

XIX^e SIÈCLE

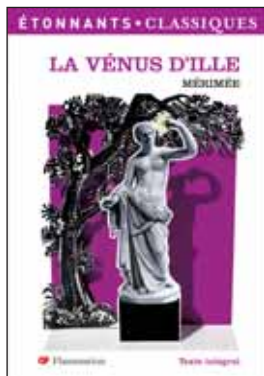
La nouvelle – le fantastique

MÉRIMÉE

La Vénus d'Ille

ISBN : 9782081225855 – 2,70 €

160 pages



I. Pourquoi étudier *La Vénus d'Ille* au collège ?

La lecture de *La Vénus d'Ille* au collège répond aux instructions officielles des classes de quatrième et de troisième qui préconisent l'étude d'un recueil de récits du XIX^e siècle et celle d'un genre littéraire, dont la nouvelle.

Les deux groupements de textes proposés à la fin du volume (« Noces de sang » et « Statue animée, statue infernale ») permettent d'élargir le champ de la réflexion et de s'intéresser tant à la problématique du *fantastique* en littérature qu'à celle de la représentation du *mariage* – qui rejoint des questionnements d'ordre sociologique ou anthropologique.

L'édition « Étonnants Classiques » – outre sa présentation et sa chronologie, qui renseignent sur le contexte historique dans lequel l'œuvre s'inscrit, sur la genèse du texte, etc. – présente l'avantage de conjuguer, dans son dossier, approche globale du récit (à travers les groupements de textes qui prolongent les thèmes développés par Mérimée) et analyse détaillée (à travers une série de parcours de lecture consacrés aux passages clés de la nouvelle). Enfin, les notes de bas de page, nombreuses, visent à dissiper les confusions éventuelles et à faire apparaître le système de références intertextuelles, mythologiques, culturelles, etc. qui sous-tend le texte.

II. Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
1	<ul style="list-style-type: none"> — <i>Incipit</i> de la nouvelle, p. 41-43 — Dossier de l'édition, p. 86-90 (étude de la nouvelle et extrait de <i>Dom Juan</i> de Molière, acte I, scène 2) 	<ul style="list-style-type: none"> — Repérer les structures fondamentales du récit — Les dessous d'une scène de comédie : signes avant-coureurs du drame 	<ul style="list-style-type: none"> — Commentaire composé (lecture méthodique) — Étude comparative
2	<ul style="list-style-type: none"> — Extrait de la nouvelle, p. 57-59 — Dossier de l'édition, p. 91-96 (étude de la nouvelle et extrait de <i>L'Atlantide</i> de Pierre Benoit) 	Le dialogue comme support de l'argumentation et expression du conflit : « Une Vénus équivoque »	<ul style="list-style-type: none"> — Commentaire composé — Étude comparative — CDI : travail sur la notion d'intertextualité
3	<ul style="list-style-type: none"> — Extrait de la nouvelle, p. 73-74 — Dossier de l'édition, p. 97-100 (étude de la nouvelle et extrait de <i>Physiologie du mariage</i> de Balzac) 	L'acmé du récit : « Une inconfortable nuit de noces »	<ul style="list-style-type: none"> — Commentaire composé — Étude comparative — Expression écrite : mieux comprendre le procédé de focalisation interne
4	<ul style="list-style-type: none"> — Extrait de la nouvelle, p. 75-76 — Dossier de l'édition, p. 101-106 (étude de la nouvelle et extrait de <i>Monsieur Gallet, décédé</i> de Georges Simenon) 	Structures et invariants du récit policier : « Sur les lieux du crime »	<ul style="list-style-type: none"> — Commentaire composé — Étude comparative
5	<ul style="list-style-type: none"> — Extrait de la nouvelle, p. 79 — Dossier de l'édition, p. 106-108 (étude de la nouvelle) 	L'art de la clause : « Apothéose de Vénus et prégnance du fantastique »	Commentaire composé

Séances	Supports	Objectifs	Activités
6	Groupement de textes : « Noces de sang », dossier de l'édition, p. 108-129	Prolongement autour du thème du mariage	— Série d'exposés et questionnaire p. 130, traités par petits groupes d'élèves ou « équipes » mises à l'épreuve lors d'une ou deux séances consécutives — Incursion dans le genre théâtral : faire jouer la scène de Federico García Lorca
7	Groupement de textes : « Statue animée, statue infernale », dossier de l'édition, p. 129-143	Prolongement autour du fantastique	Même approche que pour le groupement précédent
8	— Quatre représentations (ou versions) de Vénus (p. 38, 40, 55, 80) — Questionnaire du dossier de l'édition, p. 144	Décrypter le symbolisme d'une œuvre d'art	— Questionnaire écrit — Projection d'un diaporama constitué de ces quatre images — Exposé sur « le sujet mythologique dans les arts » (en particulier dans la musique : <i>Daphnis et Chloé</i> de Ravel, <i>Électre</i> de Strauss, <i>La Belle Hélène</i> d'Offenbach, par exemple...)

III. Déroulement de la séquence

Séance n° 1 : l'incipit de la nouvelle

- Objectifs → Repérer les structures fondamentales du récit.
→ Les dessous d'une scène de comédie : signes avant-coureurs du drame.
- Supports → *Incipit* de la nouvelle, p. 41-43.
→ Dossier de l'édition, p. 86-90 (étude de la nouvelle et extrait de *Dom Juan* de Molière, acte I, scène 2).

■ La théâtralité du passage

Mérimée part manifestement de ses lectures de Molière, auteur qu'il apprécie hautement et qui apparaît à maintes reprises dans son œuvre à la faveur de telle ou telle réminiscence.

A. À une scène de quel genre théâtral cet échange verbal entre le narrateur et son guide peut-il faire penser ?

Le narrateur et son guide évoquent des personnages de comédie, l'un par sa truculence involontaire, l'autre par son flegme narquois. Les deux jouent mutuellement à s'esquiver ; l'un cherche à donner le change devant l'inconnu qui se présente et lui inspire d'abord de la méfiance (le guide fait le matamore, grossit ses exploits), l'autre s'emploie à faire parler son interlocuteur et feint d'entrer dans son jeu, en demeurant extrêmement réservé quant à ses recherches.

B. En quoi les deux protagonistes diffèrent-ils fondamentalement ? Dans quelle mesure peut-on dire qu'ils forment une sorte de couple conventionnel ? À quels autres couples célèbres de la littérature peuvent-ils faire penser ?

L'un est un intellectuel parisien, nourri de lectures et averti en matière d'archéologie, tandis que l'autre est un homme fruste et rustique. Le premier est un sceptique, un esprit voltairien, a priori circonspect dès qu'il y va de « croyance », le second est crédule et porté à la superstition. On aura remarqué à ce sujet le malicieux jeu de mots : « [...] on ne vous a pas conté [...] »

comment M. de Peyrehorade avait trouvé une idole *en terre* ? – Vous voulez dire une statue *en terre cuite*, en argile ? – Non pas [...]. C'est bien avant *dans la terre* [...] que nous l'avons eue. »

L'un et l'autre se complètent cependant dans la mesure où ils ont – d'une certaine manière – besoin l'un de l'autre : le narrateur rémunère ce guide, qui est lui-même bien utile au nouveau venu ; un rapport maître/serviteur s'installe provisoirement.

On songe évidemment aux archétypes romanesques que sont Don Quichotte et Sancho Panza dans le célèbre roman picaresque de Cervantès, et dont on retrouvera des avatars, parfois modifiés, transposés, chez Diderot (*Jacques le Fataliste*), Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*), Jules Verne (*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*), Albert Cohen (*Mangeclous*), entre autres.

C. Comment les deux personnages s'y prennent-ils pour en imposer l'un à l'autre ?

Rompu aux techniques de la narration hyperbolique, le guide s'évertue à susciter envie et admiration chez son interlocuteur : le mariage sera mirifique, la trouvaille était inouïe, etc. ; il ne laisse pas de se poser en initié face au novice qu'il a le privilège d'introduire dans *son* petit monde catalan et prétend tout savoir avant les autres.

En retour, le narrateur fait preuve d'une certaine condescendance à son égard : celle-ci est d'abord marquée par sa position (il est l'invité du maître de maison, appartient de fait à la classe des nantis, c'est *lui* qui offre le cigare, signe de distinction sociale, et non l'inverse), ensuite par sa façon de s'adonner avec ostentation à une magnanimité de bon aloi (il offre le cigare avant même de savoir s'il a remporté ou non le pari proposé par le guide), enfin par sa retenue tout au long de la conversation, qui lui permet de faire parler l'autre, c'est-à-dire de conserver le contrôle de la discussion.

D et F. Dans quel passage de cette « scène » pourrait-on dire que le lecteur-spectateur est convié à du « théâtre dans le théâtre » ? Comment caractériseriez-vous la gestuelle du guide ? Utilisez un adjectif, dont vous justifierez l'emploi.

Dans la dernière partie du passage (p. 43, lignes 42 à 55), le désir du guide d'impressionner l'étranger est tel qu'il emploie « les grands moyens » et recourt au récit très dramatisé, pour

relater la découverte de la statue : présent de narration, mise en scène des protagonistes, restitution des dialogues originels (« Quels morts ? qu'il me dit [...] »), images saisissantes, tout est mis en œuvre pour donner à la scène une sorte d'actualité troublante.

L'hypotypose – qui vire ici au burlesque – confirme et renforce la théâtralité générale du passage : si l'on avait jusque-là l'impression d'un *remake* de la scène topique « Maître et serviteur », on voit ici le personnage mimer cette autre scène dont il a été jadis acteur, pour la rendre plus véridique, et on croit assister à du théâtre dans le théâtre. En effet, ses gesticulations (faire le geste de piocher, représenter la main rigide de la statue, incarner le personnage du maître, du curé, exprimer la surprise, etc.) ont, dans leur frénésie qui rappelle un peu les bouffonneries légendaires d'un Louis de Funès, quelque chose de comique, dans la mesure où elles sont la parodie (inconsciente) de ce que serait une aventure véritablement héroïque. C'est en ce sens que l'on pourra parler d'une gestuelle « burlesque » (ou plus exactement « héroï-comique », les deux termes étant presque synonymes).

E. Pour l'ensemble du texte, peut-on parler de scène d'exposition ? Définissez cette notion.

En bon dramaturge, Mérimée procède ici à une vraie scène d'exposition : une fois que la scène a été jouée, le spectateur sait où l'histoire se déroule, qui sont les personnages qui seront les acteurs et témoins principaux du drame (M. de Peyrehorade, son fils, le narrateur), autour de quoi ce dernier va se nouer (la découverte d'une mystérieuse statue). Comme c'est bien souvent le cas dans la tragédie et la comédie, l'exposition se fait de manière « oblique », autrement dit par le biais d'un personnage quelque peu excentré, indirectement concerné par le drame, une confidente, des figurants chez Musset..., ici : le guide.

■ Éléments de narratologie

A. Le cadre spatio-temporel du récit : montrez qu'il est d'emblée nettement délimité. Relevez les connecteurs spatiaux et temporels.

Il est évident que le récit est contemporain de la vie de l'auteur et renvoie aux années 1830-1840 (l'allusion à Louis-Philippe le confirme). En outre, la scène se situe le soir (« le soleil est déjà

couché »), l'archéologue s'est mis en route « depuis la veille », le mariage dont on parle « alors » est programmé « bientôt », c'est-à-dire pour le lendemain ou le surlendemain ; la statue a été découverte « il y a quinze jours ».

Les lieux sont nettement identifiés : le Canigou, cher aux Catalans, est tout proche ; l'archéologue est passé par Perpignan ; les marcheurs se dirigent vers Ille-sur-Têt ; les cérémonies doivent se dérouler dans le village (imaginaire) de Puygarrig.

B. Le système des personnages : quels personnages le narrateur choisit-il de nous montrer d'abord ? Comment pouvez-vous justifier son choix ?

Le narrateur opte d'emblée pour un compagnonnage masculin : le guide et lui ne sont apparemment pas unis par d'autre lien que celui de la nécessité. Pourtant, on s'aperçoit bien vite que s'installe entre eux – fût-ce insensiblement – un rapport de forces, et que l'existence de la statue fait apparaître des tensions et se cristalliser les linéaments, jusque-là informes, d'une certaine « lutte de classes ».

En réalité, ce binôme en préfigure un autre, plus efficient dans la suite de la nouvelle : le couple Alphonse/le narrateur, qui se fonde sur le même rapport de forces et la même rivalité sourde que celle agissant entre le provincial et le Parisien, l'inculte et le savant, le barbare et le civilisé. Ce qui est très discrètement et paradoxalement suggéré ici, c'est l'inavouable jalousie de cet étranger, d'emblée sensible à la beauté de la mariée, et se plaçant en position de rival ; en outre, l'association à ce personnage obscur qu'est le guide permet de comprendre que le narrateur, en raison du caractère inavouable de son désir, va se situer résolument à l'écart, se retirer du jeu, comme pour mieux se garder de lui-même. De fait, on ne saurait entrer trop rapidement *in medias res* : il convient de procéder par approches et dédoublements successifs.

C à E. L'intrigue (ou « amorce ») est très discrètement introduite, suggérée par le narrateur : de quels éléments disposons-nous à cet égard ? Qui raconte l'histoire ? Comment appelle-t-on ce type de narrateur ? Enfin, à travers le regard de qui, de quel personnage voyons-nous se dérouler les faits ? Quel est le nom de ce procédé ?

Le narrateur *homodiégétique* (figurant comme personnage dans l'histoire) relate les faits de son point de vue seulement ; autrement dit, il ne prétend à aucun moment connaître les pensées profondes d'autrui ni entrer dans le for intérieur des autres personnages : c'est le procédé de *focalisation externe*.

Les éléments annonciateurs et précurseurs du drame (importance accordée à la *main* de la statue – on sait le rôle qu'elle va jouer –, exhumation sous un olivier qui a gelé – prodrome du *post-scriptum* de la nouvelle) sont seulement signalés, sans que l'on puisse encore les reconnaître comme tels ; en revanche, nous sentons déjà que la statue, parce qu'elle peut se révéler très lucrative, est susceptible de créer de fortes convoitises, de déstabiliser ce microcosme provincial bourgeois où l'on voue un véritable culte à l'argent (« il marie son fils à plus riche que lui encore. [...] Ce sera beau, oui ! »).

■ Profane et sacré

A. *Quelle différence y a-t-il entre « croyance » et « superstition » ? Où cette distinction est-elle implicite dans le texte ? À votre avis, de quel type de religiosité le guide est-il plutôt familier ?*

Croyance et superstition diffèrent radicalement, en tant qu'approches de la question métaphysique : dans le premier cas, on mise sur l'existence de forces bénéfiques, alliées et solidaires de l'humain comme de sa condition de mortel ; dans le second, il s'agit de forces maléfiques, fondamentalement hostiles à l'homme et dont il convient de se méfier, de se préserver. La superstition se ramène toujours peu ou prou à une croyance au diable, elle voue adoration aux forces de mort, alors que la croyance exalte les forces de vie.

Dans le texte, c'est le terme « idole » qui évoque cette problématique : l'« idole » est opposée aux « saints », en tant qu'elle suscite l'idolâtrie, c'est-à-dire une soumission *a priori*, fondée sur la peur – l'inféodation servile à l'objet du culte, dont elle est une sorte d'emblème.

Par sa crédulité et la couardise dont il fait preuve, le guide a manifestement toutes les caractéristiques d'un esprit superstitieux.

B. À quel endroit du passage l'idée d'un phénomène surnaturel est-elle suggérée au lecteur ?

L'idée d'un phénomène surnaturel est suggérée par le guide dès lors que se présente à son esprit la figure du mort-vivant, quand il évoque l'apparition d'« une main noire, qui semblait la main d'un mort qui sortait de terre ».

C. À l'exhumation de la statue, l'émotion des villageois, notamment du guide, est extrême. Cette émotion s'explique-t-elle seulement par le sentiment d'avoir découvert un trésor archéologique ?

L'émotion des habitants d'Ille est extrême ; on le voit dans la façon dont le guide rend compte de cette découverte : ce qui l'emporte chez lui, c'est le sentiment d'avoir eu accès à une réalité qui devait rester secrète, d'avoir enfreint un interdit – au plan religieux, comme au plan érotique d'ailleurs (« Une grande femme noire plus qu'à moitié nue, révérence parler »).

■ Texte complémentaire (*Dom Juan*, de Molière)

Réponses aux questions qui suivent l'extrait de texte dans le dossier de l'édition, **p. 90**.

1. Dom Juan et Sganarelle s'opposent comme le maître au serviteur (ou à l'esclave). En l'occurrence, il y a celui qui s'affranchit des lois (ou qui les forge lui-même) et celui qui les subit. C'est de loi divine (et de châtement divin) que Sganarelle est logiquement amené à entretenir son maître : quel autre recours pour lui ? (première tirade de Sganarelle).

2. Les moments comiques dans cet extrait correspondent à la première tirade de Sganarelle et à sa réaction au nouveau projet de conquête de Dom Juan : Dom Juan le fait taire, le réduit au silence. Le comique réside dans la façon détournée, allusive, de morigéner, à laquelle Sganarelle est contraint de recourir : le voilà condamné aux vellétés de révolte, à se récuser, à s'auto-censurer sur-le-champ.

3. Définitions du libertinage :

– comble de l'orgueil, qui cultive un mépris affiché pour les êtres jugés inférieurs et se dresse jusqu'au Ciel : le libertin entreprend de braver Dieu ;

– en amour, tendance à ne trouver de plaisir qu'à *séduire* (et non pas aimer...).

4. Les deux extraits (*Dom Juan* et *La Vénus d'Ille*) annoncent le drame du mariage contrarié ou empêché. Pour le narrateur, le mariage futur est un contretemps fâcheux ; pour Dom Juan, c'est un défi, une insupportable provocation, la recherche odieuse du bonheur.

Séance n° 2 : une Vénus équivoque

Objectif → Le dialogue comme support de l'argumentation et expression du conflit.

Supports → Extrait de la nouvelle, p. 57-59.

→ Dossier de l'édition, p. 91-96 (étude de la nouvelle et extrait de *L'Atlantide* de Pierre Benoit).

■ Le discours emphatique ou théâtralisé

A. Dans la discussion entre les deux chercheurs, relevez les procédés qui permettent aux deux interlocuteurs de capter l'attention de l'autre, de maintenir le contact avec l'autre.

– Les questions (« Ce qui veut dire ?... », « qu'en faites-vous ? ») ;

– la répétition par Peyrehorade des mots prononcés par le narrateur ;

– les impératifs phatiques, purement « communicationnels » (« Voyons », « voyez-vous », « Écoutez-bien ») ;

– le présentatif (« voilà ») ;

– l'interro-négation (« n'est-ce pas ? ») ;

– les vocatifs (« monsieur », « messieurs les savants ») ;

– l'interjection « Ah ! », les exclamations (« Vénus la tapageuse ! ») marqueurs du discours polémique qui sollicitent la réaction de l'interlocuteur.

B. Dans le discours de M. de Peyrehorade (notamment dans le passage « Vénus turbulente ! [...] messieurs les savants de Paris ! », l. 419-427), étudiez le jeu des pronoms personnels et des déterminants possessifs. Que remarquez-vous ?

On relève : « vous », « ma Vénus » ; « je / vous » ; « vous / me » ; « ma découverte » ; « mon mémoire » ; « vous / je m'en fais gloire » ; « vous / -nous » ; « nous autres / vous êtes ». Dans ce jeu d'oppositions, on devine le désir avide de M. de Peyrehorade

de posséder et de s'approprier sinon le savoir, du moins la découverte.

C. Dans la réplique de M. de Peyrehorade (« Écoutez bien. [...] une ville phénicienne ! », l. 435-444), étudiez la distribution des mots qui renvoient à la situation d'énonciation et de ceux qui se rapportent au discours lui-même, à ce qui vient d'être dit. Qu'en déduisez-vous ?

On établit les relevés suivants :

– Les anaphoriques : « c' » (qui désigne le mot « Boulternère », dans « C'est une corruption »), « ces inversions », « ce mot », « La preuve, la voilà » ;

– les déictiques : « ici », « cette Vénus ».

Chez Peyrehorade, l'analyse part autant du fait réel que du fait linguistique : on tend à la confusion ; l'objet est intégré dans le sujet, le référent réel s'abolit au profit d'un référent psychique, fantasmatique, qui n'a plus de réalité que dans le discours.

D. « [...] ce mot de Boulternère, que je viens de démontrer d'origine antique, prouve une chose bien plus curieuse, c'est que Boulternère, avant d'être une ville romaine, a été une ville phénicienne ! » : comment appelle-t-on ce procédé ?

Mise en relief : il s'agit ici d'un procédé de dislocation (ou détachement) de la phrase associé à une extraction. (On parle en ce cas de phrase *pseudo-clivée*.) La phrase « Cela prouve une chose, c'est que Boulternère a été... » est formée à partir du modèle préalable suivant : « Cela prouve que Boulternère a été... »

■ Sciences et mystères

A. Consultez un dictionnaire de latin-français : existe-t-il en latin une autre interprétation que celle proposée par le narrateur pour le mot « *turbulenta* » ? D'où vient précisément ce terme et que peut-on en déduire au sujet de la Vénus ? Cherchez en français moderne des mots de la même famille étymologique.

– *Turbulenta* : « qui est agitée » ; « qui agite, qui crée de l'agitation ».

– Le mot vient de *turba* : « agitation d'une foule », puis « foule, cohue ». De *turba* proviennent *turbare* (« mettre en désordre »), *turbidus* (« troublé »), *turbo*, *-inis* (« tout objet animé

d'un mouvement rapide et circulaire »), etc. *Venus turbulenta* est donc plus sûrement « celle qui désorganise, subvertit, déränge ».

– Famille étymologique : troubler / tourbe / tourbillon (de *turbiculus*) / turbulence / turbine...

B. Sur quel principe repose l'analyse de M. de Peyrehorade ? Ce procédé vous paraît-il satisfaisant au plan scientifique ?

M. de Peyrehorade procède par *découpage* arbitraire et *assemblage* approximatif : il ne suit aucune méthode d'analyse mais se fie à d'improbables analogies. Il part non pas de données cohérentes, reconnues et vérifiables linguistiquement, mais opère des rapprochements totalement fantaisistes, voire anachroniques, et purement spéculatifs, au gré de sa convenance personnelle. La démarche n'est absolument pas scientifique dans la mesure où elle ne tend pas à l'*objectivité* mais prône une sorte de *subjectivisme* forcené.

C. Pourquoi M. de Peyrehorade éprouve-t-il le besoin de remonter jusqu'au phénicien ? Recherchez qui est le dieu Baal.

– Plus c'est ancien, plus c'est mystérieux, plus cela échappe à l'emprise de l'autre ; plus cela confère de puissance au détenteur de ce « savoir ».

– Baal était le dieu des Phéniciens, qui donnaient à Vénus le nom de « Face-de-Baal », c'est-à-dire « autre versant de Dieu », ou encore « femme de Dieu ». Le terme « Baal » en phénicien signifiait « seigneur, maître ».

D. Montrez que, pour M. de Peyrehorade, il ne saurait y avoir d'explication que cachée et prodigieusement mystérieuse.

Les prédispositions à l'occultisme de M. de Peyrehorade sont suggérées dans le texte par les éléments suivants :

– lui-même souhaite à peine « divulguer [sa] trouvaille » ;

– il parle à mi-voix.

E. Essayez vous aussi d'échafauder une théorie linguistique fantaisiste à partir de « Venus turbul... ».

« *Venus turbulteta* », « *turbulula* », « *turbulona* » (!)...

■ La figure du faux savant

A. Où la fatuité du personnage est-elle la plus visible dans ce passage ? Montrez que M. de Peyrehorade cherche avant tout à se faire valoir.

La fatuité de M. de Peyrehorade se manifeste de diverses manières :

– dans la façon dont, par avance, il se réjouit de la nullité supposée de l'explication qui va lui être proposée, comme de la supériorité assurée de sa propre interprétation ;

– lorsque, doucereux, il s'indigne de la dictature exercée par les Parisiens en matière d'archéologie et pense, enflé de fausse modestie, leur damer le pion ;

– dans le discours péremptoire qu'il tient, qui est celui de quelqu'un parlant *ex cathedra* : « Rien de plus commun que », « je n'ai pas besoin de vous [...] rappeler ».

B. Par quels procédés grammaticaux réussit-il malgré tout à donner à sa démonstration un vernis scientifique ?

Les enchaînements, les connecteurs logiques maquillent le tout en démonstration : « La preuve, la voilà », « et ce mot... », « avant d'être... a été », « en effet », « quant à », « donc », « d'autre part », « mais à cause de... ».

C. Montrez que, tout au long de l'échange avec le nouveau venu, il cherche à en imposer à ce dernier, voire à le réduire au silence. Qu'en déduisez-vous quant à la psychologie du personnage ?

Différentes expressions montrent que M. de Peyrehorade cherche à en imposer au nouveau venu : « Point du tout, monsieur », « Mais je vais vous expliquer », « vous me promettez de ne point divulguer ma découverte ».

La démonstration est sans appel (« Il prit une prise de tabac d'un air *satisfait* ») ; aucune véritable contradiction ne saurait être admise : le procédé assertif, catégorique, dénote une personnalité agressive ; frustré, animé d'un fort complexe d'infériorité, M. de Peyrehorade est plus avide de pouvoir que de savoir (voir la notation ironique du narrateur : « *Du haut du piédestal, où j'étais toujours perché...* »).

■ Recherche au CDI

Les élèves auront effectué la recherche au CDI proposée **p. 92-93**. Mérimée s'inspire de Rabelais, *Pantagruel*, chapitres XVII et XVIII. (« Comment un grand clerc d'Angleterre voulut argumenter contre Pantagruel et fut vaincu par Panurge » et

« Comment Panurge fit quinaut l'Anglais qui argumentait par signes »).

■ Texte complémentaire (*L'Atlantide*, de Pierre Benoit)

Réponses aux questions qui suivent l'extrait de texte dans le dossier de l'édition, p. 96.

1. De Mesge.
2. Vanité et cuistrerie ; ignorance et inculture notoire ; fausse bonhomie ; propension au verbiage ; goût manifeste du pouvoir.
3. Il l'est plus, car il prétend à un savoir universel (et à la toute-puissance que lui confère ce savoir...).
4. Deux femmes-reines du monde ; deux femmes potentiellement fatales ; toutes deux nées des eaux ; toutes deux noires.

Séance n° 3 : une inconfortable nuit de noces

Objectif → L'acmé du récit.

Supports → Extrait de la nouvelle, p. 73-74.

→ Dossier de l'édition, p. 97-100 (étude de la nouvelle et extrait de *Physiologie du mariage* de Balzac).

■ Physiologie du mariage

A. *L'allusion au Minotaure : expliquez le rapprochement qu'est amené à établir le narrateur au cours de sa méditation.*

Dans la légende crétoise, le Minotaure, monstre mi-homme mi-taureau et fruit des amours contre-nature de la reine Pasiphaé, a été enfermé par le roi Minos, époux de la reine, dans le labyrinthe que ce dernier a fait bâtir à cet effet par Dédale (il lui fallait de toute nécessité dissimuler cette honteuse tare familiale).

Tous les trois ans, on devait cependant livrer en pâture au Minotaure sept jeunes gens et sept jeunes filles athéniens, en vertu du traité conclu entre les deux cités belligérantes – Athènes et la Crète. C'est le héros Thésée qui, pour mettre fin à cet intolérable tribut, est allé combattre et anéantir le Minotaure au fond de son repaire.

Pour le narrateur de *La Vénus d'Ille*, ce mariage d'argent s'apparente à un accouplement monstrueux : il revient à livrer une jeune fille délicate à une « brute » inconnue, aux instincts sexuels les plus bestiaux, à contrevenir, au fond, au principe de toute vraie relation amoureuse, à tenir pour dérisoires les aspirations à un amour humain. Remarquons d'ailleurs que, comme la mère du Minotaure, séduite par un dieu (Poséidon)¹ ou par l'animal furieux qui l'incarne – ce dont le monstre porte les stigmates à jamais –, Alphonse est en quelque sorte lui aussi la proie des foudres d'une divinité impérieuse et vengeresse (Vénus) qui va jusqu'à la possession physique.

B. Repérez précisément dans le texte le champ lexical de la violence. En définitive, quelle conception du mariage le narrateur se fait-il ?

Pour le narrateur, le mariage ainsi conçu n'est ni plus ni moins qu'un viol déguisé (voir l'isotopie de l'emportement tumultueux, sinon de la violence : « un ivrogne brutal », « livré au Minotaure », « des pas lourds », « Les marches [...] craquèrent fortement », « des trépignements étranges », « avec fracas », « des cris confus »).

C. Il évoque néanmoins une alternative, la possibilité de s'unir d'une autre façon, pour les hommes et les femmes : à quel endroit du texte exactement ?

« 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 ? » C'est dire qu'il est, pour lui, une *autre* façon d'aborder le mariage : non comme *cession*, mais comme *don* mutuel..., c'est-à-dire fondé sur l'amour et non sur l'avantage ou l'acquisition.

D. « Une femme peut-elle jamais aimer un homme qu'elle aura vu grossier une fois ? » Dans cette phrase, le terme « grossier » peut être entendu de deux manières différentes. Lesquelles ?

« Grossier » vient de *grossus* (« épais »). Il signifie :

– « rustre » (au XIII^e siècle) ; se dit aussi d'un « produit mal façonné » (au XVII^e siècle) ;

– aujourd'hui : « qui manque d'éducation » ; « impudique, obscène ».

1. C'est en tout cas l'interprétation de Gide dans son *Thésée*.

Alphonse sera vraisemblablement grossier, d'une part parce qu'il va manquer, à n'en point douter, de délicatesse, d'élégance avec sa femme ; d'autre part parce qu'il va se comporter en brute, en animal, en taureau qu'il est (voir l'étymologie de « butor », qui vient de *buti-aurus*, « buse-taureau » – l'association s'explique par la proximité du cri de la buse et du mugissement du taureau), voire en ivrogne proférant des paroles grossières, uniquement gouverné, en l'occurrence, par l'instinct sexuel. Selon le narrateur, la révélation de cette nature foncièrement animale ne saurait être qu'un terrible traumatisme.

E. *L'adjectif « troublé » est utilisé à deux reprises par le narrateur, et de façon très rapprochée (l. 858 et 862) : est-ce pur hasard ? Comment l'interpréter ?*

N'oublions pas que Vénus est « *turbulenta* », celle qui trouble et déstabilise...

■ La femme d'à côté

A. *Comment l'espace est-il divisé, organisé dans cette scène ? Comment les « territoires » respectifs sont-ils délimités ? Comment sont-ils reliés ? Vous pourrez dessiner un plan des lieux.*

C'est véritablement un labyrinthe où se tapit quelque monstruosité (voir « le tintement des sonnettes et le bruit des portes qui s'ouvraient... »).

B. « *Mon ivrogne aura mis le feu...* » : comment comprenez-vous l'emploi du possessif par le narrateur ?

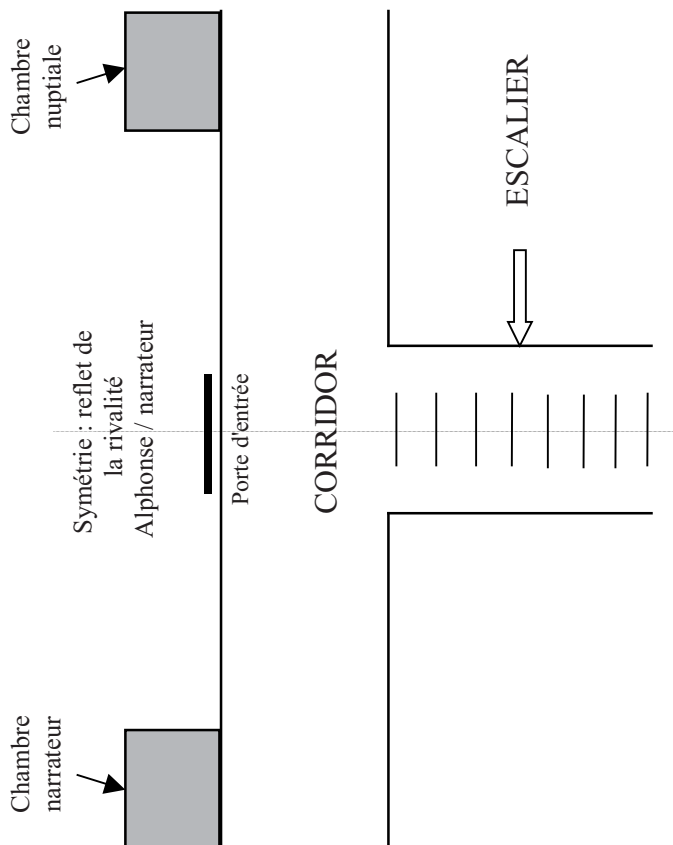
Il s'agit d'une familiarité, quelque peu méprisante ou réprobatrice (procédé ironique).

C. « *Un garçon joue un sot rôle dans une maison où s'accomplit un mariage* » : cherchez dans le dictionnaire toutes les acceptions du mot « garçon » aujourd'hui. Quel est le sens exact de cette phrase et quels indices nous donne-t-elle sur les dispositions psychologiques du narrateur ?

Les différents sens du mot « garçon » sont :

- jeune ouvrier travaillant chez un patron artisan / employé (garçon de café, par exemple) ;
- enfant mâle / enfant qui n'est plus bébé / jeune homme ;
- homme célibataire.

C'est dans la troisième acception que le mot est employé ici. Il est clair que la situation du narrateur célibataire est celle du



laissé-pour-compte, qui n'a pas trouvé de parti, donc qui peut logiquement nourrir quelque jalousie instinctive (refoulée...) à l'encontre du tout proche marié.

D. Montrez qu'il est lui aussi troublé par la présence de cette jeune femme de l'autre côté du corridor.

Le narrateur est lui aussi soumis à l'influence de Vénus : son attention est « excitée par des trépignements », « [il se] tourn[e] dans [son] lit de mauvaise humeur », contemple « la statue ruiselante d'eau », il prête l'oreille. Décidément, lui aussi est en proie au désir, même si ce désir s'exprime de manière détournée, involontaire et métaphorique.

■ Un sabbat nocturne

A. Avant le moment fatidique, Mlle de Puygarrig n'est jamais véritablement seule mais entourée d'une foule de comparses et d'assistants : où cela est-il le plus manifeste dans ce passage ?

Le cortège nuptial l'accompagne jusque dans sa chambre. Après le drame, la chambre sera encore le théâtre d'un nombreux défilé.

B. Le narrateur évoque de façon directe ou connotée l'idée du sacrifice, comme si la mariée était livrée en offrande ou simple victime de tout un système ou de toute une communauté donnée : à quel endroit du texte exactement ?

L'idée du sacrifice est suggérée au premier paragraphe : « Un maire revêt une écharpe tricolore, un curé une étole, et voilà la plus honnête fille du monde livrée au Minotaure ! »

Le mariage est ici représenté comme une immolation camouflée, strictement codifiée et réglée selon des rites à la fois religieux et civils. (Voir aussi l'allusion aux « monuments druidiques » dévolus aux sacrifices dans la civilisation celte.)

C. Le sabbat : cherchez la définition de ce mot dans le dictionnaire, étudiez son sens originel et l'évolution de ce sens à travers les âges. Dans quelle mesure peut-on parler de la mise en scène d'un sabbat dans cet extrait ? Où la figure du diable se profile-t-elle ?

Définition du mot « sabbat » :

1. De *shabbat* (hébreu) : repos sacré que, d'après la loi mosaïque, les juifs doivent observer le septième jour (samedi) de la semaine (qui correspond au dimanche des chrétiens).

2. Assemblée nocturne de sorciers et de sorcières le samedi, en la présence de Satan (superstition populaire médiévale : l'im-mémorial antisémitisme qui s'est développé en Occident, effet pervers et durable lié à la propagation du christianisme, a conduit à la diabolisation du judaïsme, au sein duquel, aux ori-gines, se pratiquaient les sacrifices d'animaux).

Dans cet extrait, il s'agit d'un sabbat dans la mesure où l'on sacrifie littéralement un jeune homme (en lieu et place de la jeune fille initialement prévue, d'ailleurs : le diable, *alias* Vénus, s'est plu à inverser les rôles...) sur l'autel – le grand lit –, au terme d'une nuit mouvementée et d'une beuverie organisée.

D. Recherche : le thème de l'étranger accueilli et hébergé dans une demeure maudite (et qui est le témoin impuissant d'épouvan-tables forfaits) est devenu un topos de la littérature fantastique, après Mérimée. Illustrez ce fait en retrouvant des passages qui en témoignent chez Poe ou Lovecraft, par exemple.

Poe : *La Chute de la maison Usher* (nouvelle) ;

Lovecraft : *La Tourbière hantée* (nouvelle).

■ Texte complémentaire (*Physiologie du mariage*, de Balzac)

Réponses aux questions qui suivent l'extrait de texte dans le dossier de l'édition, **p. 100**.

1. Allusion à Vénus : « ou lorsque la coquette, craignant leur abord brutal, vient, aussi gracieuse que Vénus, puiser à leur caisse » (**p. 99**). Pour Balzac comme pour Mérimée, le mariage bourgeois est une sorte d'hérésie, d'enrôlement, d'humiliation délibérée de la femme, qui bafoue les droits les plus imprescrip-tibles de cette dernière, lui dénie aussi toute dignité, toute beauté propre, faisant obstacle à son accomplissement et injure à l'ordre naturel des choses.

2. Se dessinent dans ce passage deux conceptions du mariage :

– le mariage d'argent, de convenance, d'intérêt... le mariage-tractation ou mariage-investissement ;

– le mariage de type « courtois », fondé sur l'écoute et l'atten-tion à l'autre : dispositif sophistiqué destiné à l'apprentissage

du bonheur, à l'étude d'un nouveau langage amoureux et à l'entretien patient de la fleur royale née de cette union.

3. La métaphore utilisée par Balzac est celle du musicien (p. 99-100) qui apprivoise et apprend à connaître son instrument.

4. « L'on ne sert pas deux maîtres à la fois » : la citation provient de l'Évangile selon saint Matthieu 6, 24 (« Dieu et l'argent »).

Séance n° 4 : sur les lieux du crime

Objectif → Structures et invariants du récit policier.

Supports → Extrait de la nouvelle, p. 75-76.

→ Dossier de l'édition, p. 101-106 (étude de la nouvelle et extrait de *Monsieur Gallet, décédé* de Georges Simenon).

■ Un texte archétypique du récit policier

A. Montrez que tous les actants, ou presque, du récit policier sont ici présents (enquêteurs officiels ou improvisés, victime, témoins, criminel).

– Les enquêteurs : le narrateur d'abord, puis le procureur du roi de Perpignan.

– La victime : M. Alphonse.

– Les témoins : le narrateur, Mlle de Puygarrig.

– Les suspects : le muletier aragonais, et ?...

B. Étudiez le système des connecteurs logiques et temporels : qu'indique-t-il du point de vue du narrateur-enquêteur ?

Relevé des connecteurs logiques et temporels : « car un bâton », « Tout d'un coup je me souvins », « Aussitôt », « toutefois », « mais je ne trouvais aucun indice », « d'ailleurs », « J'observais pourtant », « mais sur une même ligne », « D'un autre côté », « Cette fois », « Alors ».

Les connecteurs signalent les hésitations et les hypothèses de la pensée *déductive* ; ils participent de l'effort pour rétablir un déroulement chronologique des faits.

C. Est-il pour autant totalement dénué d'émotivité ? Trouvez l'indice qui prouve le contraire.

Le narrateur n'a pas encore totalement réussi à évacuer la part « fantasmagique » de sa mésaventure, à se désinvestir de la puissante charge libidinale qu'il a malgré lui engagée dans ce mariage ; il porte encore les angoisses, les frustrations, les tourments amers qu'il a fortement ressentis durant la nuit : « Cette fois, *je l'avouerai*, je ne pus contempler sans effroi son expression de méchanceté ironique ; [...] il me *sembla* voir une divinité infernale applaudissant au malheur qui frappait cette maison. »

D. Relevez les termes qui composent le champ lexical de la violation, de l'attentat.

Champ lexical de la violation : « *s'introduire* [...] dans la chambre », « traces d'*effraction* », « *s'introduire* de ce côté », « les meurtriers l'auraient *franchie* ». Le mot « meurtrissures » et la formule « profondément *imprimés* dans la terre » connotent la même idée.

E. Quel est le terme qui montre que le narrateur est désormais à la recherche de la (ou d'une) vérité ?

« Il ne me paraissait pas *douteux* » indique dès l'abord qu'il va s'employer désormais à chasser ses « *blue devils* » (selon la formule chère à Mérimée), c'est-à-dire ses idées noires, à combattre sa propension à la rêverie mélancolique.

■ Les observations, les indices glanés

A. Relevez les indices proprement matériels (ou indiquez l'absence d'indices).

- « une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos », la « direction circulaire [des meurtrissures] » ;
- « aucun indice » d'effraction dans la maison ; pas davantage dans le jardin où la pluie a effacé les traces ;
- sauf : « quelques pas profondément imprimés » dans deux directions, partant de l'angle de la haie et allant jusqu'à la porte de la maison.

B. Relevez les indices retrouvés après un effort de mémoire ou perçus a posteriori comme tels.

- L'Aragonais a pu se servir d'un sac de cuir comme en utilisent les sicaires valenciens (le narrateur se souvient d'une pratique répandue dans cette région de l'Espagne).

– Voir aussi « les pas lourds dans l’escalier » entendus la nuit, à rapprocher des « empreintes de pas ».

C. Le comportement des proches après le crime supposé : de quels éléments dispose-t-on pour l’enquête ?

Nous disposons de peu d’informations : la famille est en grand émoi. Quant à Mlle de Puygarrig, elle a fait sa déposition, on la croit folle (ce que semblent confirmer ses « horribles convulsions »). Mais, au juste, quelle est cette folie qui l’affecte ?

■ La reconstitution : les hypothèses possibles

A à D. Recensez les différents suspects, en envisageant la nouvelle tout entière. Pour chacun d’entre eux, évaluez les mobiles qui auraient pu les pousser au crime. En rassemblant tous les indices que le texte fournit, imaginez les quatre scénarios possibles (et les plus plausibles) : quel est celui qui vous paraît le plus vraisemblable ? Pourquoi ? Selon vous, qui donc est coupable ? Y a-t-il un coupable (voire plusieurs) ? Comment le narrateur s’y prend-il pour nous orienter, de manière logique et rationnelle, vers la culpabilité de la statue ?

Insensiblement, le narrateur s’efforce de nous dérouter ou tout au moins de nous faire croire à la thèse de la statue infernale, en raréfiant et en supprimant (sans doute inconsciemment) tous les indices susceptibles d’étayer une explication rationnelle des faits. Tout se passe comme s’il tendait à rendre vraisemblable, irréfutable, raisonnablement concevable le phénomène supposé surnaturel : le lecteur est porté à se dire que ces empreintes profondes dans la terre ne peuvent être que celles de la statue, qui a suivi le seul trajet qu’il lui soit jamais donné d’effectuer dans cette maison : celui qui mène de l’angle de la haie à la chambre nuptiale.

Il existe au moins quatre suspects (à des degrés divers), peut-être plus, si l’on s’en rapporte aux précisions, aux informations, aux détails descriptifs que le narrateur a pris garde de sélectionner : Jean Coll, M. de Peyrehorade, l’Aragonais, le domestique (Mme de Peyrehorade, les « polissons » pourraient aussi être suspects dans l’absolu).

1. La piste de Jean Coll (voir p. 43-45)

– Mobile : Jean Coll a participé à l'exhumation de la statue et en a subi les conséquences : il est à jamais estropié. Le dédommagement qu'il a reçu de M. de Peyrehorade ne suffit peut-être pas à calmer sa rancœur, d'autant qu'il était le « meilleur coureur et, *après monsieur le fils*, le plus malin joueur de paume ». On peut imaginer qu'il ait conçu quelque projet de vengeance, ourdi surtout contre ce M. de Peyrehorade qui évoque son infirmité avec la plus grande légèreté et insouciance (« Qui n'a été blessé par Vénus ? », etc., p. 51).

N'oublions pas non plus que la statue a été retrouvée à la *limite* du jardin de M. de Peyrehorade et du terrain de jeu de paume qu'il a cédé à la commune : à qui appartient donc ce trésor ? Si c'est à la commune, Jean Coll, qui a donné le premier coup de pioche révélateur, est en droit de réclamer quelque récompense substantielle, proportionnelle à l'incalculable valeur de cet « antique » – ce dont il a été frustré par la rapacité du propriétaire terrien.

– Scénario possible : Coll s'est glissé nuitamment dans la chambre nuptiale et a étouffé le marié, une fois qu'il est venu occuper sa place dans le lit. C'est d'autant plus possible que le marié est saoul et n'a plus toutes ses facultés de discernement. Cela expliquerait aussi les pas *lourds* dans l'escalier : Jean Coll est boiteux.

2. La piste de M. de Peyrehorade (plus improbable)

– Mobile : le père qui, à plusieurs reprises, manifeste une sorte de pulsion « incestueuse » ou presque, à peine voilée, à l'égard de sa future bru (voir l'épisode de la jarrettière, p. 70, où il se pose symboliquement en *rival* du fils ; on nous dit aussi qu'il est « vert encore », p. 45), a pu, dans l'ivresse ambiante, céder à la force d'un désir, d'une concupiscence extrêmes... Peut-être même n'a-t-il pas apprécié le fait que son fils passe la bague au doigt de sa Vénus...

– Scénario (œdipien) possible : il est le deuxième homme qui entre dans la chambre et prononce ces mots (incompréhensibles pour la mariée car elle n'en peut croire ses oreilles...) : « Bonsoir, ma petite femme », ne sachant peut-être pas que le marié est déjà

couché, dormant lourdement... Dès lors, tout se précipite sans qu'il puisse s'empêcher de commettre le pire (il en mourra quelques mois plus tard) : empoignade, la bague (qu'il avait entre-temps récupérée) tombe sur le tapis.

Mais comment a-t-il pu étouffer son fils, lui qui n'a pas assez de force pour tirer sur la corde (p. 44) ? Peut-être Alphonse n'est-il alors pas mort étouffé et faut-il chercher ailleurs la cause de sa mort (accidentelle ?).

3. La piste de l'Aragonais

– Mobile : toutes les charges pèsent contre lui : il correspond au « portrait robot » (il a « la peau olivâtre », il est « haut de six pieds », p. 66, on parle même du « géant espagnol », p. 67) ; il aurait pu chercher à se venger de l'affront subi lors de la partie de jeu de paume : son « *me lo pagarás* » lancé après la bravade de son adversaire vainqueur, peut être compris comme l'avertissement d'un homme fier, intraitable – comme il est d'usage chez certains peuples méditerranéens – sur le chapitre de l'honneur...

– Scénario possible : l'Aragonais se serait introduit dans la chambre, attendant tranquillement la venue de son rival. Le fait de lui rendre la bague (qu'il aura récupérée au doigt de la Vénus après le « match ») est peut-être à mettre en rapport avec l'insulte adressée *in fine* par Alphonse : l'Aragonais rend la bague, de même qu'Alphonse promettait de « rendre des points » à cet « inférieur » qu'il aurait humilié ; il signifie par là sa supériorité définitive (qui dès lors se situe bien au-delà de toute hiérarchie sociale) à son adversaire. On peut douter ici de la validité de l'alibi avancé : il aurait frotté une de ses mules « toute la nuit » ; comment l'hôtelier a-t-il pu le vérifier et peut-il le certifier ?

4. La piste du domestique

– Mobile : il s'agirait ici d'un crime crapuleux ; le domestique a pu s'aviser de la grande valeur de cette bague laissée au doigt de la statue (voir p. 68) et chercher à la subtiliser.

– Scénario possible : M. Alphonse a pu finalement, une fois les vapeurs du vin quelque peu dissipées, récupérer lui-même sa bague avant de rejoindre sa femme dans la chambre nuptiale.

Le domestique a alors pensé qu'il pourrait, vu l'état d'ébriété avancé de son maître, s'introduire discrètement (déguisé ?) dans la chambre pour tenter de mettre la main dessus, à la faveur de l'obscurité. L'affaire a mal tourné, le nouveau venu s'est débattu tant bien que mal, la bague est tombée sur le tapis ; dans l'effolement, le malfaiteur a pris la fuite. Mlle de Puygarrig aurait alors été sujette à une hallucination (« tout le monde rêve [de la statue] », assure le procureur).

Dans l'ensemble, d'autres pistes et hypothèses sont envisageables, plus ou moins plausibles : la clef de l'énigme est très probablement dans la *personnalité* de Mlle de Puygarrig, car tout repose au fond sur la valeur ou la recevabilité de son témoignage. Ou elle ment, pour une raison ou une autre (sans doute n'a-t-elle alors pas le choix), ou elle est la proie du délire : cela ouvre la porte à bien des interprétations et combinaisons logiques.

On doit signaler aussi la possibilité, non négligeable, qu'Alphonse, l'alcool aidant, soit mort d'apoplexie, soit d'embolie pulmonaire, etc. (ce qui concorderait avec les signes cliniques de sa mort). Le narrateur nous signale à plusieurs reprises que le fiancé ne se sent pas bien, que son attitude est étrange : la veille des noces, « il [...] semblait gêné dans ses vêtements ; il était roide comme un piquet dans son col de velours » (p. 46), puis il paraît « bien serré dans [l']habit neuf » (p. 65) qui compose son costume de marié ; enfin, il « est pâle et d'un sérieux de glace » à l'heure du souper à Ille. « Ses traits sont altérés » au point qu'il paraît « indisposé ». Son « air effaré », « hagard » : tout concorde en faveur de la thèse de l'accident cardiaque, cérébral...

Les traces autour de la poitrine peuvent tout à fait être attribuées à l'effort violent qu'il a dû fournir quinze jours auparavant alors qu'il s'échinait avec trois compères à extraire du sol la statue d'un poids considérable... Un lecteur-détective aura noté que, aux dires du guide, « ils s'étaient mis à quatre pour la dresser debout » (M. de Peyrehorade, J. Coll, le guide et ?) ; or c'est avec une corde qu'on a mené à bien l'opération : pourquoi Alphonse et ses compagnons ne l'auraient-ils pas enroulée autour de leur corps pour plus d'efficacité ?

Du coup, d'autres *scenarii* deviennent envisageables :

1. Le scénario tragi-comique de la « farce aux mariés » : on peut imaginer que, comme le veut encore aujourd'hui la coutume dans les campagnes françaises, on ait prévu de piéger et mettre à mal les mariés la nuit de leurs noces (voir la *Farce normande* de Maupassant, par exemple). Quelqu'un a très bien pu se glisser subrepticement dans le lit des mariés pour jeter la confusion, peut-être en se faisant passer pour cette statue qui alimente tous les cancons, et provoquer, compte tenu de l'état de semi-conscience d'Alphonse, l'accident mortel de ce dernier et la crise de nerfs de la mariée.

2. Le scénario névrotique : rien n'empêche d'interpréter cette tragédie comme un psychodrame, amplifié, fantasmé dans des proportions délirantes par l'imagination des uns et des autres. Le récit de l'ex-Mlle de Puygarrig (sa déposition) peut être lu comme la transcription déguisée d'une expérience hautement traumatisante : le poids « énorme » qui alourdit son lit, le contact de ce « quelque chose de froid comme la glace », la pâmoison... tout cela évoque l'acte sexuel. Comme dans le récit du rêve, tout est travesti, déplacé, interverti : l'espèce de névrose hystérique dont Mlle de Puygarrig souffre peut-être depuis longtemps s'exacerbe alors, au point de la faire mentalement se dissocier de l'épisode de la rencontre charnelle à laquelle elle devait se soumettre, de faire assumer cette dernière par une projection psychique, une créature née de son angoisse affreuse. Au couple Alphonse/Mlle de Puygarrig se substitue dans sa vision *l'autre* couple Vénus/Alphonse, où les rôles sont inversés : celle qui étreint, c'est la femme ; celui qui est enserré, prisonnier de l'étreinte, c'est l'homme. Sans doute la crise atteint-elle un paroxysme dès lors que, de surcroît et pour comble de malchance, le marié succombe, en raison de ses antécédents cardio-pulmonaires ou autres, à l'effort physique qu'on attend de lui...

■ Texte complémentaire (*Monsieur Gallet décédé*, de Simenon)

Réponses aux questions qui suivent l'extrait de texte dans le dossier de l'édition, **p. 106**.

1. On retrouve les éléments suivants :

- Victime : M. Gallet, voyageur de commerce.
- Enquêteurs : le commissaire Maigret, le brigadier.
- Témoins : aucun.
- Mobile : ?
- Mode opératoire : reconstitution de l'habillement de la victime – on replace les habits à leur emplacement initial sur le cadavre ; reconstitution de l'emploi du temps et des gestes de la victime juste avant sa mort.
- Indices : Gallet a ôté sa jaquette de manière inhabituelle ; traces de rouille et de caoutchouc sur la valise ; pas de vol ; ecchymose au poignet gauche ; papiers brûlés dans la cheminée ; Maigret (p. 103) évalue le niveau sonore de l'environnement : a-t-on pu entendre le coup de feu ? ; photos de l'Identité Judiciaire ; le couteau de Gallet (une des armes du crime) ; traces de chaux sur les chaussures et sur le mur de la propriété d'en face ; pas de sang près de la fenêtre ; la victime a reçu une balle dans la tête entre vingt-trois heures et minuit trente.

2. Dans les romans de Simenon, l'enquêteur (en l'occurrence Maigret) cherche patiemment et lentement à se glisser dans la peau des protagonistes, à entrer en empathie avec eux et à faire sien leur environnement, pour mieux comprendre qui ils sont, ce qui a pu les mener jusqu'à ces extrémités.

Séance n° 5 : apothéose de Vénus

Objectif → L'art de la clausule.

Supports → Extrait de la nouvelle, p. 79.

→ Dossier de l'édition, p. 106-108 (étude de la nouvelle).

■ Raffinement du style et brièveté de Mérimée

A. *La figure de l'asyndète* : retrouvez sa définition puis montrez que cet épilogue est placé sous le signe de l'asyndète. Expliquez le but recherché.

Asyndète : non-emploi d'un lien coordinatif attendu.

Exemple : « M. de Peyrehorade mourut quelques mois après son fils [ET] par son testament, il m'a légué [...] [MAIS] je n'y ai point trouvé [...] ». »

B. Étudiez la combinaison des temps verbaux dans ce passage : comment le narrateur prépare-t-il et présente-t-il les derniers événements majeurs de cette histoire ?

Dans ce passage, on repère essentiellement une alternance de passés simples (« disposai », « voulut », « traversâmes », « jetai », « aperçut »...) et d'imparfaits (« devait », « prévoyais », « inspirait »...) qui reproduit dans l'épilogue la pulsion fondamentale du récit : l'imparfait, le temps de l'attente, apte à exprimer la durée, qui envisage le procès « de l'intérieur », présente des « circonstances préalables » et prépare donc le surgissement, le choc de l'événement, rapporté au passé simple, qui envisage le procès « de l'extérieur ».

Ici, le récit mène de manière assez enlevée à ce nouveau point d'orgue : il « *fondit* en larmes ».

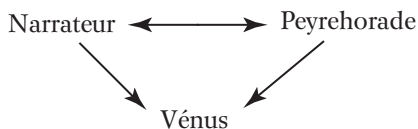
« Je n'ai point appris » : le dernier passé composé et les présents qui suivent renvoient au présent de la narration, et jouent entre autres le rôle d'indices de la situation d'énonciation.

C. Le passage est essentiellement constitué de phrases courtes, à deux exceptions près : lesquelles ? Analysez ces deux phrases complexes du point de vue de la syntaxe. Sont-elles les signes d'une plus grande tension dramatique ?

1. « Je prévoyais bien que mon hôte, [...] affreux. » Structure syntaxique : proposition principale + proposition complétive + proposition relative + concessive intercalée.

2. « J'hésitais [...] fixement. » Structure : proposition principale + subordonnée de temps + relative.

Il s'agit à chaque fois des moments les plus pathétiques du passage : il y est question de la Vénus et, en filigrane, du drame qui vient de se dérouler. Dans chacun des deux passages, la relation triangulaire est « activée » :



■ La Vénus, une allégorie du désir

A. Montrez que la déesse attire irrésistiblement les regards (deux passages clés).

– « M. de Peyrehorade tourna machinalement la tête du côté où... » ;

– « je jetai un dernier regard sur la Vénus ».

B. Comment M. de Peyrehorade et le narrateur masquent-ils en quelque sorte leur désir de/pour la déesse ?

En feignant de n'être animés que par des intentions très pures et très louables (mettre Vénus au musée, par exemple) et en s'abritant derrière le paravent de l'archéologie.

C. Si la déesse est par excellence celle qui suscite le désir, comment interpréter la mort brutale de M. de Peyrehorade et la malédiction qui plane ensuite sur le village ?

L'allégorie, la fable ne cherchent-elles pas à montrer la puissance du désir, de l'érotisme poussé à son comble, en même temps que sa capacité de destruction ?

D. Que dénonce ici implicitement et de manière ironique le narrateur ?

Le « désir mimétique », celui qui a enchaîné en quelque sorte les hommes à cette Vénus et qui a aussi suscité la convoitise inavouée des uns et des autres à l'égard de la mariée – désirée par M. Alphonse et, de ce fait, par son père, par le guide, par le nouveau venu, par Jean Coll peut-être.

■ Résonances avec d'autres textes de Mérimée

A. Comparez cet épilogue à celui d'une autre célèbre nouvelle de Mérimée, *Colomba* : montrez les similitudes, voire les reprises.

Dans *Colomba* également, un vieil homme brisé doit affronter une dernière fois le « mauvais œil » de celle par qui son malheur

est arrivé (Colomba, qui a fait tuer ses deux fils) ; de même une calèche attend les trois visiteurs avant de les emporter vers d'autres lieux (chapitre xxi).

B. De même, on retrouve un écho de La Vénus d'Ille (et de son dénouement) dans Il Vicolo di Madama Lucrezia : lisez le texte et identifiez ce passage.

Le passage va de « Il n'y a pas vingt ans qu'à Tivoli, un Anglais a été étranglé par une statue » à « ne parlait-elle pas clairement ? ».

■ Le monstre et ses avatars

A. Le thème du monstre protéiforme et toujours renaissant est une des constantes du fantastique : montrez que Mérimée y recourt également dans son texte.

La Vénus « renaît » sous la forme d'une cloche maléfique : même fondue, elle continue de sévir.

B. Le pouvoir surnaturel du monstre : où est-il apparent dans ce passage ?

Les vignes gèlent deux fois.

C. Comment justifier que le monstre ne laisse finalement aucune preuve de son passage parmi les hommes ?

Caractéristique fréquente du diable : il aime à être insaisissable, à se « néantiser », à prendre toujours en défaut l'esprit humain...

D. « M. de Peyrehorade tourna machinalement la tête du côté où il me voyait regarder fixement » : ne peut-on dire que les personnages en présence sont à leur manière « statufiés » ? Quel peut être l'intérêt de cette constatation pour la compréhension du phénomène fantastique ?

M. de Peyrehorade et le narrateur subissent encore l'influence de la Vénus, au point de s'incorporer son « être » même ; c'est un peu comme si le monstre avait essaimé ici ou là, prolongeant par ce biais son influence néfaste ; Vénus ne laisse pas de leur inspirer de la terreur.

Séance n° 6 : Noces de sang

Objectif → Prolongement autour du thème du mariage.

Support → Groupement de textes : « Noces de sang », dossier de l'édition, p. 108-129.

■ Le double monstrueux

Dans ces quatre extraits, étudiez la figure du marié monstrueux : quels en sont à chaque fois les contours ?

– Le comte Szémioth (dans *Lokis*), qui passe pour « le fils de l'ours » et un aliéné, et qui met en pièces sa jeune épouse.

– José Maria (dans la troisième des *Lettres d'Espagne*), brigand « au regard de tigre » qui fait irruption à la noce se déroulant aux environs d'Andujar.

– Léonard (dans *Noces de sang*), double que la fiancée n'a jamais cessé d'aimer et qui reparait – homme-cheval de mauvais augure – le jour fatidique du mariage.

– Le pasteur dément (dans *La Nuit du chasseur*), qui hait les femmes ainsi que leur corps, et cherche par la captation mentale à anéantir chez Willa jusqu'au souvenir de son amour défunt.

■ Le cérémonial nuptial

Étudiez la forme que prend le cérémonial nuptial dans chacun des cas : quelles en sont les constantes ? les variantes ? Comment est-il détourné insensiblement de sa fonction originelle ?

– Constantes (présentes dans deux ou trois textes au minimum) : la *fête rituelle* (danses et musique, chants populaires, guitare, partage symbolique de la mariée – la jarrettière, le soulier, etc.) ; la *robe* de mariée (ou la chemise de nuit pour la pauvre Willa) ; le repas (importance du vin, champagne ou jerez) ; la *bague* ; la délimitation des *deux partis*, des deux familles qui vont s'allier ; les *sermons* (du narrateur, du pasteur, de Léonard, de la tante) ; le *trouble-fête* (la comtesse, José Maria, Léonard) ; le *lit* nuptial.

– Variantes (particularismes locaux) : la couronne de la mariée ; l'offrande du rameau d'oranger par le marié (*Noces de sang*) ; l'orgie (*Lokis*), le rapt simulé, le rite du « mariage forcé » (*Lokis*).

Dans ces quatre textes, le cérémonial tend peu à peu à orchestrer la mise à mort de la femme, du moins sa mise au supplice : le/la rival(e) rôde toujours aux abords et l'union est condamnée, viciée, empoisonnée avant même d'avoir été célébrée.

Séance n° 7 : statue animée, statue infernale

Objectif → Prolongement autour du fantastique.

Support → Groupement de textes : « Statue animée, statue infernale », dossier de l'édition, p. 129-143.

■ Hoffmann, *Les Mines de Falun*

1. *Étudiez le champ lexical de la minéralité ; montrez que la Reine se confond avec ce royaume des pierres et des métaux.*

Champ lexical de la minéralité : « miroir », « masse étincelante, solide et transparente », « sol de cristal », « voûte de roches », « fleurs [...] d'un métal éblouissant », « colosse d'airain ».

Voir aussi « le visage figé de la géante » : le pacte passé avec cette Reine obscure en laquelle il s'est abîmé le condamne à voir « son moi se [dissoudre] dans les roches étincelantes ». Ce grand corps minéral et cyclopéen est celui de cette femme.

2. *L'ambiguïté et la dynamique du rêve : étudiez la bipolarité de cet imaginaire, ou de cet espace cauchemardesque.*

Deux pôles complémentaires, deux dimensions sont constamment mis en regard : le haut vs le bas, la jeune fille vs la mère, la vie vs la mort, l'air vs la pierre, dans un remarquable réseau de correspondances antithétiques.

3. *Lisez la nouvelle dans son intégralité et retrouvez dans la partie finale le passage où le narrateur fait explicitement mention du pouvoir pétrifiant dont est investi, en l'occurrence, l'être féminin.*

Voir l'allusion à Méduse.

■ Gautier, *Le Pied de momie*

1. *Relevez les passages humoristiques de ce texte. Quelle est selon vous leur raison d'être ?*

Le narrateur « rit jaune », il cherche à donner le change et à exorciser l'angoisse qui l'étreint (« il m'eût été difficile de dîner avec moi » ; « le cerveau marbré de quelques veines de gris de perle » ; « Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans » ; « aimant les serre-papiers sédentaires »).

2. *À quoi reconnaît-on chez l'Égyptienne les traits d'une ensorceleuse, pour ne pas dire d'une sorcière ?*

Elle est noire de teint (« café au lait très foncé »), elle est associée à Isis et à ses cultes obscurs, elle rappelle Cléopâtre, la « Circé » égyptienne et fameuse séductrice ; notons aussi la claudication du personnage.

3. *« Cerclés d'espèces d'emprises de métal » : quel rapport peut-on établir avec la nouvelle de Mérimée ?*

Voir la *ceinture* de Vénus, un de ses attributs légendaires. Dans la nouvelle de Mérimée, la thématique de l'anneau, de la circularité mortifiante est récurrente : M. Alphonse meurt – du moins le suppose-t-on – enserré dans les bras de Vénus, littéralement embrassé par Vénus.

■ Shakespeare, *Un conte d'hiver*

1. *En quoi réside la dimension fantastique de cette scène ?*

Elle réside dans le fait que Léonte, qui croit réellement sa femme morte, est amené à hésiter un instant quant à la réalité de la statue qu'on lui présente, quant à sa *qualité de statue* : elle lui semble surgir d'un autre monde.

2. *Qu'est-ce qui distingue cette scène du dénouement de La Vénus d'Ille ? En quoi les statues diffèrent-elles au plan symbolique ?*

Dans *La Vénus d'Ille*, la vraie statue est maléfique, elle plonge ses adorateurs dans la mort, elle est la source de tout le malheur ; dans la pièce de Shakespeare, elle est bénéfique, elle sauve, pardonne et ramène à la vie. Du reste, c'est peut-être la raison pour laquelle elle est une fausse statue.

3. *Le discours allégorique (c'est-à-dire indirect) sur la puissance de l'œuvre d'art en général (et de l'œuvre théâtrale en particulier) : que nous dit ici Shakespeare à ce propos ?*

Qu'elle peut créer du vivant, rendre les humains à la vie (spirituelle), à l'Amour donc ; qu'elle détient le pouvoir de ressusciter

(voir **p. 139** la dernière réplique de Léonte : la statue est à la fois l'œuvre d'art et allégorie de l'œuvre d'art).

Séance n° 8 : lecture de l'image

Objectif → Décrypter le symbolisme d'une œuvre d'art.

Supports → Quatre représentations (ou versions) de Vénus
(**p. 38, 40, 55, 80**).

→ Questionnaire du dossier de l'édition, **p. 144**.

1. *Faites quelques recherches sur Vénus. Dans les tableaux de Cranach l'Ancien (p. 40) et de Titien (p. 55) : quels traits de la légende de Vénus ont été représentés ? Quels sont les rapports possibles avec la statue de La Vénus d'Ille ?*

On retrouve le thème de la chasse avec le sanglier (Vénus a été prise au piège, dans le filet jeté par Héphaïstos qui l'avait surprise avec le dieu Mars). Vénus est aussi la déesse des jardins : les deux tableaux dépeignent des scènes d'extérieur, au milieu d'une nature sur laquelle semble régner la déesse. Cupidon, dans le tableau de Cranach, est bien embarrassé de cette ruche et des abeilles dont la piquûre est vive : de manière allégorique, il évoque la tentation de la transgression en amour et les tourments qu'elle induit.

Dans *La Vénus d'Ille*, la jalousie, l'aliénation amoureuse, sont centrales : le mouvement de Vénus essayant de retenir Adonis dans le tableau de Titien en est une figuration.

2. *Dans le tableau de Magritte (p. 38), quel signe particulier évoque Vénus ? Quel rapport peut-on établir avec la nouvelle de Mérimée ?*

La rose que tient le personnage est bien sûr un des attributs de la déesse ; Vénus est la « femme-née-des-vagues »...

On retrouve dans la nouvelle de Mérimée le même regard terrifiant – ce regard mort – et aussi la perfection sculpturale.

3. *La Vierge noire (p. 80) : qu'est-ce qui rappelle la Vénus de la nouvelle de Mérimée ? Qu'est-ce qui l'en distingue radicalement ?*

La couleur noire, le regard fascinant, son espèce de rayonnement, la majesté royale, la perfection harmonieuse sont similaires... Cependant la Vierge noire sublime le désir, qui ne

conduit pas l'homme à sa perte mais devient, par une sorte d'étrange transformation, désir de Dieu... La « Vénus chrétienne » n'a plus vocation à aliéner mais à libérer ; elle n'a pas vocation à séduire mais à conduire, c'est une sorte de médiatrice suprême.

À la différence de Vénus, son fils n'est pas celui qui perce le cœur des hommes mais celui qui le ravit. De toute évidence, on voit que la mythologie chrétienne s'appuie sur des données mythologiques préalables, en les inversant et en les transformant radicalement.

D'ailleurs, à la rose de Vénus correspond la fleur de lys de la Vierge, qui symbolise la pureté et la sainteté. Les deux apparaissent en tant que reine universelle, mais les polarités sont inversées selon les cas : Reine des Cieux pour la Vierge, Reine des Mondes souterrains pour la Vénus (puisqu'elle est appariée à Héphaïstos).

4. L'érotisme de ces représentations : comment définir cette notion ? Où transparait-il le plus évidemment ? Comment se traduit-il ? Que pouvez-vous dire de la figure de la mère représentée par Vénus dans tous les cas ?

Pour l'écrivain Georges Bataille, « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort ». Peut-on appliquer ici cette définition ? Certes, chez Magritte, Cranach et Titien, la nudité, un certain exhibitionnisme, la sensualité orientée vers la séduction, l'appel, la tentation... semblent illustrer ce point de vue.

Cependant, la Vierge noire ne relève pas du tout de la même esthétique : il n'est pas ici question de transgression ni de désir coupable, mais plutôt de grâce ineffable. Si l'on veut malgré tout parler à son sujet d'érotisme, peut-être pourrait-on évoquer « l'érotisme miséricordieux » qui est le sien ; mais la formule a-t-elle encore un sens ?

IV. Annexes

Dans ces annexes sont réunies les réponses aux questionnaires généraux de lecture sur *La Vénus d'Ille* présents dans le dossier de l'édition, **p. 83-85**.

■ Dix questions lexicales

1. Voir note 5, **p. 41** ; aujourd'hui le mot désigne un « marchand d'antiquités ».
2. Une lieue = quatre kilomètres.
3. C'est l'expression qu'utilise Alphonse lorsqu'il réalise son oubli au moment de se rendre à l'église). Voir note 5, **p. 67**.
4. Voir note 1, **p. 77**.
5. Voir note 4, **p. 69**, et note 1, **p. 45**.
6. Voir note 3, **p. 67**.
7. Voir note 3, **p. 63**.
8. Voir note 1, **p. 60**.
9. Voir note 2, **p. 57**.
10. Voir note 1, **p. 46**.

■ Dix questions de repérage (mémorisation du récit)

1. Voir note 1, **p. 41**.
2. Voir note 2, **p. 54**.
3. Sept repas sont signalés : le premier repas le soir de l'arrivée du narrateur (**p. 45**), le petit déjeuner du lendemain (**p. 52**), le déjeuner (**p. 61**), le dîner (**p. 63**), le programme du jour suivant (jour du mariage) est annoncé **p. 64** : chocolat puis déjeuner (**p. 68**) puis souper (**p. 69**).
4. Deux jours, auxquels il faut ajouter une demi-journée (« je regagnai ma chambre et j'y restai jusqu'à midi », **p. 76**) ; on doit aussi prendre en compte le laps de temps qui s'écoule avant les funérailles.
5. À l'étage, au bout d'un corridor, à l'autre bout duquel se trouve la chambre des mariés (**p. 50**). L'escalier qui mène à ce corridor débouche en son point médian et figure un axe de symétrie. La chambre du narrateur donne à la fois sur le jardin et sur le Canigou, visible dans le lointain.
6. Dans l'ordre :
 - Jean Coll
 - Le fiancé, le dandy
 - Mlle de Puygarrig
 - M. de Peyrehorade
 - Sa femme, « une provinciale renforcée »
 - Archéologue, savant, Parisien en voyage d'étude

- Présent à la découverte de la statue
- Procureur du roi
- L'Aragonais
- Le dernier à avoir vu Alphonse vivant

7. Mme de Peyrehorade (p. 49).

8. Le vandalisme de deux polissons vraisemblablement, qui le premier soir jettent un caillou sur la statue (p. 52) pour l'abîmer.

9. D'une ex-maîtresse connue à Paris, modiste de son état (p. 68) : « c'est une femme à Paris qui me l'a donnée un jour de mardi gras » (p. 62).

10. Ses souliers sont plus grands que les empreintes de pas et l'hôtelier assure qu'il a passé toute la nuit à frotter un de ses mulets malades.

■ Dix questions de compréhension

1. Le narrateur suppose d'abord qu'Alphonse, souffrant peut-être de quelque maladie, doute de pouvoir, comme il est de coutume en pareil cas, « honorer » son épouse, p. 71.

2. 1. *Turbulenta*, « Vénus qui trouble ». 2. *Turbulnera*, Boulternère (ville prétendument phénicienne puis romaine). Étymologie : *Tur*, Sour, Tyr (nom d'une ville) ; *Bul*, Baal (nom d'une divinité) ; *Nera* (grec), « humide » (ou *Nera Pivesuvia*, femme de Tétricus).

La première interprétation est bien sûr la seule recevable car elle se fonde sur une connaissance sûre du contexte historique, du système mythologique et du latin.

La seconde est un *assemblage* incongru qui ne tient compte ni de l'évolution, ni des contraintes phonétiques, ni de la cohérence chronologique ou sémantique.

3. Oui (p. 68). Voir p. 47 : « deuil d'une tante dont elle hérite ».

4. À la Vénus. Voir « son air de bonté, qui pourtant n'était pas exempt d'une légère teinte de malice, me rappela, malgré moi, la Vénus de mon hôte » (p. 63).

5. D'une part, parce que la bague qu'il a donnée à sa fiancée a été reçue d'une autre femme ; d'autre part, parce que cela risque fort de contrarier la *mère* du marié, à qui elle a appartenu (p. 62 et 68).

6. En raison de la séparation d'avec sa tante (qui lui tient lieu de mère), laquelle lui représente le mariage sous un jour plus qu'austère : quasi tragique, **p. 69**.

7. Dans la mythologie grecque, le Minotaure était un monstre à qui, au fond de son labyrinthe, on devait livrer en pâture tous les trois ans sept jeunes filles et sept jeunes gens, tous Athéniens : il semble au narrateur que le mariage sans amour auquel il assiste a quelque chose de monstrueux.

8. 1. La Vénus : « la patine d'un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue » (**p. 54**) ; 2. l'Aragonais : « sa peau olivâtre avait une teinte presque aussi foncée que le bronze de la Vénus » (**p. 66**).

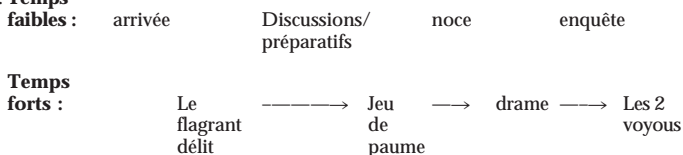
9. « On baisse les yeux [...] en regardant [l'idole] » (**p. 43**).

10. Lorsque les vandales parlent un catalan qu'il entend « à peu près », **p. 51** ; lorsqu'il déchiffre l'inscription *Sempr' ab ti* à l'intérieur de la bague, **p. 62** ; lorsque M. de Peyrehorade chante en l'« honneur » du marié des vers catalans que le narrateur comprend, **p. 70**.

■ Composition de la nouvelle

1. Plusieurs scènes composent ces tableaux successifs. Premier temps : jusqu'à « me laissa seul », **p. 50** – arrivée (narrateur et guide)/invitation au repas du soir, discussion (narrateur et ses hôtes). Deuxième temps : jusqu'à « je m'endormis », **p. 52** – première nuit : les « polissons » s'en prennent à la statue. Troisième temps : jusqu'à « oiseaux blancs », **p. 61** – la statue : problèmes d'étymologie (M. de Peyrehorade/narrateur). Quatrième temps : jusqu'à « des cultes », **p. 64** – déjeuner/dîner chez les Puygarrig : préparatifs de la noce. Cinquième temps : jusqu'à « pagarás », **p. 67** – le lendemain : le jeu de paume. Sixième temps : jusqu'à « sortis du salon », **p. 72** – la noce : la bague oubliée/la jarretière/épouvante du marié. Septième temps : jusqu'à « frappait cette maison », **p. 76** – le narrateur va se coucher : nuit agitée chez les Peyrehorade/lendemain matin : l'effreux constat, l'enquête. Huitième temps : jusqu'à la fin – dépositions, témoignages : l'enquête officielle/épilogue : le *post-scriptum*.

2. Temps



(→ Signifie « signe annonciateur de. »)

Les temps faibles relèvent plutôt du registre dramatico-comique, burlesque, satirique. Rien d'anormal n'est à signaler ; ce qui se passe n'est pas significatif ou tout au moins pas déterminant ni décisif au plan de l'intrigue.

Les temps forts relèvent du registre dramatico-tragique. Ils signalent des anomalies, des tensions entre individus, une violence manifeste ; ce qui se passe est étrange, singulier, déterminant, voire décisif, au plan de l'intrigue. Ils supposent d'ailleurs toujours la proximité de Vénus.

3. Les divers événements :

Définition : ils fondent, constituent l'*action*. Le narrateur les enregistre, parfois y participe. Ils obéissent ici à une sorte de gradation.

L'événement, pour être plus précis, est quelque chose qui se produit, bouscule l'ordre des choses initial et va parfois jusqu'à le perturber, le menacer ; il peut être anodin (on peut parler alors de micro-événement), prémonitoire ou dramatique.

L'enchaînement : arrivée du narrateur (événement qui en contient un autre : relation de la découverte de la statue), rencontre de ses hôtes, épisode des vandales, présentation à la famille Puygarrig (relation d'un autre événement : l'aventure avec une modiste), altercation au jeu de paume, la noce et les événements « rituels », la mort du marié, l'arrivée du procureur, les funérailles, la fonte de la cloche.

4. Accompagné de son guide, le narrateur arrive à Ille, une petite ville des Pyrénées-Orientales, chez M. et Mme de Peyrehorade. Le guide lui apprend que ses hôtes vont marier leur fils et qu'ils possèdent une statue de Vénus récemment découverte. L'accueil réservé au narrateur est chaleureux. Le lendemain matin, M. de Peyrehorade invite ses hôtes à venir admirer et examiner la statue.

Après le déjeuner, le fils de M. de Peyrehorade, M. Alphonse, montre au narrateur les présents qu'il destine à sa fiancée. Tout le monde est convié au dîner à Puygarrig, chez les parents de « la future » ; c'est l'occasion pour le narrateur d'y rencontrer Mlle de Puygarrig et d'y constater sa grande beauté. Le lendemain, avant de partir pour la cérémonie, M. Alphonse relève un défi au jeu de paume. Gêné, pour jouer, par la bague qu'il s'apprête à offrir à Mlle de Puygarrig, il la passe au doigt de la Vénus et l'oublie. De retour à Ille, le soir, il veut récupérer la bague mais en vain. La Vénus l'en empêcherait, dit-il, ayant modifié la position de sa main. Pendant la nuit, le narrateur entend un singulier charivari dans la maison. Le lendemain, on retrouve M. Alphonse mort sur son lit. La jeune mariée accuse la statue et passe pour folle. Une enquête est ouverte, sans résultat.

Thierry OZWALD.