

Dadci Mohamed Salah
Maître- assistant, Doctorant
Laboratoire SLADD
Université Mentouri Constantine

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

Magistère, 2004

Introduction

La nouvelle occupe, comme genre narratif bref, une place mineure, en regard du roman auquel on a consacré un nombre important de travaux et qui jouit, de ce fait, d'une position privilégiée. C'est que la nouvelle, de par sa brièveté et la concentration de sa matière narrative, est le lieu de prédilection du fugace, de l'éphémère. Alors que le roman, disposant d'une durée assez étendue, permet de développer les caractères et d'étoffer les faits.

Par ailleurs, l'écriture de la nouvelle a atteint son apogée, en particulier au XIX^e siècle, sous des plumes aussi prestigieuses que celles de Guy de Maupassant et de Prosper Mérimée. Le choix du thème du présent mémoire, qui porte sur l'analyse de certaines nouvelles de ce dernier, obéit à des motivations d'ordre esthétique. Les œuvres de cet auteur constituent, souvent, le lieu d'une intense activité énonciative et narrative. C'est ainsi

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

que les indices textuels laissés par le narrateur (l'énonciateur) dans le récit autorisent des observations intéressantes, du fait qu'ils forment autant de traces de sa manifestation et de sa relation à l'histoire qu'il narre.

Notre objectif, dans la suite du présent travail, sera de cerner la figure du Narrateur et d'étudier ses différentes positions narratives dans les nouvelles de notre corpus. Pour ce faire, nous avons organisé notre étude en trois parties complémentaires :

- I- Préliminaires théoriques.
- II- La narration réaliste.
- III- La narration fantastique.

La démarche que nous avons adoptée est fort simple : il s'agit d'éprouver un appareil conceptuel, emprunté à la poétique et la narratologie, d'évaluer la pertinence et les limites de ses concepts, en les confrontant à la réalité textuelle. Pourquoi un tel choix ? Parce que la poétique nous fournit un modèle théorique, et l'analyse narratologique s'attache à l'observation critique des réalisations concrètes d'œuvres particulières qui sont la manifestation d'une structure profonde abstraite.

Première partie : Préliminaires théoriques

1/ Les instances du texte narratif

Le récit est un genre protéiforme et omniprésent. Des genres aussi différents que la nouvelle, le cinéma ou la bande dessinée sont susceptibles d'en concrétiser le contenu. Cette omniprésence, qui en fait un objet quotidien, masque sa complexité foncière ainsi que ses mécanismes. Ce qui peut entraîner une fascination pour le contenu et favoriser un processus d'identification de la part d'un lecteur non-averti, n'exerçant pas sa vigilance critique.

En outre, si la communication littéraire partage les caractéristiques communes à tout échange verbal, elle s'en distin-

gue néanmoins par le caractère différé de son « message » et la construction particulière de son référent.

Le texte narratif est souvent d'une facture complexe, incluant diverses composantes interdépendantes qu'il y a lieu de résumer comme suit :

- Le récit est le résultat d'une activité d'énonciation : la narration.
- Le récit contient une histoire (une diégèse), autrement dit une suite d'événements logiquement reliés et signifiant le passage d'un état à un autre.
- Les acteurs sont des instances agissantes au sein du récit.
- Les événements entretiennent des relations temporelles déterminées par la chronologie.
- Les acteurs agissent et évoluent dans un espace défini (la topologie).

Pour Jaap Lintvelt, dont l'étude se situe résolument dans la perspective d'une polyphonie énonciative, les instances du texte littéraire se répartissent selon quatre niveaux, encore qu'elles ne soient pas toutes impliquées textuellement.

Niveau 1 : Auteur concret / Lecteur concret

Personnes biographiques et historiques, ces deux instances n'ont pas une incidence directe sur l'œuvre littéraire, et partant, ne sont pas concernées par une analyse immanente. Situées à un niveau extra-textuel, elles peuvent néanmoins influencer respectivement la lecture du texte : l'une par la modification de l'horizon d'attente du lecteur, l'autre par la réception critique de l'œuvre. De plus, si l'auteur concret conserve toujours la même identité (Hugo, Balzac, Zola), les lecteurs concrets varient, eux, en fonction des époques et des idéologies.

Niveau 2 : Auteur abstrait / Lecteur abstrait

Lors de la composition de son œuvre, l'auteur concret y projette une image de lui-même, une sorte de « second moi », qui n'est pas directement accessible à l'analyse parce qu'il ne possède aucune manifestation textuelle, mais se dissimule derrière les acteurs du récit et le narrateur. Il est souvent le support de l'idéologie de l'œuvre. Quant au lecteur abstrait, il est défini comme une instance fictive programmée par le texte. C'est la représentation d'un lecteur virtuel, récepteur idéal de la communication littéraire, partageant avec l'auteur abstrait des préoccupations culturelles similaires.

Niveau 3 : Narrateur / Narrataire

Le narrateur est l'instance (la conscience) médiatrice qui vient s'interposer entre le texte et le lecteur. C'est avant tout un être de parole à partir duquel s'origine le discours narratif. Sa présence au sein du récit est linguistiquement dénotée, quel que soit le degré de son engagement/désengagement. Le narrateur dialogue avec un narrataire, qui représente un lecteur textualisé (cf. Kayser) et que l'œuvre pose comme coénonciateur, présupposé par l'acte communicationnel.

Niveau 4 : Acteurs

L'acteur ou le personnage est un « être de papier » à qui le narrateur donne l'illusion de vie en le dotant d'un passé, d'une psychologie, d'un statut socioprofessionnel, etc.

La sémiotique littéraire préfère parler d'acteur au lieu de personnage dans le souci d'éviter la connotation anthropomorphique du second terme. La notion y gagne en généralité et en extension. De plus, les conséquences sémiotiques et méthodologiques de la distinction fonctionnelle narrateur/acteur sont importantes. Si leurs sphères d'action se rejoignent parfois, l'analyse doit discriminer leurs compétences respectives. Ainsi, si le narrateur

exerce, en priorité, la fonction de narration ou de représentation, il revient à l'acteur d'assumer l'action et, ipso facto, la fonction d'interprétation. Toutefois, la limite entre ces deux instances étant parfois ténue, on peut voir, à l'occasion, leurs rôles s'inverser.

2/ La problématique du point de vue

La notion de point de vue, précédemment négligée, connaît aujourd'hui un regain d'intérêt évident. Certains théoriciens n'hésitent pas à y voir la clef de voûte de l'édifice romanesque. Dès lors, le travail de construction de l'univers diégétique, dévolu au personnage du narrateur, se fait toujours à partir d'un point de vue qui le justifie et le valorise. Ce concept réfère à la philosophie de l'auteur (scepticisme et relativisme dans le cas de Mérimée). Il découle du choix d'un point de vue des répercussions certaines sur le récit et ses composantes.

Genette, pour sa part, n'a pas manqué de souligner l'imprécision du terme qu'il rebaptise focalisation. Il en distingue trois :

- la focalisation zéro.
- la focalisation interne.
- la focalisation externe.

Cette tripartition recoupe celle de certains critiques, tels Pouillon et Todorov. Cependant, le mérite insigne du poéticien français est d'avoir dénoncé la confusion entre le mode (qui voit ?) et la voix (qui parle ?).

Enfin, l'apport original de Mieke Bal, dans ce débat, a consisté à affiner la théorie genettienne, notamment en y introduisant le personnage du focalisateur et en l'érigeant en instance autonome.

3/ La nature du discours littéraire

Le discours littéraire (l'ensemble des œuvres) se particularise par le caractère construit de son référent qui ne saurait exister

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

en dehors du texte qui l'institue, contrairement au référent réel qui jouit d'une existence autonome (est antérieur au signe qui le nomme). Le référent littéraire ne se confond jamais avec la réalité, mais représente une image stylisée de celle-ci. Sa mise en place dans le corps de l'énoncé suppose une procédure de référenciation, de construction. En outre, les référents textuels (personnages, temps, lieu...) constituent autant de repères susceptibles d'orienter le lecteur dans sa lecture-interprétation de l'œuvre. Ce dernier est souvent confronté au texte comme produit fini qui recèle, peu ou prou, les traces de sa production, de son énonciation.

Dans cette optique, on peut considérer le texte selon qu'il renvoie à ses repères internes ou qu'il réfère à la situation d'énonciation dont il est le résultat.

Ces deux points de vue correspondent respectivement au repérage anaphorique et déictique.

La dichotomie anaphore / déixis recouvre, dans une large mesure, le couple traditionnel discours/histoire et interfère, de manière évidente, avec la problématique de la focalisation.

A ce propos, Benveniste, mettant l'accent sur l'utilisation individuelle de la langue, distingue deux attitudes textuelles :

a- une attitude discursive : qui se concrétise par l'emploi de la 1^{ère} personne, des embrayeurs spatio-temporels (ici, maintenant, demain, etc.), du présent de l'indicatif, du passé composé et du futur simple.

b- une attitude historique : se manifeste par le désengagement du je, l'emploi de la non-personne (il), de l'aoriste, de l'imparfait et du plus-que-parfait.

L'exposition de ces préliminaires théoriques nous semble nécessaire, dans la mesure où l'analyse narrative se fonde essentiellement sur des indices textuels, sur le matériau verbal de l'œuvre littéraire.

Deuxième partie : La narration réaliste

– *Chronique du règne de Charles IX (1828)*

1/ Analyse narrative

L'intention de Mérimée, lors de la composition de la *Chronique*, n'était pas de rédiger un chapitre de l'histoire de la France durant le règne de ce monarque, tâche qu'il délègue à l'historien, mais bien de faire œuvre de fiction, comme il l'avouera lui-même dans la Préface. Aussi, optera-t-il pour des personnages secondaires et fictifs, ne manquant pas, au passage, de commettre des anachronismes et de faire entorse à la stricte chronologie événementielle.

Par ailleurs, l'œuvre de Mérimée présente la difficulté de sa catégorisation : s'agit-il d'un roman ou d'une nouvelle ? Par sa longueur, elle excède les dimensions traditionnelles de la nouvelle sans pour autant constituer un véritable roman, puisque les personnages manquent d'épaisseur psychologique et se conforment à une certaine fonctionnalité propre à ce genre bref.

Comprenant 27 chapitres, la *Chronique* se caractérise par une certaine similitude avec le roman picaresque et par une composition binaire, se manifestant par le retour de motifs analogues et la répétition d'épisodes similaires.

Sur le plan narratif, la conduite du récit y est confiée à un narrateur hétérodiégétique, absent en qualité de personnage-acteur, de l'histoire qu'il relate. Ce qui ne l'empêche guère de se manifester, notamment, par l'usage de la 1ère personne. A ce propos, Genette a souligné, dans un passage essentiel de *Figures III* (p. 252), la corrélation entre le type de narration adopté et le choix de la personne grammaticale qui en découle.

L'effacement du Narrateur de la *Chronique*, à la surface du récit, se trouve largement contrebalancée par une présence

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

fortement marquée sur le plan narratif qui figure ses fréquentes intrusions. Orrechioni note justement que l'implication de l'énonciateur dans son discours comprend divers degrés. Aussi, la gamme de la manifestation de la subjectivité langagière est-elle constituée par les modalisateurs, les termes évaluatifs et axiologiques (p. 152).

L'auteur de la *Chronique* fait précéder son histoire d'une préface qui, sur le plan du contenu, contraste profondément avec l'œuvre d'imagination qu'elle est censée être préface. L'auteur se propose de méditer sur les causes probables des massacres de la Saint-Barthélemy. Si, dans la préface, l'auteur attribue le déclenchement de cet événement tragique de l'Histoire de France, au fanatisme populaire, le Narrateur de la *Chronique*, en revanche, se refuse à préciser les responsabilités, de manière tranchée, encore qu'il fasse allusion aux ordres partis du Louvre, origine du pouvoir à l'époque. Il s'attache plutôt à peindre des personnages fictifs, à décrire l'évolution de destins particuliers, reléguant au second plan des figures illustres (le souverain Charles, l'Amiral Coligny...). Dans la préface, Mérimée expose son relativisme dans les jugements, qui consiste à ne pas évaluer le passé à l'aune du présent. Les mentalités évoluent ; ce qui relativise l'appréciation des actions humaines.

Au demeurant, c'est à une véritable prouesse narrative que le Narrateur est convié : concilier ce qui relève de la réalité historique attestée et ce qui participe de la pure fiction. Il réussit pourtant cette gageure, mais au prix d'un judicieux dosage des ingrédients narratifs. Dès lors, réalité et fiction peuvent coexister dans une relative harmonie.

En outre, une lecture superficielle de la *Chronique* s'attacherait à relever des éléments historiques et des faits attestés ; en somme, une problématique adéquation entre la réalité factuelle et sa transposition romanesque. Cependant, une lecture attentive au matériau verbal (les signes textuels) permet de dis-

siper cette première impression et lève le voile sur les ruses de la machine narrative. Le Narrateur s'emploie à bâtir un monde sur l'illusion référentielle, et ce à grand renfort de noms et de dates, avant d'en saper sérieusement les fondements (cf. la dénudation du procédé).

La part de l'Histoire est ainsi réduite au profit de l'affabulation. Ce qui cadre parfaitement avec le dessein initial de l'auteur : composer une œuvre de fiction. Aussi, c'est à travers la conscience réfléchissante d'un protestant, Bernard de Mergy, que le lecteur entreprend la découverte de l'univers de la *Chronique*. Le Narrateur oppose ce protagoniste, récemment arrivé à la cour, à son frère, le capitaine George qui a abjuré le protestantisme familial en faveur du catholicisme. Une lecture globale de l'œuvre nous autorise à conclure à une certaine similitude entre les opinions de l'auteur de *Tamango* et l'idéologie que professe celui-ci. Son discours, empreint d'un scepticisme radical, en fait un être désabusé.

Le Narrateur a peuplé son récit de personnages schématiques et transparents, s'identifiant aisément aux actions qui les déterminent. Par moments, il abdique sa compétence narrative au profit d'un personnage de l'histoire. Se produit alors une délégation de la focalisation à un acteur dont la conscience subjective sert pratiquement de centre d'orientation aux divers plans. De la sorte, le récit y gagne en vraisemblance. Narration et focalisation sont alors dissociées. Cette délégation de la focalisation se produit à des points névralgiques de la nouvelle, comme lorsque Bernard assiste, sans comprendre, à une scène de magie (pp. 348-349), ou quand le capitaine George est le témoin malgré lui de l'assassinat d'une protestante par des arquebusiers. (p. 411)

Description et narration sont intimement liées dans la *Chronique*. Le Narrateur y pratique une description fragmentaire, s'attachant au petit fait vrai. Sa caractérisation du décor et des acteurs est régie par la fonctionnalité et une exigence de vrai-

semblance, comme en témoigne l'incipit du texte qui se conforme au topos réaliste. Dans la *Chronique*, la description est souvent dépendante de l'optique d'un personnage-focalisateur qui médiatise, par son regard, le monde romanesque. C'est la technique du réalisme subjectif.

De plus, la *Chronique* programme son propre décodage, sa propre lecture, en inscrivant en son sein, l'image d'un lecteur virtuel, implicite. La prise en compte de ce lecteur est une condition *sine qua non* de la réception et de l'interprétation de l'œuvre.

Enfin, un dernier procédé rhétorique est susceptible de manifester la présence du Narrateur tout en marquant sa distance respectueuse par rapport au narré : c'est l'ironie. Cette figure, qui s'exprime souvent par le biais de l'antiphrase, requiert la participation de trois pôles : un émetteur, un récepteur et un actant-cible. Elle possède assurément un effet pragmatique : elle agresse et dévalorise son objet.

Troisième partie : La narration fantastique

Nous définirons le *fantastique* comme le mode d'énonciation qui caractérise le texte fantastique. Le fantastique possède une valeur pragmatique, manifestée par l'effet produit sur l'esprit du personnage, voire du lecteur.

En littérature, l'épithète *fantastique* (conte fantastique, nouvelle fantastique...) forme avec le substantif auquel elle se joint un syntagme figé qui réfère à un genre déterminé. Par contre, dans la langue courante, l'adjectif change d'acception, sous l'effet d'une certaine corrosion sémantique (affadissement), et est alors l'équivalent de formidable, de sensationnel.

Le fantastique entretient des relations étroites avec des genres voisins : le merveilleux et l'étrange. Cependant, si le premier dénote un univers mettant en scène des êtres fabuleux

(animaux doués de parole, magiciens, fées...), situés dans un ailleurs mythique, régi par ses propres lois ; le second partage certaines affinités avec le fantastique. Il se définit par la présence d'un événement qui advient et auquel la raison ne parvient pas à donner une explication plausible. Néanmoins, l'étrange reçoit une explication en dernier ressort, contrairement au fantastique qui se caractérise l'hésitation éprouvée par le personnage face à un phénomène qu'il ne comprend pas. C'est pourquoi, le fantastique oppose souvent deux causalités, l'une rationnelle, l'autre surnaturelle, de sorte que le lecteur est mis en demeure d'opter pour celle qui correspond le mieux à son tempérament.

Vision de Charles XI (1829) :

1/ Introduction : une supercherie littéraire

Vision de Charles XI est le premier texte fantastique de Mérimée. Pour le composer, l'auteur s'est inspiré d'un document prétendument historique : un procès verbal relatant une vision qu'aurait eue Charles XI, roi de Suède. En fait, il s'agit d'un faux fabriqué à des fins politiques. Ce qui n'a pas empêché Mérimée de faire œuvre originale en apportant au texte-source quelques innovations telles la tache rouge sur la pantoufle du monarque, l'invention du personnage de la reine (incarnée dans son portrait) et l'atmosphère dramatique qui imprègne la nouvelle.

2/ L'émergence du fantastique

Pour se démarquer de son modèle originel, l'auteur confie la narration de son récit à un narrateur hétérodiégétique, n'hésitant pas à intervenir à la 1^{ère} personne pour cautionner, dès l'incipit, les visions surnaturelles, pour peu qu'elles soient dûment attestées. Il met en scène un personnage-focalisateur, le roi lui-même, qu'il dépeint comme un esprit positif et ration-

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

nel, entièrement dépourvu d'imagination. Ce qui a pour fonction évidente d'accréditer la suite des événements.

Dans la *Vision*, le fantastique est pleinement assumé et nullement révoqué en doute, du moins sur le plan narratif. Aucune distance intellectuelle ou ironique ne sépare l'agent de la narration du protagoniste.

Structurellement, la nouvelle s'organise en trois moments complémentaires : le moment qui précède la vision, celui qui lui est ultérieur et la vision proprement dite. La vision fantastique, qui procède de manière progressive, est préparée dans le premier, advient dans le deuxième et survit dans le troisième (cf. la fameuse tache rouge). La partie centrale du récit est narrée en régime de focalisation interne, et le Narrateur, qui a pris la parole au début de l'histoire, la reprend à la fin, pour commenter les faits advenus.

Les Ames du Purgatoire (1834) :

1/ Introduction

Le mythe de Don Juan a inspiré maints auteurs et a donné lieu à de nombreuses œuvres (compositions), à travers les siècles. Au XIX^{ème} siècle, les romantiques ne manqueront pas de réactualiser le thème du séducteur impénitent. Mérimée lui-même, ne faisant pas exception à la règle, pliera aux exigences de la mode littéraire, mais en apportant à son œuvre la touche d'originalité qui la particularise.

Sa nouvelle met en scène, non pas le Don Juan de Tirso de Molina, par ailleurs célèbre modèle de libertinage, mais Don Juan de Marañá, personnage historique. Le premier trait de son génie a consisté à substituer un titre au sémantisme religieux patent au patronyme du célèbre réprouvé. Aussi, l'existence de Don Juan connaîtra-t-elle un heureux dénouement, puisqu'il

finira ses jours dans un monastère, la vouant à la piété et aux actions caritatives. De plus, l'auteur apportera à son texte de sérieuses modifications par rapport au texte d'origine. Il bouleversera notamment la chronologie des faits, en ajoutant et en retranchant des épisodes.

2/ La narration dans *Les Âmes du Purgatoire*

C'est un narrateur hétérodiégétique, ne participant pas à la diégèse en qualité d'acteur, qui prend en charge le récit. Il intervient explicitement à la 1^{ère} personne. Ainsi, s'établit la communication littéraire avec le narrataire.

Dès l'incipit, il prend la parole pour procéder à un parallèle entre les diverses adaptations de Don Juan et tourner en dérision les superstitions des croyances populaires.

Bien entendu, ce narrateur s'exprimant à la 1^{ère} personne ne saurait se confondre avec l'auteur biographique. Au moment où le récit débute, il s'éclipse pour ne se manifester que très indirectement par des signes discrets. A ce propos, la sémiotique décrit ce comportement verbal et narratif par le terme de débrayage énonciatif. Souvent, dans les nouvelles mériméennes, le débrayage est considéré comme une procédure de transfert progressif de la compétence narrative à un personnage-acteur et son éventuelle restitution, par embrayage, par le truchement des interventions narratoriales.

Par ailleurs, dans le cas d'un désengagement explicite du Narrateur, la place demeurée vacante est alors assignée à l'auteur implicite. Dans *Les Âmes du Purgatoire*, le récit embraye parfois sur la situation d'énonciation initiale. Le Narrateur remplit, dans ce cas, la fonction d'attestation (cf. le discours testimonial). Parfois encore, c'est la fonction de régie qui s'illustre lorsque l'agent de la narration intervient pour commenter, de façon métanarrative, les informations antérieurement fournies.

Néanmoins, le type discursif qui prédomine au sein de la nouvelle est assurément le discours ironique, qui est une variante de la fonction idéologique. L'ironie, qui implique une distanciation, est utilisée à des fins de raillerie. Le Narrateur en use d'abord pour se gausser des croyances religieuses de la mère de Don Juan. Il est surtout question de la conception mercantile du purgatoire. Parfois, cette verve ironique est mise en sourdine, notamment quand le Narrateur entreprend la description d'une scène en focalisation interne.

Au demeurant, le discours ironique apparaît comme une tentative de mise à distance, destinée sans doute, à conjurer cette part de sensibilité, regardée comme honteuse, dont l'auteur du *Vase étrusque* s'évertuera, de son vivant, à dissimuler.

3- Merveilleux ou fantastique ?

Dans cette nouvelle de Mérimée, il s'agit d'un objet d'art, une toile figurant les tourments des âmes dans le purgatoire, qui constitue le thème de l'histoire. En fait, ceci est loin de représenter un cas unique (isolé) dans l'œuvre mériméenne. Dans d'autres créations du même auteur, c'est toujours un objet d'art (le vase étrusque, la vénus d'Ille, *Il viccolo di Madama Lucrezia*...) qui forme l'essentiel de la diégèse et remplit une fonction actancielle à part entière. Contenu et signifié dans le texte (où il figure en abîme), il signifie et connote son propre contenant.

Le Narrateur fait mention de la toile, à plusieurs reprises, au cours du récit. Il en fait une description sommaire, mais fonctionnelle, destinée à servir l'effet final. Il mettra en exergue l'impact psychologique de celle-ci sur l'esprit du protagoniste, lui inspirant, en particulier, des sentiments d'inquiétude et d'horreur.

Dans *Les Âmes du Purgatoire*, quelques indices et termes (des embrayeurs génériques, selon la terminologie de Hamon)

préfigurent l'irruption inopinée du fantastique : l'aspect inquiétant (anxiogène) du tableau, le rêve de Don Juan, etc.

Le Narrateur nous dépeint Don Juan en proie à un sentiment d'anxiété indéfinissable. Tout est fait pour suggérer l'avènement du surnaturel : de la disposition psychique du protagoniste aux circonstances spatio-temporelles. Au moment de la relation de la terrible vision, Le Narrateur procède à une délégation de la focalisation. Les événements sont alors médiatisés par la conscience réfléchissante du Héros. Tout en mettant la modalisation au service de la narration, le Narrateur pratique la technique du réalisme subjectif, en procédant au dévoilement progressif du fantastique.

Dans la vision, c'est le plan perceptif-psychique qui est sollicité. Don Juan perçoit d'abord, auditivement, la musique lugubre qui accompagne la procession, avant d'être confronté visuellement à la terrible vision, qui ne durera que quelques secondes. Son impact est immédiat et percutant. Le protagoniste tente de résister en faisant appel au bon sens, mais la persistance de l'horreur finit par dissiper le moindre doute dans son esprit. Cas typique de métalepse narrative : la scène représentée en abîme déborde les cadres du tableau pour faire irruption au sein de l'univers diégétique du personnage. L'effet produit est fantastique.

En définitive, cette nouvelle donne lieu à deux lectures divergentes, en raison de l'ambiguïté foncière des indices parsemés au fil du récit : Don Juan a-t-il réellement assisté à ses propres funérailles, ou bien a-t-il été victime, simplement, d'une hallucination favorisée par la fatigue physique et un état d'extrême agitation ?

La Vénus d'Ille (1837) :

1/ Genèse d'un chef-d'œuvre

Pour composer sa nouvelle, Mérimée s'est inspiré, semble-t-il, d'une légende populaire assez répandue à l'époque. Pour P.G. Castex, Mérimée a pris connaissance de l'histoire par l'intermédiaire de Villemain. Le texte-source relate, en effet, l'histoire d'un jeune Romain qui, la nuit de ses noces, a mis sa bague au doigt d'une statue de Vénus. Par la suite, le jeune homme n'a pu récupérer son bien parce que celle-ci a replié son doigt. La nuit, la statue, qui s'est animée, vient s'interposer entre lui et sa femme, sur le lit nuptial.

Tous les ingrédients auxquels Mérimée a recouru sont ici présents. Cependant, l'auteur de *La Vénus* s'est délibérément écarté de son modèle, sur plusieurs points. Il innova, notamment, en introduisant une couleur locale, savamment dosée, et en soumettant les faits à une tension dramatique, aspect qui ne manquera pas de rehausser l'intérêt de la nouvelle.

2/ Analyse narrative

D'entrée de jeu, le titre de la nouvelle, élément paratextuel surdéterminé, autorise des observations intéressantes. Il réfère ainsi à la thématique amoureuse (Vénus est la déesse de l'amour chez les Romains, l'équivalente de l'Aphrodite grecque). Ensuite, le déterminant défini qui actualise le nom de la déesse (la Vénus) permet de transformer une entité abstraite en un objet concret, en l'occurrence une statue de bronze. Enfin, le complément déterminatif (d'Ille) offre une localisation spatiale et renvoie à un lieu précis.

Sur le plan narratif, la narration est dévolue à un narrateur homodiégétique actoriel, témoin des événements qu'il rapporte. Il se présente comme un scientifique (un antiquaire) qui tourne en dérision les superstitions. Il est d'abord confronté,

sur son chemin vers la ville d'Ille, au point de vue crédule de son guide catalan. Celui-ci n'hésite pas à attribuer à une série d'incidents une causalité surnaturelle, alors que l'antiquaire parisien raisonne autrement. Son discours, empreint de rationalité et de scepticisme, converge avec celui de son hôte provincial, M. de Peyrehorade, le découvreur de la statue. La nuit de noce du fils de ce dernier, M. Alphonse, le Narrateur, qui se trouve dans sa chambre, entend un remue-ménage inaccoutumé, d'incessantes allées et venues. Il tente d'expliquer cela en échafaudant des hypothèses vraisemblables, compatibles avec son tempérament d'homme de science. Il a d'abord un contact auditif avec ce qui l'environne. Privé de la sorte d'une perception visuelle directe des choses, -ce qui relativise naturellement ses interprétations-, il est contraint d'élaborer des conjectures.

Au moment où il pénètre dans la chambre nuptiale, il découvre la tragédie familiale et apporte une rectification à ses suppositions : M. Alphonse est mort assassiné, sa femme a perdu la raison. Dès lors, son témoignage est irrecevable. L'enquête ne parviendra pas à déterminer le meurtrier ni les circonstances précises du drame. Le muletier aragonais, sur lequel pesait un soupçon légitime (il avait menacé au jeu M. Alphonse) est vite relaxé. Faute de preuves, le mystère demeure entier.

L'originalité de cette œuvre réside dans le fait que chaque détail est susceptible d'une double interprétation, elle-même consécutive à deux lectures divergentes, l'une réaliste, l'autre fantastique, qui se superposent et sont renvoyées dos à dos. Dans cette nouvelle, la thématization de l'ambiguïté foncière du récit atteint son point culminant.

Lokis :

Analyse narrative

La nouvelle *Lokis* se caractérise par une double énonciation narrative. En effet, une énonciation primaire, en régime hétérodiégétique, précède et enchasse un récit homodiégétique (un métarécit). La première narration-cadre, au cours de laquelle le Narrateur prend la parole dès l'incipit pour s'éclipser ensuite et céder, par délégation sa compétence narrative qu'il ne reprendra qu'à la fin du récit, est thématiquement moins importante que l'histoire enchâssée.

Dans la narration seconde, marquée par le sceau de l'oralité, le Narrateur, un certain philologue allemand, le professeur Wittembach, prend un manuscrit où il a consigné les événements étranges dont il a été témoin et qu'il relate à une assistance attentive.

Pour mener à bien ses recherches philologiques, le professeur se rend en Lituanie sur l'invitation expresse et fort aimable du comte Michel Szémiot. Lorsqu'il arrive au domaine de ce dernier, il est témoin, en focalisation interne, de bien étranges faits. Il est d'abord victime du regard voyeur du comte qui vient l'épier, incognito, dans sa chambre, avant de disparaître furtivement. Il assiste, ensuite, à un spectacle qui l'intrigue vivement : une femme arrive ligotée dans une calèche. Elle est emmenée de force, en dépit de ses protestations, par trois servantes vigoureuses. Le Narrateur apprend alors qu'il s'agit de la comtesse, la propre mère de son hôte. Elle est confiée depuis deux ans aux soins du docteur Froeber qui informe le Narrateur que la comtesse a sombré dans la folie, à la suite d'un terrible accident : lors d'une promenade à cheval, en forêt, un ours énorme la kidnappe. Elle est retrouvée trois jours après, indemne. Peu de temps après, elle accouche d'un enfant bien constitué, le comte, mais perd

la raison. La narration élude le sujet tabou du viol, tout en établissant de manière implicite une relation de cause à effet entre le rapt de la comtesse et son état physiologique : sa grossesse et son accouchement. Certains indices textuels abondent dans le sens de cette hypothèse, sans toutefois la corroborer. Il en est ainsi des caractéristiques physiques du comte (ex : ses yeux rapprochés et perçants, sa pilosité inhabituelle, la robustesse de son corps) et un comportement bizarre (son penchant pour le vampirisme).

Néanmoins, le rationalisme et l'esprit positif du Narrateur l'empêchent d'opter pour une interprétation surnaturelle des faits.

Le comte se fiance avec une certaine Melle Iwinska qui lui plaît, avant de rompre avec elle. Finalement, les deux fiancés se raccommodent et invitent le professeur à leur mariage. La nuit de noce, une terrible tragédie survient : la mariée est retrouvée, la gorge ouverte par une morsure et baignant dans son sang, sur son lit nuptial. Le comte, son époux, a disparu à jamais. La narration rapportée se clôt ici et la narration primaire reprend ses droits.

Conclusion

Au terme de notre modeste étude, nous espérons avoir atteint notre objectif : explorer, sans prétendre à une quelconque exhaustivité, l'aspect narratif de certaines nouvelles de Mérimée et dresser une typologie provisoire des narrateurs.

Le nouvelliste opte, dans ses œuvres majeures, pour une esthétique de l'ouverture, gage d'un refus de conclure. En effet, face à l'incertitude des interprétations, consécutive à l'ambiguïté des indices, la raison se trouve dans l'impossibilité de choisir une quelque issue. Dès lors, l'activité interprétative du lecteur

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

consistera à combler les blancs sémantiques de la narration, en se fondant sur les éléments textuellement disponibles.

En outre, dans les œuvres les plus fantastiques de Mérimée, la rationalité est toujours de mise. Aussi, le Narrateur use-t-il d'une rhétorique discursive qui consiste à préparer le lecteur à l'improbable et à un dénouement malaisément acceptable, en pratiquant, notamment, la technique du réalisme subjectif et en épuisant les hypothèses logiques. Impliqué ou impassible, il s'emploie toujours à garantir l'authenticité de son récit, mais en le parsemant aussi de détails troublants et équivoques.

Les nouvelles de Mérimée mettent souvent en scène deux sortes de narrateurs. Un narrateur caché, mais omniscient et omniprésent, qui relate à la 3^{ème} personne les faits, comme dans *Arsène Guillot* ou *La Chambre bleue*.

Un deuxième type de narrateur apparaît dans les contes fantastiques. Homme de science et personnage engagé dans l'action, souvent en qualité de témoin privilégié.

En définitive, de *la Vision de Charles XI* à *La Vénus d'Ille*, en passant par *Les Âmes du Purgatoire*, Mérimée semble appliquer la même formule : faire évoluer le lecteur dans un monde de réalisme que le Narrateur a su lui rendre familier avant de le faire basculer dans le fantastique.

Bibliographie

I. Ouvrages et articles sur l'analyse du discours littéraire

Adam J.M. : *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985.

Bal M. : *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

Barthes et alii : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977.

Baronian J.B. : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.

- Benveniste E. : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- Bourneuf R. et Ouellet R. : *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 4e édition mise à jour, 1985.
- Castex P. G. : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Corti, 1951.
- Cordesse G. : *Note sur l'énonciation narrative*, in *Poétique* n° 65, 1986.
- Danon-Boileau L. : *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck 1982.
- Delcroix M. et Halluyn F. : *Introduction aux études littéraires - Méthodes du texte*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1990.
- Fontanier P. : *Les Figures du discours*, 1^{ère} édition 1830, nouvelle édition Flammarion, 1968.
- Genette G. : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Godenne R. : *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1976.
- Greimas A. J. : *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Grojnowski D. : *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- Hamon Ph. : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Iser W. : *L'acte de lecture*, Pierre Mardaga, 1985.
- Kerbrat-Orecchionni C. : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- L'ironie comme trope*, *Poétique* 41, février 1980.
- Lefebvre M.-J. : *Discours poétique et discours du récit*, in la N.R.F n°206, 1970.
- Lintvelt J. : *Essai de typologie narrative «le point de vue»*, Paris, José Corti, 2^{ème} édition, 1989.
- Pour une typologie de l'énonciation écrite*, CREL, 1977.
- Luckacs G. : *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- Maingueneau D. : *Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- Morissette B. : *De Stendhal à R. Grillet : Modalités du point de vue*, CAIEF, 14, 1962, pp. 143-165.
- Papo E. et Bourgain D. : *Littérature et communication en classe de langue*, Hatier-Crédif, Coll. LAL, 1989.
- Prince G. : *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique* n° 14, 1973.
- Remarques sur les signes métanarratifs*, in *Degrés* n° 11-12, 1977.
- Raimond M. : *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1988.
- Rousset R. : *«La question du narrataire»*, Colloque de Cerisy, *Problèmes actuels de la lecture*, 1979.

Le personnage du Narrateur dans les nouvelles de Prosper Mérimée

- Schneider M. : *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985.
Shuerwegen F. : *Réflexions sur le narrataire*, Poétique 70, 1987.
Todorov T. : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
Tomachevski B. : *Thématique*, in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
Vax L. : *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979.

II. Articles sur Mérimée

- Caillois R. : *Mérimée et le fantastique : en relisant «La Vénus d'Ille»*, in *Revue des Deux Mondes*, octobre, 1974.
Chabot J. : *L'autre moi*, Edisud, 1983.
Decottignies J. : «Lokis» : *fantastique et dissimulation*, in RHLF, janvier-février, 1971.
Duchet CI. : *La Saint-Barthélemy : De «La Chronique du règne de Charles IX» au drame romantique*, RHLF, septembre-octobre, 1973.
Lebègue R. : *La Saint-Barthélemy et la «Chronique du règne de Charles IX»*, RHLF, sep.-oct., 1973.
Mathé R. : *L'illusion historique dans «La Chronique du règne de Charles IX»*, in *Europe*, sep., 1975.
Peyre R. : *A propos de «La Vision de Charles XI»*, in RHLF, n° 21, 1914.

III. Dictionnaires

- De Beaumarchais J.-P., Couty D., Rey A. : *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.
Ducrot O. et Todorov T. : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
Gardes-Tamine J. et Hubert M.-C. : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
Greimas A.-J., Courtès J. : *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert, 1995.