

Mérimée

La Vénus d'Ille et autres nouvelles

Présentation
par Antonia Fonyi



MÉRIMÉE

La Vénus d'Ille et autres nouvelles

Un fiancé, la veille de ses noces, passe l'anneau destiné à sa future femme au doigt d'une statue de Vénus, et meurt assassiné dans la chambre nuptiale (*La Vénus d'Ille*). Deux amants, échappés à la surveillance du mari pour une nuit de bonheur dans un hôtel, épient les bruits de la chambre voisine, persuadés qu'un meurtre s'y accomplit (*La Chambre bleue*). Un aristocrate raffiné est subitement pris d'un accès de cruauté bestiale qui justifie peut-être les doutes dont s'entoure sa naissance : se pourrait-il qu'il soit le fils d'un ours (*Lokis*) ?

Le présent recueil rassemble les nouvelles fantastiques les plus célèbres de Mérimée. D'un style abrupt, dérangeantes, violentes parfois – « Quand Mérimée atteint son effet », c'est comme « un coup de couteau », disait Sainte-Beuve –, elles s'imposent, par leur concision, comme des modèles du genre.

Ce volume contient :

LA VÉNUS D'ILLE • ARSÈNE GUILLOT

L'ABBÉ AUBAIN

IL VICCOLO DI MADAMA LUCREZIA

LA CHAMBRE BLEUE • LOKIS • DJOÛMANE

Présentation, notes, notices et bibliographie
par Antonia Fonyi

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

MÉRIMÉE

LA VÉNUS D'ILLE
ET AUTRES NOUVELLES

*Introduction, notes et bibliographie
mise à jour (2007)
par Antonia FONZI*

*Chronologie
par Pierre SALOMON*

GF Flammarion



www.centrenationaldulivre.fr

© Flammarion, Paris, 1982
Édition mise à jour en 2007
ISBN : 978-2-0812-0722-6

INTRODUCTION

Peu l'ont aimé.

Le public, le vrai, l'anonyme, aime le lire. Pour de mauvaises raisons, au dire du public cultivé : pour le vif intérêt qu'éveille l'intrigue de ses récits, pour la couleur locale, pour la couleur forte.

Parmi ceux dont le nom est gardé par la mémoire collective ou par celle de l'histoire littéraire, peu l'ont aimé. Paul Bourget, Valéry Larbaud, Charles Du Bos : des gens plus délicats que faciles à s'emporter. Roger Caillois semble l'aimer par goût pour le fantastique, Mandiargues n'aime sans réserve que *Lokis* qu'il aurait pu écrire, *La Vénus d'Ille* avec les yeux incrustés d'argent de la statue, et *Colomba* dont l'héroïne lui rappelle celles des *Chroniques italiennes*¹. Quant à Stendhal, il l'aimait, lui, et aussi ce qu'il a écrit. A son époque encore Béranger, Thiers, Gobineau, noms disparates.

Ses nouvelles sont citées comme les modèles du genre — sur ce point, la critique est unanime : l'histoire de la nouvelle moderne en France commence par *Mateo Falcone*, la première nouvelle de Mérimée — elles sont rééditées sans cesse, traduites, lues. Il faut les avoir lues. C'est le pire qui lui est arrivé : frappée d'un impératif culturel, son œuvre se trouve bloquée au rayon des classiques, reléguée dans un passé sans ouverture sur aucun présent, pourvue d'un sens inaltérable, et rendue, de la sorte, inaccessible pour les sensibilités de la postérité.

Mais il se refuse aussi à l'amour. « Vous avez peur d'être long », lui reproche Stendhal² qui, contrairement à lui, ne craignait pas de s'épancher. Cette peur, inavouable dans toute sa profondeur — peur d'en dire trop long, peur du regard de l'autre, solidaire du désir d'être

regardé — est la source de ce que la critique appelle sa « sécheresse ». « C'est bien, mais sec, dur, sans développement », dit Sainte-Beuve. « Quand Mérimée atteint son effet, c'est par un coup si brusque, si court que cela a toujours l'air d'une attrape. [...] On reçoit cela... Vlan! On n'a pas le temps de voir si c'est beau. Le style de Mérimée a un truc qui n'est qu'à lui; mais ce n'est pas du grand art, ni du vrai naturel. Le vrai naturel est autrement large et libre que cela³. » Qu'il ait tort ou raison — car qu'est-ce que le « grand art »? — Sainte-Beuve parle au nom du goût dominant de son siècle (et du nôtre) : Mérimée frustre son lecteur des descriptions, des analyses et, en fin de compte, d'une sensation d'intimité qu'une écriture plus « libre » ne manque pas d'offrir. De l'autre côté, cependant, s'il a écrit, c'était pour se montrer, pour s'affirmer à sa manière : par la provocation. Il blesse moins par les libertés qu'il prend à l'égard de la morale idéale de ses contemporains, que par son écriture elle-même, par sa brièveté, par sa simplicité ostentatoire, par ses effets abrupts, par une logique implacable qui force le lecteur d'aller jusqu'au bord des précipices de l'incompréhensible où elle n'est plus d'aucune utilité. Et tout cela sans complaisance, c'est-à-dire avec « sécheresse ». Sainte-Beuve se sent blessé — il parle de « coup de couteau⁴ » — et s'écrie que ce n'est pas « beau ».

Brièveté, paucité. Il a si peu écrit que cela frôle la provocation : comme si la littérature ne l'avait pas vraiment intéressé, comme s'il ne l'avait pas prise au sérieux. Pourtant, sa carrière commence par une période de grande production. En 1825, il publie le *Théâtre de Clara Gazul*, « spectacles dans un fauteuil », qu'il attribue à une comédienne espagnole et fait paraître avec son propre portrait en frontispice, affublé d'un voile et d'une robe décolletée. En 1827, *La Guzla*, autre volume de mystification, ballades illyriques recueillies de la bouche d'un barde qui n'a jamais existé et qui chantait dans une langue que le prétendu traducteur n'a jamais connue. En 1828, *La Jaquerie*, grand tableau historique, en 1829, la *Chronique du temps de Charles IX*, seul roman de cet écrivain qui vivait à une époque friande de romans, puis une série de nouvelles qui paraîtront en volume sous le titre *Mosaïque* en 1833 seulement. Désormais la nouvelle, genre peu goûté, mais très lu en France, est son genre d'élection. De 1829 à 1846, les nouvelles se succèdent, mais à un rythme qui va s'alentissant. Puis il se tait, et ne

reprend la plume que vingt ans après, vers la fin de sa vie, pour écrire trois récits, dans l'intention de divertir et d'horripiler les dames.

Mystification ou provocation, la littérature n'était-elle donc pour lui qu'une plaisanterie, bonne pour s'amuser et pour amuser son lecteur ? Car c'est la seule faveur qu'il accorde de bon cœur à ce dernier : il aime divertir, il raconte souvent avec humour, parfois avec malice. Peu d'écrivains furent aussi agressifs et aussi polis envers leur public. Mais la politesse, comme l'humour, suppose une certaine distance, et il y en a qui s'en offensent : il est froid, disent les uns, et les autres ajoutent que ce n'est pas sérieux, puisque c'est divertissant⁵. Le mauvais effet de la plaisanterie est d'autant plus fort que, de l'autre côté, il s'implique avec tout le sérieux d'une responsabilité assumée dans des travaux non littéraires : il crée une considérable œuvre d'historien et consacre le plus clair de son temps à sa profession d'inspecteur des monuments historiques.

Qu'est-ce qui veut s'exprimer par cette carrière singulière ? Qu'est-ce qui déplaît chez lui et qu'est-ce qui lui déplaît ? Pourquoi cesse-t-il d'écrire au faite du succès, peu après son élection à l'Académie française ?

Pendant les années 1850, il s'obstine à affirmer qu'il n'a plus pour qui écrire depuis qu'il a perdu l'amour de Valentine Delessert. L'argument est peu convaincant, puisque le silence commence en 1847, alors que la rupture n'est consommée qu'en 1854. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il n'a plus pour qui écrire : les temps ont changé, la demande du public ne l'inspire plus, la manière « large » et « libre » des romans-confessions ne convient pas à ce qu'il a à dire.

Car ce qu'il a à dire est que le réel existe, puisqu'on s'y brise, évidence qui n'est plus de mise au XIX^e siècle. Comme Eric Gans le constate dans un livre à titre significatif : *Un pari contre l'Histoire*, Mérimée ne se propose pas « d'approfondir l'objectif, mais de l'affirmer résolument comme s'imposant au subjectif⁶ ». Le choix de la nouvelle, forme hautement structurée, semble être motivé par ce projet : affirmer l'unité du monde par le maintien de l'unité de l'écriture ; imposer un réel intègre qui ne se laisse pas compromettre par les regards divers lesquels, faute de pouvoir pénétrer l'objet, tentent de le décomposer pour l'assimiler au sujet. La nouvelle de Maupassant aura à son centre l'incompréhensibilité tragique du réel.

Mérimée ne cherche pas à dramatiser la connaissance. Pour lui, l'inexplicable doit rester inexplicable par respect pour la souveraineté de l'objet, de l'autre. Sa nouvelle apparaît aussi comme un objet — c'est comme « un morceau de bois, dur en diable », dira Barbey d'Aurevilly⁷ — comme une œuvre classique, c'est-à-dire parfaite dans le sens fort, autonome, devenue indépendante de l'auteur. Si celui-ci ne veut pas se montrer, c'est aussi par crainte de perturber l'ordre intrinsèque de la chose faite, des faits que son écriture pose comme objectifs.

Mais il ne pouvait pas résister indéfiniment au grand courant subjectiviste du siècle, même s'il était assez fort pour ne pas se laisser emporter. Alors il s'est tu. A vrai dire, il n'a fait que changer de genre, faisant semblant de changer de métier : il s'est mis à écrire sur l'histoire — « Lorsque j'ai cessé d'écrire, l'histoire était la seule chose qui m'intéressait encore en fait de littérature⁸ » — il s'est choisi un domaine où la volonté d'objectivité ne demandait pas encore à être justifiée. Quant au projet créateur, il reste le même. L'auteur des ouvrages historiques se désolidarise de son siècle faible et rêveur, lâche devant les choses et les actes, pour rechercher la compagnie de certaines personnalités du passé dont la puissance était liée à leur audace : Don Pèdre le Justicier ou Pierre le Grand, célèbres par leur cruauté, par la force destructrice qui les habitait et qu'ils surent exploiter pour construire un Etat; le faux Démétrius, l'usurpateur venu du néant, qui mettait son pouvoir illégitime au service d'un gouvernement sage et généreux; César, « qui a été le plus grand capitaine de tous les siècles puisqu'il n'a jamais été battu, le plus intrépide paillard, grand orateur, bon historien, si joli garçon que les rois s'y trompaient et le prenaient pour femme, qui a fait cocus tous les grands hommes de son temps, qui a changé la constitution politique et sociale de son pays, qui, qui, trente mille qui [...] »⁹ On dit — Taine dit¹⁰ — que c'est de l'histoire desséchée. Mais peut-on demander à un homme de goût de faire du sentiment lorsqu'il déclare son amour aux monstres, affirmant qu'il les aime non seulement imaginaires (littéraires), mais réels aussi ? Ecrire de l'histoire, c'est, dans son cas, regarder de plus près un idéal, mettre en scène l'objectif dans sa souveraineté monstrueuse.

Lorsque, à la fin de sa vie, il revient à la nouvelle, c'est toujours avec ces mêmes intentions. C'est pour montrer l'ours, le monstre suprême, pour démontrer dans *Lokis*

(1868) que ce qui dépasse les frontières d'un réel défini comme naturel, n'est pas réductible à l'illusoire : l'homme-ours existe, la preuve en est qu'il a égorgé sa fiancée — le réel existe, puisqu'on s'y brise.

C'est cette conception du monde, étrangère déjà à l'esprit de son époque, qui est à l'origine de ce que notre siècle tolère si difficilement dans son œuvre. Il travaille avec des catégories objectives — historiques, géographiques, sociales, etc. — qui forment un système fermé où toute chose doit trouver sa place, et il affirme que l'existence des phénomènes impossibles à classer ne prouve que l'inachèvement de notre connaissance. Mais que faire devant un système fermé, comment y trouver de la place pour les différentes sensibilités, pour les jugements subjectifs ? Comment aimer cela ? Comment l'aimer ?

Cependant, il fascine. Fasciné lui-même par ce qu'il ignore, il laisse un vide à l'intérieur du système, où s'inscrit le mystère : « [...] la tendance générale des mythologies antiques est de laisser les causes premières dans une obscurité, peut-être cherchée à dessein [...] ¹¹ » « Remarquez la singulière conformité de toutes les religions pour laisser l'idée de la divinité dans le *back ground*, et lui donner des intermédiaires à moitié ou tout à fait humains ¹². » Athée, rationnel, sobre — dur, sec, froid — il a, lui aussi, sa divinité, son monstre, qui prend des formes à moitié ou tout à fait humaines, et qui se révélera être l'origine des destinées. Cette cause première obscure n'est pas une brèche dans le système — celui-ci reste fermé — mais une profondeur insondable qui aspire les désirs épouvantés. C'est une catégorie comme les autres : celle de l'innommable objectif.

Subir la fascination, n'est-ce pas être près d'aimer ?

Les histoires de Don Fiero Férocios ¹³.

L'histoire que nous tâcherons de raconter est celle qui sous-tend toutes les histoires, qui tient lieu de charpente fantasmagorique à toutes les nouvelles. Certes, les œuvres finies ne se ressembleront pas : l'auteur ignore qu'il répète la même histoire, l'inspiration du moment modifie les proportions, l'élaboration littéraire rend méconnaissable le schéma. Si, pourtant, nous cherchons à réduire les différentes histoires à une seule, en les dépouillant d'une grande partie de leurs richesses esthétiques, c'est

dans l'espoir que les constantes ainsi dégagées nous indiqueront la voie vers un sens, vers des sens qui ne paraîtront plus figés, qui permettront de voir en Mérimée moins et plus qu'un classique.

Le héros de *Mateo Falcone*, sa première nouvelle, se nomme Fortunato; il est « l'espoir de sa famille, l'héritier du nom »; à l'âge de dix ans, il annonce déjà d'« heureuses dispositions ¹⁴ ». A son instar, tous les protagonistes sont voués à la prospérité : porteurs de noms honorables, ils sont jeunes, grands, forts et, pour la plupart, intrépides, généreux et intelligents aussi. Ils sont fils uniques, parfois orphelins : lorsqu'ils entrent dans la vie, ils n'ont pas d'égal. C'est de là que semble venir leur principal défaut. Appelé vanité, orgueil ou jalousie (« vanité de l'amour ¹⁵ »), c'est le « désir violent et continu de primer partout ¹⁶ » afin de recréer la situation originelle où ils étaient uniques, où ils attireraient sur eux tous les regards. Ce défaut qui pèse plus lourd que toutes leurs qualités serait la cause de leur perte selon l'enseignement des premières nouvelles.

Fortunato vit dans une maison située entre la ville et le maquis. D'un côté la civilisation régie par une loi constitutionnelle que défendent des soldats vêtus de l'uniforme français, de l'autre la sauvagerie corse, le règne des hors-la-loi, des hommes d'honneur qui, après une vendetta, se sont jetés dans le maquis. Il doit choisir. C'est à la tradition corse qu'il adhère d'abord : l'honneur, tel que l'entend son père, l'oblige à cacher un proscrit poursuivi par les soldats. Ceux-ci arrivent, et leur commandant tâche de séduire Fortunato en lui offrant une montre, plus belle que celle de son petit cousin de la ville, son rival présumé. La tentation est trop forte, l'enfant se voit déjà se promener dans la rue, « fier comme un paon », disant aux gens : « Regardez à ma montre ¹⁷. » Il livre son hôte. Son père lui donnera la mort. Saint-Clair, le héros du *Vase étrusque*, a le même tort : « la vanité se glisse » dans son amour (« C'est la plus belle femme de Paris [...] Elle m'a choisi entre tous ¹⁸ »), il ne peut pas supporter l'idée que sa maîtresse ait pu aimer un autre avant lui. Il doute d'elle, il trahit la loi de la passion en donnant foi aux jugements des salons parisiens. Il sera tué dans un duel insensé.

Cela ressemble à un conte moral : poussés par la vanité, ils ont fait un mauvais choix, et ils en seront punis. Mais qui les juge et au nom de quelle morale ?

Les lois sont là, données : objectives. Loi constitutionnelle de la France et loi traditionnelle de la Corse, loi du monde et loi de l'amour, du nouveau et de l'ancien, de la civilisation et de la barbarie. Chacune d'elles a sa raison d'être, c'est pourquoi toute valeur morale est relative. Mais, s'il en est ainsi, le mauvais choix ne devrait exister qu'aux yeux de ceux qui ne comprennent pas comment on peut être Persan.

Cependant, le mauvais choix advient dans l'absolu. Fortunato est l'unique héritier du nom paternel, il n'a que dix ans, il promet de respecter désormais le code d'honneur traditionnel, mais son père ne peut pas lui laisser la vie. Saint-Clair, au contraire, est pardonné par celle qu'il a offensée, mais cela n'y change rien, lui aussi, il doit mourir. Au-dessus des catégories historiques et sociales, au-delà des lois morales, il y a une instance sans nom qui ne connaît d'autre sanction que la mort. C'est celle-là qu'ils ont offensée. Sans le savoir, bien sûr, parce qu'elle relève du domaine obscur des causes premières.

Pour se faire valoir, cette instance mystérieuse doit se manifester à travers une loi connue qui la traduit dans un langage compréhensible. Ce véhicule sera la loi de la sauvagerie, catégorie à laquelle appartiennent des êtres violents et imprévoyants, capables de passer à l'acte, de tuer ou de mourir : d'exécuter la sentence fatale. Don José de Carvajal, le père incestueux, personnage conçu dans la jeunesse de Mérimée, s'interroge ainsi : « [...] quelle différence y a-t-il entre ces désirs si violents et l'exécution de ces désirs ¹⁹ ?... » Quarante ans plus tard, le comte Szémióth, héros de *Lokis*, aura les mêmes préoccupations : si l'on jugeait l'homme d'après ses pensées, il n'y aurait pas « un avocat qui ne plaîdât avec succès votre interdiction, pas un juge qui ne vous mît en prison ou bien dans une maison de fous » (p. 213); quant à la raison qui devrait empêcher que l'idée devienne acte, « est-elle toujours là [...] pour nous diriger ? » (p. 213.) Et, comme jadis le père incestueux ou le père infanticide, cet amoureux cannibal ne craindra pas non plus de satisfaire son désir. La civilisation, catégorie opposée, par définition, à la sauvagerie, proscriit ces criminels — « bandit » est synonyme de « proscriit », note l'auteur de *Mateo Falcone* ²⁰ — mais, qu'ils se cachent au milieu de la foule des villes ou qu'ils se jettent dans le maquis, ils resteront dans le monde du connu : se mettre hors la loi signifie transgresser une loi — la constitutionnelle ou l'institu-

tionnelle (la civilisée) — pour obéir à une autre qui semble émaner de la forêt originelle. Ainsi les sauvages ont un double statut, ils appartiennent à une catégorie accessible pour la connaissance, en même temps qu'ils sont des « intermédiaires à moitié ou tout à fait humains » entre nous et la divinité inconnue qui détruit ses créatures. Ils ne sont que des intermédiaires, la preuve en est qu'eux-mêmes, ils seront détruits. Don Fiero Férocios raconte l'histoire de deux morts, celle de la victime, et celle de son bourreau.

La relation entre ces deux personnages est des plus triviales : c'est l'amour mortifère. Plus développées, les nouvelles écrites après *Mosaïque* sont plus explicites à cet égard parce que l'amour-propre et l'amour, traités dans les premiers récits dans une forme contractée, apparaissent désormais comme deux phases distinctes d'une évolution. Certes, c'est toujours l'amour-propre qui pousse le héros à défier le destin : celui qui est né unique et veut le rester, ne pourra aimer qu'un autre unique, introuvable dans sa catégorie ; c'est pourquoi le protagoniste, lié au milieu civilisé, prendra l'objet de son amour parmi les sauvages. Itinéraire fatal du sujet vers l'objet, le désir mis en récit progressera du connu vers le mal connu pour aboutir enfin au mystérieux.

Itinéraire fatal de la perte. Le héros n'a guère lieu d'être fier de son choix, puisque sa volonté y était pour peu. C'est l'autre qui s'impose. Il suffit de le voir pour l'aimer. Voir, c'est-à-dire lever le regard qui, baissé jusqu'alors, ne parcourait que le propre corps du sujet et ne s'arrêtait que sur les choses — bijoux, vêtements, calèches... chevaux, femmes — qui pouvaient en faire l'ornement. Lever le regard sur l'autre qui apparaît dans la solitude de son autonomie, debout toujours, érigé plus haut que celui qui le voit, comme pour le contraindre à lever, en effet, son regard : la statue de *La Vénus d'Ille* est sur un socle, la jeune femme de *Il Viccolo di Madama Lucrezia* fait signe d'une fenêtre de premier étage, l'ourse de *Lokis*, « la plus grande qu'on ait vue depuis longtemps », écarte l'épieu que le comte Szémioth a osé lui opposer, et « jette par terre » le chasseur irrévérencieux (p. 189).

Voir, c'est renoncer à l'omnipotence égocentrique. Le regard, chez Mérimée, ne crée pas l'autre, pis encore, il n'en prend même pas possession, mais le reconnaît comme une puissance supérieure et énigmatique. Si la

vanité subsiste toujours, le but n'est plus de primer, d'être le point de mire de tous, mais d'être vu par ce seul autre, de lui plaire, de se livrer à son regard.

Alphonse de Peyrehorade, le héros de *La Vénus d'Ille*, est le plus inconscient de ces séducteurs soumis; aussi son destin est-il l'illustration la plus frappante de la fatalité qui est à l'œuvre dans toutes les nouvelles. Il ne s'intéresse qu'à l'argent, aux journaux de mode et aux grosses joies. Il n'excelle que dans le jeu de paume. Il est fiancé à une jeune fille riche, belle et douce. Dans le jardin de son père se trouve un bronze antique, représentant Vénus. Le matin de ses noces, des joueurs étrangers arrivent, et il se sent obligé — vanité! — de « soutenir l'honneur du pays » (p. 48). L'anneau de fiançailles qu'il devra remettre à sa future, le gêne dans le jeu, et il le passe au doigt de la statue. Le lendemain matin il est trouvé mort dans le lit nuptial.

Il a mis du temps pour voir, mais dès qu'il a vu enfin — « Vous ferez le portrait de ma femme? » demande-t-il à l'archéologue qui dessine la statue. « Elle est jolie aussi » (p. 47) — il se donne. Il regarde à sa montre — se la montre, la lui montre — se déshabille et s'engage dans la lutte contre le « géant » (p. 49). Alors il est « vraiment beau », il est « passionné » (p. 48) : danse guerrière du mâle sous le regard de l'« idole » qui le « fixe avec ses grands yeux blancs » (p. 33). Il est vu, il plaira, il sera pris, possédé, détruit.

Il était prévenu pourtant par l'idole maléfique elle-même : le socle porte l'inscription « *CAVE AMANTEM* », phrase à deux sens, « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants », conseil que Vénus s'adresse à elle-même, et « Prends garde à toi si elle t'aime », avertissement au spectateur (p. 41). La mort du jeune homme confirme ce deuxième sens. De plus, même si elle n'était pas gravée en toutes lettres, la prémonition serait lisible dans les traits de la Vénus : ils sont « contractés » en une sorte de sourire qui n'exprime que « dédain, ironie, cruauté », « la malice arrivant jusqu'à la méchanceté » (p. 40). Carmen, la gitane pour qui l'honnête Navarrais se fait voleur et assassin, Colomba, la Corse qui veut que son frère fidèle à la loi française réapprenne les mœurs natales meurtrières, Arsène Guillot, la demi-mondaine qui savait, jadis, s'attacher les jeunes hommes de la bonne société, toutes les femmes venues d'un ailleurs dangereux auront un sourire troublant. Même à la douce

Mathilde de Coursy qui appartient au monde des salons parisiens, il arrive de montrer ses dents dans un sourire malicieux : son amant mourra à cause d'elle, à cause d'un vase étrusque qui orne sa cheminée et sur lequel est peint « le combat d'un Lapithe contre un Centaure ²⁵ », d'un homme contre un monstre à moitié humain. Elles préviennent, elles menacent, elles promettent : si tu me choisis, tu devras — tu pourras — affronter ma puissance.

C'est leur puissance qui les rend si attirantes : « l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire » (p. 46). Ou qui les rend si attirants : quelquefois ce sont des hommes qui se trouvent à ce pôle d'attraction, le comte Szémioth, l'homme-ours, qui tue sa fiancée d'un coup de dent, Darcy (*La Double Méprise*), le diplomate revenu des pays lointains où les maris sont les bourreaux de leurs femmes, et de qui Julie de Chaverny s'éprendra dans un moment d'égarement qu'elle paiera de sa vie. Peu importe leur sexe réel, ils sont tous phalliques, ils portent tous l'emblème de la puissance constitué par une partie de leur corps mise en relief, comme le doigt fatal de la Vénus, par leurs regards ou leurs armes qui pénètrent l'autre, par une chaussure, un chapeau, un bijou, une fleur dans les cheveux ; par des objets-fétiches.

La présence d'une forte tendance fétichiste chez Mérimée est évidente, non seulement des signes dispersés dans ses récits en témoignent, mais aussi de nombreux passages, plus explicites, de sa correspondance. (Rappelons seulement sa première entrevue avec Jenny Dacquain, rapportée avec un si vif plaisir : comment un petit pied se trouva dans sa main, comment il y imprima un baiser...) C'est cette tendance qui explique la profusion d'attributs phalliques : les deux sexes se confondent parce que le fétichiste, fixé sur l'image de la mère phallique, s'obstine à retrouver cette figure chaque fois que son désir arrive jusqu'à l'autre. Cependant, chez Mérimée le fétichisme prend un sens particulier du fait qu'il est lié à la vanité, à l'exhibitionnisme. Le fétiche, l'accessoire ou la partie du corps qui représente — remplace — le phallus maternel jamais vu, devient chez les deux sexes emblème de puissance, objet à exhiber pour provoquer l'autre — son amour ? son envie ? sa haine ? — objet à posséder, à acquérir, à conquérir. L'avoir pour montrer qu'on l'a. Dans presque tous les récits de Mérimée il y a

une montre. Fortunato trahit pour une montre, Carmen en vole une, l'actrice de *La Partie de trictrac* aussi. Mathilde de Coursy fait peindre son portrait sur la boîte de la montre de Saint-Clair et lui remet ce cadeau avec un sourire malicieux, comme pour lui dire que désormais le précieux objet n'existera pas sans elle. Pris, reçu, perdu, échangé, volé, cassé, cet emblème symbolise aussi la précarité de la puissance : une des sources du fétichisme est l'angoisse de la castration — si elle est castrée, je peux l'être aussi ; il faut donc dénier son manque à elle — et l'exhibition provocatrice d'un objet détachable et destructible ne sert pas seulement à affirmer la puissance, mais aussi à conjurer la peur d'en être dépossédé.

Or, ce qui est voué à être détruit, le sera. La destruction est, chez Mérimée, castration au sens large : perte de puissance. Chapeaux troués, armes cassées, os brisés, têtes coupées, corps massacrés. L'autre, lui ou elle, personnifie l'instance sans nom qui se révèle par la destruction, et s'il attire, c'est que, unique par sa puissance, son amour promet l'accomplissement de désirs redoutés : « Prends garde à toi si *elle* t'aime. » Mais, après le moment fatal des fiançailles, l'angoisse aura raison du désir. La victime essaie de se dégager, de retrouver la fiancée humaine. C'est trop tard, anneau donné ne se reprend pas. Fuir l'émissaire de la divinité, c'est trahir sa foi, la foi, et le renégat sera puni au nom de cette justice éternelle qui est au-delà de la morale : Vénus turbulente reprend sa proie pour le broyer dans ses bras de bronze. Ou fût-ce, selon l'hypothèse plus rationnelle que le récit propose également, l'Aragonais, le rival sur le terrain de jeu, qui a assassiné son partenaire vainqueur ? Qu'importe ? Le joueur étranger avait la même taille géante, haute de six pieds, que la statue, et « sa peau olivâtre avait une teinte presque aussi foncée que le bronze de la Vénus » (p. 48) : elle ou lui, c'est toujours le même ; elle, venue d'un temps lointain pour surgir dans cette terre-ci, lui, contemporain, mais venu d'une terre lointaine, ils sont envoyés tous deux pour exécuter la même volonté de destruction qui, dans le temps et dans l'espace, régit l'univers.

C'est ici qu'il convient de nommer la composante sadique qui, alliée aux tendances fétichiste et exhibitionniste, détermine la dynamique de la nouvelle de Mérimée. Le fils unique prouve qu'il est unique, qu'il est supérieur aux siens, il lève son regard sur l'autre qui

est unique aussi parce qu'il est plus puissant que lui, il se montre pour le séduire, il plaira, s'engagera, puis essaiera de reprendre sa parole — de trahir sa foi — et sera anéanti. Signé « Don Fiero Férocios de Cortocabeza ».

Qu'importe l'identité ou le sexe de l'autre ? Fortunato meurt de la main de son père terrible, mais sa mère qui a découvert la preuve de la trahison, la montre cachée sous la chemise de l'enfant, est aussi complice du meurtre. Pourvu qu'il appartienne à la sauvagerie, à la race des fauves — ce sont les comparaisons qui révèlent cette nature profonde : l'autre est lion, tigre, panthère, loup, ours, crocodile — n'importe qui peut accomplir l'œuvre de la destruction. Quoi d'étonnant donc à ce que le noyau anecdotique de *La Vénus d'Ille* soit repris, avec inversion des sexes, une trentaine d'années plus tard dans *Lokis* ? Un jeune homme trouve la mort dans le lit nuptial, entre ses deux fiancées, une femme et une statue avec une « expression de tigresse » (p. 46); une jeune fille est tuée d'une morsure dans le lit où son mariage devait être consommé avec un fiancé mi-humain mi-ours : le désir aboutit toujours à la même terreur des noces mortelles où le meurtrier, homme, femme, animal, objet qui s'anime, trouvera aussi la mort. Qu'importe alors la logique de la faute et de la punition qui semblait déterminer le destin du protagoniste, victime de la fauve ? Il n'y a plus de logique. Mathilde de Coursy meurt, le vase étrusque est brisé, la statue est fondue, le nom Falcone ne sera plus porté par personne, l'homme-ours n'a pas d'autre refuge que la grande forêt où il ne manquera pas de rencontrer la bête plus forte que lui. L'autre sens de la prémonition ambiguë se réalise aussi : « *CAVE AMANTEM* », « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants. »

Ou défie-toi de l'amour ? Peu l'ont aimé. Sa devise était : « Souviens-toi de te défier. »

Le seul couple qui en réchappe s'interdit l'amour : Orso della Rebbia obéit, il est vrai, à la volonté de Colomba, sa sœur assoiffée de sang, mais il aime une autre qui lui ordonnera de sauvegarder ses mœurs de civilisé. Max de Saligny aime aussi une civilisée, Mme de Piennes, une femme du monde à la « dévotion [...] éclairée » (p. 71), et sera aimé d'elle après la mort d'Arsène Guillot, la demi-mondaine qui cherchait à s'attacher les hommes à l'aide de rites superstitieux. Mais leur bonheur

durera-t-il ? « Pauvre Arsène ! elle prie pour nous. » (p. 110), écrit Mme de Piennes sur la pierre tombale de sa rivale morte. Le jeune officier, héros de *L'Enlèvement de la redoute*, reste non seulement indemne à la fin du récit, mais il aura le commandement de son régiment parce que tous ses supérieurs hiérarchiques sont morts dans la bataille. Cependant, la nouvelle se termine ainsi : « Colonel, lui dis-je, vous êtes grièvement blessé ? » — « F..., mon cher, mais la redoute est prise ²¹ ! » Ce fut aussi une histoire d'amour, traduite dans le langage brutal des militaires : celui qui prit la redoute y trouva la mort, dans elle, en elle, « renversé tout sanglant sur un caisson brisé, près de la gorge ²². »

Derrière la fumée qui l'enveloppe, derrière la haie des soldats, « l'arme haute, immobiles comme des statues ²³ », sous le sang et les morts qui couvrent son sol, qu'est-ce que la redoute ? Qu'est-ce que l'amour et sa puissance redoutable ? Nous avons parlé d'insignes phalliques, mais Jean Bellemin-Noël nous avertit que le fétiche peut représenter l'autre sexe aussi ²⁴. En effet, c'est un monstre bisexuel que produit l'union amoureuse : l'anneau et le doigt qui le porte, un bas de soie troué sur un joli pied, Giuseppa et Mateo, complices dans le meurtre de leur fils unique. Faut-il approcher de plus près cette divinité ambiguë et protéiforme qui, tout en se manifestant par ses émissaires, se cache aussi derrière eux ? Ne vaudrait-il pas mieux la laisser dans l'obscurité mystérieuse des causes premières ?

Cause première : origine. A l'origine de l'homme-ours fut une mère ravie par un ours, et derrière celui-ci « la *mateczmik*, la grande matrice, la grande fabrique des êtres » (p. 198). Avant de déposer la plume pour vingt ans, Mérimée écrit une petite histoire, *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, où l'héroïne redoutable apparaît d'abord sur une miniature imitant le portrait de Lucrezia Borgia déguisée en bacchante, une peau de léopard sur l'épaule, puis se transforme, d'un incident narratif à l'autre, en une Lucrèce qui est bien en chair et en os, puisqu'elle est enceinte. Le couple parental au moment de la conception, pourvu du double emblème de la puissance, ou encore l'utérus (« la grande matrice »), pourvu de l'enfant-phallus — qui fut dévoré, étouffé, détruit — est-ce cela, le monstre bisexuel des origines ? N'est-ce que cela ?

Loi, pouvoir, connaissance, symbole... écrire de cela.

Il commence sa carrière sous deux pseudonymes : Clara Gazul, comédienne espagnole, auteur d'étranges comédies, et Joseph l'Étrange, traducteur de ces comédies. Parmi ses personnages, celui qui par ses conditions et par son caractère est le plus proche de lui, s'appelle Saint-Clair. Stendhal, dans ses écrits intimes, l'appelle Clara. Sa clarté, proverbiale, fut voulue : il devait traduire une histoire étrange dans une langue claire.

Cependant le fond reste obscur. Le conflit entre deux lois — Fortunato entre la loi corse et la loi française, Alphonse de Peyrehorade entre la statue païenne et la femme chrétienne, le comte Szémióth entre ses deux natures, l'animale et l'humaine — fournit le sens clair de ses œuvres : l'humanité n'est pas gouvernée par une seule loi, mais chaque catégorie a la sienne, et cette diversité va à l'encontre de toute compréhension entre humains. Ce n'est pas la thèse de « chacun sa vérité », ni l'affrontement du bien et du mal, mais le problème de la pluralité des systèmes de valeurs, source de différences et de différends objectifs, déterminés par la nature, par l'histoire, par l'organisation sociale. C'est si clair que tout commentaire serait fastidieux. Mais l'instance qui tranche le conflit reste dans l'obscurité : elle est divine, elle est monstrueuse; surhumaine, inhumaine. Plus haut, en analysant l'histoire d'amour, nous l'avons rapprochée de la puissance; ici, traitant de lois et du sens, nous l'assimilons, pour un moment, au pouvoir.

Ce changement de nom n'éclaire point la chose obscure, mais permet d'expliquer certaines de ses manifestations. Elle agit, nous l'avons vu, à travers une loi et, en effet, la loi n'est qu'une forme humanisée, socialisée du pouvoir. Car — et voilà l'inquiétant enseignement idéologique de l'œuvre de Mérimée — la force d'une loi ne se mesure pas à la justice qu'elle instaure, mais au pouvoir exécutif qu'elle a à son service; ou, qui mieux est, au pouvoir qu'elle sert. Et si, instance absolue, le pouvoir se choisit pour interprète, selon Mérimée, celle des lois précaires (à valeur relative) qui est la plus ancienne ou la plus lointaine, c'est que dans un siècle « amolli [...] par la civilisation ²⁶ » le pouvoir franc, celui qui a l'audace de s'assumer dans sa cruauté et son amoralité, a disparu pour laisser la place à un humanitarisme hypocrite.

« Pour satisfaire un désir, jamais je n'ai hésité à braver toutes les lois » — voilà le langage du pouvoir, oublié, condamné à être oublié, que parlait encore à une époque révolue don José de Carvajal dans sa lointaine Amérique²⁷. Les puissants de *La Vénus d'Ille*, meurtriers présumés d'Alphonse de Peyrehorade, viennent aussi de loin, la statue de l'Antiquité, le joueur rival d'une terre étrangère : ils sont relégués dans un autre temps, dans un autre lieu. Mateo Falcone emmène son fils dans le maquis pour le tuer, l'ours entraîne la comtesse au fond de la forêt, le fils de l'ours devra gagner le « centre de ces bois et de ces marécages » dont « personne n' [...] a sondé les profondeurs » (p. 198) : les représentants, toujours en minorité et proscrits par la civilisation, de ce pouvoir qui agit avec franchise, ne peuvent survivre que s'ils se cachent, que s'ils ne franchissent pas les frontières de cette terre inculte qui leur est assignée pour résidence et qui se rétrécit avec le progrès.

Et comme si cela ne suffisait pas encore, ces bourreaux traqués seront détruits par l'instance même qu'ils ont servie, mais qui, au temps présent, Mérimée le sait, apparaît sous une autre forme, celle, diffuse, nivelée, insaisissable, du pouvoir prétendu démocratique de l'argent. Les bandits corses n'acceptent pas les pièces d'or, même si c'est une main amie qui les offre. Point d'or pour Arsène Guillot, la fille entretenue, lorsque c'est l'amour qu'elle quémande. Carmen en veut, en vole, mais pour le dépenser aussitôt, et si, selon un premier projet du récit, Colomba voulait marier son frère à une dot, c'était pour restaurer la forteresse familiale, refuge du pouvoir à l'ancienne mode. Le monde moderne, avec ses lois égalitaires et molles, dissimule le pouvoir par la morale. La violence, l'abus, la transgression autoritaire des lois, n'était-ce pas plus noble, plus humain ? « Alexandre allait en Asie pour conquérir. Aujourd'hui on n'annexe pas un village sans assurer ses contemporains de son désintéressement²⁸. »

La prise en considération de ses aspects historiques et idéologiques explique, avons-nous dit, certaines manifestations de l'instance absolue. Mais quant à son être, nous l'ignorons toujours. Nous ne connaissons que ses représentants qui eux-mêmes l'ignorent : César a pu changer « la constitution politique et sociale de son pays » parce qu'il a été un « grand capitaine » — parce qu'il avait le pouvoir — mais au plus fort de son désir, lorsqu'il était

« amoureux fou de Cléopâtre », « il voulait remonter le Nil avec elle dans une cange pour chercher la source du fleuve, mystérieuse dès cette époque ³⁹ ». Même pour le plus puissant « de tous les siècles », le mystère de la source reste impénétrable. Et pourtant, c'est ce mystère qui est au centre de l'œuvre de Mérimée, qui suscite son désir créateur. Mais comment écrire de cela ?

Le fétichisme ou l'exhibitionnisme sont peut-être plus que des tendances organisatrices d'une histoire ou d'une personnalité. Créer et montrer l'emblème de la puissance — et peu importe, en fin de compte, si le symbole est phallique ou autre — c'est objectiver et visualiser la divinité inconnue, sans la représenter pour autant comme une vision subjective; c'est lui donner une forme, tout en respectant son existence autonome. Car quoi de plus objectif, de plus indépendant que le fétiche tel que Mérimée l'a conçu, cet objet symbolique qui, à force d'être convoité par tous et de changer sans cesse de maître, finit par n'appartenir à personne ?

On retrouve ici la question de l'objectivité, si importante pour Mérimée. Solitaire dans son siècle, ce qu'il a à dire est que le réel existe, puisqu'on s'y brise. C'en est l'unique preuve, mais elle est capitale : comment contester la réalité de ce qui détruit ? La pulsion sadique, agrandie en destruction universelle, se révèle être aussi plus importante qu'une composante psychique : elle est la représentation d'une énergie objective, de l'action émanant de quelque chose qui est réel parce que ce n'est pas nous.

Cependant le mystère subsiste. On sait que cela est, mais on ne sait pas ce que c'est. Les forces psychiques, les tendances de la personnalité ont été mobilisées pour créer les moyens de la représentation de ce qui n'est pas présentable. Tous les récits de Mérimée progressent du connu vers le mystérieux, ce dernier étant l'objet de la création, comme l'indiquent les titres : *Mateo Falcone*, *Tamango*, *La Vénus d'Îlle*, *Lokis* — ces noms désignent les personnages qui servent d'intermédiaires entre la divinité et nous. Conformément à ce dessein, la nouvelle suit le trajet de la connaissance : un archéologue chemine vers Îlle, ignorant tout de la statue; son guide lui en parle, rendant compte de ses croyances; son hôte lui donne des informations savantes, mais pour la plupart erronées; ce n'est que par le destin tragique du « mari de la statue » (p. 49), de celui qui l'approche de si près qu'il

s'y blesse à mort, que se révèle la nature profonde de la déesse, l'essence de la divinité. Mais le narrateur a-t-il appris ce que c'est ? La seule réalité connue est la mort d'Alphonse. Quant à la puissance qui est la première cause de cette mort, elle s'enveloppe de l'obscurité du fantastique.

Les moyens de la connaissance sont pauvres : regard, logique et langue.

Sans le regard, l'analyse de la fable nous l'a montré, il n'y a pas de relation à l'objet, à l'autre mystérieux. Mais c'est un moyen insuffisant et défectueux. « Je m'accrochai sans trop de façons au cou de la Vénus, avec laquelle je commençai à me familiariser. Je la regardais même un instant *sous le nez*, et la trouvai de près encore plus méchante et encore plus belle » (p. 41). Encore et encore plus, mais jamais tout à fait. À l'heure décisive où la divinité se révèle par la destruction, le narrateur curieux emploie ses yeux pour lire une statistique, puis les ferme pour dormir jusqu'à ce que tout soit accompli. Le seul témoin oculaire, la fiancée humaine qui « vit » la statue au moment où elle étreint Alphonse, « perdit connaissance » « à ce spectacle » (p. 56) : voir n'est pas connaître ; au contraire, s'il approche le mystère de trop près, le regard épouvanté paralyse la connaissance.

La logique, instrument moins fragile parce qu'elle est rarement exposée à la violence des sensations, ne conduit pas non plus jusqu'à la première cause. Pourquoi Saint-Clair est-il mort ? A cause d'une balle folle, du hasard d'un duel auquel aucun des adversaires ne prévoyait une issue mortelle ? A cause de la médisance qui attribuait à Mathilde de Coursy un amant indigne ? A cause du vase étrusque qui, offert à la jeune femme par cet amant mort, aurait été la preuve de leur liaison prétendue ? Ce n'est qu'une série d'incidents qui s'organisent, cependant, comme un enchaînement logique des faits. Mais qu'est-ce qui se trouve au bout de la chaîne ? Saint-Clair « sentait vaguement que son bonheur en ce monde était détruit à jamais, et qu'il ne pouvait s'en prendre qu'à un mort et à un vase étrusque³³. » C'est absurde, ce ne sont pas les vraies causes. Et il n'y a pas de logique qui conduise au-delà de la mort et du centaure étrusque, au-delà de la destruction du bonheur et de l'intermédiaire à moitié humain qui exécute la volonté suprême. Pis encore, Saint-Clair est victime de la logique, de ses propres raisonnements qui l'ont amené à trouver une preuve à ses

suppositions. Le nom qu'il porte est une dérision, rien n'est clair dans son destin. Partout, dans chaque histoire qui se déroule dans cet univers régi par le pouvoir invisible, lorsqu'on arrive à l'heure de la vérité, on ne rencontre que des accidents et des présomptions. La statue n'est que le meurtrier présumé d'Alphonse de Peyrehorade, et la fiancée qui déclare l'avoir reconnue, est présumée folle par les autorités; ce ne fut donc qu'un accident, au même titre que la mort de Saint-Clair, ou le destin de Fortunato, « le premier de sa race qui ait fait une trahison ³¹ », et dont l'existence même était, par conséquent, un accident génétique. L'investigation logique ne vaut guère mieux que ces fouilles où l'on trouve « une pipe cassée et je ne sais combien de vieux tessons » (p. 87).

Cependant, à l'instar de l'archéologue qui, à partir de vieux tessons, reconstitue un morceau du passé, tout en se doutant qu'il mêle l'illusion — l'imaginaire — à la vérité, l'écrivain qui tente de rajuster à l'aide de la logique l'expérience et l'intuition, parvient à composer une histoire sur le réel. Instrument déficient de la connaissance, la logique est le ciment des mots, le moyen de créer ces structures et ce langage clairs qui nous font admettre l'existence des ténèbres.

Ce que le regard cherche à pénétrer, ce que la logique veut expliquer, la langue tente de maîtriser en le nommant. Ici nous frôlons le savoir magique pour lequel connaître le nom est posséder la chose. Toutefois, chez Mérimée cette magie devient conciliable avec une connaissance rationnelle dans la mesure où elle est qualifiée de connaissance archaïque. Il fut un temps où l'on savait les sens des mots et les noms des choses, mais ces langues anciennes sont mortes et nous ne pouvons qu'essayer de déchiffrer péniblement les phrases parvenues jusqu'à nous. Si l'on connaissait avec certitude le sens de *Cave amantem*, on pourrait peut-être se défendre des maléfices de Vénus. Mais les langues anciennes ou primitives, proches de la divinité, tombent dans l'oubli : « le prussien n'est plus qu'une langue morte », « la dernière personne qui savait le *cornique* est morte l'autre jour » (p. 193), et ceux qui s'efforcent de les reconstituer ou de sauver celles qui sont sur le point de disparaître, sont comme ce perroquet « qui seul savait quelques mots de la langue d'une tribu aujourd'hui entièrement détruite par la petite vérole » (p. 193). *Lokis*, la dernière nouvelle que Mérimée

a publiée, est une raillerie funèbre sur la science des langues qui n'est plus que psittacisme. Le narrateur, envoyé en Lithuanie par la Société Biblique pour traduire l'Évangile en jmode, en une langue parlée par une population qui ne lira jamais l'Écriture parce qu'elle est analphabète, dans sa course après le savoir perdu passe à côté de la révélation du mystère. Tout comme l'archéologue de *La Vénus d'Ille*, il dort pendant l'accomplissement des noces mortelles, et il a beau entendre et même voir l'homme-ours qui s'enfuit du théâtre de son crime, il n'a d'attention que pour son glossaire, que pour une série de mots qu'aucun sens ne relie. Et pourtant, son créateur lui donne l'intuition du chemin de la connaissance : Michel, prénom du comte Szémioth, est, chez les Lithuaniens, le surnom populaire de l'ours qui s'appelle, en langage correct, « *lokis* », mais personne ne se rend compte que l'étrange jeune homme est nommé « ours » — qu'il est ours — parce que le « surnom remplace [...] le nom générique » (p. 221); seul le narrateur connaît encore le mot, mais il ignore la chose, comme le perroquet qui fut le dernier à savoir les bribes d'une langue oubliée. Et la disparition des langues n'est qu'une allégorie. Ce qui est réellement perdu est « le nom générique », le nom qui recouvrait, maîtrisait le sens. Restent des surnoms, des prénoms, des glossaires, des statistiques, des mots spécifiques et incohérents, inaptes à désigner des *universalia*, à nommer la puissance universelle. Et c'est ainsi, à cause de l'insuffisance de la langue, que la divinité reste, au bout de tant de vains efforts, telle qu'elle est appréhendée : innommable. Mérimée lui-même ne l'a jamais nommée.

Mais, comme la logique qui sert à recoller les tessons des événements pour en faire une histoire, la langue, claire et pleine de résonances qui font allusion au sens inexplicable, permet de construire un récit, un réseau de significations où le non-dit prend une place centrale. Invisible, inexplicable, innommable, *cela* existe, la preuve en est qu'il y a un récit, qu'il y a une nouvelle.

Ce qui ne peut pas être nommé, peut être représenté, cependant, par le symbole, intermédiaire entre le connu et le mystérieux. L'unité de l'œuvre, si importante, si évidente chez Mérimée, tient à la place privilégiée qu'occupe le symbole de la puissance dans chaque histoire. Un symbole par histoire : le vase étrusque, la statue, le nom de l'ours. Mettre le symbole en récit, c'est

en expliciter le sens sur le mode narratif. Lui donner une place centrale, c'est créer une narration symétrique, structure obtenue par la confrontation de deux lois qui régissent l'action, ainsi que par l'opposition du début et de la fin, de l'ignorance et de l'affirmation du mystère. C'est cette dualité de l'un, ces deux faces du symbole, l'une tournée vers nous et l'autre vers *cela*, qui est le fondement de la nouvelle classique de Mérimée : si elle est considérée comme le modèle du genre, c'est en raison de son unité et de sa symétrie. Or, unité et symétrie ne sont que l'expression formelle du désir créateur profond : écrire de *cela*.

Antonia FONYI.

Notes

1. Cf. « Mérimée vu par André Pieyre de Mandiargues » dans *Mérimée : Carmen, Colomba et autres nouvelles*. Paris, Le Club du Livre classique, 1970.
2. Lettre du 26 décembre 1828. Stendhal : *Correspondance*. Paris, Le Divan, 1933-1934, t. VI, p. 257.
3. Sainte-Beuve : *Mes poisons*. Paris, Plon-Nourrit, 1926, pp. 98-99.
4. « C'est comme cette garde navarraise et ce fameux coup de couteau par lequel son bandit tue le borgne », dit Sainte-Beuve de l'écriture de Mérimée, *ibid.*, p. 99.
5. Nous n'avons pas l'intention de faire le procès des critiques de Mérimée. Qu'il suffise de citer seulement, à titre d'illustration, un propos de Pierre Trahard, auteur de la plus importante monographie consacrée à Mérimée en France : « Enfermé dans les limites étroites de la nouvelle, genre secondaire, mais non pas inférieur, Mérimée ignore le domaine mystérieux de la conscience humaine. » (*Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*. Paris, Nizet, 1952, pp. 52-53, 1^{re} éd. 1921.)
6. Eric Gans : *Un pari contre l'Histoire. Les premières nouvelles de Mérimée (Mosaïque)*. Paris. Minard, 1972, p. 14.
7. *Le Constitutionnel*, 2 février 1874.
8. Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 30 août 1859. *Corr. gén.*, t. II, p. 159.
9. Lettre à F. de Saulcy, 25 mai 1838. *Corr. gén.*, t. II, p. 159.
10. Taine : « Prosper Mérimée » dans *Mérimée : Lettre à une inconnue*. Paris, Michel Lévy frères, 1874, p. xxiii.
11. « Des mythes primitifs », *Revue contemporaine*, 1855, p. 13.
12. Lettre à Mme de La Rochejaquelein, juin 1858. *Corr. gén.*, t. VIII, p. 545.
13. Signature de la lettre du 3 mars 1830, adressée à Sophie Duvaucel. *Corr. gén.*, t. I, p. 61.
14. Voir le volume contenant *Mateo Falcone* de cette collection, désigné par la suite sous le titre *Mateo Falcone*.
15. *Colomba*. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 39.
16. Voir *La Partie de trictrac* dans *Mateo Falcone*.

17. Voir *Mateo Falcone* dans *Mateo Falcone*.
18. Voir *Le Vase étrusque* dans *Mateo Falcone*.
19. *Théâtre de Clara Gazul, suivi de La Famille de Carvajal*. Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 361.
20. Voir *Mateo Falcone* dans *Mateo Falcone*.
21. Voir *L'Enlèvement de la redoute* dans *Mateo Falcone*.
22. Voir *L'Enlèvement de la redoute* dans *Mateo Falcone*.
23. Voir *L'Enlèvement de la redoute* dans *Mateo Falcone*.
24. Jean Bellemin-Noël : « Une Vénus mal enchaînée » dans *Vers l'inconscient du texte*. Paris, PUF, 1979, pp. 139-161.
25. Voir *Le Vase étrusque* dans *Mateo Falcone*.
26. Lettre à Mme de Montijo, 6 juin 1846. *Corr. gén.*, t. IV, p. 459.
27. *Théâtre de Clara Gazul, suivi de La Famille de Carvajal*. Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 357.
28. Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 18 mai 1860. *Corr. gén.*, t. IX, p. 482.
29. Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 21 juin 1860. *Corr. gén.*, t. IX, p. 509.
30. Voir *Le Vase étrusque* dans *Mateo Falcone*.
31. Voir *Mateo Falcone* dans *Mateo Falcone*.

LA VÉNUS D'ILLE

Notice

Consignée par écrit la première fois vers 1125, dans *De gestibus regum anglorum* de Guillaume de Malmesbury, la légende de la statue qui, ayant reçu un anneau de fiançailles, s'anime pour réclamer ses droits d'épouse, était fort répandue au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance. Aucune des nombreuses versions étudiées par les critiques ne s'impose, cependant, comme la source unique ou sûre de Mérimée. Celui-ci, d'ailleurs, ne se préoccupe guère de cette question. « La Vénus d'Ille n'a jamais existé et les inscriptions ont été fabriquées *secundum artem* avec Muratori et Orelli », écrit-il en 1847. « L'idée de ce conte m'est venue en lisant une légende de Moyen Age rapportée par Freher. J'ai pris aussi quelques traits à Lucien qui dans son *Φιλοψευδής* nous parle d'une statue qui rossait les gens. J'ai entrelardé mon plagiat de petites allusions à des amis à moi, et de plaisanteries intelligibles dans une coterie où je vivais lorsque cette nouvelle a été écrite. » (Lettre à Eloi Johanneau, 11 novembre 1847. *Corr. gén.*, t. V, p. 200.) Quatre ans plus tard, lorsque Francisque-Michel lui annonce qu'il a trouvé la légende chez Joannes Brompton (*Chronicon ab anno Domini 588 quo S. Augustinus venit in Angliam usque mortem Regis Richard*. Londres, 1652), Mérimée répond ainsi : « Qu'est-ce que la *Chronique de Jean Bromton* [sic] ? J'ai lu dans Pontanus, excusez-moi d'écrire des noms si incivils, l'histoire d'un homme qui avait donné son anneau à une Vénus de marbre ou de bronze, mais il y a si longtemps de cela que je ne sais plus trop ce que c'est que ce Pontanus. » (10 août 1851. *Corr. gén.*, t. VI, p. 233.) Maurice Parurier déclare qu'« aucun des auteurs qui ont étudié les origines de la légende n'a signalé un récit de Marquard

Freher ou d'un quelconque Pontanus [...] » (Mérimée : *Romans et Nouvelles*. Paris, Garnier, t. II, p. 81.) Mais aussi Mérimée savait-il peut-être mieux que ses critiques qu'une création originale implique la destruction de ses modèles.

De l'histoire de la genèse du récit nous ne connaissons qu'un petit incident. Nommé inspecteur général des Monuments historiques le 27 mai 1834, Mérimée visite au mois de novembre de la même année Ille-sur-la-Têt, Boulternère et Serrabona. Les notes qu'il publie ensuite sur le Roussillon sont vivement critiquées dans un article anonyme (« Examen critique du chapitre sur le Roussillon que renferment les *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, par Prosper Mérimée, inspecteur des Monuments historiques de la France, in-8°, Paris, 1835 », *Le Publicateur du département des Pyrénées-Orientales*, 23 et 30 janvier 1836), et l'auteur de *La Vénus d'Ille* semble vouloir se venger des attaques dirigées contre l'archéologue : le personnage de M. de Peyrehorade, de cet antiquaire de province qui essaye de combler les lacunes de son savoir par des inventions fantasques, ressemble à Pierre Puig-gari, auteur de l'article en question ainsi que de nombreux ouvrages traitant du Roussillon, entre autres d'une *Notice sur la ville d'Elne* (Perpignan, Alzine, 1836) où se trouve étudiée l'étymologie d'Illobérus, nom latin d'Elne.

Quant à la statue décrite dans la nouvelle, les tentatives de l'identifier restent tout aussi vaines que les recherches sur la source exacte de l'anecdote. Dans ses tournées d'inspection, Mérimée avait vu plusieurs statues de Vénus, dont deux ont retenu l'attention des commentateurs : celle de Quinipili dont l'inscription avait posé aux archéologues des problèmes impossibles à résoudre, et celle de Vienne qui avait frappé l'écrivain par son réalisme. Toutefois, bien qu'il ait parlé dans sa nouvelle des formes « moulées sur nature » (p. 40) de la statue, il est évident que ce n'était pas la Vénus de Vienne qui lui servait de modèle : « Cette statue représente une grosse maman bien grasse, avec une gorge énorme un peu pendante et des plis de graisse le long des côtes, comme Rubens en donnait à ses nymphes. Tout cela est copié avec une fidélité surprenante à voir. » (Lettre à Jenny Dacquain, 9 septembre 1834. *Corr. gén.*, t. I, p. 325.). A moins qu'une certaine angoisse, provoquée par ce trop de naturel, ne réapparaisse dans la description de l'effrayante nuit des noces. Mais il semble plus important, à notre

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	5
La Vénus d'Ille	27
<i>Notes</i>	59
Arsène Guillot	65
<i>Notes</i>	111
L'Abbé Aubain	115
<i>Notes</i>	135
Il Viccolo di Madama Lucrezia	137
<i>Notes</i>	161
La Chambre bleue	163
<i>Notes</i>	179
Lokis	181
<i>Notes</i>	223
Djoûmane	229
<i>Notes</i>	242
 <i>Bibliographie</i>	 243
<i>Chronologie</i>	252
<i>Champs de lectures</i>	261

