

# Mandiargues et Mérimée : les fouilles de Vénus dans l'archéologie du fantastique

Toji Matsubara

## I. Sujet archéologique dans le fantastique : Mérimée, Jensen et Mandiargues

André Pieyre de Mandiargues (1909-1991), qui s'est imposé comme l'un des principaux écrivains post-surréalistes en littérature française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est connu pour ses récits fantastiques, en particulier de nouvelles, dotés d'une esthétique unique, qui est remplie de thèmes érotiques et d'imagerie archéologique. Dans un entretien tenu vers la fin de sa vie, il retrace les origines de son fantastique en rétrospective de sa vie d'écrivain :

A l'origine, j'ai été poussé vers le conte fantastique tel que le conçoivent les écrivains du romantisme allemand. Hoffmann m'a toujours plu immensément [...]. J'ai également beaucoup lu Achim von Arnim, surtout les Trois Contes présentés par une éblouissante préface d'André Breton. [...] Après avoir parlé des romantiques allemands, il faudrait évoquer les conteurs et romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, américains surtout. Je citerai le nom de Nathaniel Hawthorne, qui est certainement le plus grand. Je parlerai également d'Edgar Poe, qu'André Breton a beaucoup admiré, [...]. D'autres ont également écrit des textes fantastiques qui ont beaucoup surpris les Français à l'origine parce qu'ils étaient des variations sur le temps<sup>1</sup>.

Comme en témoignent ses propos, ce sont les écrivains romantiques allemands du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont suscité chez Mandiargues un engouement pour le fantastique et lui ont ouvert les portes de l'écriture fantastique<sup>2</sup> ; après le romantisme allemand, son intérêt s'est porté sur Poe et d'autres auteurs fantastiques américains, ainsi que sur leurs contemporains français. Mandiargues allait plus tard élaborer son propre style de fantastique, en introduisant dans son espace littéraire la notion de « merveille / merveilleux », qui a servi à André Breton pour décrire le surréel dans le cadre du

---

<sup>1</sup> André Pieyre de Mandiargues [ci-après abrégé en APM], « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Aliette Armel, *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, pp. 100-101.

<sup>2</sup> Il s'est également exprimé avec franchise lors d'un autre entretien qui s'est tenu l'année suivante : « Je me considère un peu comme le fils des romantiques allemands. » APM, « Je dois beaucoup aux rêves », entretien avec G. C. de Beauregard, *Le Quotidien de Paris*, 16 mai 1990, non paginé.

surréalisme<sup>3</sup>. Si la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle et le surréalisme sont les deux pôles principaux sur lesquels s'appuie l'impulsion créatrice de Mandiargues, c'est ce qui ressort, entre autres, de sa déclaration suivante :

Chez l'écrivain, comme chez tout artiste, [...] c'est d'un sentiment de merveille que provient la première impulsion créatrice. La littérature se pouvant dire simplement écriture, l'origine du désir d'écrire fut chez moi l'envie de chercher à recréer l'ivresse donnée par l'enchantement des romantiques comme Mérimée, Nodier, Hoffmann, Arnim<sup>4</sup>.

Si, pour Mandiargues, la première impulsion la plus pure de la création provient de la découverte de la « merveille » surréaliste, le fantastique romantique du XIX<sup>e</sup> siècle constitue le support littéraire permettant de restituer l'image poétique issue de cette merveille. Et parmi les plus grands écrivains fantastiques du romantisme français du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un de ceux qui ont laissé l'influence immédiate sur Mandiargues est Prosper Mérimée (1803-1870), dont le nom figure ici avant celui de Nodier, considéré comme fondateur du fantastique moderne en France.

« L'Archéologue », la première du recueil de nouvelles fantastiques de Mandiargues, *Soleil des loups* (1951), s'inspire directement de la nouvelle fantastique de Mérimée « La Vénus d'Ille » (1837). Malgré la différence de décor – le Sud de l'Italie et le Midi de la France – il est permis de dire que les deux récits traitent pratiquement des mêmes sujets : protagoniste qui rompt avec sa fiancée et en vient à aimer la statue de Vénus, geste symbolique consistant à passer la bague de fiançailles au doigt de la statue, développement d'une intrigue basée sur le folklore et les superstitions locales, mise à profit des connaissances archéologiques, point culminant marqué par l'attaque de la statue vivante sur le protagoniste, etc... Claude Leroy déclare que « La Vénus d'Ille » étant une « réécriture » du folklore et des superstitions anciennes, « L'Archéologue » est une « réécriture de réécritures » avec « une extrême courtoisie narrative<sup>5</sup> ». Alexandre Castant soutient aussi que « cette nouvelle propose dans le cadre même de son intrigue une variation sur le texte comme double, sur les reflets de la réécriture, la répétition<sup>6</sup> ». D'autre part, Marcel Arland, confrontant l'écriture de Mandiargues à celle de Mérimée, commente avec une certaine âpreté que « [les] lecteurs auront sans doute pensé un instant à *La Vénus d'Ille* [...]. Mais comme nous sommes

---

<sup>3</sup> Pour en savoir plus sur la genèse de son propre esthétique du fantastique, voir mon ouvrage *André Pieyre de Mandiargues : l'esthétique du fantastique autour de l'Italie* (*André Pieyre de Mandiargues : Italia wo meguru gensô no bigaku*) (Suisêsha, 2019).

<sup>4</sup> APM, « Images de Paris », entretien avec Denise Bourdet, *La Revue de Paris*, janvier 1960, pp. 139-140.

<sup>5</sup> Claude Leroy, « Mandiargues ou la Parade du montreur de textes », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977, p. 370.

<sup>6</sup> Alexandre Castant, *Esthétique de l'image, Fiction d'André Pieyre de Mandiargues*, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 112.

loin de l'élégante sécheresse de Mérimée et des lignes si nettes de sa nouvelle ! »<sup>7</sup>. Comme le montrent ces commentaires, il est possible de considérer « L'Archéologue » et « La Vénus d'Ille » comme des récits qui partagent un certain nombre d'éléments similaires dans leurs structures narratives. Bien que sa démarche soit différente de celle de notre étude, qui explore l'influence de Mérimée sur la création de Mandiargues sous l'angle de la *réécriture*, l'article de Virginie Jean aborde de façon comparée la différence de leurs fantastiques par rapport à l'image traditionnelle de Vénus<sup>8</sup>.

En outre, on peut également constater dans « L'Archéologue » l'influence d'une autre œuvre, même si elle n'est pas aussi évidente que celle de « La Vénus d'Ille ». Il s'agit du roman de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen, *Gradiva. Fantaisie pompéienne* (1902), qui est devenu une référence mondiale grâce à la thèse de Sigmund Freud, qui a fait appel à la méthodologie psychanalytique pour révéler le fond mental du texte<sup>9</sup>. Certes, on peut remarquer bien des similitudes entre ces deux récits : mise en scène dans les environs de Naples, protagoniste en tant qu'archéologue, misogynie et complexe de Pygmalion (prédilection sexuelle pour les statues de pierre), métamorphose de la statue en une femme vivante, etc... Mais Mandiargues lui-même n'a jamais directement mentionné ce roman ou son auteur, ne faisant qu'en suggérer indirectement la possibilité. Claude Leroy, à titre d'exemple, suppose que Hugo Arnord, le nom du héros du roman *Tout disparaîtra*, dernier roman de Mandiargues, a pour origine Norbert Hanold, le héros du roman de Jensen, pour identifier les deux héroïnes sous les traits d'initiatrices qui conduisent le héros-homme<sup>10</sup>. Angela Habel souligne également la difficulté de croire que Mandiargues, ce passionné de Breton, n'ait pas été sous l'influence du *boom Gradiva*<sup>11</sup> qui régnait dans les groupes surréalistes

<sup>7</sup> Marcel Arland, « Les Contes fantastiques de Pieyre de Mandiargues », *Nouvelles Lettres de France*, Albin Michel, 1954, p. 58.

<sup>8</sup> Virginie Jean, « Le Mythe de Vénus dans *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1831) et « L'Archéologue » d'André Pieyre de Mandiargues (1951) », *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 17-42.

<sup>9</sup> Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen* [1906], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Gallimard, 1949.

<sup>10</sup> Cf. « La rencontre de celle qui lui semble une « statue animée » plutôt qu'une femme vivante réveille en Hugo Arnord une vocation d'archéologue qu'il tient vraisemblablement, ainsi que son nom, de Norbert Hanold, le héros de la *Fantaisie pompéienne* de Jensen [...]. Mérim [héroïne du roman], qui « va, vient, marche » et qui doit, se dit Hugo, « signifier quelque chose à venir », est-elle une autre Gradiva ? » C. Leroy, *Le Mythe de la passante : de Baudelaire à Mandiargues*, PUF, 1999, p. 249.

<sup>11</sup> Les surréalistes ont fait connaissance avec cette œuvre à connotation psychanalytique après que Marie Bonaparte a traduit en français, en 1931, la fameuse thèse freudienne. Breton a mis un passage tiré du dénouement de *Gradiva* dans l'épigramme de son livre, *Les Vases communicants* (1932) ; en 1937, il a rédigé un article en hommage à Gradiva (repris dans *La Clé des champs*) et, la même année, il a ouvert « la galerie Gradiva » à Paris, dont la porte d'entrée était décorée d'un découpage de Marcel Duchamp. À côté de cela, André Masson a peint « Métamorphose de Gradiva » en 1939, et Salvador Dali a travaillé à partir de 1931 sur

au cours des années trente<sup>12</sup>. Ainsi pose-t-elle la question suivante : « ON PEUT SE DEMANDER si “L’Archéologue” d’André Pieyre de Mandiargues (premier conte de *Soleil des loups* [1951]) tient davantage de “La Vénus d’Ille” de Prosper Mérimée ou de la *Gradiva* de Wilhelm Jensen<sup>13</sup> » ; et ensuite elle procède à une analyse comparative entre « l’Archéologue » et les deux autres récits. Il s’agit de l’étude comparative la plus exhaustive et la plus définitive des trois œuvres à ce jour, mais qui consacre en effet une partie plus importante à étudier *Gradiva* d’un point de vue psychanalytique que « La Vénus d’Ille » d’un point de vue fantastique par rapport à « l’Archéologue », en partant de l’affirmation selon laquelle « le schéma triangulaire, jeune homme-femme-statue, est à la base des trois récits. Mais si “L’Archéologue” se rapproche de “La Vénus d’Ille” par son côté fantastique, ses affinités avec *Gradiva* se manifestent dans les convergences et divergences psychologiques et psychopathologiques des deux héros<sup>14</sup>. » – en dépit de l’opinion peu favorable de Mandiargues à l’égard de la psychanalyse<sup>15</sup>.

Certes, « l’Archéologue » étant un texte apparenté à *Gradiva* en raison de multiples similitudes thématiques, il est tout à fait possible de le lire sous l’angle de la théorie freudienne<sup>16</sup>. Mais plus encore, si « la première impulsion créatrice » de Mandiargues en tant qu’écrivain fantastique tient à « l’envie de chercher à recréer l’ivresse donnée par l’enchantement des romantiques », il faudrait replacer comme il se doit « l’Archéologue » dans la généalogie du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, au premier rang duquel se trouve Mérimée, pour y rechercher à terme l’éventualité d’un fantastique du XX<sup>e</sup> siècle. Une étude comparative avec « La Vénus d’Ille », *réécrite* au XX<sup>e</sup> siècle, serait à cet égard tout indiquée.

Notre analyse portera principalement sur la comparaison des deux nouvelles sous cette perspective. Plus précisément, nous examinerons d’abord l’influence de Mérimée sur Mandiargues dans le cadre de l’écriture fantastique. Ensuite, une analyse comparative entre une scène d’ouverture de « l’Archéologue » et « La Vénus d’Ille » servira à extraire les similitudes et les

---

une série de tableaux « Gradiva » dans lesquels il a superposé sa femme Gala à Gradiva.

<sup>12</sup> Angela Habel, « “L’Archéologue” de Mandiargues entre le fantastique et la psychanalyse », *Symposium*, vol. XXXVI, n° 2, Summer 1982, pp. 129-148.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>15</sup> « Les poètes me semblent avoir grand tort de se faire, ou de se laisser, psychanalyser. » APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 184.

<sup>16</sup> Ci-dessous sont résumés les points principaux de l’analyse de Habel. Les rôles d’héroïne de Bettina (« l’Archéologue ») et de Zoé (*Gradiva*) sont contrastés : la seconde joue le rôle d’une thérapeute qui parvient à guérir la paranoïa d’Arnold, tandis que la première est celle qui redouble le délire de Conrad et lui dévoile son érotisme refoulé. En outre, la représentation de sa mère, qui apparaît en marbre au fond de la mer (symbole de l’inconscient), matérialise le « surmoi » de Conrad, qui échange symboliquement une bague de fiançailles avec elle et qui, contrairement à Arnold, échappé de la fixation refoulée de son enfance, ne parvient pas à surmonter son complexe d’Œdipe au point de se condamner à tout perdre.

différences par rapport à la représentation de l'image de Vénus et à déterminer ce que Mandiargues a hérité de Mérimée en matière du fantastique et ce qu'il a cherché à y surmonter<sup>17</sup>.

## II. Le regard mandiarguien envers Mérimée : au croisement de l'empathie et de la jalousie

Qu'était Prosper Mérimée pour Mandiargues ? Quels sont les liens spirituels qui unissent ces deux écrivains fantastiques, à près d'un siècle d'intervalle ? Il est nécessaire, pour savoir ce qui a poussé Mandiargues à rédiger « L'Archéologue » d'après « La Vénus d'Ille », de se reporter à ses propres paroles vis-à-vis de Mérimée.

À l'occasion de la parution d'un recueil de nouvelles de Mérimée aux éditions Rombaldi en 1970, Mandiargues, dans la préface en forme de dialogue « Mérimée vu par André Pieyre de Mandiargues », se livre à cœur ouvert sur cet écrivain fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, y laissant quelques précieux témoignages. Il a notamment mis en avant son aspect de « nouvelliste », en déclarant que « Mérimée, quoique son œuvre ne me soit vraiment indispensable que pour quelques récits assez brefs, confirme cette observation<sup>18</sup> ». Comme s'il cherchait à mettre en parallèle sa propre carrière de nouvelliste, Mandiargues pourrait être à la recherche d'une qualité d'esthétisme qui résonne avec sa propre sensibilité dans « quelques récits assez brefs » de Mérimée<sup>19</sup> – à l'inverse, il se montre extrêmement cinglant à l'égard du roman *Carmen*, rendu mondialement célèbre par l'opéra de Bizet : « *Carmen* est beaucoup trop “vulgaire” et trop superficiellement chaude », ainsi que « *Carmen* est l'exemple même de ce que l'on nomme une « espagnolade », c'est-à-dire un faux-semblant d'Espagne, une utilisation factice des plus extérieures apparences de l'Espagne, un regard étranger sur l'Espagne<sup>20</sup> ». Pour Mandiargues, on peut dire que Mérimée fait tout d'abord figure de pionnier qui était capable d'exposer *le fantastique* sous une forme brève et condensée. Ce style de fantastique sera transmis (par l'intermédiaire de Maupassant) directement à la littérature mandiarguienne.

Alors, comment Mandiargues parle-t-il de « La Vénus d'Ille » ? Il la mentionne, en se référant à

<sup>17</sup> L'article de Julien Guerrier mérite d'être souligné car, bien qu'il ne fasse pas directement référence à Mérimée, il se concentre sur le thème de l'eau, qui domine tout au long du récit de « L'Archéologue » : J. Guerrier, « Le Thème de l'eau dans “L'Archéologue” » (in *Soleil des Loups*) d'André Pieyre de Mandiargues », *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, éd. cit., pp. 43-53. Avec une approche psychologique, il analyse la relation entre la représentation de la Vénus immergée et l'image féminine dans l'inconscient. Il s'agit principalement d'une analyse thématique qui diffère de celle de notre étude, basée sur une étude comparative avec « La Vénus d'Ille ».

<sup>18</sup> P. Mérimée, *Carmen, Colomba et autres nouvelles*, Éditions Rombaldi, 1970, p. 10.

<sup>19</sup> Mandiargues souligne aussi ce même aspect pour apprécier Klossowski : « je remercierai Pierre Klossowski qui vient de nous donner des preuves que le roman ou que le récit le plus superbement actuel peut demeurer avant tout une œuvre de conteur ». APM « Le Jeu pervers de Pierre Klossowski », *Le Figaro littéraire*, n° 997, 1965, p. 4.

<sup>20</sup> P. Mérimée, *op. cit.*, p. 15.

l'autre nouvelle « Lokis » (1869), écrite dans les dernières années de la vie de Mérimée, qui peut être considérée comme suite de « La Vénus d'Ille » :

*Lokis* et *la Vénus d'Ille* sont précisément les deux récits qui font pour moi de Mérimée un écrivain irremplaçable, exaltant et fascinant à l'égal des plus grands inspirés. Le second, qui d'ailleurs devance *Lokis* de trente et un ans selon la chronologie, est peut-être le chef-d'œuvre du conte fantastique dans la littérature française. Ses sources sont connues, mais la transposition s'est faite sans laisser trace de nul effort. Un certain réalisme, un certain naturalisme, qui se retrouvent en effet dans *Lokis*, mettent immédiatement de plain-pied l'intérêt du plus simple lecteur avec le monde extravagant et terrible du songe et du cauchemar, et rien ne choque absolument la crédulité, puisqu'une explication est proposée qui reste dans l'ordre du possible, quoique tout lecteur sensible soit conduit à préférer l'impossible et le merveilleux<sup>21</sup>.

Mandiargues prend ici « La Vénus d'Ille » comme « chef-d'œuvre du conte fantastique dans la littérature française » et fait remarquer que la description du « réalisme » et du « naturalisme » constitue une forme narrative qui assure sa nature fantastique. Cela signifie que le récit doit rester vraisemblable, teinté d'une forte connotation locale, en faisant appel à l'histoire, au régionalisme et au dialecte du Languedoc ou du Pays basque tout au long du récit, en vue de maintenir l'intérêt du lecteur au niveau de l'authenticité – Mandiargues en donne une formulation similaire lorsqu'il est question du roman *Spirite* de l'écrivain fantastique Théophile Gautier, contemporain de Mérimée, en ces termes : « Le comble et la merveille sont que c'est avec autant de naturel que le fantastique le plus extrême se manifeste, se développe et s'affirme dans ce roman qui par la modération du ton et la minutie des descriptions aurait pu, tout d'abord, être rattaché au genre réaliste, à l'école du regard<sup>22</sup> ». Par ailleurs, « La Vénus d'Ille » est elle-même une *réécriture* sur la base d'un folklore régional, dont « la transposition s'est faite sans laisser trace de nul effort » dans le récit de Mérimée ; et « trente et un ans » après ce récit (trente-deux ans pour être précis), il en a écrit une autre *réécriture* intitulée « Lokis ». Cette nouvelle fantastique, dont les descriptions réalistes sont identiques à celles de « La Vénus d'Ille », se déroule en Lituanie où règne la légende de Dracula, et reprend presque le même schéma que la précédente : assassinat au cours d'une nuit de noces (si ce n'est que le marié a été remplacé par la mariée comme objet à tuer).

Le principal motif qui a donné à Mandiargues l'envie de réécrire « La Vénus d'Ille » pourrait-il tenir à un défi qu'il aurait lancé à Mérimée, qui, en sa qualité d'écrivain fantastique, avait prévu de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>22</sup> APM, « *Spirite* », *Quatrième belvédère*, Gallimard, 1995, p. 33.

réécrire sa propre œuvre, objectivée à plus de trente ans d'intervalle ? Citons encore une fois ce qu'a dit Mandiargues à propos de sa première impulsion créatrice : « l'origine du désir d'écrire fut chez moi l'envie de chercher à recréer l'ivresse donnée par l'enchantement des romantiques comme Mérimée, Nodier, Hoffmann, Arnim ». Si Mérimée avait voulu « recréer » sa propre « Vénus d'Ille », Mandiargues, de son côté, a cherché à « recréer » le même type d'expérience créative que le précurseur à presque un siècle d'écart, en écrivant sa propre œuvre fantastique qui devait être en concurrence avec « Lokis ». Ses propos suivants portent une signification très particulière à cet égard : « particulièrement à cause de *la Vénus d'Ille*, que je lui envierai toujours ; à cause de *Lokis* aussi, j'en ai dit suffisamment pour montrer combien j'aurais voulu écrire pareil récit<sup>23</sup> ». Par le biais de l'écriture de « L'Archéologue », Mandiargues se rapproche de Mérimée, en suivant sa démarche créative, puis le dépasse pour se lancer dans son propre fantastique. Dans les années 1950, Mandiargues a marqué un véritable tournant dans sa carrière d'écrivain, en s'inspirant de la culture et de la terre italiennes, à partir desquelles il a mis au point sa propre méthodologie du fantastique<sup>24</sup>. C'est « L'Archéologue » (dont l'action se déroule en Italie) qui inaugure le recueil de nouvelles *Soleil des loups*, publié en 1951, année de l'avènement des années 50. De ce fait, il serait possible de supposer que cette nouvelle est empreinte d'une signification qui marque l'origine du fantastique mandiarguien. Il s'agit donc pour lui, en superposant le fantastique de Mérimée au sien, d'en faire émerger une nouvelle forme, non pas passéiste, mais porteuse des valeurs de son époque.

« Dans le passé, presque tout ce qui est fantastique est érudit<sup>25</sup> » a déclaré Mandiargues. Au sein d'une narration pédante qui, si elle est mal interprétée, peut dériver bien loin du cadre du fantastique, il puise l'essence même de Mérimée comme écrivain fantastique. À titre d'exemple, Mandiargues, à qui l'on demandait son opinion sur les critiques qui dénonçaient l'écriture de Mérimée, teintée d'une telle érudition, en la jugeant insipide, a répondu :

Incroyable, impardonnable reproche, et qui n'a pu être formulé que par les plus détestables cuistres de la plus désuète critique universitaire ! Mérimée, comme Rabelais, Voltaire, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Mallarmé, Jarry, Cingria, Paulhan, est un des maîtres de la langue française, et il me paraît aussi stupide de lui reprocher d'être sec qu'à quelque autre d'être surabondant, théâtral, laborieux, obscur, baroque ou tarabiscoté. Ce qui est défaut chez un mauvais est qualité chez un bon écrivain<sup>26</sup>.

Il ne fait aucun doute que ces mots sont une critique sincère adressée par Mandiargues à Mérimée.

---

<sup>23</sup> P. Mérimée, *op. cit.*, p. 27.

<sup>24</sup> Cf. Toji Matsubara, *op. cit.*, pp. 87-203 (notamment dans la première partie).

<sup>25</sup> P. Mérimée, *op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

Mais en même temps, derrière ces mots se cache une autre intention. Il y cite de nombreux écrivains anciens et modernes, allant de Rabelais à Paulhan, pour élever Mérimée au rang d'« un des maîtres de la langue française ». En revanche, il évoque un écrivain condamné par des termes tels que « surabondant », « baroque » ou « tarabiscoté », et tente d'en parler au même titre que Mérimée. À vrai dire, l'écrivain le plus sévèrement critiqué par ces termes n'est autre que Mandiargues lui-même. En effet, il rappelle cette situation lors de la publication de son premier recueil de nouvelles, *Le Musée noir*, en 1946 : « Après la guerre, en '46 et '47 – c'était le moment où Sartre et Camus faisaient la loi – et c'était tout le contraire de ce qu'on aimait – et les critiques des journaux pour mes premiers livres ont été : “ Hélas ! Pitié pour les monstres ! ”. Et puis : “ L'écriture tarabiscotée ! ”. On me reprochait tout le temps mon écriture tarabiscotée...<sup>27</sup> ». Ainsi, en mettant sur le même plan Mérimée et lui-même, Mandiargues prend à la fois la défense de Mérimée et la sienne et, en même temps, contrecarre les critiques portées sur son style d'écriture au moyen de la dissipation des malentendus faits autour de Mérimée. Cependant, il pourrait également être avancé que dans la mesure où il s'identifie à Mérimée, il témoigne indirectement de son admiration pour ce grand écrivain et de sa sympathie profonde à son égard. Il conclut ainsi son entretien par les mots suivants :

Mérimée était quelqu'un avec qui je voudrais avoir causé, un long soir. Point n'est besoin, je crois, de m'expliquer davantage<sup>28</sup>.

Ces mots en diraient long. Pour Mandiargues, Mérimée n'est personne d'autre qu'un *psychopompe* qui l'a initié au fantastique, mais aussi une entité à surmonter pour passer à celui qui lui est propre. Au travers de cette antinomie, Mérimée s'inscrit profondément dans sa littérature.

### III. « L'Archéologue » et « La Vénus d'Ille » : comment représenter l'image de la Vénus fouillée

En premier lieu, il existe une différence évidente entre « L'Archéologue » et « La Vénus d'Ille » dans la structure narrative. Cette dernière, récit fantastique classique, adopte une narration linéaire très simple qui semble respecter fidèlement le format du fantastique : le récit se déroule exclusivement à la première personne, avec un seul archéologue comme *témoin* qui rapporte objectivement les événements dans l'ordre chronologique. Tzvetan Todorov, dont la définition du fantastique connaît la plus grande diffusion de nos jours, insiste sur cet aspect : « Le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. [...] la première personne « racontante » est

<sup>27</sup> Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, octobre 1981, p. 87.

<sup>28</sup> P. Mérimée, *op. cit.*, p. 27.

celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom « je » appartient à tous. [...] Le rôle joué dans ces deux nouvelles [*La Vénus d'Ille* et *Inès de las Sierras*] par le narrateur rappelle un peu celui de Watson, dans les romans de Conan Doyle, ou celui de ses nombreux avatars : témoins plus qu'acteurs, en lesquels il est possible à tout lecteur de se reconnaître<sup>29</sup> ». La narration du *témoin* en première personne, qui observe les événements à distance, offre la structure narrative la plus stable et la plus neutre, car elle s'assimile au point de vue du lecteur, ce qui laisse peu de place au fantasme du narrateur. Ce récit est surtout raconté par l'« archéologue », personnage le plus fiable et le plus rationnel de la société : il met en scène un archéologue, Mérimée lui-même, qui raconte de l'intérieur, dans la peau d'un personnage, l'histoire hantée d'un village champêtre du Languedoc soumis à de fortes superstitions. Dans ce cas, l'archéologue narrateur n'est autre que l'alter ego de Mérimée, mais il n'est pas partie prenante au drame dans lequel il reste en position objective de « témoin-reporter ».

D'autre part, « L'Archéologue » de Mandiargues a une structure narrative radicalement différente de celle de « La Vénus d'Ille » : il adopte une structure narrative de récit-cadre, au centre de laquelle se trouve le récit à la première personne, précédé et suivi par le récit à la troisième personne. Bien que ce récit soit principalement articulé autour de la narration à la première personne du protagoniste Conrad Mur, ce sont les parties narratives à la troisième personne qui sont significatives en ce qui concerne Mérimée. En particulier, c'est dans la série d'images située au début du récit que se retrouve l'influence la plus forte de « La Vénus d'Ille ».

Le récit, raconté à la troisième personne, s'ouvre sur la scène suivante : le protagoniste, l'archéologue Conrad Mur, arrive seul sur le rivage du golfe de Naples, après avoir laissé sa fiancée agonisante Bettina dans un hôpital d'Amalfi, et s'assoit sur un rocher de lave au bord de la mer pour imaginer qu'il va plonger dans les flots. Après avoir réussi la plongée dans son imagination, Conrad rencontre au fond de la mer imaginaire une ancienne statue de marbre de Vénus, avec laquelle il échange la bague de fiançailles qu'il aurait offerte à Bettina. Comme on peut le constater, le récit commence de façon inattendue par le rappel de la scène la plus emblématique de « La Vénus d'Ille ». De plus, cette scène inaugurale est un épisode qui, selon la chronologie du récit, devrait être placé après celui qui est raconté à la première personne par Conrad : en appliquant une telle inversion, il s'agit d'un épisode indépendant, séparé de la ligne narrative du récit qui devrait l'être. Avec cette inversion qui consiste à mettre la scène *intentionnellement* au début du récit, Mandiargues la rend bien ancrée dans l'esprit du lecteur qui pourra ainsi comprendre que le récit se veut un hommage à Mérimée – l'intitulé en témoigne déjà. Pourquoi donc s'est-il donné la peine de faire figurer un hommage aussi flagrant au début du récit ? On pourrait y voir exprimés les sentiments ambivalents de Mandiargues à l'égard de Mérimée, loin d'une simple volonté de

<sup>29</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, pp. 88-89.

réécriture : en recréant l'épisode de « La Vénus d'Ille », il entendait faire de cette scène d'ouverture une sorte de *lieu d'initiation* pour dépasser le prototype de l'image fantastique dû à Mérimée, et ensuite pour plonger (littéralement) d'une telle image dans un fantastique qui lui soit propre – il est bien connu que l'eau, dans laquelle Conrad « plonge » dans son imagination, est un symbole de mort et de renaissance dans les rituels religieux depuis l'Antiquité<sup>30</sup>.

Au début de « L'Archéologue », la narration se fait à la troisième personne de l'auteur, ce qui se distingue de « La Vénus d'Ille », à la première personne. Cependant, si l'on s'attache au sujet du récit, la même structure narrative s'en dégage. « La Vénus d'Ille », comme mentionné plus haut, donne à l'auteur Mérimée, lui-même archéologue, le rôle de l'archéologue *témoin-narrateur* qui assiste au drame. Autrement dit, tout en faisant raconter son personnage à la première personne, l'auteur en devient lui-même le sujet. « L'Archéologue », quant à lui, se montre plus compliqué. Avant tout, le rôle de l'archéologue dans le récit est joué par le protagoniste Conrad Mur, qui est à la fois intéressé et témoin des événements. Conrad est objectivé par la narration à la troisième personne au début du récit, avant d'être impliqué dans les événements par la narration à la première personne, puis à nouveau objectivé dans le tableau final par la narration à la troisième personne. Il ne fait aucun doute que ce protagoniste archéologue est l'alter ego de l'auteur, Mandiargues, au même titre que Mérimée. En effet, Mandiargues était déjà attiré par l'archéologie italienne, en particulier la culture étrusque ancienne, depuis sa jeunesse, et après avoir abandonné ses études à l'université de Paris, il a suivi plusieurs cours d'archéologie sur les études étrusques à l'Université de Pérouse en Ombrie, région d'Italie centrale, une fois à l'automne 1929 et ensuite pendant un été en 1932 ou 33. Afin de stimuler sa curiosité pour l'histoire archéologique de l'Italie, y compris l'antiquité étrusque, il a même fait la connaissance d'un professeur d'archéologie italienne au Musée archéologique de Ferrare – *Les Monstres de Bomarzo*, essai publié en 1957, en est l'un des fruits. Il est donc indubitable que Mandiargues se superpose au protagoniste Conrad. Si l'on compare ensuite ce récit à « La Vénus d'Ille », il est permis de dire qu'il reprend la même structure dans la mesure où l'auteur correspond au sujet de la narration. Mais, même si leur *structure* narrative est identique, « L'Archéologue » est clairement différente de « La Vénus d'Ille » sur le plan de la *nature* de la narration : tandis que l'archéologue, protagoniste de « La Vénus d'Ille », reste dans une position de tiers rationnel en mesure de rapporter les événements par une narration

---

<sup>30</sup> Cf. « [...] l'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence. L'émersion répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle ; l'immersion équivaut à une dissolution des formes. C'est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération : d'une part parce que la dissolution est suivie d'une « nouvelle naissance », d'autre part parce que l'immersion fertilise et multiplie le potentiel de vie. » (Mircea Eliade, *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, [1979], Gallimard, 2013, p. 213).

objective, l'archéologue Conrad, protagoniste de « L'Archéologue », donne à voir une figure antirationnelle à travers son propre phantasme, dont se fait complice l'auteur Mandiargues. Juste après avoir réussi à plonger dans son imaginaire, il est décrit ainsi :

Dans la mer, tout est confus au premier abord ; puis l'œil s'accommode à tirer parti d'une certaine clarté versée par le toit laiteux qui ondule à la limite des vagues et du ciel, clarté qui devient de plus en plus faible et plus glauque à mesure que plus bas descend l'observateur<sup>31</sup>.

Bien qu'il s'agisse d'une narration à la troisième personne, la vision et les sensations du protagoniste y sont représentées avec une grande densité au mode indicatif présent, comme si la narration se faisait à la première personne. Dans le mot neutre « l'observateur », se chevauchent les personnalités de l'auteur et du protagoniste, se rendant complices d'un même phantasme.

Malgré le fait que l'archéologue apparaisse comme l'alter ego de l'auteur, il existe une différence évidente entre Mérimée et Mandiargues : tandis que le premier prend le savoir érudit comme fondement de la *raison*, le second le prend comme celui de l'*anti-raison* ou de la *déraison*. En d'autres termes, là où Mérimée recourt au savoir érudit pour réfuter les faits fantastiques (ou pour fournir un alibi entraînant l'« hésitation » todorovienne), Mandiargues s'en sert comme d'une matrice pour générer son fantastique lui-même<sup>32</sup>. Pour vérifier cet aspect, il convient de comparer les scènes dans lesquelles leurs archéologues sont représentés par rapport aux statues de déesse. D'abord, celle de « La Vénus d'Ille », dans laquelle l'archéologue-narrateur, arrivé à Ille, observe pour la première fois une ancienne statue de la Vénus sortie de terre.

Cette expression d'ironie infernale était augmentée peut-être par le contraste de ses yeux incrustés d'argent et très-brillants avec la patine d'un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue. Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie. Je me souvins de ce que m'avait dit mon guide, qu'elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient. Cela était presque vrai, et je ne pus me défendre d'un mouvement de colère contre moi-même en me sentant un peu mal à mon aise devant cette figure de bronze<sup>33</sup>.

Il s'agit d'une première impression spontanée, étayée par son expérience archéologique ;

---

<sup>31</sup> APM, « L'Archéologue », [1951], *Soleil des loups*, Gallimard, 2003, p. 13.

<sup>32</sup> À cet égard, Conrad se rapproche de Norbert Hanold de *Gradiva*. Dans son analyse de *Gradiva*, Freud avait déjà souligné que « ses occupations scientifiques ne sont, en effet, que le moyen dont se sert le refoulement » (S. Freud, *op. cit.*, pp. 182-183), faisant remarquer que le savoir archéologique de Norbert est étroitement lié à l'apparition de la *Gradiva* (c'est-à-dire du phantasme).

<sup>33</sup> P. Mérimée, *Colomba. La Vénus d'Ille. Les Âmes du purgatoire*, Calmann-Lévy, 1926, p. 260.

l'archéologue est notamment épouvanté, surtout lorsqu'il décèle la méchanceté qui se dégage dans l'anomalie des « yeux incrustés d'argent » de la déesse, ainsi que sa vitalité qui rappelle davantage une femme charnelle qu'une « figure de bronze ». Son intuition professionnelle, qui repose sur la confrontation avec une grande variété de données scientifiques sur les statues, accumulées au fil du temps, l'a amené à juger la déesse *extraordinaire*. L'évaluation empirique d'experts, plutôt que la réaction émotive de profanes, comme l'indique le « guide » de campagne superstitieux, aurait accordé à la figure de la déesse le statut de « mal » potentiel. Cet *endossement* d'expert élève effectivement la situation surnaturelle de la fin du récit, dans laquelle la déesse se transforme en une femme réelle qui étrangle le jeune homme, à un niveau fantastique. Ainsi, l'archéologie y est invoquée à titre de science pour discriminer quelque chose d'anormal, alors qu'elle fonctionne en même temps sur le mode dialectique pour conférer une importance existentielle à cette anomalie. Dans ce cas, la subjectivité de l'archéologue se confond avec la structure narrative. La raison en est que cette érudition critique du scientifique assure l'aspect fantastique du récit. Le récit glisse vers le fantastique au moment où la stabilité du savoir archéologique ne tient plus, car c'est la rationalité de l'archéologue qui se trouve en position intermédiaire entre le *normal* et l'*anormal*, où s'installe son « hésitation ». La narration à la première personne constitue donc une option indispensable pour confier ce genre de jugement fantastique à la subjectivité de l'archéologue.

Examinons ensuite la scène de la rencontre avec la statue de Vénus dans « L'Archéologue ». Après avoir réussi sa plongée *imaginaire*, Conrad découvre une statue de marbre *imaginaire* de Vénus au fond de la mer Tyrrhénienne *imaginaire* :

Et alors surgit une grande statue de femme qui dresse en face de lui sa nudité très lourde, sculptée dans un marbre vert tout près d'être noir, éclairée par deux prunelles d'or, sur des globes d'émail blanc, dans de larges orbites, sous un front bas, au-dessus d'un nez trapu, d'une bouche épaisse et d'un menton puissant et court ainsi qu'il s'en rencontre à de certaines créatures d'Orient parmi les plus bestiales<sup>34</sup>.

En considérant cette scène, on remarque quelques similitudes avec la représentation de Vénus dans « La Vénus d'Ille » citée plus haut, bien qu'il y ait des différences entre la statue de bronze et celle de marbre : sa teinte « vert noirâtre », son torse nu (omis dans la citation précédente), son aspect sauvage qui évoque « certaines créatures d'Orient parmi les plus bestiales » et, de manière plus remarquable, la représentation méticuleuse de ses « yeux ». Dans son carnet de création datant des années 1941-43, époque à laquelle cette nouvelle a été conçue, Mandiargues intitule cette dernière « Les yeux d'or » – elle devait à l'origine être publiée dans son premier recueil de nouvelles, *Le*

---

<sup>34</sup> APM, « L'Archéologue », *op. cit.*, p. 17.

*Musée noir*, en 1946, mais pour une raison quelconque, elle a définitivement été ajoutée dans le deuxième recueil de nouvelles<sup>35</sup>. Il en ressort que l'auteur a bien voulu donner aux « yeux d'or » de la statue un certain symbolisme mystique qui impliquait le thème général du récit. Les « yeux incrustés d'argent » de la Vénus de Mérimée se mettent à briller « d'or » par amplification dans le fantasme de Conrad-Mandiargues. L'image de Vénus, exhumée du sol en guise de figuration réelle avec sa beauté terrestre dans « La Vénus d'Ille », apparaît dans l'imagination de Conrad sous forme d'une divinité dont la beauté pérenne reste préservée dans l'eau. Conrad, archéologue qui déteste la tendresse des femmes charnelles par rapport à la dureté des statues, abandonne le monde réel pour s'enfuir dans les flots de son imaginaire au moment où sa femme Bettina, dont il est amoureux pour sa beauté sculpturale, lui révèle les faiblesses et laideurs humaines en tombant malade, ce qui lui permet de rencontrer sa déesse idéale, c'est-à-dire la statue de Vénus. Selon l'analyse psychologique de C. G. Jung, la mer ou les fleuves et lacs qui apparaissent dans le rêve et la rêverie signifient « l'inconscient » ; dans la mesure où l'inconscient peut être considéré comme l'utérus de la mère (surtout pour les hommes), l'aspect maternel de l'eau correspond à la nature de l'inconscient ; par conséquent, l'inconscient – s'il est interprété au niveau subjectif – a la même signification maternelle que l'eau<sup>36</sup>. La plongée téméraire de Conrad dans son inconscient consiste en une quête spirituelle vers l'*anima* (l'archétype féminin dans l'inconscient masculin) qui se matérialise en statue de la « grande putain<sup>37</sup> », celle qui représente la femme idéale – l'Éternel féminin. La déesse de Mandiargues, double de la Vénus de Mérimée, vient ainsi s'idéaliser dans l'imaginaire de Conrad-Mandiargues suivant un processus *inverse* de celui de son précurseur.

Réalité et fantasme, conscience (raison) et inconscience (folie), argent et or, terre et eau : en créant la scène de « La Vénus d'Ille », tout est représenté dans « L'Archéologue » avec des images et situations *inverses*. Cette inversion est la plus évidente dans la scène de l'échange de la bague avec la statue, représentée dans chaque œuvre comme rituel symbolique qui implique le mariage – le mariage entre pierre et jeune homme. Citons d'abord le passage de « La Vénus d'Ille » qui décrit la scène en question. C'est la scène où le jeune Alphonse ôte sa bague de fiançailles, qui l'empêche de jouer à la paume contre les Espagnols.

« C'est cette maudite bague, s'écria-t-il, qui me serre le doigt, et me fait manquer une balle sûre ! »

Il ôta, non sans peine, sa bague de diamants : je m'approchais pour la recevoir ; mais il me

<sup>35</sup> Cf. Marie-Paule Berranger, « Les Carnets de création : *logiques d'incohérence* », *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. M.-P. Berranger et C. Leroy, Hermann, 2011, pp. 135-136.

<sup>36</sup> Cf. C. G. Jung, *Symbols of transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia*, translated by R. F. C. Hull, « The collected works of C. G. Jung », vol. 5, Princeton University Press, 1967, p. 219.

<sup>37</sup> APM, « L'Archéologue », *op. cit.*, p. 20.

préviint, courut à la Vénus, lui passa la bague au doigt annulaire, et reprit son poste à la tête des Illois<sup>38</sup>.

Alphonse ôte la bague de son doigt pour la passer à l'annulaire de la statue de Vénus. Il veut la retirer après le match, mais elle ne se détache pas de son doigt car Vénus lui a serré la main ; il n'a pas d'autre choix que de se munir d'une autre bague pour son mariage. Et cela va devenir son erreur fatale : lors de la nuit de noces, Alphonse est embrassé par la statue de déesse qui prend vie avec un coup de force semblable à un étau, qui l'écrase à mort aux yeux de sa nouvelle épouse – Cependant, il ne s'agit que de faits reconstitués par le narrateur, qui spéculé sur les preuves circonstanciées du lieu et sur le témoignage de la jeune mariée, choquée au point d'en être dérangée, ce qui ne permet pas d'établir clairement la vérité sur sa mort jusqu'à la toute fin. À partir de la description de la bague que le jeune mort aurait donné à Vénus tombant près du lit du crime, le lecteur n'a plus qu'à imaginer un éventuel surnaturel, c'est-à-dire un rapport avec le fantastique.

Il faut ensuite examiner la scène de « L'Archéologue » où Conrad échange la bague avec la statue de Vénus qu'il a rencontrée lors de sa plongée imaginaire. Contrairement à la description de « La Vénus d'Ille », qui s'en contente d'une très simple, ce récit la décrit minutieusement sur environ deux pages (soit environ 47 lignes). Ce ne sont que les premiers et derniers paragraphes qui sont cités ci-dessous, les scènes du milieu étant omises.

Dans le vide, un bras s'arrondit, tel que pour étreindre un voluptueux partenaire ; l'autre incline une main qui d'un geste racoleur montre le bas-ventre, et à l'index de cette main brille un anneau qui suffit, dès que va s'y poser le regard de Conrad Mur, à changer en trouble, puis en effroi véritable, l'intérêt quelque peu professionnel excité chez le jeune savant par la figure sous-marine. Car cet anneau est le double exact, seulement agrandi à l'échelle de la statue, d'une bague que lui-même a donnée à sa fiancée [.]

[...] Mais Conrad Mur passe [l'anneau comme un bracelet] à son doigt, d'un geste irréfléchi qu'aussitôt il regrette, avant de le remettre à celui de la statue qui fixement regarde on ne sait quoi, par-dessus lui, de ses grands yeux d'émail<sup>39</sup>.

Tout d'abord, l'expression « tel que pour étreindre un voluptueux partenaire » évoque pour le lecteur l'aspect de la mort d'Alphonse dans « La Vénus d'Ille ». Et l'index de l'autre bras (gauche ou droit non précisé) *indique* son « bas-ventre » ; et à noter que « index » a la signification suivante : « se dit encore du Doigt le plus proche du pouce, parce que c'est celui-là dont on se sert

---

<sup>38</sup> P. Mérimée, *op. cit.*, pp. 274-275.

<sup>39</sup> APM, « L'Archéologue », *op. cit.*, pp. 19-20.

ordinairement pour indiquer, pour montrer quelque chose<sup>40</sup> ». Sur ce doigt qui indique la partie obscène, brille un double de la bague que Conrad aurait offerte à sa fiancée, adaptée à la taille de la déesse. Bettina, quant à elle, demeure mourante dans un hôpital d'Amalfi. Le thème fondamental de la littérature mandiarquienne – l'Éros et la Mort – se présente ici à travers le symbolisme de la bague. La statue de la déesse baptisée « Vénus mérétrice<sup>41</sup> » devient ainsi une prostituée qui séduit Conrad, dont l'amour archéologique pour la femme de pierre, qui préserve la beauté perpétuelle par sa dureté, se fait pur et complet en lui sacrifiant la vie d'une femme vivante. La bague à l'annulaire – « doigt auquel, traditionnellement, on porte un anneau<sup>42</sup> » – de Vénus dans « La Venus d'Ille » est ainsi transférée à son index – doigt qui symbolise la séduction obscène – dans « L'Archéologue ». Par opposition à Alphonse, qui a lui-même perdu sa vie en sacrifice à la déesse, Conrad a sacrifié la vie de sa compagne pour atteindre un amour qui transcende la vie, à savoir un amour qui soit une Idée ou un Archétype. Cela se vérifie encore davantage en examinant la différence entre la description de « La Venus d'Ille » et celle de ce récit qui existe dans la seconde partie de la citation.

Dans « La Venus d'Ille », Alphonse ôte la bague de son doigt et la passe à l'annulaire de la statue de Vénus. Il s'agit d'un mariage symbolique, qui implique qu'à cet instant, sa compagne est passée d'une personne vivante à une statue de bronze. Mais lui-même ne prend pas du tout conscience de sa propre négligence : il aurait fait un choix fatal d'un manque d'initiative. Dans le cas de « L'Archéologue », en revanche, c'est Vénus qui porte la bague, ce qui conduit Conrad, au gré d'une impulsion quelque peu inconsciente, à la lui retirer et à la passer à son propre doigt, avant de la remettre au doigt de la statue : contrairement au cas d'Alphonse, c'est plutôt la volonté proactive qui motive son comportement. On dirait que ce dernier a reçu en relais la bague qu'Alphonse a confiée à Vénus. La figure attractive de Vénus telle un *magnétisme* (sinistre) les attire pour les relier l'un à l'autre. La représentation de Vénus conçue par Mérimée vient ainsi s'incarner dans la Venus de Mandiargues, fouillée dans les couches les plus profondes de l'inconscient par l'archéologue Conrad-Mandiargues et ressuscitée pour servir d'*Idée* à un nouveau fantastique. Cette renaissance de Vénus au XX<sup>e</sup> siècle est cependant une force magnétique capable d'attirer des pôles opposés mais aussi de faire repousser ceux qui sont identiques.

### Conclusion : Vénus mise au jour par l'archéologie du fantastique

Après avoir suivi la plongée imaginaire, la narration passe à la première personne, permettant à Conrad d'expliquer pourquoi il a dû faire cette tentative. Cette narration à la première personne

<sup>40</sup> Tiré du *Dictionnaire de l'Académie française*, la 8<sup>e</sup> édition.

<sup>41</sup> APM, « L'Archéologue », *op. cit.*, p. 18.

<sup>42</sup> Tiré du *Dictionnaire de l'Académie française*, la 9<sup>e</sup> édition.

constitue la partie principale du récit. Il s'agit pour ainsi dire d'une confession de Conrad à la première personne, mais après son monologue, la narration du récit reprend à la troisième personne, comme au début. Cependant, l'auteur Mandiargues, qui se contentait d'être un narrateur objectif dans la première partie, fait une intervention volontaire dans la dernière partie du récit pour tirer une leçon du destin de son protagoniste. L'auteur, qui aurait dû s'assimiler à Conrad au début, nous donne désormais l'impression, à la fin, d'avoir séparé son soi-disant alter ego en l'abandonnant dans son œuvre. À ce moment, l'archéologue Conrad comme personnage prend son indépendance par rapport à Mandiargues pour devenir une figure isolée qui, à la manière d'un insecte dans l'ambre, se retrouve seule dans le paysage fantasmatique de son créateur. Comme si ce récit était en soi une séance psychologique visant à libérer l'obsession de Mandiargues à l'égard de « La Vénus d'Ille » de la condition répressive qu'elle lui avait imposée. Si certaines études précédentes font état d'une identification de Conrad à Mandiargues, peu d'études voient dans Conrad le portrait de Mandiargues en tant qu'*archéologue* par comparaison avec Mérimée. C'est ce qui ressort en particulier de notre étude, où il est question de considérer Mandiargues comme ayant accompli une sorte de *filicide* dans sa tentative de réécriture de « La Vénus d'Ille » en confiant ce masque d'*archéologue* au protagoniste à la fin du récit et en le condamnant ensuite, comme un geste métaphorique d'adieu à Mérimée (ou au fantastique traditionnel).

Mandiargues écrit ainsi :

Ainsi Mouton noir, dans *Le Musée noir*, et L'Archéologue, dans *Soleil des loups*, qui me semblent des réussites assez jolies, ont poussé suivant des rêveries qui changeaient de direction si souvent que leur écriture devrait faire entendre des grincements de girouette. Leur cohésion, si cohésion il y a, vient de ce que j'ai toujours cherché à écrire comme un obsédé, à n'écrire qu'en l'état d'obsession<sup>43</sup>.

L'archéologue Conrad n'est pas seulement l'alter ego de Mandiargues, mais aussi le fantôme de l'archéologue, à qui Mérimée a confié la narration de sa « Vénus d'Ille ». Ce récit, qui se voulait la suite de « La Vénus d'Ille », pourrait en quelque sorte servir de rituel d'exorcisme pour chasser ce fantôme au profit d'un nouveau fantastique. En ce sens, la figure de Vénus s'impose en chef-d'œuvre que Mérimée a perfectionné dans l'archéologie du fantastique, et pour Mandiargues, elle se présente à la fois comme un horizon esthétique à poursuivre et comme une cible à franchir – ou à abattre.

---

<sup>43</sup> APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 180.