

Canadian Review of Comparative Literature

Revue Canadienne de Littérature Comparée

Editor / Directeur M.V. Dimić (Alberta)

Editorial Secretary / Secrétaire de Rédaction: E.D. Blodgett (Alberta)

Advisory Board / Comité de Patronage

I.E. Benschek, Paris / Alger
R.K. DasGupta, Delhi
J. Ferraté, Alberta
N. Frye, Toronto
H.G. Gadamer, Heidelberg
C. Guillén, Harvard
G. Hartman, Yale
T. Klanczay, Budapest
A. Viète, Zürich / Paris
P. Zunthor, Montréal

Editorial Committee / Comité de Rédaction

R. Bourneuf, Laval
P. Chavy, Dalhousie
L. Dolezel, Toronto
M. Goetz-Stankiewicz, British Columbia
V. Graham, Toronto
E.J.H. Greene, Alberta
E. Heier, Waterloo
E. Kushner, McGill
P. Mervale, British Columbia
T. Reiss, Montréal
I. Schuster, McGill
R. Sutherland, Sherbrooke
M.J. Valdés, Toronto
E. Vance, Montréal

Editor of the 'Revue des Revues' / Rédacteur de la 'Revue des Revues': P.A. Robberecht, (Alberta). Members of the Secretariat/Membres du Secrétariat: H. Kreisel, U. Margolin, C.H. Moore, R.R. Wilson (Alberta)

The *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* is sponsored by the Canadian Comparative Literature Association and supported by grants from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, and the University of Alberta. The review is published four times each year, in Winter, Spring, Summer, and Fall. Single copies \$10.00, one-year individual subscriptions \$26.00 (\$34.00 for foreign subscribers) and institutional subscriptions \$48.00 (\$55.00 for foreign subscribers). Members of the CCLA receive the review as part of their membership; 1986 dues are \$35.00 for regular members and \$17.50 for students; life memberships are \$350.00. Subscriptions and all related correspondence should be addressed to: Academic Printing & Publishing, P.O. Box 4834, South Edmonton, Alberta, Canada T6C 5G7. Members of the Canadian Comparative Literature Association and our Canadian and foreign colleagues are invited to submit papers, notes and queries, reviews of research ('Forschungsberichte'), review articles, and suggestions about possible contributions to the editor (M.V. Dimić, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada T6C 2E6).

The *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* est l'organe de l'Association Canadienne de Littérature Comparée; elle est publiée avec le concours du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et de l'Université de l'Alberta. La revue paraît quatre fois par an, en hiver, au printemps, en été, et en automne. Le prix du numéro est de \$10.00, l'abonnement individuel par année est de \$26.00 (\$34.00 pour les abonnés étrangers) et de \$48.00 (\$55.00 pour les abonnés étrangers) pour les institutions. Les membres de l'ACLA reçoivent la revue comme partie de leur cotisation; les droits pour 1986 s'élèvent à \$35.00 par an pour les membres réguliers et à \$17.50 pour les étudiants; les membres à vie devront payer \$350.00. Veuillez adresser toute correspondance concernant l'abonnement à: Academic Printing & Publishing, P.O. Box 4834, South Edmonton, Alberta, Canada T6C 5G7.

Les membres de l'Association Canadienne de Littérature Comparée et nos collègues canadiens et étrangers sont invités à soumettre articles, notes et questions, états présents, comptes rendus et suggestions au directeur (M.V. Dimić, Département de Littérature Comparée, Université de l'Alberta, Edmonton, Alberta, Canada T6C 2E6).

Published quarterly/publiée trimestriellement

ROSS CHAMBERS

Violence du récit: Boccace, Mérimée, Cortázar

Il n'y a pas de récit sans violence; certains récits littéraires, autoréflexivement, donnent à lire cette violence narrative. Tel est le sujet du présent travail.

Ce qui nous voile le caractère violent de l'acte narratif, c'est l'habitude; mais c'est aussi la caractéristique que j'ai assez longuement analysée, ailleurs, sous le nom de séduction narrative. Il s'agit, dans la séduction narrative — comme dans toute séduction — de recruter le désir de l'autre en faveur d'un programme qui est celui du récit.¹ La séduction est donc une forme de violence, mais tournée vers le destinataire du récit, à qui il s'agit de faire éprouver le plaisir dont le texte est capable. La violence que j'appelle narrative résulte plus directement du narrateur et concerne plutôt la manière dont une narration s'impose.

Il est possible de distinguer, en effet, entre l'"autorité" que peut acquérir une narration (affaire, entre autres, de rhétorique: de 'persuasion' et/ou de 'séduction') et le fait brut que tel récit se raconte (et pas tel autre), qu'il raconte telles choses (et pas telles autres), qu'ainsi la 'vision' de tel narrateur se substitue à toutes les autres visions possibles. C'est là que naît le sentiment d'une violence narrative, inséparable par conséquent d'une certaine constatation du caractère arbitraire de l'acte de narration; violence que l'on peut décrire d'une manière interchangeable (car il s'agit d'aspects d'un même phénomène) comme violence de substitution, violence d'exclusion, ou violence de focalisation.

Je ne peux pas raconter, en effet, sans substituer à tous les autres récits concevables celui que justement je profère: à tout moment, mes options narratives se substituent à d'autres options que je ne retiens

¹ Voir *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1984); et, en français, 'La Narration dans *Sylvie*: Essai de narratologie situationnelle', *Poétique* 41 (février 1980) 22-38.

'Simplicité de cœur et duplicité textuelle: Étude d'*Un Cœur simple*', *MLN* 96, iv (May 1981), 771-91; 'Récits d'aliénés, récits aliénés: Nerval et John Perceval', *Poétique* 53 (février 1983), 72-90.

pas, et le récit qui en résulte se substitue aussi à tous ceux qui pourraient émaner d'autres narrateurs (ou du même en d'autres circonstances). Mais c'est dire, manifestement, que mon récit se constitue au moyen de gestes d'exclusion: dans la mesure où il ne peut pas embrasser tous les récits possibles, il est incomplet. Incomplétude que gomme, en quelque sorte, son *bien formé* narratif, sa 'grammaticalité': un récit peut *s'achever* sans avoir 'tout' raconté, et même, c'est à force d'exclusions que s'obtient cette cohérence 'interne.' Si bien des récits (nous allons en avoir la preuve) mettent en œuvre une thématique sacrificielle, la fonction en est donc de compensation: il s'agit, par ce moyen, d'inclure symboliquement l'exclu. Mais on peut y voir aussi – suivant en cela l'enseignement de René Girard² – la trace dénonciatrice d'une violence d'exclusion qui est constitutive du récit.

La problématique de l'exclusion est celle à laquelle Henry James s'est montré particulièrement attentif. Réellement, universellement, notait-il dans la préface de *Roderick Hudson*, 'les relations ne s'arrêtent nulle part, et l'exquis problème de l'artiste n'est éternellement que de dessiner, par une géométrie siennese, le cercle à l'intérieur duquel elles paraîtront heureusement le faire' (les italiques d'insistance sont de James). Et l'on sait à quelle solution de ce problème s'est arrêté le romancier des *Ambassadeurs*: emploi d'une conscience narrative, ou 'réflecteur', dont les limitations sont elles-mêmes inscrites dans le discours textuel. 'Le sens qu'a Strether de ces choses, et uniquement le sens qu'en a Strether, me servirait pour les montrer; je ne les connaîtrais qu'à travers la connaissance tâtonnante qu'il en a, puisque ses tâtonnements mêmes figureraient parmi ses mouvements les plus intéressants ...'³ Manière, on le voit, de faire des exclusions constitutives du récit le sujet même du récit.

L'idée jamesienne du 'réflecteur', et du roman comme mimésis narrative d'une subjectivité individuelle aux limitations 'naturelles', est à l'origine, on le sait, d'un des thèmes fondateurs de la discipline théorique appelée 'narratologie' (l'autre étant celui de la 'structure narrative', ou *bien formé* des récits).⁴ Au lieu de naturaliser comme elle l'a

2 Voir en premier lieu *La Violence et le sacré* (Paris: Grasset 1972).

3 Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York: Scribner's 1938), 5 et 37-18. Toutes les citations d'auteurs étrangers sont traduites par mes soins.

4 Sur l'immense bibliographie de la 'perspective narrative' ('point de vue', 'mode', 'voix', 'focalisation', etc.), voir en premier lieu Gérard Genette, 'Discours du récit', *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil 1972) et *Nouveau Discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil 1983).

fait ce phénomène, on est en droit de se demander si la narratologie n'aurait pas mieux fait de le défamiliariser, tant il s'agit d'un symptôme caractéristique de la violence narrative. Une querelle de termes due à une formulation hâtive de Benveniste fait qu'un certain nombre de narratologues se demandent si une narration 'sans narrateur' peut exister. Mais il est évident que la substitutabilité des récits les uns pour les autres, les exclusions dont est fait n'importe quel récit, font que tout récit – par le phénomène de filtrage des informations dont il est le lieu (et l'instrument) – est focalisé, restreint, inscrit dans le 'cercle' que forme sa géométrie 'propre', et cela qu'il s'agisse d'un narrateur prétendument 'absent' ou 'omniscient' ou bien, comme dans les expériences jamesiennes, de perspectives narratives plus savamment circonscrites. Telle est, sous son troisième aspect, la violence de tout récit.

Faisant le partage entre la 'conscience tâtonnante' de Strether, qui préside à la vision des 'choses' dans *Les Ambassadeurs*, et l'Intérêt – d'écrivain ou de lecture – que celle-ci peut inspirer, James soulève pourtant une dernière question à laquelle la narratologie a le tort de s'être insuffisamment intéressée. Le sujet ou conscience limitante d'une narration est séparable de la lecture que, dans un texte, on peut faire de ses 'tâtonnements' et autres 'mouvements.' Je voudrais, en généralisant cette constatation, suggérer que tout récit littéraire est lisible, d'une part, comme 'narration' (comme une histoire dont la violence peut être ramenée à un sujet, ou narrateur) et d'autre part comme 'texte', discours 'sans sujet' (ou dont le 'sujet' est celui, clivé et inconnaissable, qu'on appelle 'sujet d'énonciation') et véhicule d'un acte de communication plus proprement littéraire qui donne à connaître la première. Je reçois le récit-comme-narration en 'narrataire' (occupant une position plutôt passive par rapport à la narration) mais le récit-comme-texte en 'lecteur', ce qui implique une intervention plus active, dite 'interprétation' du texte.

Plus prudemment, on peut avancer au moins qu'il existe une catégorie (que tout porte à croire nombreuse) de textes qui, de par leur facture (ou écriture) ou bien à la suite d'un parti pris de lecture, exercent une fonction autoréflexive, exposant par exemple la focalisation dont ils sont le lieu ou dénonçant (pour reprendre le mot que j'ai utilisé plus haut) les 'sacrifices' dont ils sont faits. Telle est l'hypothèse qui fonde le présent travail. Mais ainsi, on le voit, s'élargit d'une manière quelque peu vertigineuse la question de la violence du récit. Car de quelle violence sont donc le lieu des récits qui 'exposent', ou 'dénoncent' leur propre violence? Certaines rivalités entre personnages, dans les textes dont il va être question dans ce qui suit, sont lisibles

comme figurant cette violence autodénonciatrice d'un récit divisible en 'narration' et 'texte'.

Mais de quelle violence, aussi, ne faut-il pas taxer un discours *critique* (le mien) qui, à l'instar des inquisiteurs anciens et modernes, amène à s'autodénoncer, et à s'exposer comme violents, des textes narratifs? Et comment 'taxer' de violent un discours quelconque (narratif ou critique) sans commettre à son tour un acte de violence? On peut dire qu'il y a une violence de discrimination ou de séparation (Gr. *krinein*) dont le textes narratifs témoignent abondamment par leur thématique de rivalité, mais qui est peut-être plus spécialement le propre du discours critique. Elle est en effet *fondatrice* d'un discours qui prend son origine dans le geste de 'discernement' (ou *krisis*) au moyen duquel, malgré leur caractère linguistique commun, sont constitués en objets, et en objets d'analyse (de 'découpage'⁵) les textes dits littéraires.

I VIOLENCE DE SUBSTITUTION: L'HISTOIRE DÉ FRA ALBERTO (DÉCAMÉRON, IV, ii)

Les conteurs de Boccace — c'est la quatrième journée — en sont arrivés au chapitre des amours malheureuses et viennent d'écouter une histoire particulièrement féroce par son contenu: celle, connue en France par *La Châtelaine de Vergy*, du 'cœur mangé'. Aux anges, Filostrato, 'roi de la journée, en réclame immédiatement une autre du même goût'. Mais la narratrice désignée, Pampinea, en juge autrement: sensible aux désirs de ses consœurs, à 'l'animo delle compagne', elle va substituer au récit réclamé par le roi une narration agréable aux intérêts féminins: 'et elle se disposa à dire une nouvelle, sans sortir du propos, pour rire'.⁶ Ce contexte oppositionnel met en lumière l'enjeu de toute substitution de récits: il y va de rapports de pouvoir. Tirant du roi le droit de parler, voire la nécessité de raconter et un 'sujet' imposé, Pampinea exerce à l'intérieur de cette loi sa propre liberté de choix, faisant prédominer ainsi une certaine vision du monde (ou idéologie) 'féminine' sur l'univers masculin, et illustrant du même coup

une certaine manière de faire qui s'oppose au déploiement brutal et nu du pouvoir que l'histoire précédente avait justement glorifié.

Ce n'est donc pas un hasard si ce qu'elle raconte concerne à son tour la substitutabilité des récits et prend pour sujet une 'revanche' féminine obtenue sous couvert du pouvoir masculin. Abusant de la crédulité d'une Vénitienne, dont il a compris l'étendue de sa vanité en écoutant à confesse son babil incontrôlé, un frère mineur du nom de Fra Alberto, hypocrite comme sont selon la narratrice tous les moines, raconte à la dame une histoire: au cours d'un rêve, l'ange Gabriel lui aurait révélé son désir de coucher avec elle. Il s'agit donc — utilisation dans l'intérêt du narrateur des désirs de la dame (qui trouve tout naturel que l'ange Gabriel soit sensible à ses charmes) — d'une séduction dans les formes, mais d'une séduction qui équivaut ici à un véritable viol. La dame subira, en effet, dans son innocence, les violences amoureuses du moine, déguisé en ange au moyen d'ailes de plumage, et qui ne voit en elle que terrain à labourer ('terreno da' ferri') et jument à monter ('...andava a correr le giumente').

Ainsi s'impose donc, prenant appui sur des relations de pouvoir pré-existantes ('stupidité' de la dame, attribuable à l'éducation féminine; supériorité institutionnelle aussi bien que 'masculine' du moine, armé contre elle par la relation confessionnelle), une histoire d'une évidente fausseté et dont la fictivité est à la mesure de la violence sociale dont elle est le véhicule. Toute la question va être de savoir comment, à Venise, se substituera à cette fiction une autre histoire, non moins fausse (= violente), mais faisant valoir les droits bafoués des parents masculins ('i cognati') de la dame. Car c'est d'une manière comme incidente, et en sous-produit de la vengeance masculine, que se réalisera la 'revanche' de la dame.

Si les langues féminines interviennent, c'est donc seulement d'une manière à la fois non-violente et liée à la vérité. Leur rôle est de faire connaître le scandale pour qu'il puisse être réparé, mais non de le réparer elles-mêmes. Il semblerait que les femmes soient condamnées, de par leur faiblesse, à ce genre de babil, dont la naïveté de dona Lisetta donnait le modèle: les récits *efficaces* (si par efficacité on entend le pouvoir de changer les choses) sont ceux qui savent imposer une fausseté. La dame, donc, un beau jour, parle à sa voisine, qui se hâte de répéter l'histoire: de comérage en comérage, 'en moins de deux jours, toute Venise en fut pleine.'

Dès lors, une nouvelle invention fictive peut venir renverser la situation. Le coupable, identifié au moyen d'un guet-apens, s'enfuit; mis au ban de la société, il est désormais en position faible, et tout prêt à devenir la victime du citoyen chez qui il se réfugie. Celui-ci, informé

⁵ Sur le caractère sacrificiel du langage de l'analyse littéraire (et spécifiquement de la métrique), voir l'intéressant article de Jasper Svenbro, 'La Découpe du poème: Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque,' *Poétique* 58 (avril 1984) 214-32.

⁶ Giovanni Boccaccio, *Decamerone*. A cura di Natalino Sapegno. Classici italiani (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1966) 397. ['a dire una novella, senza uscir del proposto, da ridere si dispose']

'sur le Rialto' du personnage à qui il a affaire, s'empressera d'abord de le faire chanter (lui promettant sa protection en échange de cinquante ducats), ensuite de le trahir au moyen d'une mystification narrative symétrique de celle que le frère avait lui-même perpétrée. Mais, si le moine était un méchant hypocrite, ce nouveau narrateur sera qualifié de 'buono uomo': il est bon, en effet, à la manière des Vénitiens, dont il pratique la 'loyauté' proverbiale (le texte ironise, donc), mais bon aussi (ici, le texte semble parfaitement sérieux) dans la mesure où, représentant de la communauté scandalisée, il se fait l'instrument d'une vengeance sociale.

Son récit se montre, en effet, l'équivalent narratif du victimage social dont Fra Alberto va être l'objet. Pour s'évader, raconte le citoyen, le religieux devra de nouveau se déguiser, mais cette fois-ci en homme sauvage. Enduit de miel pour être recouvert de plumes, et par conséquent tourmenté par les mouches, le frère s'aventurera sans soupçon sur la piazza san Marco — où, l'ayant enchaîné, son bienfaiteur le démasquera et le livrera à la vindicte de la populace. On lui lance injures et ordures jusqu'au moment où, enfin, les frères de son ordre le ramèneront au monastère, d'où jamais plus il ne sortira. Fra Alberto se trouve donc puni par où il avait péché: à la suprématie illégitime qu'il s'était donnée au moyen d'une violence narrative se substitue une autre suprématie non moins violente, et obtenue elle aussi par la voie narrative.

Dans cette histoire de récits substitués, la prédominance de l'un sur l'autre ne tient aucunement, on le voit, à une quelconque 'justesse' conférant une légitimité plus ou moins grande au récit victorieux, mais seulement au fait que celui-ci se trouve conforme à la volonté communautaire, et dispose donc d'une plus grande *force*: force, non de persuasion, mais de victimage (le rôle d'homme sauvage' préfigurant l'exclu social que sera le moine). La vérité, dans un récit, n'est signe que de faiblesse et d'impuissance: elle sert surtout à livrer des armes à ceux qui, la connaissant (tels Fra Alberto mis au courant du caractère innocent de Lisetta, ou le citoyen mis en possession des faits sur le Rialto), manifestent leur pouvoir en imposant une histoire fausse qui sert leurs intérêts. Tout se réduit, dès lors, à un combat de faussetés où, dans un arbitraire complet, prédomine l'histoire qui, se trouvant la plus puissante, parvient à s'imposer.

Pampinea, on le voit, a tiré de tout ceci une leçon oppositionnelle: ce n'est pas en disant la vérité, par franchise, que les faibles peuvent tenter de rétablir un peu l'équilibre du pouvoir, mais bien par le déguisement. De même que, dans son récit, la revanche féminine s'obtient au moyen d'une vengeance masculine, c'est sous couvert d'un

conte 'moral' concernant l'hypocrisie monacale et en feignant la soumission aux décrets du 'roi' qu'elle va faire passer un message non seulement approprié à l'animo d'elle compagne' mais contenant aussi, pour celles-ci, un enseignement positif.

Mais en cela, elle se conforme aussi à la leçon narrative qu'enseigne le récit et, se fiant à la solidarité féminine (les femmes sont majoritaires dans le groupe), met en œuvre une 'loyauté' féminine égale à la 'lealtà viniziana' du 'buono uomo'. Car si l'acte de raconter, pour être efficace, doit avoir partie liée avec la fausseté, le succès narratif consiste à substituer une fausseté conforme à ses propres intérêts — ici, ceux de la communauté féminine — à toutes les autres faussetés, non moins partielles que partielles, qui de ce fait sont en relation de rivalité plus ou moins ouverte avec l'histoire qui ainsi s'impose. C'est bien ce que fait Pampinea, et c'est bien pourquoi on peut dire que Fra Alberto n'est pas seulement la victime du Vénitien: il fait les frais aussi — bouc émissaire chargé de péchés (je pense à la diatribe de la narratrice contre l'hypocrisie des moines) pour détourner l'attention d'une manœuvre dont l'enjeu est tout autre — d'une opération de substitution narrative qui, pour être oppositionnelle, n'en est pas moins manipulation des rapports de pouvoir et acte de violence.

II VIOLENCE D'EXCLUSION: 'LA VÉNUS D'ILLE'

Imposer une fausseté: si cette formule définit ce que le récit a de violent, le genre fantastique — dont la tentative est de faire croire ce qu'on ne croit pas aisément — peut paraître exemplaire. L'épigraphie de 'La Vénus d'Ille',⁷ tiré — intitulé significatif — du *Menteur d'inclination*, ou *l'incrédule* de Lucien, met l'accent à la fois sur le problème de la fausse ressemblance (d'une fausseté capable de passer pour vraie) et — tout souhait impliquant la crainte contraire — sur celui de la violence: 'Que cette statue nous soit bienveillante et propice, puisqu'elle paraît si humaine.' Je prendrai donc la statue de Mérimée, dans ce qui suit, comme la figure du récit dans sa violence, même si je serai rapidement amené à distinguer entre récit-comme-narration et récit-comme-texte.

Que la narration de 'La Vénus d'Ille' soit violente, je n'en demande pour preuve qu'une étude récente de Tobin Siebers,⁸ dernier en date

7 Prosper Mérimée, *Théâtre romans nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard 1978) 729-57.

8 'Narrative Unreliability and the Fantastic. The Case of Mérimée's *La Vénus d'Ille*,' *The Romantic Fantastic* (Ithaca: Cornell University Press 1984) 57-77. Voir aussi, pour une analyse psychologique du narrateur, Lawrence M. Porter, 'The

d'une série d'excellents commentateurs de la nouvelle. Siebers n'a aucun mal, en effet, à discerner dans la voix du narrateur une volonté de dégradation systématique à l'égard de M. Alphonse, jeune homme avec qui il serait en relation de rivalité par rapport à la séduisante Mlle de Puygarrig. La machine narrative – animation de la statue signifiant elle-même réanimation de la 'terreur superstitieuse' – a donc une fonction sacrificielle: éliminer le rival.

Mais la relation de rivalité et de victimage entre le narrateur et M. Alphonse est loin d'être la seule du récit, bien qu'elle en soit une des principales. Si la *narration* accomplit, au dépens de M. Alphonse, une violence d'exclusion, je voudrais essayer de suggérer que le *texte* se donne plutôt pour mission d'exposer les mécanismes de la violence et de situer leur origine dans les incertitudes du langage. Ce qui est, à son tour (nous l'avons déjà noté), une forme de violence, même si le texte, chez Mérimée, semble vouloir se figurer comme un 'jeu' inclusif: jeu de mains (comme le jeu de paume ou le jeu de moure) signifiant une écriture capable de *contenir* l'hostilité mutuelle de récits rivaux dont l'hostilité entre personnages est le signe.

Dès lors, une autre analyse récente, celle d'Ora Avni,⁹ se montre fort pertinente. Interrogeant la légitimité de l'acte de parole narratif du texte à la lumière de la 'speech-act theory', Ora Avni met l'accent sur la difficulté qu'on a à *choisir*, sur le plan de la légitimité ou du 'bonheur' performatif, entre les deux actes de mariage auxquels le texte s'intéresse: celui d'Alphonse épousant la statue, involontairement peut-être, mais moins involontairement qu'on ne pourrait le penser,¹⁰ et celui du même M. Alphonse épousant Mlle de Puygarrig dans les formes, mais avec un cynisme affiché qui déshonore le contrat et constitue un abus du mariage. De la même manière, peut-on penser, le texte de Mérimée donne à choisir, mais sans rendre possible aucun choix, entre les différents récits possibles qu'on peut y lire.

Mais il donne à choisir, aussi, comme je viens de le proposer, entre une narration violente et un texte dénonciateur de violence. Car on ne peut pas lire le récit-comme-narration (à la manière de Tobin Siebers, par exemple) sans écarter le récit-comme-texte, ni le récit-comme-texte (exposant – en donnant à choisir entre des récits rivaux – les

mécanismes de la violence narrative) sans priver de force l'acte vengeur du narrateur. La thématique du choix, et du geste d'exclusion qu'il implique par rapport à l'élément que tout acte de choix doit éliminer, est partout à l'œuvre dans 'La Vénus d'Ille': et la problématique que la nouvelle *donne à lire* est celle aussi que, dans sa lecture, le lecteur ne peut pas ne pas *rencontrer*.

À la place de Tzvetan Todorov insistant sur l'hésitation du lecteur,¹¹ je mettrai donc plutôt l'accent sur la nécessité du choix que le genre fantastique implique, et par là même sur la violence narrative qu'il met à jour. Comme le montre l'analyse de Siebers, attentive à la voix du narrateur, le récit fantastique ne peut *s'imposer*, comme narration, au lecteur incrédule que par une violence comparable à celle que figure la Vénus s'animant pour détruire le jeune Alphonse; mais le lecteur peut, à son tour, choisir de désamorcer cette violence narrative en s'intéressant plutôt aux structures textuelles et en les interprétant, comme ici je vais le faire (et comme invite à le faire la scène des interprétations de la statue). Or, nous savons ce qu'a de violent à son tour ce geste critique s'alliant à un récit-comme-texte dénonciateur de la violence du récit-comme-narration.

Les nombreux dualismes de 'La Vénus d'Ille' sont depuis un bon moment repérés:¹² en particulier, à la rivalité narrateur-M. Alphonse répond une symétrie évidente entre les deux mariées, la statue et Mlle de Puygarrig. Mais la statue n'est pas seulement la rivale de la femme, elle est aussi doublée d'une cloche chrétienne; M. Alphonse est en rivalité avec l'Aragonais vaincu au jeu de paume comme il l'est avec le narrateur; celui-ci ne s'oppose pas seulement au fils mais aussi à M. de Peyrehorade père, défenseur en matière d'archéologie d'interprétations provinciales qui font sourire l'érudit parisien. Notons aussi que chacun des philologues aura recours, à un moment donné, et chacun à l'appui d'une thèse opposée, à l'argument de la réversibilité linguistique: '*fecit* se prend souvent pour *consecrauit*', énonce froidement le narrateur, 'rien de plus commun que ces inversions', dira non moins imperturbablement M. de Peyrehorade. Il s'agit d'un univers réglé par une loi de synonymie, donc de substitutabilité, généralisée, puisque cette caractéristique des langues s'étend aux personnages eux-mêmes (substituables les uns aux autres) ainsi qu'aux œuvres d'art (capables d'échanger leur rôle avec des personnes, comme fait la statue). Dans

Subversion of the Narrator in Mérimée's *La Vénus d'Ille*, 'Nineteenth Century French Studies', X, 3-4 (Spring-Summer 1982), 268-77.

⁹ Et la Chose fut: *La Vénus d'Ille* de Mérimée, 'Poétique' 12 (1981) 156-70.

¹⁰ Ora Avni fait remarquer que le jeune homme doit fournir un véritable effort, *choisir* de glisser sur l'annulaire de la déesse la bague destinée à sa fiancée.

¹¹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil 1970).

¹² Voir Anne Hiller, 'La Vénus d'Ille, figuration d'un dualisme', *Australian Journal of French Studies* 12, ii (1975) 209-19.

cet univers, les distinctions, les différences, les oppositions ne peuvent être établies que par une violence qui fait prédominer un élément donné par exclusion ou suppression (par refoulement, donc) de l'élément ou des éléments rivaux.

On ne compte pas dans ce récit les gestes d'exclusion, les cérémonies et rites au moyen desquels s'opère un sacrifice. Arrivant dans Ille en 'trouble-fête', le narrateur rencontrera tout un déploiement d'hospitalité provinciale destinée à bien lui faire sentir sa qualité d'étranger ('Les Parisiens sont si difficiles', ne cesse-t-on de lui répéter, soulignant la différence des goûts et des coutumes). L' 'idole' païenne, à son tour, fera l'objet d'actes plus agressivement hostiles de la part des villageois, que ce soit par le geste (lapidation) ou par la parole: 'Te voilà donc, coquine. (Le terme catalan était plus énergique). Si tu étais à moi je te casserais le cou!' (p. 736). À quoi répond l'hostilité du narrateur et de M. de Peyrehorade à l'égard des 'outrageurs de monuments'. Ce dernier pousse l'identification à la statue victime au point de se plaindre de la Charte, 'un vain mot. Nous n'avons pas la liberté des cultes!' puisqu'en est exclu le culte des divinités antiques (p. 745).

À tous les niveaux de cette société joue en particulier la crainte de la moquerie: défensivité de M. de Peyrehorade devant la supériorité philologique du Parisien ('Vous vous moquez peut-être de mon interprétation'), défensivité qui va se montrer pleinement justifiée ('Je ne pus m'empêcher de sourire, tant l'explication me parut tirée par les cheveux' [p. 740]); crainte chez M. Alphonse de la moquerie de ses camarades ('Ils m'appelleraient le mari de la statue' [p. 748]) qui l'empêche de réparer un oubli important en allant récupérer immédiatement sa bague; crainte, chez le narrateur, d'être victime d'une 'mauvaise plaisanterie' en allant lui-même chercher la bague; dégoût, enfin, sous le regard souriant du procureur du roi, au moment où il ressent, superstitieusement, toute la force du récit, fait par 'Mme Alphonse', de la *visite* de la statue. Tous ces exemples, on le voit, sont centrés sur le culte de Vénus et/ou le mariage avec la statue, comme si faire preuve d'affinité avec elle, qui est la principale *victime* du récit en même temps que 'déesse de la violence' (Siebers), risquait de s'attirer par contagion l'hostilité, ou une partie de l'hostilité, que la communauté nourrit à son égard.

De manière parfaitement symétrique, cependant, une autre grande victime sacrificielle se découvre: c'est la jeune fille qu'on donne en mariage. Mlle de Puygarrig, rivale donc de la statue sur le plan du victimage comme elle l'est sur le plan de la beauté et de l'amour. 'Un garçon joue un sot rôle dans une maison où s'accomplit un mariage' (p. 752) — ici encore le narrateur, victime lui-même de l'exclusion communautaire,

va tout naturellement s'associer à la victime féminine: 'je souffrais pour la mariée de la grosse joie qui éclatait autour d'elle' (p. 748). D'autres gestes sacrificiels accompagnent le mariage: M. Alphonse doit 'faire le sacrifice' de l'anneau rapporté de Paris, le père dépose des fleurs aux pieds de la statue avant d'offrir à la mariée des vers où la 'Catalane' est favorablement comparée à la 'Romaine'. Mais, livrée à un homme vulgaire qui ne s'intéresse qu'à sa fortune, séparée des siens par une rupture comparable, dit M. de Peyrehorade, à l'enlèvement des Sabines, obligée de se prêter au symbolisme transparent de la distribution de sa jarretière, cible de toutes les plaisanteries et de tous les quolibets qu'inspire l'occasion, c'est bien la jeune fille, 'la plus honnête fille du monde livrée au Minotaure', qui est au centre de la violence sacrificielle. Le narrateur prétend n'en connaître pas la raison, mais le lecteur comprend parfaitement pourquoi 'un mariage [l'] 'attriste toujours'.

Ce n'est donc pas uniquement la vengeance du narrateur qu'accomplissent l'animation de la statue, la mort de M. Alphonse. On peut dire que toutes les exclusions et tous les sacrifices du texte, et notamment ceux de la Vénus et de la jeune fille (mais aussi l'humiliation de l'Aragonais et même le victimage de M. de Peyrehorade) y trouvent une sorte de revanche sanglante. Et l'acte de vengeance de la statue n'est pas le seul qui s'accomplisse, car si Mlle de Puygarrig devenue folle se situe au centre de cette explosion de violence comme victime (une des victimes), elle en est aussi quelque peu, de paire avec la statue, son agent. L'impuissance que craignait, peut-être, M. Alphonse et que, certainement, le narrateur lui souhaitait, apparaît comme la punition symétrique, imposée par la vierge, de la mort amoureuse infligée par la Vénus. La règle du récit est en effet celle-ci, qu'il n'y a pas d'exclusion sacrificielle sans retour du refoulé (terme, avec ses connotations psychanalytiques, que justifie le thème de l'oubli). Tout sacrifice, toute humiliation se venge par un retour de violence.

Ainsi la statue, ensevelie (oubliée) depuis des siècles, revient à la surface — et les premiers spectateurs ont l'impression de 'la main d'un mort' sortant de terre — pour troubler l'existence des vivants; refondue en cloche (vengeance des victimes), elle persistera (vengeance de la victime) à faire geler les vignes. Le narrateur, dérangé dans ses projets et obligé de jouer un 'sot rôle' par le mariage, y apparaît à son tour, et symétriquement au rôle qu'y joue la Vénus, en 'trouble-fête'. Lapidée, la statue renvoie la pierre; 'victime' de ce mariage provincial, le narrateur s'en venge en en faisant le récit satirique... Car aucune agression ne supprime complètement l'objet agressé; il en reste toujours quelque *corpus delicti* (main de mort sortant de terre), quelque élément

inassimilable et 'trouble-fête,' quelque trace dénonciatrice (marques de pierre sur la statue, marques d'écriture sur la page) dont la fonction est de *témoigner*, et par là de préparer, ou d'annoncer, une vengeance. C'est notamment le cas des traces laissées par la pierre (traces blanches sur le noir de la statue), qui seront l'occasion d'une dénonciation prononcée par le narrateur, en une mise en abyme de son propre texte, et faisant prévoir une punition.

Je contai à mon honte l'insulte dont j'avais été témoin et la prompte punition qui s'en était suivie. Il en rit beaucoup, et, comparant l'apprenti à Diomède, il lui souhaita de voir, comme le héros grec, tous ses compagnons changés en oiseaux blancs. (p. 743)

D'autres vengeances faisant suite à d'autres humiliations émaillent le texte: ainsi, l'imprécation furieuse de l'Aragonais, *Me lo pagará*, prédit la mort de M. Alphonse, dont le victimage demandera à son tour à être expié, aux mains de la justice royale, par l'Aragonais ou quelque autre coupable. Mais nous sommes déjà en mesure de saisir comment s'articulent, d'une part, cette problématique en chaîne du victimage et de la revanche, un sacrifice en vengeance un autre, et d'autre part la 'théorie' du récit à laquelle semble souscrire le texte. La hantise de l'impuissance sexuelle, symptôme de la rivalité des personnages, n'affecte pas moins le narrateur lui-même — 'garçon' jouant un 'sot rôle' dans ce mariage — que M. Alphonse. Ne faut-il pas voir, par conséquent, dans cette hantise, un symptôme narratif de la rivalité des récits, rivalité qui, justement, à la fin, réduira à quia le narrateur? Il ne saura plus, de deux récits également convaincants, également insatisfaisants et mutuellement exclusifs, lequel croire, auquel prêter sa voix et son autorité de narrateur: à celui qui inculperait l'Aragonais (récit qui a pour lui la rationalité mais ne résiste pas à l'alibi du personnage) ou à celui que raconte la folle, et inculquant la statue (récit improbable mais qui a pour lui la force de conviction que nourrit la 'terreur superstitieuse' se répandant dans la maison).

À cette 'impuissance' narrative, une seule alternative, qui est la violence du choix. Pour conter, il faut choisir, parmi les récits rivaux, celui qui, par définition, non seulement exclut les autres mais, du coup, risque de provoquer en retour leur vengeance, les traces de ce victimage exerçant dans le récit même leur fonction testimoniale ou dénonciatrice. Au départ d'Ille, le narrateur est encore perplexe (je parle du narrateur-personnage); mais l'existence de 'La Venus d'Illé' prouve qu'en devenant narrateur *narrans* il a bien décidé de conjurer cette menace d'impuissance littéraire en choisissant de raconter. Et, si Tobin

Siebers a vu juste, le récit qu'il a choisi de raconter est celui dont la principale victime est M. Alphonse: celui, donc, qui *exclut* un autre récit, possible, et qui aurait imposé au lecteur la vision des choses qui serait celle de M. Alphonse.

Mais quelles sont, dès lors, dans le récit que nous avons à lire, les traces de ce victimage? Siebers lit l'animation de la statue comme l'instrument de la vengeance du narrateur; mais si, au contraire, on la lisait — car, après tout, c'est la 'marque' la plus caractéristique du texte, son 'trait' le plus voyant — comme un signe dénonciateur de l'acte de vengeance qu'est le récit du narrateur? Je voudrais suggérer, en effet, que c'est dans la mesure où la statue figure la production du récit comme *texte* que celle-ci accomplit la revanche appelée par le victimage, dans le récit-comme-narration, de M. Alphonse. Le fait d'animer la statue ne figure pas seulement la mise en route du victimage narratif dont le responsable est le narrateur; c'est aussi la figure d'un acte de lecture interprétative, prenant comme texte ce que le narrateur produit comme narration. Lecture qui, au lieu de privilégier la voix vindicatrice de celui-ci, la situe plutôt et en expose la violence en repérant la thématization textuelle de la rivalité narrative, dont la statue est justement le lieu. Le narrateur-personnage ne peut devenir narrateur *narrans* sans devenir simultanément auteur d'un texte, et les rappels, dans 'La Venus d'Illé,' de l'identité de celui qui dit 'je' et d'un auteur nommé Prosper Mérimée ne sont donc pas dûs au hasard.

La statue est donc le 'chef d'œuvre' d'Eutyches (= Prosper) Myron; et elle est le 'modèle' d'une certaine beauté, d'une 'exquise vérité des formes.' Mais vérité, beauté qui ne vont pas sans l'expression d'une certaine *malice*: 'dédain, ironie, cruauté se lisaient [c'est moi qui souligne] sur ce visage d'une incroyable beauté cependant.' C'est dire que le texte, à son tour, objet de lecture, va porter la trace — par contraste avec le 'système' grec de 'beauté calme et sévère' — d'une certaine violence. Violence subie, sans doute (celle de la statue ensevelie depuis des siècles pour être attaquée par des paysans), mais violence active aussi: celle que la statue va perpétuer à son tour, car la conversation des érudits autour de cette statue est archéologique et rétrospective (cherchant à deviner quelle en fut l'histoire) mais elle a en même temps valeur prédictive. M. de Peyrehorade plaint les amants de la femme qui fut le 'modèle' de la statue (elle-même 'modèle') en pensant qu'elle a dû les faire mourir de désespoir; et il pense à Racine: 'C'est Vénus tout entière à sa proie attachée!' tandis que, de son côté, le narrateur notera un certain éclat des yeux, producteur d'une 'illusion qui rappelait la réalité, la vie,' et annonce évidente de la future animation de la Venus (p. 739).

Or, cette statue modèle du texte de 'La Vénus d'Illé' va immédiatement se montrer le lieu, ou le prétexte, d'une sorte de bataille de récits interchangeables, selon que tour à tour le narrateur et l'érudit local proposeront leur interprétation des différentes inscriptions qu'elle présente. *Cave amantem* – faut-il comprendre: 'défie-toi des amants' (en pensant à l'histoire de Mille de Puygarig), ou bien: 'prends garde à toi si elle t'aime' (avertissement pour M. Alphonse)? Ces deux récits concurrentiels (victimage de Mille de Puygarig, victimage de M. Alphonse) sont *également* impliqués par l'inscription, et l'un ne pourra prédominer dans la lecture de son sens sans en supprimer l'autre. Ce n'est qu'en mettant à jour la raison de leur désaccord que le narrateur évitera de se quereller ouvertement avec son vis-à-vis provincial: 'C'est une terrible langue que le latin avec sa concision, observai-je pour éviter de contredire formellement l'antiquaire' (p. 740). Voyons donc ici le modèle d'un effort textuel, non seulement pour exposer la rivalité des récits, mais pour en *contenir* la violence en en désignant la source.

Cette même remarque du narrateur s'appliquerait, *mutatis mutandis*, à l'ambiguïté de la seconde inscription, ambiguïté qui, ici, du reste, s'avère double. Les lettres manquantes – 'concision' radicale – du mot TURBUL... permettent de lire 'Vénus turbulente' (renvoi à l'histoire superstitieuse de la statue 'trouble-fête') ou bien, grâce aux acrobaties étymologiques de M. de Peyrehorade, 'Vénus de Boulturnère,' avec allusion, donc, à une Vénus régionale et comme domestiquée, 'une Vénus de bonne compagnie' et bien élevée comme Mille de Puygarig. Mais la même inscription présente une autre ambiguïté encore lorsque les savants se mettent à discuter le sens de la dédicace de Myron. Le dédicateur est-il l'auteur de l'œuvre, comme le pense M. de Peyrehorade, ou bien, comme le veut le narrateur, s'est-il contenté de lui faire une offrande 'expiatoire,' quelque bracelet d'or, par exemple? En plus de l'amorce évidente de l'histoire de M. Alphonse et de sa bague, on peut voir ici, sur le plan rhétorique, une référence à 'La Vénus d'Illé' elle-même. S'agit-il d'une *narration*, attribuable à un narrateur qui en serait le sujet comme Myron est l'auteur de la statue? Faut-il y voir plutôt un *texte* 'sans auteur' et inspiré par la statue elle-même, sorte d'offrande 'expiatoire' destinée à apaiser cette déesse de la violence (comme le donneraient à penser, par exemple, l'épigraphie, ou encore l'analyse que nous allons faire du texte comme tentative pour

contenir la violence du récit)? Il faut dire qu'ici les pistes sont très savamment brouillées, comme de juste dans un univers où '*l'écrit* se prend très souvent pour *conserver*'. On verra que, dans ce récit, les objets circulaires figurent moins la textualité que le *bien formé* du récit comme narration. Et la protestation de M. de Peyrehorade: 'Ah! qu'on voit bien que vous avez fait des romans!' (p. 742) identifie le narrateur comme auteur de textes tout en refusant, comme romanesque, le thème de l'offrande 'expiatoire.' Bref, la distinction du récit-comme-narration et du récit-comme-texte se montre aussi difficile à maintenir, mais aussi nécessaire, que toutes les autres.

Ainsi donc, toutes ces 'versions' de l'histoire de la Vénus d'Illé (celle que la statue raconte par ses inscriptions, celle que la nouvelle va raconter à son tour) se bousculent, luttent pour prédominer, chacune à chances égales (vu surtout la nécessité de compenser mentalement les préjugés parisiens du narrateur à l'égard des suggestions provinciales de M. de Peyrehorade), mais sans qu'aucune ne puisse remporter la victoire sans ruiner les autres. Situation qui résulte, on le voit, du caractère *incomplet* des inscriptions: 'terrible concision' de la langue latine, manque de lettres cruciales, absence de précisions désambiguïtantes. Mais elles sont incomplètes aussi dans la mesure où il y en a plus d'une. 'Vous n'avez pas tout vu' (p. 740), dira M. de Peyrehorade au narrateur après la discussion de la première inscription: allusion, sans doute, à la violence de focalisation qu'il faut attribuer à tout narrateur, mais manière aussi de faire comprendre, entre la discussion d'une inscription ambiguë et celle d'une autre qui est doublement ambiguë, qu'aucune complétude narrative n'est possible. L'histoire complète de la statue ne peut être embrassée par l'un ou l'autre des textes rivaux qu'elle présente.

Rien ne garantit même qu'en combinant *toutes* les lectures proposées de *chacune* des inscriptions on obtiendrait *toute* l'histoire de la statue. Ce n'est pas seulement que les interprétations sont incompatibles entre elles; cette incompatibilité même invite à chercher la super-histoire qui les mettrait d'accord et suggère donc la possibilité d'au moins une autre interprétation encore, sans garantir que celle-ci ne soit pas, à son tour, déficiente (c.-à-d. simplement divergente). Chacun des récits 'prédits' par les inscriptions est en lui-même complet; chacun offre, en plus, par la grammaticalité de la prophétie réalisée, cette satisfaction qui vient d'une histoire bien formée. C'est le côté-à-côté et la rivalité des inscriptions et des histoires qu'elles permettent de lire qui décourage tout espoir de connaître l'histoire complète de la statue. Aussi bien, ce que prédisent, individuellement et collectivement, toutes ces prédictions,

13. Assez vertigineusement, l'autoréflexivité de 'La Vénus d'Illé' serait ainsi elle-même figurée, le texte se disant inspiré de lui-même (de sa propre figure, la statue) et non produit par un auteur.

c'est le *sacrifice*: elles ne peuvent pas s'accomplir sans confirmer la loi de l'exclusion.

Cette problématique de l'impossible complétude est figurée d'une manière particulièrement claire par une troisième inscription, affectant cette fois-ci, non la statue mais la bague (pas tout à fait un bracelet d'or) que M. Alphonse (et non le 'romancier') va 'consacrer' (mais ce n'est pas tout à fait une consécration) à la statue, en la glissant à l'annulaire de celle-ci. La 'prédiction' de cet événement dans la discussion des savants était, on le voit, approximative. Mais la bague de M. Alphonse porte elle aussi une inscription prédictive: *Semp'r ab ti*, et annonce donc une nouvelle histoire, celle de la mort du jeune homme, réuni effectivement pour l'éternité avec la statue amoureuse. Histoire dont le caractère définitif est figuré par la circularité de la bague, forme parfaite.

Seulement, qui ne voit qu'ici une autre histoire possible est également suggérée? Myron, peut-être, plusieurs siècles auparavant, avait offert à la statue un bracelet ou une bague (dont la statue porte encore les traces, le narrateur en avait fait la remarque). Aurait-il donc subi dans l'antiquité le même sort que M. Alphonse dans les temps présents, écrasé par l'embrassade de la Vénus? Et serait-ce la raison primitive de l'ensevelissement de l'idole, d'où elle n'aurait été retirée que pour *répéter* son méfait? ... Cette histoire est comme ensevelie elle-même, encore que lisible d'une manière spectrale (elle a laissé des traces) dans le récit, qui la suggère, de M. Alphonse. Mais elle est en même temps absolument exclue, si par hasard la lecture de l'inscription 'expiatorie' par le narrateur est fautive et que l'autre interprétation, celle de M. de Peyrehorade, soit la bonne; et du coup s'efface aussi la plausibilité de l'histoire de M. Alphonse victime de la Vénus, version des événements non seulement incompatible avec les hypothèses rationalistes (celles du procureur du roi, par exemple) mais aussi sans précédent antique et non prédite par l'inscription. La belle clôture que figurent bagues, anneaux et bracelets est donc un leurre: cette forme parfaite n'est pas celle de la complétude, mais de l'exclusion.

La véritable figure du récit, dans sa violence par rapport à d'autres récits, est donc ce signe d'incomplétude et de rivalité qu'est l'interruption. Je vous mènerai partout et ne vous ferai pas grâce d'une brique,' dit ambitieusement M. de Peyrehorade au narrateur dès l'arrivée de celui-ci — c'est l'annonce d'un projet de complétude, encore que limitée au village et à ses alentours. Mais 'un accès de toux l'obligea de s'arrêter' (p. 733), interruption dont le narrateur va profiter pour placer son mot à lui: de la même manière, il ne pourra pas *tout* voir à Ille, et sa narration se substituera — par conséquent — à d'autres récits pos-

sibles, celui de M. de Peyrehorade, par exemple. Plus loin, à un moment où les deux savants, pour une fois, déplorant les outrages faits à la statue, se mettent d'accord, c'est 'la cloche du dîner' qui interrompra leur 'entretien classique': rappel d'une domesticité chrétienne et moderne (c'est justement Mme de Peyrehorade qui transforme la Vénus en cloche d'église) qu'avait exclue leur admiration archéologique pour la statue. Mais avertissement aussi (la statue avait fait penser à une cloche dès sa découverte) de la violence et du désordre qu'incarne la Vénus, capable de troubler n'importe quel accord, fût-ce de ses admirateurs mêmes.

La circularité n'est donc pas seulement un leurre, ce signe d'achèvement narratif doit se comprendre aussi comme la *trace* d'une exclusion, d'un victimage. Un récit ne peut pas boucher la boucle de sa narration, réaliser le *semp'r ab ti* de la complétude, devenir anneau, bracelet, bague ... ou embrassade de statue, sans du coup dénoncer, par la perfection même de cette forme circulaire, le sacrifice qui en est la condition. C'est ainsi que le mariage de la Vénus et de M. Alphonse se réalisera par une 'mort ... violente' laissant sur le corps de la victime 'une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer' (pp. 753-4). Et c'est toute une autre histoire (celle de la conjugalité de M. Alphonse et de Mlle de Puygarig, personnage *exclu* de l'embrassade de la statue et qui survit pour en témoigner) qui est ainsi anéantie.

Mais, à ces traces circulaires s'en opposent dans le texte d'autres, à caractère plus ouvert, dénonciatrices toujours d'un crime, semble-t-il, mais moins exclusives et tendant à admettre davantage de possibilités narratives. Telles sont les traces de pied linéaires, et allant dans deux directions opposées, que le narrateur repère lorsque, se détournant de la marque circulaire que tout porte à attribuer à l'embrassade de la statue, il poussera plus loin son enquête (cherchera d'autres histoires possibles de la mort du jeune homme):

J'observai pourtant quelques pas profondément imprimés dans la terre; il y en avait dans deux directions contraires, mais sur une même ligne, partant de l'angle de la haie contiguë au jeu de paume et aboutissant à la porte de la maison. Ce pouvaient être les pas de M. Alphonse lorsqu'il était allé chercher son anneau au doigt de la statue. (p. 754)

Mais M. Alphonse est-il bien allé chercher son anneau? Ces traces peuvent aussi bien être celles de la statue, allant à son rendez-vous amoureux et retournant à sa place. Elles peuvent aussi avoir été laissées par l'Aragonais. Aucune de ces hypothèses ne s'impose; aucune

non plus ne peut être définitivement exclue. Les récits rivaux qu'elles impliquent concernant la mort de M. Alphonse sont tous contenus dans ces traces, tout comme sont contenus dans 'La Vénus d'Illé' les différents récits – virtuels, possibles, plausibles et mutuellement exclusifs – que le texte parvient, dans les allées et venues de sa propre écriture, à suggérer.

Car bientôt le narrateur reprendra lui-même ce mouvement d'allée et venue, au moment de sa plus grande perplexité. Hésitant entre la version des faits qu'il tient de la folle et celle, plus rationnelle mais guère convaincante, qui tendrait à inculper l'Aragonais, il répète – 'passant et repassant devant la statue' – les 'directions contraires' d'une démarche 'sur la même ligne'. Linéarité d'une démarche permettant de *relier* des récits rivaux qui tendent à s'exclure mutuellement et qui annoncent la future activité *textuelle* du narrateur quand il passera à la narration.

Linéarité qui, dans une 'belle partie', au jeu de paume, serait aussi celle du mouvement de la balle, allant et venant sans toucher la terre. Mais, dans 'La Vénus d'Illé', le jeu de paume est un sport où l'un des joueurs remporte toujours assez facilement la victoire, même si s'échangent entre eux, non moins aisément, les titres de vainqueur et de vaincu. C'est ainsi que M. Alphonse manquera complètement, et de manière humiliante, la première balle, lancée avec une force surprenante par l'Aragonais – mais sa revanche, spectaculaire, s'obtiendra presque aussi vite. 'Dès lors [dans l'intervalle, il a "consacré" sa bague à la Vénus, obtenant ainsi, sans doute, sa faveur], il ne fit plus une seule faute, et les Espagnols furent battus complètement' (p. 747). Si les allées et venues du narrateur suggèrent la capacité du texte à incorporer des possibilités narratives mutuellement exclusives, le jeu de paume figure la violence exclusive de récits possibles se substituant alternativement les uns aux autres, quoiqu'à l'intérieur d'un même 'jeu' textuel.

Mais le modèle textuel le plus suggestif est fourni, peut-être, par un autre jeu de mains. L'attitude de cette statue rappelait celle du joueur de moure qu'on désigne, je ne sais trop pourquoi, sous le nom de Germanicus. Peut-être avait-on voulu représenter la déesse jouant au jeu de moure' (p. 738). L'allusion au guerrier est là pour rappeler le caractère menaçant et hostile de la statue. Mais la figure du jeu de moure, qui mobilise en même temps la main et la voix des joueurs – chacun devant crier, dans le moment même, et simultanément, le nombre de doigts que montre son adversaire – n'insiste pas seulement, plus encore que le jeu de paume, sur le caractère adversatif et agognique d'un affrontement où aucun élément linéaire ne permet plus de

joindre les éléments rivaux. La victoire ne se remporte au jeu de moure que par une coïncidence difficile à réaliser entre la voix de l'un (je dirai donc: le récit-comme-narration) et la main de l'autre (l'écriture, le récit-comme-texte). Victoire, du reste, qui n'est jamais définitive: si, au jeu de paume, vainqueur et vaincu peuvent changer de place d'une partie à l'autre, la partie de moure peut continuer indéfiniment sans qu'aucune victoire ne soit finale, mais aussi sans qu'aucun joueur ne remporte jamais la victoire, réalisant la coïncidence désirée. Là où le jeu de paume implique habileté et entraînement de la part des joueurs, le jeu de moure est un pur jeu de hasard. Figure, donc, d'une textualité toujours à la recherche d'une coïncidence définitive avec sa narration – et vice versa – mais dans une situation de rivalité telle que, même si pareille coïncidence peut toujours arriver, elle ne pourra jamais être définitive.

D'ailleurs, l'attitude de la Vénus – 'la paume en dedans, le ponce et les deux premiers doigts étendus, les deux autres légèrement ployés' (p. 738) – comme tout ce qui la concerne, est parfaitement ambiguë. Ce n'est pas ainsi qu'on tient la main pour écrire, et l'idée que la déesse joue au jeu de moure n'est elle-même qu'une hypothèse du narrateur, à laquelle s'oppose, justement, celle, plus spontanée, des paysans qui, les premiers, ont vu cette main sortant de terre et ont eu le réflexe d'appeler le curé, pour en exorciser la menace. Ici encore, on se trouve devant une alternative: la statue est-elle la figure de la narration vengeresse d'un narrateur (la main menaçante) ou bien d'une textualité (jeu de moure) capable de contenir cette hostilité dans une 'belle partie' d'écriture? S'agit-il dans ce récit d'un *jeu* littéraire, ou d'un geste de caractère en fin de compte *religieux*?

On peut être tenté, il est vrai, de combiner les deux alternatives, tout comme dans la déesse joueuse se profile un guerrier. Mais *quelle* combinaison choisir au juste? Faut-il comprendre que la littérature adoucit le geste violent de la narration en le transformant en un 'jeu' textuel, plus anodin parce que plus ludique? Ou bien que, tout en contenant à la manière d'un jeu des parties adverses, la textualité elle-même menacerait violence, commettrait des actes d'exclusion, accomplirait des gestes violents de sacrifice, et se réduirait ainsi à une *autre* forme de narration? S'agit-il d'une allée et venue infiniment ouverte ou d'un jeu qui, malgré les alternances de victoire et de défaite qu'il permet, reste marqué du cercle illusoire de la clôture, tout comme l'anneau d'un récit bien formé? Si un narrateur ne peut pas 'tout voir', un 'romancier' peut-il tout écrire? Un texte est-il moins violent qu'une narration?

III VIOLENCE DE FOCALISATION: 'L'IDOLE DES CYCLADES'

Récriture de 'La Vénus d'Ille', un texte de Julio Cortázar¹⁴ reprend la thématique de cette nouvelle (explosion de rivalité autour d'une 'idole' déterrée), mais – par un geste lui-même archéologique – pour amener à la surface l'hostilité narration-texte qui, chez Mérimée, restait relativement latente, enfouie dans certaines ambivalences de l'écriture. Par la même occasion, la structure triangulaire de cette relation duelle sera mise en lumière, car la problématique du récit-comme-narration et du récit-comme-texte sera allégorisée en termes de narration et de lecture. Le 'texte' devient alors produit d'un acte d'interprétation plutôt que d'écriture; ou mieux, il devient comme un terrain presque neutre, et en tout cas inconnaissable, indescrivable en tant que tel, enjeu d'une lutte à mort entre la volonté et surtout les désirs d'un narrateur (ou d'un auteur sujet du texte) et ceux d'un lecteur dont les investissements sont symétriques, mais opposés.

Du coup, les rivaux – figures du narrateur producteur d'un texte narratif et du lecteur interprète de ce texte – vont se mettre à se ressembler, en fonction de cette loi qui veut que les luttes les plus intenses soient celles qui opposent des adversaires poussés par leur ressemblance à se différencier par la violence. Chez Mérimée, on pouvait noter une distinction entre clôture narrative et ouverture textuelle: mais les rivaux de 'L'Idole des Cyclades' se caractérisent tous deux par une focalisation commune – une même restriction de vision – sur un même objet. Leur violence, se traduisant par l'exclusion sacrificielle, prend son origine dans l'intensité d'une vision obsédée, une exclusivité d'intérêt pour un objet, en l'occurrence la statue (ici statuette), qu'éclaire un 'réflecteur' sorti (par concrétisation) du vocabulaire critique de Henry James.

Violence de focalisation, donc. C'est pourquoi le thème de la main, joueuse et/ou menaçante chez Mérimée, se liera ici, plutôt, à un geste obsessionnel de *désignation*, et passera de la statue, figure du texte, à un personnage figure de l'auteur. La statuette de Cortázar, figure textuelle, aura en effet perdu toute expression propre et ne sera plus que formes pour ainsi dire vides; et l'objet sur lequel se centre la relation violente n'est donc presque plus qu'un pur objet de *projection*, défini par les focalisations qui se dirigent sur lui. Mais c'est de là, justement – de cette difficulté à définir l'objet en tant que tel, comme chez Mérimée de l'indéterminabilité du langage – que vient tout le mal ...

En vacances dans les îles grecques, un groupe de touristes un peu hétéroclite – Somoza, sculpteur (dont le nom espagnol l'identifie au langage du récit mais le désigne comme un étranger à Paris, où pour l'essentiel celui-ci se passe), Morand, archéologue et français, et enfin Thérèse, épouse ou maîtresse de ce dernier – a déterré une statuette d'une très grande antiquité et l'a ramenée, passant en fraude la frontière, à Paris. La rivalité sexuelle centrée sur Thérèse, mais qui semble avoir été déclenchée entre Somoza et Morand par l'apparition de l'idole, sera comme refoulée, passée sous silence, oubliée, Somoza s'adonnant à un effort passionné et exclusif – compensateur, peut-être? – pour reproduire dans son atelier les formes sculpturales de l'idole (visage sans expression, seins à peine marqués, triangle sexuel, bras croisés sur le ventre). Il tente par ce moyen, explique-t-il, de se rapprocher d'une 'structure initiale', et de produire avec elle une 'fusion', un 'contact primordial' dont l'effet serait l'abolition du temps et de la distance. Voyons donc ici, dans cette recherche d'une perfection formelle qui exclurait le monde (temps et espace), l'équivalent (radicalisé) de la clôture narrative que représentaient, chez Mérimée, bagues, bracelets et autres formes circulaires.

C'est du succès de cet effort, jugé – de l'extérieur – par le rationaliste Morand avec son ironie de Parisien comme un signe de folie, que Somoza veut convaincre son ami (et rival), prêt tout au plus, au début, à en reconnaître la réussite esthétique: 'tu as réussi au moins à te transformer en sculpteur' ('La verdad es que has llegado a convertirte en un escultor' [p. 78]). (En effet, entre la statuette et sa copie, aucune différence n'est discernable.) Morand figure ici le lecteur capable d'apprécier dans une œuvre sa maîtrise formelle alors qu'il est encore aliéné – exclu, refoulé – par son sens 'profond'. Cependant le texte, depuis le début, n'a pas cessé de montrer l'emprise croissante, sur l'esprit et l'attention de l'archéologue, de la statuette (l'originale? ou la copie?) que le sculpteur, tout en parlant, ne cesse de désigner et de caresser, de manière à ce que la réussite finale de l'artiste apparaisse comme une conversion de Morand à son propre 'culte' de l'idole. Celle-ci, en effet, sous l'action de la main du sculpteur, se met à parler, de sa 'bouche absente', et le ventriloquisme est tel que l'on ne sait qui, du sculpteur ou de la déesse, 'fait parler' l'autre. 'Il leva une main et la posa sur les seins et le ventre ... et Morand entendit Somoza parler d'une voix sourde et opaque, un peu comme si c'étaient les mains et peut-être cette bouche inexistante qui parlaient de la chasse dans les cavernes ...' ('Junto al ídolo, alzó una mano y la posó suavemente sobre los senos y el vientre ... y Morand oyó hablar a Somoza con una voz surda y opaca, un poco como si fuesen sus manos

14 'El ídolo de las Cíclades', dans *Final del juego* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1968) 71-84

o quizá esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas' [p. 80].)

Ceci déclenche à son tour une répétition, ou restauration des temps anciens où s'accomplissaient en l'honneur de l'idole des actes de sacrifice primitifs; et il y a donc, comme le voulait Somoza, abolition de l'intervalle de temps et d'espace séparant ce passé lointain du présent du récit, ce qui équivaut à un *déni* de l'histoire mais aussi à l'exclusion de tout le rationalisme, le scepticisme, l'ironie de l'archéologue. Le sacrifié du succès artistique de Somoza n'est donc autre que Morand — et en effet, dans la tentative de sacrifice sanglant qui va s'ensuivre, le victime sera l'artiste, la victime l'archéologue. La victoire artistique se donne à lire, ainsi, comme celle d'une certaine manière (disons intuitive) d'approcher l'idole sur celle (disons analytique) de l'archéologue, mais aussi comme l'anéantissement du lecteur, sacrifié au 'culte' dont l'oeuvre est une manifestation.

Mais il n'en ira pas ainsi jusqu'au bout. Morand résiste, fidèle à une interprétation rationaliste des faits qui voit en l'attaque de Somoza une manifestation de la rivalité des deux hommes pour Thérèse ('Pourquoi cette mise-en-scène? Nous savons très bien tous deux qu'il s'agit de Thérèse... '[¿a qué viene esta *mise en scène*? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse] p. 82). Et le moment où il succombera au 'culte' que Somoza veut lui faire partager — leur rivalité d'amoureux devenant donc, pour Morand aussi, une rivalité de type religieux — sera identique à celui où, retournant contre le victime sa propre violence, Morand deviendra sacrificateur à son tour. En se défendant contre l'attaque du sculpteur, il en vient justement à tuer celui-ci d'un coup de hache rituelle. Il traîne alors le cadavre jusqu'aux pieds de l'idole (sous le 'réflecteur', donc), retire du crâne du 'sacrifié' — ainsi nommé par le style indirect libre du texte — la hache meurtrière, et en se mettant nu commence à se préparer au prochain sacrifice, qui sera celui de Thérèse...

La 'victoire' de l'oeuvre, dans l'acte de lecture, est donc une conversion sacrificielle du lecteur qui, du coup, retourne contre l'artiste lui-même cette violence sacrificielle. C'est sans doute ce qui s'appelle, en un langage plus anodin, interprétation: tout se passe, en effet, comme si l'artiste et le lecteur sont en lutte pour un objet de culte, ou texte, qui les *oblige* à se faire mutuellement des actes de violence exclusionnels, l'artiste sacrifiant à son idole la compréhension rationnelle du lecteur, qui sacrifie à son tour, mais à la même idole, les volontés de l'artiste. L'un et l'autre culte (celui de l'artiste, celui du lecteur) se traduisent donc par la violence exclusionnelle du sacrifice; mais ils se

signalent aussi, en premier lieu, par une focalisation obsessionnelle sur le visage blanc, les formes vides, de l'idole.

Focalisation dont le signe, dans le cas de Somoza, est la thématisation textuelle de (la focalisation du texte sur?) les mains du sculpteur. Liées à la statuette dès son apparition ('le trou d'où émergeaient les mains de Somoza avec la statuette' ['el pozo de donde brotaban las manos de Somoza con la estatuita] p. 74), les mains du sculpteur mettent celle-ci en relation, nous l'avons vu, avec la voix de celui dont le monologue, au cours de la première partie du récit, ne cesse de dire ses intentions et ambitions artistiques. On les voit, du reste, constamment caresser l'idole, comme pour la 'dépouiller' des faux vêtements — 'de temps et d'oubli' — dont l'ont revêtue son long séjour sous la terre; leur mouvement d'aller et retour (mêlé toujours à la voix obsédante de l'artiste) semble vouloir recomposer en l'air un invisible vase antique, tout en forçant l'attention de Morand sur le 'blanc corps lustré' de l'idole. Car leur fonction essentielle, s'alliant à l'éclairage du 'réflecteur', est de désignation.

Il tendit la main de nouveau vers un château en l'air, vers un coin de la mansarde; elle décrivait un arc qui embrassait le toit et la statuette, posée sur une mince colonne de marbre et enveloppée par le cône brillant du réflecteur. (Otra vez tendió la mano a una casa del aire, a un rincón del taller, describió un arco que incluía el techo y la estatuita posada sobre una fina columna de mármol, envuelta por el cono brillante del reflector. [p. 78])

Il est donc juste que, lors de la prise de *mains* qui va opposer sculpteur et archéologue, le signe du transfert du pouvoir sacrificiel soit, d'une part, la capture par Morand du bras du sculpteur ('atrapó la muñeca indefensa') et d'autre part la suppression de la voix de celui-ci ('Somoza era todavía un grito ahogado y atónico cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente' [p. 83]).

Mais si Somoza, le 'poète incurable', se définit donc par ses mains et sa voix, l'archéologue — formé professionnellement aux méthodes analytiques et à la lecture des signes — est tout regard et besoin de comprendre. Sa focalisation sur l'idole n'est pas seulement médiatisée (par la main et la voix du sculpteur), elle prend aussi la forme d'une contemplation interprétative. Irrité par l'inautelligibilité du discours de Somoza, par le sentiment d'incompréhension mutuelle que lui donne leur dialogue, Morand laisse glisser son attention vers l'objet — mais vers un objet pour ainsi dire absent. 'Morand regarda dans la direction que désignait le doigt de Somoza ... Le doigt semblait indiquer un coin de la mansarde où il n'y avait rien ...' ('Morand miró en la direc-

ción que mostraba el dedo de Somoza ... El dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada ...' [pp. 75-6]). Même résultat (nous l'avons vu) un moment après: Morand a demandé des explications.

Expliquer ... Mais tu ne vois donc pas?
Il tendit la main de nouveau vers un château en l'air, ...

(Expliquer ... ¿No lo estás viendo?
Otra vez tendía la mano a una casa del aire, ... [p. 78])

C'est qu'au début, la pensée de Morand est toujours remplie par celle que l'idole n'a pas encore réussi à y remplacer, et le 'coin vide' comme en fait un chiffon sale, symbole aux yeux du Français de Thérèse, au fond, étaient toujours Thérèse ('como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse' [pp. 76-7]). C'est pourquoi aussi la vue même de l'idole, désignée par Somoza, fera penser l'archéologue à Thérèse, au moment où celle-ci lui faisait analytique qui montre assez que la déesse est la réplique de la femme, 'cachée' dans l'inconscient de l'archéologue, et que c'est donc Thérèse qui l'empêche de voir la statue que Somoza désigne, pourtant, d'un geste si net. Mais Morand ne s'analyse pas, l'objet d'analyse qu'il se donne est plutôt Somoza ('Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable' [p. 77]); c'est dire qu'il en est encore au stade de la distance par rapport à l'objet textuel (statuette ou discours du sculpteur).

C'est pourquoi l'évolution de Morand, son abandon des principes rationnels, sa soumission à l'influence de l'idole, seront marquées dans le récit par la disparition du thème du regard, et plus généralement par l'abolition des distances. Un dernier geste de Somoza 'oblige' Morand à regarder 'contre sa volonté' les formes de la statuette. En même temps, le texte passe, sur le plan rhétorique, au mode du style indirect libre, *forçant* le lecteur (tel le doigt impérieux de Somoza) à s'identifier à la vision des choses qu'a Morand, et qui ne se distingue plus du discours narratif en tant que tel. Enfin, dernier signe d'une distance estompée et prête à s'abolir, de brusques transitions dans le texte (véhicule désormais de la conscience devenue 'transparente' du personnage) commencent à mettre sur le même plan le passé le plus lointain (domination de l'idole) et le présent parisien (domination de Thérèse). C'est pourquoi l'idée du sacrifice de Thérèse signalera, à la

fin du récit, la complète domination de l'idole sur l'esprit de Morand, la capture définitive par celle-ci de son attention fascinée.

Autoréflexivité, donc, de L'Idole des Cyclades, 'texte qui fait ce qu'il dit, ou plus précisément fait faire au lecteur ce qu'il dit, allégoriquement, de l'acte de lecture. Distance, au début, comme l'est Morand par rapport à l'idole et à un Somoza aliénant et intransigeant ('Cela m'est égal que tu m'écoutes ou pas' ['Me da lo mismo que me escuches o no'] p. 73), on est amené, peu à peu, à s'identifier à ce personnage tout comme celui-ci s'identifie à la volonté de l'idole, se soumet au dire de Somoza. On subit ainsi l'influence du texte comme Morand la domination de la statuette, au point même de s'associer au transfert sacrificiel qui s'y produit, puisque, après avoir été *attentif* au discours de Somoza – après avoir *subi*, comme Morand, l'ascendant de ce discours étrange et difficile – on finit par ne plus voir en Somoza que la victime sacrificielle, désormais objectifiée, que voit la conscience, devenue pour nous transparente, de Morand.

La critique s'est intéressée à la réussite technique qu'est, dans L'Idole des Cyclades, cette exploitation des possibilités de la perspective narrative.¹⁵ Mais c'était ne pas voir que la focalisation rhétorique accomplie par le texte (amenant le lecteur à 's'identifier' à Morand) se donne à juger, comme effet de violence, par la manière même dont le texte thématise la focalisation des personnages sur l'idole. Comme dans la rivalité de Somoza et de Morand, le texte n'offre au lecteur aucune autre possibilité que celle d'une alternative entre deux actes de violence. *Subir* l'influence de la narration en s'identifiant, comme le texte nous y invite, à Morand, c'est succomber au même genre de violence sacrificielle que Morand attaqué par Somoza.

Mais *résister* à cette influence, forger une lecture interprétative et distancée qui désamorce cette violence 'narrative', c'est sacrifier la narration – au nom d'un principe d'allégorie ou de 'textualité' – de la même manière que Morand se retournant contre Somoza pour le sacrifier à son tour. Et ce n'est pas moins subir l'influence du récit, tout comme Morand se vouant après Somoza au culte de la déesse, même si c'est maintenant le récit-comme-texte qui exerce son influence sur le lecteur, au lieu du récit-comme-narration. Le récit, comme l'idole, ne peut que nous faire subir sa violence narrative, ou bien nous inspirer une lecture interprétative, qui est violence envers la narration.

Le problème résulte, semble-t-il, de notre possession commune du

¹⁵ Voir Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press 1978) 213-15.

langage (car une propriété commune n'est pas une propriété, et même elle n'a pas de propriétés). L'idole, chez Cortázar, est propriété commune (ou plutôt, dans ce texte *macho*, elle est la propriété des hommes). Somoza le reconnaît explicitement: 'Ne crois pas que j'aie oublié qu'elle est à nous deux.' ('Y no creas que me he olvidado de que es de los dos.') Mais il ajoute: 'Cependant, je ne te la donnerai jamais.' ('Pero no te la daré nunca' [p. 79]). À quoi répond, avec une parfaite symétrie, la provocation de Morand lors de leur combat: 'Nous savons très bien tous deux qu'il s'agit de Thérèse. Mais à quoi cela peut-il te servir puisque jamais elle ne t'a aimé et jamais elle ne t'aimera?' ('Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?' [p. 82]) C'est parce qu'elles sont possession commune que les femmes — l'idole, Thérèse — sont objet de conflit et source de violence.

De même, le discours — comme la vie — est indivisible: c'est pourquoi il implique le conflit. La double flûte dont parle Somoza renvoie autant à la pratique de l'art qu'à une vision religieuse de la vie:

Le son de la vie à gauche, le son de la discorde à droite. La discorde est aussi la vie pour Haghesa, mais quand s'accomplira le sacrifice, les flûtistes cessent de souffler dans le tube de droite et on n'entendra que le sifflement de la vie nouvelle buvant le sang répandu.

(El sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghesa, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada.' [p. 81])

Toute unité est donc une illusion, puisque la condition première en est un sacrifice, ne serait-ce que celui de la discorde elle-même, qui fait partie de la vie. Le récit produit son unité au moyen d'un sacrifice — de tous les sacrifices — qu'il entend imposer, par l'intensité et la violence de sa focalisation, au destinataire qui, à son tour, imposera au texte son unité à lui, au mépris si besoin est du 'sens' que l'autre veut lui donner. Le terrain commun de cette lutte — mais aussi son objet — c'est le langage, domaine indivis ou 'structure initiale,' forme vide et 'inexpressivement belle' comme le blanc visage de l'idole, portant à peine le trait diviseur — la marque, la trace — du nez. Visage qui abolit la différence en donnant lieu à toutes les distinctions.

* * *

Violence de substitution, d'exclusion, de focalisation: le signe en est — le conte de Boccace le disait clairement — la fictionnalité, produit

d'une rencontre entre l'arbitraire du langage et la force du pouvoir. Seul le discours vrai (mais quel discours est vrai?) échapperait à cette loi de la violence, dont la victime essentielle (Boccace et Cortázar sont d'accord sur ce point) n'est pas tant ce qui est supplanté ou exclu par la focalisation mais le destinataire du récit, celui ou celle à qui s'impose, ou *veut s'imposer*, cette fiction. Car la relation de violence qu'est tout acte de narration est réversible: c'est le sens de l'allégorie de Cortázar, mais de pareille réversibilité Boccace aussi avait fait la trame de son récit. La revanche du destinataire consiste à *exposer* la narration comme un acte violent (tel le démasquage sur la piazza San Marco de Fra Alberto); elle s'accomplit — dit Cortázar — au moyen de l'acte violent qui s'appelle lecture, ou interprétation.

Mais si ce transfert de la violence narrative est possible, c'est qu'une dimension importante de l'indétermination linguistique est celle qui permet la distinction récit-comme-narration/récit-comme-texte. 'La Vé-nus d'Illé' est le récit qui s'intéresse de la manière la plus complexe à cette dualité, ou ambivalence, du récit: comme c'est la même distinction qui fonde la démarche critique du présent essai, on comprendra que j'aie donc consacré au texte de Mérimée une analyse relativement fouillée. Mais, si Cortázar a vu juste, la distinction en question résulte moins d'ambivalences textuelles que d'une initiative du lecteur, qu'inspire le texte-idole, mais qui vise essentiellement le narrateur (comme la narration visait, symétriquement, le destinataire du récit). Produire, par l'opération d'une lecture interprétative, des textes autodénonciateurs à partir de simples narrations serait, sous cet angle de vision, un acte de violence *critique* — violence de séparation ou de discrimination — dont les pages qu'on vient de lire seraient la trace dénonciatrice. C'est dire qu'on n'"analyse" pas, ne "fouille" pas impunément.

À quelle revanche s'expose donc le discours critique? Lui aussi a une histoire à raconter, lui aussi emprunte le *c'est ainsi* d'un discours qui sait s'imposer ('"Cela m'est égal que tu m'écoutes ou pas," dit Somoza. "C'est ainsi, et il me paraît juste que tu le saches"') ['"Me da lo mismo que me escuches o no," dijo Somoza. "Es así, y me parece justo que lo sepas"'] p. 73). Violence et arbitraire, donc, de la distinction discours critique/discours narratif. Mais le discours critique vise alors, lui aussi, la même victime que le discours narratif: le lecteur. Si je fausse donc — par violence de substitution, d'exclusion, de focalisation, de séparation ... — les textes, je *compte* aussi, pour les venger, sur le lecteur, celui à qui cherche à s'imposer mon discours péremptoire mais qui saisira, et dira peut-être, ce qu'il a de faux, de fictif, de violent. Les Vénitiennes à la bouche *inexistante* ne faisaient pas autrement en

recourant, pour prendre leur revanche, à la violence masculine des 'cognati,' du 'buono uomo.' De la même manière, la 'bouche absente' des textes semble devoir toujours emprunter, pour parler, la main écrivante d'un autre, quelle que soit par ailleurs la fascination directe qu'ils exercent.¹⁶

University of Michigan

Novalis: Une autre Vision du texte

Je me propose de vous présenter à grands traits les divers moments de notre projet¹ où nous avons eu recours à l'assistance de l'ordinateur.

Dans un premier temps, je vous exposerai les raisons intrinsèques à notre objet et à notre méthode qui justifiaient le recours à une approche informatisée, ensuite j'aborderai l'aspect pratique de la question et les choix que nous avons été amenés à faire et je conclurai en évoquant quelques implications théorico-méthodologiques du traitement automatique du texte.

Le traitement automatique des textes était à ses débuts pratiqué dans des cercles restreints; progressivement cependant l'attitude du 'monde littéraire' à son égard est devenue moins hostile ou réticente. Depuis ces dernières années, l'accueil est franchement positif et intéressé vu les énormes avantages qu'offre cette approche du texte. Il est révolu le temps où seuls les informaticiens et les statisticiens s'adonnaient au traitement automatique du texte, étant bien incapables d'imaginer comme 'critique littéraire' autre chose que d'interminables séries de formules nébuleuses, de calculs d'indices hermétiques et de listes de chiffres et de mots qu'ils étaient en peine d'interpréter. De nos jours, les meilleurs centres de traitement de texte fonctionnent autour d'une équipe multidisciplinaire formée d'informaticiens et de littéraires. La production automatique de diverses listes de vocabulaire et de statistiques qui était une fin en soi est devenue maintenant un moyen pour épauler des recherches précises; néanmoins, cette démarche exige tant de l'informaticien que du littéraire une bonne connaissance de l'autre discipline.

* * *

¹⁶ C'est le moment de dire certaines des voix auxquelles se substitue ici la mienne. Les principaux thèmes de l'essai qu'on vient de lire sortent des discussions de deux séminaires (University of Michigan, automne 1983 et hiver 1984). Décisive fut l'intervention d'Ian Reid, qui concurremment attirait mon attention sur l'aventure de Fra Alberto et me faisait réfléchir, à travers des analyses flaubertiennes, au caractère sacrificiel du récit. Peut-être n'ai-je fait que gloser sa formule: 'No story is the whole story.' (Voir, à ce propos, la préface de l'ouvrage collectif qu'il a édité avec Sneja Gunew: *Not the Whole Story* [Sydney: Local Consumption Publications 1984].)

¹ Projet de recherche subventionné par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada, dirigé par Prof. Walter Moser et intitulé 'L'interaction des discours chez Novalis et Musil.' Le présent article est inspiré largement par le texte de la communication que j'ai donnée aux Sociétés Savantes à Guelph en juin 1984 lors de la séance 'Comparative Literature and the New Paradigms,' conjointement avec Walter Moser et Denise Ringnette au cours d'une triple intervention intitulée 'L'interdiscursivité du texte littéraire: Novalis et Musil.'