au milieu de la camaraderie masculine. Pour les hom-

22 Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, tome IV, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1966, p. 230.

mes, ce qui tient au cœur de Christine n'est qu'une "chose", qu'une "simple formalité":

> La chose restait ainsi entre camarades, personne n'en causerait.[23]

> Le déjeuner fut très amical; et on ne dit pas un mot de la simple formalité qu'on venait de remplir, on parla d'autre chose tout le temps, comme à une de leurs réunions ordinaires, entre camarades.[24]

4. Le couple des nouveaux mariés se double d'un couple hybride homme/statue qui transforme la nuit de noces en catastrophe. Comme dans *La Vénus d'Ille*, la mariée se trouve supplantée par la statue dans son rôle d'amante.

> Quant à Mahoudeau, encore ébranlé, envahi d'une stupeur, il se plaignait d'une courbature, qu'il n'avait pas sentie d'abord: tous ses membres s'endolorissaient, il avait les muscles froissés, la peau meurtrie, comme au sortir des bras d'une amante de pierre. Et Christine lui lava l'écorchure de sa joue de nouveau saignante, et il lui semblait que cette statue de femme mutilée s'asseyait à la table avec eux, que c'était elle seule qui importait ce jour-là, elle seule qui passionnait Claude, dont le récit, répété à vingt reprises, ne tarissait pas sur son émotion, devant cette gorge et ces hanches broyées à ses pieds.[25]

5. Dans les deux textes enfin, c'est l'animation d'une statue qui transforme la nuit de noces en catastrophe. Examinons de plus près la façon dont le roman naturaliste met en scène ce motif "fantastique".

La visite de Claude dans l'atelier de Mahoudeau se divise en trois étapes: l'arrivée de Claude, l'animation et la chute de la statue, le départ des deux artistes. Ces phases sont marquées par les indications sur le poêle que Mahoudeau allume – non pas pour réchauffer son ami et lui-même, mais pour dégeler la statue. Les trois étapes de la visite à l'atelier correspondent à trois moments différents dans la description de la statue. Au début, la figure enveloppée dans des linges ressemble à un corps inanimé, comme l'indique la comparaison avec le linceul.

23 *Ibid.*, p. 278.
24 *Ibid.*, p. 284.
25 *Ibid.*, p. 284.

> Au milieu de l'atelier, sur une selle faite d'une caisse d'emballage, consolidée de traverses, se dressait une statue que de vieux linges emmaillotaient, et, gelés fortement, d'une dureté cassante de plis, ils la dessinaient comme sous la blancheur d'un linceul.[26]

Débarrassée de ses linges, la statue fait l'objet d'un premier regard, amoureux de la part du sculpteur ("souriant en amant à sa nudité de femme adorée") critique de la part de Claude ("Décidément, ce bon Mahoudeau trahissait"). Dans un deuxième temps, la chaleur dégagée par le poêle semble donner vie à la statue. De nombreuses expressions adverbiales ("justement", "à ce moment", "peu à peu", "brusquement" et "enfin") scandent l'animation progressive de la Baigneuse. Focalisé sur Claude, l'événement s'accompagne au début de modalisations et de tournures hypothétiques (elle "*semblait* revivre", "Claude *crut* avoir une hallucination", "*comme si* la jambe droite allait se mettre en marche"). Mais lorsque la vivification de la statue arrive à son point culminant et en même temps à la catastrophe (marquée par le changement de l'imparfait au passé simple), les modalisations et les atténuations disparaissent complètement, laissant la place à une description étonnante à l'intérieur d'un roman naturaliste:

> Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette.[27]

Dans la troisième partie, après l'écroulement de la statue, Mahoudeau recolle les morceaux, prononce une espèce de plainte funèbre, et la recouvre de ses linges – nous rejoignons donc le scénario de la mort qui caractérisait la scène initiale: à deux reprises, la statue est de nouveau comparée à un cadavre.

> Bientôt, la figure fut de nouveau entière, pareille à une de ces suicidées d'amour, qui se sont fracassées du haut d'un monument, et qu'on recolle, comique et lamentables, pour les porter à la Morgue. [...] Puis,

26 *Ibid.*, p. 280.
27 *Ibid.*, p. 282.

> lorsque la figure fut couverte de linges, ainsi qu'une morte sur laquelle on a tiré le drap, tous deux s'en allèrent en courant.[28]

Ce qui frappe dans ce chapitre de *L'Œuvre*, c'est qu'il affronte – tout comme *La Vénus d'Ille* – deux scénarios de mariage différents, dont l'un concerne un homme et une femme, Claude et Christine, alors que l'autre implique un homme et une statue, le sculpteur Mahoudeau et sa Baigneuse. Le rapport entre l'artiste et l'œuvre d'art se configure en effet comme un scénario d'amour. Le regard d'amant dont l'artiste couve sa créature est suivi d'une étreinte amoureuse:

> Et lui, du même geste d'amour dont il s'enfiévrait à la caresser de loin, ouvrit les deux bras, au risque d'être tué sous elle. [...] Et elle sembla lui tomber au cou, il la reçut dans son étreinte, serra les bras sur cette grande nudité vierge qui s'animait comme sous le premier éveil de la chair.[29]

Ce qui devrait se passer entre le couple "légitime", Claude et Christine, dans le lit nuptial, a lieu, par anticipation et déviation, dans l'atelier du sculpteur, entre le couple hybride de l'artiste et la statue! Le motif du sculpteur amoureux de son œuvre rappelle évidemment le mythe de Pygmalion sous-jacent à cet épisode, comme le montre Barbara Vinken.[30] Mais, contrairement à ce qui se passe dans le mythe de Pygmalion, l'amour de l'artiste pour son œuvre finit mal – dans l'atelier du sculpteur comme, plus tard, dans celui du peintre. À la fin du roman, en effet, Claude se suicide en se pendant à son tableau. C'est ainsi que le sort tragique du couple sculpteur/statue préfigure en miroir le dénouement du roman: d'abord, la statue s'introduit symboliquement dans le lit nuptial et met fin à l'amour entre les deux mariés, ensuite, l'œuvre d'art en arrive même à tuer l'artiste.

Qu'est-ce que nous révèle la comparaison entre les mises en scène de la statue animée dans les textes de Mérimée et de

28 *Ibid.*, p. 283.
29 *Ibid.*, p. 282.
30 Barbara Vinken, "Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas *Œuvre*", *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, éd. par Mathias Meyer et Gerhard Neumann, Freiburg i. Br., Rombach Litterae, 1997, pp. 593-621.

Zola? Dans *La Vénus d'Ille*, le lecteur implicite n'assiste pas vraiment à l'animation de la statue, mais il est amené à la supposer, puisque c'est la seule solution qui intègre toutes les informations dont il dispose. Les pas lourds dans l'escalier, la bague trouvée par terre dans la chambre nuptiale, le cercle de fer qui semble avoir étreint le jeune homme... Chacune de ces observations minutieuses relève du monde naturel tel que nous le connaissons – il n'y a pas une seule phrase qui ne puisse figurer dans un récit réaliste – mais c'est la construction de l'ensemble qui nous contraint à adopter un scénario surnaturel, sans que celui-ci soit explicitement suggéré. On a souvent insisté sur le fait que la littérature fantastique n'est possible que dans un monde foncièrement positiviste: elle a besoin du détail "vrai" qui sert de repoussoir à l'événement surnaturel.[31] Le roman naturaliste par contre met en œuvre le procédé inverse: au niveau des "faits", on reste toujours dans le monde naturel. À aucun moment du récit zolien, le lecteur implicite n'est soumis à une hésitation quant à ce qui se passe "effectivement" dans l'atelier de Mahoudeau: la statue s'écroule parce qu'elle n'est pas assez solidement appuyée. On a soin d'insister dès le début sur le statut précaire de l'armature que l'artiste a bricolée avec du bois:

> Dans une heure de révolte impatiente, il avait fabriqué lui-même une armature avec des manches à balai, se passant du fer nécessaire, espérant que le bois serait assez solide. De temps à autre, il la secouait, pour voir; mais elle n'avait pas encore bougé.[32]

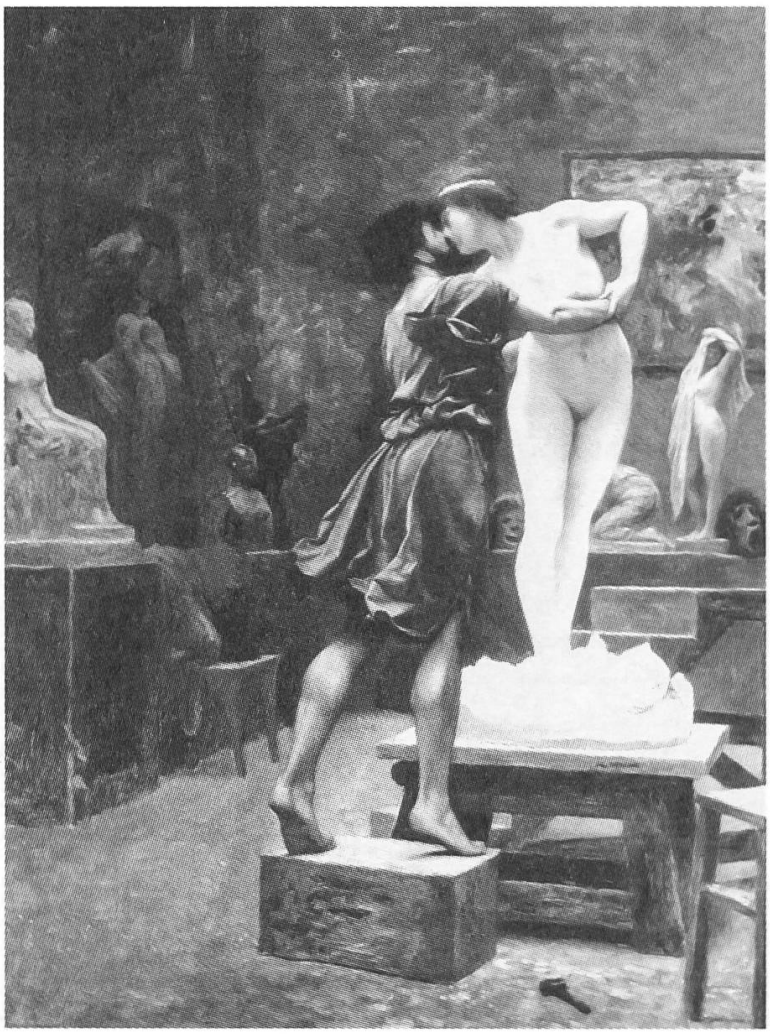
Mais en parsemant son récit de nombreuses métaphores humaines, le narrateur zolien utilise un langage apte à rendre la statue vivante. Voici, à titre d'exemple, la phrase qui suit immédiatement l'explication naturelle que nous venons de citer:

31 Charles Nodier, le prédécesseur de Mérimée à l'Académie française, parle dans sa "préface nouvelle" à *Smarra* de la recherche d'un "fantastique vraisemblable ou vrai" (Charles Nodier, *Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 38). Pour une discussion moderne du rapport entre réalisme et littérature fantastique, cf. Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen et Basel, A. Francke, 2001, en particulier le chapitre "Realistische Verfahren als Spolien im Gebäude des Wunderbaren", pp. 155-158.

32 *L'Œuvre*, p. 280.

Il y eut un craquement, on entendit des os se fendre.[33]

Tout se passe donc comme si nous avions affaire à deux genres complémentaires: si le conte fantastique de Mérimée se sert d'un langage "positiviste" pour introduire un événement surnaturel et ébranler des convictions idéologiques, le roman naturaliste zolien introduit le "fantastique" au niveau du langage pour que les faits naturels qu'il présente soient chargés d'une signification mythique.



Jean-Léon Gérôme (1824-1904),
Pygmalion et Galatée

33 *Ibid.*, p. 282.

Abstract

Die fantastische Begebenheit in Mérimées Erzählung *La Vénus d'Ille* entspricht einer ironischen Umkehrung des ursprünglichen Heiratsszenarios: Statt der jungen Frau ist es der Bräutigam, der sich aufgrund einer unvorsichtigen Handlung an ein bösartiges Wesen bindet, das seine körperliche Überlegenheit schamlos zum eigenen Vorteil ausnutzt und so den Schwächeren zugrunde richtet. Die Statue der Venus, die diese ironische Umkehrung bewirkt, erscheint als Figur des literarischen Textes. Die Ironie der Venus von Ille trifft aber nicht nur den unbedarften Alphonse, sondern schliesst auch den Erzähler und den impliziten Leser mit ein. Der fantastische Widerstreit zweier Interpretationsweisen lenkt davon ab, dass die ideologische Wahl des feministischen Diskurses längst getroffen ist.
Anders verhält es sich bei der späten Erzählung *Lokis*, obwohl auch hier eine problematische Hochzeit ihren tragischen Ausgang nimmt. Das Ende der Geschichte bleibt aber nicht in der fantastischen Schwebe – noch ruft es beim impliziten Leser, der sich diesmal nicht mit dem Erzähler identifiziert, heftige Gefühlsregungen hervor. Wenn die Lösung des Rätsels nicht verraten wird, so liegt das eher am sprachlichen Vergnügen, Anzüglichkeiten geschickt zu verbrämen statt offen auszusprechen.
Das achte Kapitel aus Zolas Roman *L'Œuvre* schliesslich enthält verblüffende Ähnlichkeiten zu *La Vénus d'Ille*: Auch hier wird fatalerweise die Liebesnacht mit einer menschlichen Braut durch die Umarmung einer Statue ersetzt. Die thematische Ähnlichkeit der beiden Texte lässt den komplementären Charakter der Genres hervortreten: Während die fantastische Erzählung in einer nüchternen Sprache übersinnliche Begebenheiten suggeriert, lädt der naturalistische Roman die an sich völlig natürlichen Geschehnisse mit einer metaphorischen Sprache zu mythischer Bedeutung auf.