

Édition avec dossier

# Mérimée

## Mateo Falcone et autres nouvelles

Présentation  
d'Antonia Fonyi



INTERVIEW

Éric Vuillard,

pourquoi aimez-vous

MATEO FALCONE ?

GF

# Mérimée

## Mateo Falcone et autres nouvelles

Dans le maquis de Porto-Vecchio, un enfant coupable de trahison subit le châtement de son père... Un guerrier africain, naguère marchand d'esclaves et à présent esclave lui-même, fomenté, sur le navire français où il est captif, une mutinerie à laquelle lui seul survivra...

Ce volume rassemble les premières nouvelles de Mérimée, qui peint, par la précision du trait et le sens aigu du récit, un tableau implacable et tragique de la nature humaine. Comme l'écrit Éric Vuillard, «l'intrigue vous entraîne, on veut connaître la fin, sa propre fin pour ainsi dire, et, à chaque pas, on se demande si l'auteur va bien aller jusqu'au terme, jusqu'à la conséquence ultime que l'on redoute depuis le départ et dont on peine pourtant à savoir pourquoi elle devrait se produire. Mais on le sent, il le faut, elle se produira».

Ce volume contient :

*Mateo Falcone – Vision de Charles XI – L'Enlèvement de la redoute – Tamango – Federigo – Le Vase étrusque  
La Partie de trictrac – La Double Méprise*

### Dossier cinéma

- Une analyse critique de l'adaptation de *Mateo Falcone* par Éric Vuillard
- Le scénario d'Éric Vuillard
- Le tableau synoptique du film
- Un cahier photos des scènes clés

Présentation, notes, chronologie et bibliographie d'Antonia Fonyi  
Dossier de Jean-Damien Mazaré

Texte intégral

En couverture :  
Création Studio Flammarion  
© L. Films – Arte



Flammarion

MATEO FALCONE  
et autres nouvelles

*Du même auteur  
dans la même collection*

CARMEN. LES ÂMES DU PURGATOIRE.

CHRONIQUE DU RÈGNE DE CHARLES IX.

COLOMBA.

THÉÂTRE DE CLARA GAZUL, *suivi de* LA FAMILLE DE  
CARVAJAL.

LA VÉNUS D'ILLE et autres nouvelles.

MÉRIMÉE

---

MATEO FALCONE  
et autres nouvelles

*Établissement du texte, présentation, notes,  
chronologie et bibliographie*  
d'Antonia FONZI

*Dossier*  
de Jean-Damien MAZARÉ

GF Flammarion

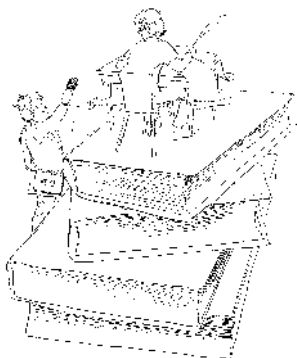
© Flammarion, Paris, 1983, et 2019 pour le dossier.  
Édition mise à jour en 2011 et en 2019.  
ISBN : 978-2-0814-7016-3

# INTERVIEW

---

« **Éric Vuillard,**  
pourquoi aimez-vous *Mateo Falcone* ? »

---



**P**arce que la littérature d'aujourd'hui se nourrit de celle d'hier, la GF a interrogé des écrivains contemporains sur leur « classique » préféré. À travers l'évocation intime de leurs souvenirs et de leur expérience de lecture, ils nous font partager leur amour des lettres, et nous laissent entrevoir ce que la littérature leur a apporté. Ce qu'elle peut apporter à chacun de nous, au quotidien.

Né en 1968, *Éric Vuillard* est écrivain et cinéaste. Il est l'auteur de plusieurs récits parus aux Éditions Actes Sud, parmi lesquels *Congo* (2012), *Tristesse de la terre* (2014), *14 Juillet* (2016) et *La Guerre des pauvres* (2019), et a reçu le prix Goncourt en 2017 pour *L'Ordre du jour*. Il a accepté de nous parler de *Mateo Falcone*, et nous l'en remercions.

**Quand avez-vous lu ce livre pour la première fois ?  
Racontez-nous les circonstances de cette lecture.**

J'ai lu cette nouvelle vers l'âge de douze ans, c'était une prescription scolaire. La nouvelle raconte le meurtre d'un fils par son propre père. J'avais été surpris qu'un professeur recommande la lecture d'une telle histoire. C'était d'ailleurs davantage qu'une simple recommandation, le livre devait être au programme : il s'agissait donc d'une décision officielle, d'une lecture obligatoire, choisie par l'institution. Il m'a semblé curieux, enfant, qu'on nous fasse étudier un tel livre.

Bien sûr, l'école enseigne parfois des textes contraires à la morale qu'elle professe, aux bonnes mœurs, au savoir consacré. L'étude de la tragédie grecque nous y avait préparés, nous abandonnant soudain seuls au large de la morale commune. Et puis, plus près de nous, Villon est un assassin, Rimbaud un trafiquant d'armes, Genet un voleur. Mais la transgression concerne ici autre chose. Mérimée raconte l'histoire d'un enfant que l'on tue et, tout au long de la nouvelle, c'est l'enfant qui est infâme, malicieux, retors, intéressé. Le père est justifié dans son crime.

*Mateo Falcone* est donc une nouvelle très abrupte et ce n'est pas un auteur tourmenté qui nous raconte cette anecdote violente, sans espoir ; au contraire, Mérimée est un écrivain au style mesuré, un bourgeois raisonnable. Enfant, cette étrange nouvelle m'avait donc à la fois captivé et heurté. Je ne comprenais pas le mobile du père.

Enfin, cette histoire se présente sous le registre de la fatalité, catégorie ouverte à laquelle les lecteurs consentent, en général, de bon gré ; sauf qu'ici le lecteur était un enfant. Et l'on pourrait dire que cette nouvelle bizarre, odieuse à certains égards, l'est encore davantage qu'elle semble avoir été écrite *pour nous*. On dirait un conte terrible, trop réaliste, trop factuel. Une part essentielle de l'intérêt du livre tient d'ailleurs à la résistance



du lecteur, du jeune lecteur. L'intrigue vous entraîne, on veut connaître la fin, sa propre fin pour ainsi dire, et, à chaque pas, on se demande si l'auteur va bien aller jusqu'au terme, jusqu'à la conséquence ultime que l'on redoute depuis le départ et dont on peine pourtant à savoir pourquoi elle devrait se produire. Mais on le sent, il le faut, elle se produira, l'enfant doit être tué. Telle est la vérité de cette histoire : le père doit tuer le fils. Ainsi, à proprement parler, on ne peut pas aimer cette nouvelle. Et lorsque à douze ans je l'ai lue pour la première fois, à dire les choses sans pudeur, j'ai eu le sentiment que c'était moi qu'on assassinait.

### **Peut-on dire que vous avez eu un « coup de foudre » pour ce texte ?**

Il serait inapproprié de parler de « coup de foudre » pour cette nouvelle. Il me semble d'ailleurs que personne ne peut en parler dans ces termes. *Mateo Falcone* est un texte qui méprise toute séduction ordinaire. L'intrigue se situe entre le fait divers et le mythe, prétendant s'inscrire dans une haute tradition, celle du bandit d'honneur, que le père incarnerait jusqu'au sublime. L'action semble obéir à une injonction muette, jaillie de la nuit des temps.

C'est un texte qu'il faut donc relire. Il faut l'avoir lu enfant pour connaître l'effroi qu'il suscite, pour en avoir vécu l'énigme. Mais il faut le relire adulte afin de le comprendre.

J'ai mis du temps à saisir que j'étais en désaccord avec Mérimée, avec la morale implicite de Mérimée, que je ne le suivais pas. Derrière le décor fascinant de la nouvelle, j'ai mis du temps à reconnaître que c'est en réalité ni plus ni moins un enfant que l'on abandonne, que l'on tue.

En réalisant mon film, sans trahir la nouvelle ni son fil narratif, en me plaçant du côté de l'enfant, j'ai voulu

mieux la comprendre mais, ce faisant, je modifiais son propos.

### **Relisez-vous ce livre parfois ? À quelle occasion ?**

J'ai adapté *Mateo Falcone* au cinéma. Je l'ai donc relu il y a une bonne dizaine d'années, au moment où l'idée m'est venue d'en faire un film, sans trop savoir pourquoi je désirais filmer cette histoire. La nouvelle conservait alors sa part d'ombre. D'une certaine manière, je la subissais encore, je ne parvenais pas à la comprendre. Cette ignorance est à l'origine du film. Je voulais y voir clair.

### **En quoi cette œuvre a-t-elle marqué vos livres ou votre vie ?**

J'ai passé plus d'un an à en faire un film, mon premier film, ce n'est pas anodin. J'ai l'impression que cela m'a permis de rompre avec le mythe, avec le temps sans fin de l'enfance, avec la géographie sans lieu du conte. Le fait de tourner *Mateo Falcone* a résolu quelque chose. J'y ai mis des images qui me pressaient depuis longtemps, des scènes que j'avais à l'esprit, toutes ces choses qui flottent en nous, qui nous sont à la fois très intimes et très étrangères.

### **Quelles sont vos scènes préférées ?**

À présent, je sépare mal mon film de la nouvelle, mes images viennent aussitôt perturber le texte que j'ai en tête. Au fond, *Mateo Falcone* est pris entre deux scènes, dont il importe peu qu'on les préfère ou non : le départ des parents, la mort du fils. Toute la vie tient dans cet abandon. Dans la nouvelle de Mérimée, le fils est voué à la mort par le déshonneur qu'il entraîne. Dans l'interprétation dépouillée de mon film, quelque chose dérape : la violence des adultes, leur égoïsme sauvage sacrifie l'enfant à la folie du père. On pourrait presque dire que la nouvelle est une seule et unique scène lancinante.

**Y a-t-il selon vous des passages « ratés » ?**

Tout est réussi, l'histoire, les personnages, mais la vraie vie est manquée. La nouvelle nous jette dans un monde réel fait sur mesure. Mérimée fantasme une société archaïque, opposée à la société décadente qui serait la sienne. Le sous-titre, « Mœurs de la Corse », présente le texte comme un témoignage, une étude, mais l'auteur n'est alors jamais allé là-bas. C'est une Corse vue depuis Paris, depuis Louis XVIII, une Corse de folklore, tout entière construite autour du cliché de l'honneur. Mais c'est aussi une terre lointaine, le monde ancien tout entier. Fortunato est le seul enfant de Mateo Falcone ; pourtant, au nom d'une théologie sans pardon, d'une loi non écrite, celle de l'honneur, son père le tue. Le monde ancien aura donc été accompli jusqu'au bout, absolu, fidèle à lui-même : il sera sans héritier.

**Cette œuvre reste-t-elle pour vous, par certains aspects, obscure ou mystérieuse ?**

Ma première lecture fut obscure, incertaine. J'étais occupé par autre chose que la nouvelle, des inquiétudes extérieures que l'intrigue attirait à elle, puisqu'elle nous saisit au plus profond de notre intimité.

En revanche, la réalisation du film a dissipé le mystère – pas aussitôt cependant, il a fallu que le film soit terminé. Sa forme ramassée, sa fin directe, énigmatique, m'ont d'abord dérouté. Avais-je bien fait de ne pas situer le film en Corse, de supprimer la malice odieuse de l'enfant et de laisser le père sans mobile, assassin sans raison ? En tout cas, cela éclairait la nouvelle : la Corse était bien un alibi puisque l'histoire racontée par Mérimée se place sur un registre supérieur, plus abstrait, mythique. L'enfant ne pouvait pas diriger à ce point les choses, les événements qui se produisent, car l'arrivée du fugitif puis de la troupe d'hommes en armes ne peut en

fait que le terroriser. Enfin, aucun père ne tue son enfant pour de *bonnes* raisons, aucune culture populaire ne justifie un tel crime. Il fallait donc une folie, un élément insaisissable, un raptus, pour rendre l'histoire, certes plus mystérieuse, puisque le père tue sans mobile, mais plus réaliste aussi, puisqu'il ne peut, au fond, y en avoir.

**Quelle est pour vous la phrase ou la formule « culte » de cette œuvre ?**

Il existe des dialogues dans la nouvelle mais je n'en ai retenu aucun. Pour moi, c'est un texte muet. On n'y entend que certains mots criés. La seule phrase qu'il me reste est celle de la fin, lorsque le père ordonne à son fils de prendre place pour mourir. Mais le mot « culte » ne convient pas.

**Avez-vous un personnage « fétiche » dans cette œuvre ? Qu'est-ce qui vous frappe, vous séduit (ou déplaît) chez lui ?**

Le personnage fétiche, au sens fort, ce serait l'enfant. On dirait qu'il rêve cette histoire, que toute la nouvelle n'est rien d'autre que son cauchemar d'enfant. Bien sûr, on peut en faire une lecture sophistiquée, selon laquelle on tuerait un enfant en nous. C'est ce qu'exigent la vie sociale, l'éducation : devenir adulte, cela s'appelle grandir. La grande personne tue la petite, pour le mieux.

Mais ce qui caractérise cette histoire, c'est que l'enfant et le lecteur sont *vraiment* le même. Et cela va bien au-delà du simple processus d'identification. Cette fusion explique en partie le sadisme de Mérimée : il agresse son lecteur, sobrement, de loin, à travers Fortunato, et il le fait donc à froid, mais d'une prose résolue, déterminée.

Si la nouvelle porte le nom du père, nous la lisons tous du côté du fils. *Mateo Falcone* est l'histoire du père.

Pourtant, sans rien avoir négligé pour nous convaincre, le père échoue à se justifier. Rarement un auteur aura peint un personnage, le fils, au demeurant si jeune, fragile, avec si peu d'aménité. Sans justification sérieuse, Mérimée fait de l'innocent le coupable, de la victime un personnage antipathique. La conséquence en est que tout lecteur diligent écartera son discours et gardera l'enfant. Face à l'enfant, la nouvelle ne tient pas, son argument défaille. Toutes les malices de Mérimée ne peuvent nous faire haïr le petit Fortunato. Sa mort injuste et violente rachète tout.

**Ce personnage commet-il selon vous des erreurs au cours de sa vie de personnage ?**

Compte tenu de la mort qui l'attend, qu'on lui prépare, pourrait-on dire, on ne peut plus parler d'erreurs. Et puis la violence des adultes est si grande (il s'agit au fond du récit d'une chasse à l'homme) que les mal-adresses commises par l'enfant, ou même ses roueries, ne pèsent rien. Il est, de toute manière, parfaitement démuné face à la brutalité du monde qui l'entoure.

**Quel conseil lui donneriez-vous si vous le rencontriez ?**

De fuir la ferme pour toujours.

**Si vous deviez récrire l'histoire de ce personnage aujourd'hui, que lui arriverait-il ?**

Claude Lévi-Strauss, le grand anthropologue, enseignait qu'un mythe est la somme de toutes ses variantes. Mateo Falcone, c'est à la fois Œdipe, Abraham, la longue geste du père et du fils telle que les mythes la pensent.

Je ne prétends pas souscrire à l'interprétation que donne Mérimée de l'amour, même si assurément il y a

du vrai dans l'idée d'ambivalence des sentiments ; mais peu importe, cette histoire offre un état de notre hantise, elle expose un moment de notre dilemme, la forme qu'une pensée, au XIX<sup>e</sup> siècle, a cru pouvoir donner à notre vie cachée, à une peur qui se tiendrait tout au fond de l'amour. En somme, je me retrouve dans la position du réalisateur Georges Franju adaptant *Thérèse Desqueyroux* : je récusé absolument le châtement moral que la nouvelle impose à ses jeunes lecteurs. Et ce qui, à première vue, m'avait semblé une transgression de la part de Mérimée est peut-être en réalité une forme particulièrement vigoureuse d'assujettissement, une sommation littéraire à la discipline.

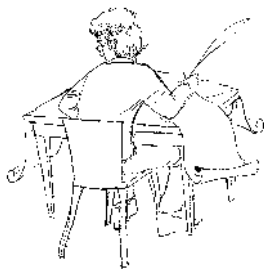
### Quelle question auriez-vous aimé que l'on vous pose ?

La question d'un élève.

### Le mot de la fin ?

*Mateo Falcone* est avant tout une lecture scolaire. Bien que presque exclusivement *destinée* aux jeunes, la nouvelle de Mérimée n'est pourtant pas du tout de la littérature *pour* enfants, c'est le moins qu'on puisse dire.

À une époque où l'on donne aux enfants des cours d'éducation morale et civique, et où, après leur avoir appris qu'ils ont des droits, on leur rappelle qu'ils ont des devoirs, ne faudrait-il pas, de manière un peu irrévérencieuse, se demander quel étrange charme exerce la nouvelle sur ceux qui veulent la faire lire ?



## PRÉSENTATION

### La nouvelle selon Mérimée

#### EXCELLENCE ET DIFFÉRENCE DE PROSPER MÉRIMÉE, CONTEUR

---

La nouvelle de Mérimée est un modèle du genre. Non qu'elle eût des imitateurs, mais parce qu'elle est devenue mesure et base de référence. En même temps, elle est une singularité historique : elle s'impose et s'oppose à une époque qui veut des romans, et comble ainsi un manque qu'on ne désire pas voir comblé. Certes, d'autres publient aussi des nouvelles. Cependant, à quelques exceptions près – les *Chroniques italiennes* dont l'auteur s'adresse à un lointain avenir, les nouvelles de Nodier de Gautier, songes protéiformes sans ressemblance aucune avec le récit simple et énergique de Mérimée, celles de Balzac, qui, destinées pour la plupart à être enchâssées dans *La Comédie humaine*, perdent leur statut d'œuvres indépendantes, ou encore celles de Xavier de Maistre, de Philarète Chasles, d'Édouard Ourliac, oubliées par la postérité paresseuse –, la nouvelle française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne semble pas prétendre s'élever au-dessus de la médiocrité d'un récit vite écrit et vite lu. Cette mauvaise modestie de la production incite les contemporains à reléguer le genre lui-même à l'ombre du roman : « Autour du roman se sont groupés une foule de genres accessoires, nouvelles, contes, *contes démocratiques, contes bleus, contes bruns, contes de toutes les couleurs, contes vrais, contes bizarres, contes du bord, contes*

*drolatiques, contes philosophiques* », écrit en 1847 Charles Louandre dans sa « Statistique littéraire <sup>1</sup> ». Être excellent parmi des médiocres, combler un manque sans répondre pour autant à une attente, c'est une position impossible. Aussi, au faite de sa carrière, peu après son élection à l'Académie française en 1844, Mérimée échangera-t-il sa plume de « faiseur de contes <sup>2</sup> » contre celle du savant pour ne la reprendre que vingt ans plus tard, lorsque le genre qu'il s'est choisi est près de revenir à l'honneur grâce à Flaubert, Gobineau, Barbey d'Aurevilly.

Au début de sa carrière, il n'apparaissait pas comme un solitaire. Sa singularité était bienvenue à une époque où chacun tentait de se singulariser, et, comme il ne répugnait guère encore à partager les enthousiasmes de ses contemporains, ceux-ci ne doutaient pas qu'il ne fût des leurs : l'anagramme « M. Première Prose » lui est attribuée par Hugo, et le 25 janvier 1830, onze jours après la publication du *Vase étrusque*, Mérimée est tenu de faire son « devoir » d'ami à la première d'*Hernani* <sup>3</sup>. La conscience d'appartenir à la communauté littéraire n'était certainement pas étrangère à l'intense production des années 1825-1830. En 1825, il publie le *Théâtre de Clara Gazul*, spectacles dans un fauteuil, en 1827 *La Guzla*, « poésies illyriques » dont lui-même est l'auteur, en 1828 *La Jaquerie, scènes féodales* et *La Famille de Carvajal, drame*, en 1829 la *Chronique du temps de Charles IX*, roman historique, et cette même année enfin il trouve le genre qui sera marqué de son nom et auquel il restera fidèle : le 3 mai 1829 paraît *Mateo Falcone*, le 26 juillet la *Vision de Charles XI*, en septembre *L'Enlèvement de la redoute*, le 4 octobre *Tamango*, le 14 février

**1.** Charles Louandre, « Statistique littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 1847/4, p. 684. **2.** *Chronique du règne de Charles IX*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 253. **3.** Lettre à Victor Hugo [20 février 1830], in *Corr. gén.*, t. XVI, p. 10.



1830 *Le Vase étrusque*, le 13 juin *La Partie de trictrac*. Ce choix n'est ni hasardé ni hasardeux, puisque, à ce moment, la nouvelle jouit encore du prestige de chef-d'œuvre potentiel – la traduction des contes d'Hoffmann par Loève-Weimars paraît de 1830 à 1833 – qu'elle perdra après 1836, lorsque, avec la fondation du *Siècle* et de *La Presse*, commence la publication dans des quotidiens de nouvelles dont l'existence est définie désormais comme éphémère.

La nouvelle sera repoussée par le courant dominant de la littérature contemporaine ; Mérimée lui-même prendra ses distances. En 1831 déjà, lisant *Notre-Dame de Paris*, il écrit à Stendhal que, malgré « l'immense talent » qui s'y exprime, il serait « désespéré [...] que ce fût cela dont notre siècle voulût <sup>1</sup> ». Et à mesure qu'avancait le siècle qui, en effet, voulait de « cela », les distances allaient s'accroissant : les remarques sur Hugo sont de plus en plus acerbes, Baudelaire a fait « des vers [...] qui n'avaient d'autre mérite que d'être contraires aux mœurs <sup>2</sup> », l'auteur de *Madame Bovary* « avait du talent qu'il gaspillait sous prétexte de réalisme <sup>3</sup> ». Déterminer l'origine de cet éloignement est impossible, à moins de la dater de la naissance même de Mérimée, fils unique voué à la prospérité, dont le projet existentiel sera de s'affirmer comme unique, comme excellent et différent. Car, même à ses débuts, lorsqu'il appartient encore à la confrérie romantique, il est déjà un étranger dans son siècle. Pas de sentiment, pas d'emphase ; pas d'âme rêveuse qui fouille ses replis pour n'y trouver que des incertitudes, pas de moi qui exagère l'importance des choses pour agrandir la sienne propre. Pas de doute

**1.** Lettre à Henri Beyle, 31 mars [1831], in *Corr. gén.*, t. XVI, p. 19.

**2.** Lettre à Jenny Dacquin, 29 juin 1869, in *Corr. gén.*, t. XIV, p. 531.

**3.** Lettre à Jenny Dacquin, 5 décembre 1862, in *Corr. gén.*, t. XI, p. 250.

ontologique ou épistémologique, source des romantismes et des réalismes, mais des certitudes, jetées comme un défi insolent à un siècle timoré auquel répugnent les évidences. Une autre pensée, une autre visée, une autre écriture. Un autre choix dont le support sera un autre genre.

Un écrivain qui mise en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur la nouvelle, pourquoi ne peut-il faire preuve d'excellence qu'en s'appuyant sur sa différence ? Ou, en inversant les termes, quelle est cette différence que Mérimée exprime dans sa nouvelle, et qui dote celle-ci de l'excellence d'un modèle ?

## LA NOUVELLE DE MÉRIMÉE COMME VOLONTÉ DE MAÎTRISE ET D'UNITÉ

« Un des caractères du siècle de la Révolution (1789-1832), c'est qu'il n'y a point de grand succès sans un certain degré d'impudeur et même de charlatanisme décidé. [...] M. Fauriel [...] est, avec M. Mérimée et moi, le seul exemple à moi connu de non-charlatanisme parmi les gens qui se mêlent d'écrire. Aussi M. Fauriel n'a-t-il aucune réputation <sup>1</sup>. » Stendhal, l'auteur implacable de ce jugement, n'espérait qu'un succès posthume. Mérimée, en revanche, a su réussir dès qu'il l'a voulu, parce qu'il l'a voulu. Mais la réussite n'est pas le succès.

« Je dois réussir ou mourir », déclare le condottiere dont Gobineau s'oblige à porter l'armure <sup>2</sup>. Mérimée ignore les alternatives. Réussir, pour lui, c'est se montrer capable de mener à bien tout ce qu'il entreprend. Se

**1.** Stendhal, *Souvenirs d'égotisme. Œuvres intimes*, éd. Henri Martineau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 1428-1429.

**2.** Lettre de Gobineau à sa sœur, 5 juin 1836 ; citée par Jean Boissel en épigraphe à la première partie de son livre *Gobineau (1816-1822). Un Don Quichotte tragique*, Hachette, 1981, p. 21.

montrer, et ne se montrer que capable. César, son héros idéal, « ce prodige effrayant » dont il aurait tant aimé écrire la biographie, « conçu dès l'enfance le projet de devenir [...] le maître du monde<sup>1</sup> ». Comme lui, son admirateur tardif fut aussi « toujours favorisé par la fortune<sup>2</sup> » – voyez son prénom –, mais, vivant dans un siècle « amolli [...] par la civilisation<sup>3</sup> », il dut concevoir un projet plus humain : maîtriser son monde. Le sien : celui qu'on appelle « le monde » dans les capitales européennes et où il sut se faire rechercher, et celui, plus vaste, infini si l'on veut, qu'explore la connaissance, et qu'il sut limiter de façon à avoir prise sur un univers entier, sur l'espace par le voyage et l'étude des langues – peu de ses contemporains français connaissaient autant de langues que lui – et sur le temps par les recherches historiques et archéologiques. Ceux qui veulent le succès ignorent les limites. Réussir, en revanche, sans charlatanisme ni impudeur, c'est maîtriser ce qu'on peut : Mérimée, écrit Sainte-Beuve, « toujours, en tout sujet, [...] se retranchait, pour ainsi dire, au début ; il mettait une portion de sa vigueur à ne pas sortir du cercle tracé ; [...] c'est ainsi qu'au sein de chaque sujet, de chaque situation donnée, il a opéré avec une sorte de détermination certaine et suivie, qui ne perdait aucun de ses coups. Son audace inexorable poussait droit devant elle, et n'avait pas l'air de se douter d'elle-même<sup>4</sup> ».

Cette importance des limites implique que la volonté de maîtrise n'est pas, chez Mérimée, une volonté de puissance. Il ne veut ni conquérir ni acquérir, mais rester unique en sauvegardant son indépendance et son intégrité. C'est pourquoi son principal moyen de maîtrise

**1.** *Études sur l'histoire romaine*, II. *Conjuration de Catilina*, Paris, Victor Magen, 1844, p. 67-68. **2.** *Ibid.*, p. 251. **3.** Lettre à Mme de Montijo, 6 juin 1846, in *Corr. gén.*, t. IV, p. 459. **4.** Sainte-Beuve, « M. Prosper Mérimée, 1841 (*Essai sur la guerre sociale. – Colomba.*) », in *Portraits contemporains*, Paris, Michel Lévy frères, 1870, t. III, p. 471.

sera une connaissance fondatrice elle-même de ces limites sans lesquelles le monde, le sien, ne serait qu'un empyrée chaotique où il risquerait de se perdre. Je connais les limites, les miennes et les leurs, donc je suis. Pour comprendre la volonté de maîtrise qui détermine la création de Mérimée, s'impose l'analyse de sa position épistémologique.

Conquérir, c'est envahir : le sujet connaissant se projette sur l'objet qu'il prive ainsi de son statut objectif. Acquérir, c'est s'approprier : le sujet introjecte l'objet, autre manière de le priver de son objectivité. Dans les deux cas, l'intégrité du sujet lui-même est gravement compromise : César « fut fait mourir<sup>1</sup> » – il ne mourut ni ne fut tué : en tant que sujet, il fut anéanti par une force adverse qu'il ne sut discerner – parce qu'il a conquis et acquis. Avertissement au sujet mériméen qui, vigilant, s'appliquera à tracer une frontière entre lui-même et l'objet. Cette frontière n'est pas, cependant, identique au clivage entre le sujet et l'objet, qui, imposant au premier un isolement dont il souffre comme d'une mutilation, sera le symptôme majeur de la crise épistémologique que traverse le siècle. À cette crise, les contemporains essaient de remédier tantôt en instaurant le moi comme principe organisateur du connaissable, tantôt en le faisant abdiquer en faveur d'un sujet empirique qu'absorberont les choses ; et cela sans se rendre compte, ou, au contraire, en découvrant, et avec quelle douleur, que changer de symptôme n'est pas guérir. Mérimée, en revanche, trace une frontière qui pourra être franchie sans qu'elle soit violée ou effacée, parce que sa fonction sera d'assurer à l'objet sa réalité et au sujet l'objectivité de sa connaissance. Là est la différence fondamentale entre Mérimée et ses contemporains, différence qui marque

**1.** Lettre à Requien, 25 octobre [1838], in *Corr. gén.*, t. II, p. 188.

son écriture et suggère à de nombreux critiques d'y déceler un héritage classique. Mais, héritée ou non – et de qui ? du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on a coutume d'appeler rationaliste ou raisonneur ? du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on aime résumer par l'épithète « cartésien » ? de l'Antiquité par définition « classique » ? –, cette position épistémologique est la seule qui permette de réaliser le projet de Mérimée : la connaissance n'est maîtrise que si elle est objective. Pas d'illusion, pas de rêve, pas d'interprétation ; accès à un réel franc, dépouillé de son double masque d'en-soi et de pour-nous. Ce n'est pas un héritage, c'est un anachronisme, une absurdité au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais Mérimée a ses raisons de l'assumer.

Affirmer que le réel est identique au connaissable, c'est aussi affirmer l'unité du monde. En effet, Mérimée parvient à éviter les doutes ontologiques grâce à une miraculante pétition de principe : seul le réel existe. L'irréel ne serait donc que le résultat de fausses connaissances, de mensonges – Nodier, cet « infâme menteur <sup>1</sup> », au lieu de fonder sa pensée sur les « impressions extérieures », a vécu « parmi les créations de sa fantaisie comme au milieu des réalités <sup>2</sup> » – ou d'erreurs logiques – « Il n'y a rien de plus terrible qu'un homme convaincu quand il est logicien et part d'une donnée fausse <sup>3</sup> » –, mensonges et erreurs étant toujours possibles à corriger si l'on tient compte de « l'exactitude rigoureuse des faits <sup>4</sup> », ou si l'on rectifie les défauts d'argumentation. Quant à l'irrationnel, auquel l'auteur des contes fantastiques et des contes de fatalité fait une part vaste et terrible, il appartient aussi au réel, la preuve en est qu'il est mortifère et qu'il n'y a pas de réalité plus irrationnelle que la mort.

**1.** Lettre à Albert Stapfer, 16 octobre 1844, in *Corr. gén.*, t. IV, p. 202. **2.** « Charles Nodier. Discours de réception à l'Académie française », in *Portraits historiques et littéraires*, éd. Pierre Jourda, Honoré Champion, 1928, p. 113. **3.** Lettre à Mme de La Rochejaquelein, septembre 1859, in *Corr. gén.*, t. IV, p. 271. **4.** « Charles Nodier... », in *Portraits historiques et littéraires, op. cit.*, p. 113.

C'est cette foi en l'objectivité de la connaissance – *credo quia absurdum est* (« je [le] crois parce que c'est absurde », parole attribuée à tort à saint Augustin) – qui détermine les choix esthétiques de Mérimée. Pas de mur ni de précipice entre le sujet et l'objet, donc pas de recours aux remèdes par lesquels les contemporains s'efforcent d'apaiser leur mal. Pas d'amplification romantique de la subjectivité. La « préoccupation presque exclusive » de Byron « pour les idées qui lui étaient personnelles et l'habitude qu'il avait de s'y complaire et de les suivre dans tous leurs développements, l'empêchaient de les coordonner [...]. Parlant toujours de lui-même, il était incapable de faire un récit dont l'action fût suivie, qui eût un commencement et une fin <sup>1</sup> ». Pas d'écriture réaliste (empiriste) non plus : pas d'objet qui, ne se laissant approcher que sous son aspect phénoménal, s'effrite de manière à induire une prolifération qui abolit toute différence entre l'important et l'insignifiant. Tourguéniev, « s'il est question d'une chaumière, [...] en compte les bancs et ne fait pas grâce du moindre ustensile. Il décrit les habits de ses personnages, et n'en oubliera pas un bouton [...]. Ce goût, ce talent pour décrire est une qualité, ou si l'on veut, un défaut [...] <sup>2</sup> ». Qualité, s'il va de pair avec « la faculté de condenser », comme c'est le cas chez Tourguéniev <sup>3</sup>, défaut s'il va au détriment de la « composition générale », comme chez Gogol <sup>4</sup>, ou s'il conduit, comme chez Flaubert, à la description réitérée d'un « petit paysage, très minutieusement étudié, et toujours choisi parmi ceux qui n'en valent pas la peine <sup>5</sup> ».

---

**1.** « Mémoires de Lord Byron » (1830), *Études anglo-américaines*, éd. Georges Connes, Honoré Champion, 1930, p. 12. **2.** « La littérature et le servage en Russie. *Mémoires d'un chasseur russe*, par M. Ivan Tourguéniev » [1854], in *Études de littérature russe*, éd. Henri Mongault, Honoré Champion, 1932, t. II, p. 229-230. **3.** « Ivan Tourguéniev » [1868], in *ibid.*, p. 241. **4.** « Nicolas Gogol » [1851], in *ibid.*, p. 5. **5.** Lettre à Tourguéniev, 23 décembre [1869], in *Corr. gén.*, t. XIV, p. 686.

Parce que « l'art de choisir parmi les innombrables traits que nous offre la nature est, après tout, bien plus difficile que celui de les observer avec attention et de les rendre avec exactitude<sup>1</sup> ». Ou parce que, après tout – argument ultime : il a trait au plaisir –, « les yeux se fatiguent à observer des animalcules au microscope<sup>2</sup> ».

C'est une esthétique négative qui se dessine à travers ces propos critiques : la différence de Mérimée tient à ses refus. Refus du romantisme et du réalisme, et, dans les deux cas, refus du trop. À cela s'oppose – et c'est ici qu'apparaît l'esthétique positive, fondement de l'excellence de l'écrivain singulier – le désir de la limite, solidaire du désir de la maîtrise. Ces mêmes désirs hanteront plus tard les naturalistes qui, effrayés devant le déferlement des choses, découperont des « tranches de vie », imposant ainsi des limites arbitraires à l'objet à représenter. Chez Mérimée, en revanche, la limitation n'est pas un découpage, mais une sélection qui rend compte des éléments essentiels de l'objet, et qui, de ce fait, n'apparaît pas comme une déformation subjective du réel. « L'imagination de Mérimée », dit Émile Faguet, « consiste [...] à trouver le trait [...] qui sera le *signe* éclatant et pittoresque de tout un ensemble d'idées [...] »<sup>3</sup>. Autrement dit, à la base de l'esthétique de la paucité se trouve un système de renvois à des richesses sous-jacentes. « Il a dessiné sèchement, presque pauvrement, les attitudes de ses personnages, et raconté très vite ce qu'ils ont fait [...] si bien qu'il nous arrive de collaborer avec l'auteur, d'inventer çà et là un détail. Mais en relisant (et le Mérimée se relit) » – c'est Valéry Larbaud qui parle – « nous voyons que ce détail était indiqué, inclus, dans un

1. « Nicolas Gogol », in *Études de littérature russe, op. cit.*, p. 5.  
 2. *Ibid.*, p. 4. 3. Émile Faguet, « Prosper Mérimée », *Dix-neuvième siècle. Études littéraires*, Paris, Lacène/Oudin et Cie, s. d., p. 336-337.

membre de phrase, dans un mot, et qu'il nous a été suggéré à notre insu<sup>1</sup> ».

Vu ces prises de position épistémologiques et esthétiques, le choix du genre de la nouvelle, « pari contre l'histoire » selon Eric Gans<sup>2</sup>, s'impose. Les pièces de Clara Gazul sont plus proches de la nouvelle que du théâtre, les ballades de *La Guzla* tiennent aussi de la nouvelle. *La Jaquerie* et la *Chronique du temps de Charles IX*, seules œuvres où l'objet historique et social est représenté dans la multiplicité de ses facettes, sont des séries de scènes ou de tableaux dont l'unité n'est assurée que par des rapports de conjonction ; mais il semble qu'il fallait passer par ces semi-échecs – la *Chronique* avait du succès, un grand succès, mais ce n'était pas une réussite dans le sens que prend ce mot lorsqu'il s'agit de Mérimée – pour trouver dans la nouvelle le parfait instrument de la maîtrise et un cadre où se réalise la volonté d'unité.

Et où s'exprime aussi cette volonté de réussir qui n'est pas convoitise du succès : bien qu'elle soit une épreuve de force, la nouvelle n'assure pas à son auteur la réputation dont jouit un romancier. Plus tard, quelques-uns reconnaîtront la valeur – difficulté – propre à ce genre : « [...] toute la finesse d'observation possible, toute la philosophie, toute la raison du monde ne sauraient suffire à produire une bonne nouvelle. Prenez plutôt un sujet absurde, comme a fait Boccace, et que le développement soit savamment combiné, que la forme arrête à chaque instant l'esprit amusé et séduit, que pas un tour de phrase, pas un mot ne s'échappe de la plume de l'écrivain sans être aussitôt assujetti et comme enchâssé à la place qui lui convient ; dans une nouvelle traitez de la prose comme vous feriez pour des vers : car rien n'est

**1.** Valéry Larbaud, « Remarques sur Prosper Mérimée », in Mérimée, *Carmen et quelques autres nouvelles*, Payot, 1927, p. V-VI. **2.** Eric Gans, *Un pari contre l'histoire. Les premières nouvelles de Mérimée (Mosaïque)*, Minard, 1972.



trop bon, ni trop soigné pour ce petit cadre où tout doit se voir de si près. Il existe aujourd'hui un grand maître en fait de nouvelles ; difficilement on ferait mieux que *Colomba* ou *La Double Méprise* [...] <sup>1</sup>. » Mais qui entend cet éloge de la nouvelle fait en 1844 par l'inconnu qu'est Arthur de Gobineau ? Mérimée lui-même est près de renoncer à écrire, et en 1857, lorsque Baudelaire évoque « une supériorité tout à fait particulière » de la nouvelle, due à l'« unité d'impression » et à « la *totalité* d'effet <sup>2</sup> » – à la maîtrise par la paucité –, l'auteur de *Mateo Falcone* s'est condamné au silence depuis plus de dix ans.

Mais Baudelaire reprend ici les idées de Poe, sans penser à Mérimée, et Gobineau a une culture allemande. En France, le genre ne jouira jamais d'une estime qui puisse le consacrer en objet de réflexion. C'est dans les pays germaniques qu'il s'impose en tant que genre représentatif du romantisme et qu'il trouve sa place dans les esthétiques. Définir, cependant, ce qu'est la nouvelle, ou, au moins, ce qu'elle fut à cette époque, reste une tâche ardue, puisque aucune des définitions proposées par les philosophes, les critiques et les écrivains ne résiste à qui veut en démontrer le manque de pertinence. Insistons plutôt sur une particularité structurale commune à la plupart des théories, et qui coïncide avec une structure que nous considérons comme caractéristique du genre : lorsque Friedrich Schlegel dit que « l'aptitude particulière de la nouvelle à exprimer [une] subjectivité indirecte et dissimulée [tient] justement à ce qu'elle a, par ailleurs, un fort penchant à l'objectivité <sup>3</sup> », lorsque Schelling

---

**1.** Gobineau, « Œuvres d'Alfred de Musset. – Prose », *Le Commerce*, 1<sup>er</sup> octobre 1844. **2.** Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 329. **3.** Schlegel, « Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio », *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. II, éd. Hans Eichner, Munich/Vienne, Padeborn/F. Schöningh, 1967, p. 393-394.

compare la nouvelle à l'élégie pour conclure qu'elle est un « roman lyrique » possédant une « objectivité relative <sup>1</sup> », lorsque Schleiermacher voit son originalité dans le fait qu'elle présente un cas particulier qui véhicule une idée générale <sup>2</sup>, lorsque Goethe la définit comme « un événement inouï qui s'est réellement produit <sup>3</sup> », et Tieck comme un récit construit autour d'un « tournant », moment de la rencontre du quotidien et du merveilleux <sup>4</sup> – et nous en passons –, ils rendent compte, chacun à sa manière, d'une structure binaire qui est, à notre avis, la structure fondamentale ou, mieux, fondatrice de la nouvelle. Quels qu'en soient les termes (objectif/subjectif, général/particulier, rationnel/irrationnel, réel/irréel, etc.), cette structure binaire qui apparaît dans la théorie est alors liée à la crise de la connaissance que depuis Kant, même si on n'a pas lu Kant, il est impossible d'ignorer. Quant à la nouvelle, binaire par nature – nous y reviendrons –, elle convient à ceux qui cherchent à présenter cette crise à un de ses moments de cristallisation où les oppositions apparaissent avec netteté, tandis que le roman sera choisi par ceux qui veulent analyser la crise dans son déploiement. Ajoutons encore que la nouvelle, en saisissant les opposés lors de leur affrontement, les réunit, ne serait-ce que d'une manière formelle, mais qui suffit pour créer l'image – l'illusion ? – d'une unité, contrairement au roman qui, récit sans limites, donc prêt à embrasser tout ce qui est hétérogène, multiple, divergent, évoque, par sa forme elle-même, l'image d'un univers désuni.

---

**1.** Schelling, *Zur Philosophie der Kunst. Schellings Werke*, t. IX, éd. Manfred Schröter, Munich, C. H. Beck, 1959, p. 329 et 309. **2.** Schleiermacher, *Ästhetik. Nachschrift Bindemann*, éd. Odebrecht-Petersen, Berlin/Leipzig, W. de Gruyter, 1931, p. 275-278. **3.** Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (29 janvier 1827), éd. H. H. Houben, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1959, p. 171. **4.** Tieck, *Schriften*, « Vorbericht » du t. XI, Berlin, G. Reimer, 1829.

Et voici le moment de revenir à Mérimée. En France, c'est l'époque des grandes constructions romanesques, l'époque où un Hugo, un Stendhal, un Balzac ont renoncé à toute autre unité que celle, mouvante et indéterminée, d'un devenir et d'une totalité supposée. Ceux qui écrivent des nouvelles – songeons à Nodier ou au Balzac du *Chef-d'œuvre inconnu*, si différents – tentent de saisir le même moment de déchirure entre le réel et sa connaissance que leurs confrères allemands : la vogue d'Hoffmann, virtuose du déchirement, est une nécessité dans la France romantique. Mais Mérimée, avons-nous dit, n'avait cure de pareilles complications parce que, pour lui, ni l'unité du monde ni l'objectivité de la connaissance ne faisaient doute. Cependant, il a écrit des nouvelles. Ou, mieux : par conséquent il a écrit des nouvelles. Parce que sa volonté d'unité, qui allait nécessairement de pair avec une volonté d'ignorer les clivages, s'est saisie de la nouvelle qui offrait une unité formelle et promettait ainsi d'occulter les désunions indésirables. C'est pourquoi il usera du genre à sa façon singulière : sous sa plume, la nouvelle deviendra l'emblème d'une unité conquise par l'amour de la limite, de la logique – le « raisonnement », dit Baudelaire, est « le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite<sup>1</sup> » – et de la finalité. Car, lorsque les critiques insistent sur « la convergence savante des détails » – la formule est de Taine<sup>2</sup> –, ils mettent en évidence la finalité que le genre a héritée de lointains *exempla*, fabliaux et contes moraux. Mérimée se dit, il est vrai, persuadé que « plus une chose est dépourvue de conclusion utile, plus elle est amusante<sup>3</sup> », mais c'est l'utile qui lui répugne et non la

**1.** Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Ceuvres complètes*, éd. citée, p. 330. **2.** Taine, « Prosper Mérimée » (décembre 1873), in Mérimée, *Lettres à une inconnue*, Michel Lévy frères, 1874, p. XXX. **3.** Lettre à Jenny Dacquain, décembre 1842 [?], in *Corr. gén.*, t. III, p. 265.

conclusion ; celle-ci ne sera prise en haine que bien plus tard, par la conscience chargée de toutes les incertitudes épistémologiques de Gustave Flaubert. Mérimée conclut. Sa nouvelle est gouvernée par une finalité sévère, expression formelle de la fatalité qui est le principe unificateur de son univers. Conclusions abruptes, amORALES – inutiles : contraires à la morale qui prêche l'utile –, atroces. Et c'est là qu'apparaît la preuve ultime de l'existence d'un réel unique et identique pour tous : la mort. L'amour de la finalité, si importante dans la nouvelle de Mérimée, est l'amour terrifiant de la mort. La certitude de la mort – de l'accomplissement de la finalité-fatalité unificatrice – est le fondement des certitudes et, qui plus est, de la sécurité épistémologique de Mérimée. Conclure par la mort, c'est conclure à un réel connaissable.

Ou inconnaissable. Car qui connaît la mort ? Qui sait pourquoi tout ce qui vit est voué à la mort ? Et d'où viennent-elles, cette vie et sa fin brutale ? Brutale comme la fin d'une nouvelle : pour Mérimée, la mort est meurtre. « Or, je me demande pourquoi, dans nos éléments constitutifs, on a mis l'instinct de destruction [...] <sup>1</sup> ? » « On » : la « divinité » que « toutes les religions » s'accordent « pour laisser [...] dans le *back ground* et lui donner des intermédiaires à moitié ou tout à fait humains <sup>2</sup> » ; « les causes premières », que les « mythologies antiques », « hors d'état d'interpréter les mystères au-dessus de l'intelligence humaine », laissent « dans une obscurité peut-être recherchée à dessein, pour mettre en évidence quelques-uns de leurs effets <sup>3</sup> ». Causes premières, causes finales ; ultimes. Interroger les origines, c'est s'interroger sur les fins et sur la fin. Mais on ne connaît que des « intermédiaires » et des « effets » : le

**1.** Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 18 juillet [1859], in *Corr. gén.*, t. IX, p. 170-171. **2.** Lettre à Mme de La Rochejaquelein [juin 1858], in *Corr. gén.*, t. VIII, p. 545. **3.** « Des mythes primitifs », *Revue contemporaine*, 1855, p. 13.

meurtrier n'est qu'un émissaire de celui qui fut l'auteur de l'instinct de destruction, et la mort, effet elle-même de la cause finale, ne se laisse appréhender que par ses effets.

C'est ici que surgit, enfin, la contradiction fondamentale de la pensée de Mérimée : la mort relève du réel, par conséquent les origines – ses origines : la divinité meurtrière – aussi ; mais elles sont impossibles à connaître, alors que Mérimée va jusqu'à prendre des positions épistémologiques absurdes pour maintenir sa conviction de l'identité du réel et du connaissable. Conviction nécessaire, nous le savons, à qui veut que la connaissance soit prise sur le monde. Mais la contradiction, qui risque de mettre à l'échec le projet de maîtrise, est bienvenue : elle est la source féconde de l'œuvre littéraire.

Tout aussi bien que la plupart des conteurs contemporains, Mérimée a eu recours au fantastique, moyen d'expression privilégié de la crise épistémologique. Selon Tzvetan Todorov, *La Vénus d'Ille* est « un exemple parfait de [l']ambiguïté de l'hésitation entre le rationnel et l'irrationnel » – de l'opposition entre le connaissable et l'inconnaissable, dirions-nous – qui caractérise ce type de récit<sup>1</sup>, et l'auteur lui-même déclare que cette « histoire de revenants » est son « chef-d'œuvre<sup>2</sup> ». Prudent, Pierre-Georges Castex affirme que Mérimée n'est pas « crédule », seulement « complaisant » « aux fictions surnaturelles » qui traduisent ses inquiétudes<sup>3</sup>, et son avis est corroboré par l'aveu de Mérimée : « Je me ferais dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais malgré l'impression toute

**1.** Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 49. **2.** Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 18 février 1857, in *Corr. gén.*, t. VIII, p. 244. **3.** Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 249-250.

matérielle que j'éprouve, cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants [...] <sup>1</sup>. » Certes, il ne croit pas au surnaturel, ni en Dieu. Mais le mot « diable » revient avec une fréquence étonnante sous sa plume. Le diable, l'Autre, la divinité meurtrière inconnaissable, mais réelle, puisque c'est sa volonté qu'exécutent ses émissaires en semant la mort par toute la terre. Cette omniprésence de la mort permet d'affirmer aussi que, pour invoquer le diable, il n'est pas nécessaire de faire du fantastique. Celui-ci est l'expression la plus manifeste, mais aussi la plus artificielle du dualisme qui apparaît dans toutes les nouvelles de Mérimée, malgré la volonté d'unité de leur auteur. Dualisme réprimé – c'est pourquoi les critiques, les meilleurs, n'en parlent qu'avec prudence (les autres n'en parlent pas du tout) –, renié, car effrayant et sans remède, c'est-à-dire sans idéalisme et sans illusion : nous ne répéterons jamais assez que cet inconnaissable diabolique fait partie du réel. C'est pourquoi, répétons cela aussi, le fantastique n'est pas nécessaire. La nouvelle suffit.

La nouvelle, avec sa structure binaire, devient l'expression parfaite de ce dualisme. Sa dynamique sera déterminée par un trajet épistémologique : du connaissable vers l'inconnaissable, du mortel vers l'instance qui a voulu la mort. Trajet inachevé qui aboutit au meurtre perpétré par un meurtrier qui n'est que l'intermédiaire entre la victime et la divinité. Voyage – à rebours – dans le temps aussi : du présent connaissable vers les origines inconnaissables. Du *logos* vers l'*archè*, a dit Claude Bremond en définissant la quête de l'archéologue que fut Mérimée <sup>2</sup>. *Archè* : le commencement biblique, l'origine du monde créé. Pour Mérimée, ce ne fut pas le verbe, mais

<sup>1</sup>. Lettre à Mme de La Rochejaquelein, 28 novembre 1856, in *Corr. gén.*, t. VIII, p. 182. <sup>2</sup>. Cours sur la nouvelle à l'université Paris-VIII, 1971-1972.

son contraire : un acte accompli dans le silence archaïque qui appelle les mots à naître ; dans le silence qui se reproduit à chaque meurtre – les victimes ne crient pas et les bourreaux n'ont pas besoin, chez Mérimée, de paroles pour se donner du courage –, et qui appelle à naître le récit sur la mort.

## STRUCTURES ET CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE DE MÉRIMÉE

---

La nouvelle se distingue du roman – n'ayant pas trouvé de définition, nous proposons ici une distinction<sup>1</sup> – comme l'un du multiple. Mais cette unité ne tient pas à la brièveté, ni à la présence d'un centre. Elle est assurée par des structures à la fois analogiques et binaires dont les termes se répondent comme ceux d'une paire de rimes qui diffèrent tout en se ressemblant, et dont le premier n'est entendu qu'une fois rappelé par le second (l'unité du roman se fonde aussi sur des répétitions, mais celles-ci constituent des séries souvent divergentes). Ces deux termes en rapport d'analogie imparfaite déterminent l'unité de la forme de la composition, mais, bien entendu, ils s'enracinent dans les matériaux qui, le plus souvent, se constituent d'éléments opposés.

Voici donc, tout d'abord, les matériaux anecdotiques de la nouvelle de Mérimée.

*Mateo Falcone* : Fortunato, le fils unique de Mateo Falcone, cache un bandit corse persécuté par les soldats de l'armée française ; il se laisse suborner par ceux-ci et

---

**1.** Cette distinction se trouve explicitée dans notre article « Nouvelle, subjectivité, structure », paru dans la *Revue de littérature comparée*, 1976/4. Notons ici que nous ne faisons aucune différence entre « conte » et « nouvelle », étant donné que ces dénominations ont maintes fois changé, ne serait-ce qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

donne le fugitif contre une montre ; son père le tue ; personne ne portera plus le nom de Falcone.

*Tamango* : un guerrier noir, qui livre ses frères aux marchands de bois d'ébène en échange de cotonnades, de fusils, de poudre et d'eau-de-vie, s'emporte, ivre, contre sa femme favorite, et la donne au capitaine d'un négrier ; dégrisé, il se rend au bateau pour la reprendre, mais il sera retenu lui-même comme marchandise, et, bien qu'il réussisse à ameuter les Noirs qui massacrent tout l'équipage blanc, il ne peut pas regagner sa terre natale, ne sachant pas gouverner le navire ; les Noirs meurent, les uns noyés, les autres de faim ; la dernière victime est la femme de Tamango ; celui-ci ne survit que pour mourir sur la terre des Blancs.

*Le Vase étrusque* : Auguste Saint-Clair aime Mathilde de Coursy et veut l'épouser ; on lui raconte qu'elle aimait avant lui un homme indigne, la preuve en est son attachement à un vase étrusque, présent de celui-ci ; pour se libérer de son engagement, Saint-Clair souhaite mourir et provoque en duel un fâcheux ; il apprend qu'il s'est mépris sur le passé de sa maîtresse qui, pour démontrer la vérité, casse le vase précieux ; le duel a lieu tout de même et Saint-Clair est tué ; Mathilde de Coursy meurt de chagrin.

On prend un engagement, on le rompt ou on veut le rompre, on meurt, et l'autre, à l'égard de qui l'engagement était pris, sera anéanti aussi – voilà le schéma de la fable, dans sa simplicité brutale. Il existe, certes, de nombreuses variantes, mais cette série d'incidents est la base narrative de toutes les nouvelles de Mérimée. C'est ce schéma qui apparaît dans la *Vision de Charles XI* et dans *L'Enlèvement de la redoute* dans un état tronqué – seuls les morts (la mort) sont montrés – parce que le récit qui enchâsse l'anecdote prend une telle importance qu'il éclipse celle-ci. Dans le présent volume, *La Double Méprise* semble être la seule exception – Julie meurt,



Darcy survit et sera heureux –, mais il y eut méprise dans cette histoire (nous l'expliquerons). Ajoutons que les exceptions se laissent presque toujours réduire à la règle : tout écrivain s'obstine, à son insu bien sûr, à répéter la même histoire, celle de sa blessure, dans l'espoir obscur d'une guérison ; s'il change d'histoire, c'est qu'il découvre une autre blessure au-dessous de celle qu'il voulait guérir. Mais nous traitons ici de la nouvelle de Mérimée et non de son mal, aussi n'étudierons-nous la fable qu'en tant que matière de nouvelle.

Dans la maison de son père, à une demi-lieue du maquis, Fortunato songe avec plaisir que dimanche prochain il ira dîner chez son oncle à Porto-Vecchio : ses préférences l'attirent à la ville. Sa rêverie est interrompue par l'arrivée du bandit, Gianetto Sanpiero, tireur excellent et Corse de la Corse profonde, comme le père du jeune garçon. Son nom évoque Sampiero Corso, le chef légendaire de la lutte des Corses contre le pouvoir génois, qui fut assassiné par un traître<sup>1</sup>. « Tu es le fils de Mateo Falcone ? » (p. 57). Sur la réponse affirmative, le bandit demande asile à Fortunato, et, voyant que celui-ci hésite, il l'insulte : « Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone ! » (p. 58). « Touché », l'enfant le cache. Surviennent des « hommes en uniforme », les soldats qui traquent le bandit. L'adjudant qui les commande menace Fortunato de coups, de cachot et même de guillotine, mais l'enfant refuse de livrer le fugitif, en ricanant toujours : « Mon père est Mateo Falcone ! » (p. 60). Alors l'adjudant lui offre une montre : « Fripon ! tu voudrais bien avoir une montre comme celle-ci suspendue à ton col, et tu te promènerais dans les rues de Porto-Vecchio, fier comme un paon ; [...] le fils de ton oncle [qui habite Porto-Vecchio] en a déjà une... » (p. 62). L'enfant trahit le

---

1. Il est question de Sampiero Corso dans *Colomba*, éd. Pierre Salomon, GF-Flammarion, 1964, p. 38.

bandit. « Fils de... ! » lui crie celui-ci (p. 64). Les parents arrivent, apprennent ce qui vient de se passer. « Femme, dit [Mateo], cet enfant est-il de moi ? » La mère, offensée, répond : « Que dis-tu, Mateo ? et sais-tu bien à qui tu parles ?/ – Eh bien ! cet enfant est le premier de sa race qui ait fait une trahison » (p. 69). « C'est ton fils », insiste-t-elle, inquiète. « Laisse-moi, [...] je suis son père » (p. 70). Il l'emmène dans le maquis et le tue d'un coup de fusil. Ce sont ses paroles qui terminent la nouvelle : « Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous » (p. 71).

Trois lieux : Porto-Vecchio, le maquis et, entre les deux, mais plus proche du dernier, la maison de Falcone. Deux sociétés : la citadine d'où viennent les fusils, les munitions, la montre, les soldats qui portent l'uniforme français et parlent de cachot et de guillotine ; celle du maquis, « patrie des bergers corses et de quiconque s'est brouillé avec la justice » (p. 53), patrie des nomades – non seulement les bergers sont « une espèce de nomades » (p. 54), mais les agriculteurs aussi : « le laboureur corse, pour s'épargner la peine de fumer son champ, met le feu à une certaine étendue de bois », « sûr d'avoir une bonne récolte en semant sur cette terre fertilisée par les cendres » (p. 53), et le printemps suivant il n'a qu'à recommencer à un autre endroit –, patrie des hommes dont peu ne se trouvent pas coupables de « quelque peccadille, telle que coups de fusil, coups de stylet et autres bagatelles » (p. 65). D'un côté les civilisés, de l'autre les sauvages. Deux catégories, deux morales : les civilisés possèdent, ils accumulent des richesses et vendent le superflu de leur production pour s'enrichir encore ; les sauvages consomment, détruisent et jouissent : ils prennent ce dont ils ont besoin là où ils le trouvent, le volent s'ils ne le trouvent pas, comme Gianetto la chèvre laitière de Mateo (« Pauvre diable ! dit Mateo, il avait faim », p. 67), et tueent s'ils ne peuvent pas l'acquérir

autrement, comme Mateo a tué l'homme qui courtisait la jeune fille qu'il voulait épouser. Deux lois, l'une écrite et exécutée par un appareil de justice, l'autre conservée par la tradition et exécutée par des hommes qui se font justice. Deux races ennemies : les sauvages ont le teint foncé – la peau de Mateo est « couleur de revers de bottes » (p. 55), sa femme a des « joues brunes » (p. 69) – ou, parfois, ils sont pâles, comme Mathilde de Coursy ou Colomba, tandis que les civilisés, s'il arrive à Mérimée de les décrire, sont blancs et roses, comme Ioulka Iwinska (*Lokis*) dont les fraîches couleurs appellent la morsure mortelle de son mari assoiffé de sang. Car ces sauvages sont de vrais sauvages, des bêtes féroces ; Gianetto est « lion » (p. 67), Falcone faucon, Tamango « sanglier » (p. 109), « panthère » (p. 118), la Vénus d'Ille « tigresse <sup>1</sup> », Carmen « crocodile <sup>2</sup> », Mathilde de Coursy montre ses dents, la comédienne de *La Partie de trictrac* donne des coups dont on porte « les marques sur la figure pendant plus de huit jours » (p. 188).

Fortunato « ressemblait à un chat » (p. 63) ; félin domestiqué : sauvage par ses origines, civilisé selon ses convoitises. Tous les protagonistes de Mérimée auront cette double nature. Tamango, sauvage par définition, vend ses frères pour se procurer des produits de l'industrie des Blancs ; Saint-Clair, le lieutenant Roger, Julie de Chaverny, enfants de la civilisation, diffèrent de leur entourage par leur nature sauvage – Saint-Clair garde farouchement ses secrets, Roger est prêt à provoquer en duel tous les officiers d'un régiment, Julie s'abandonne imprudemment à son désir –, par le refus des normes qui ont force de loi dans la société civilisée ; dans *Lokis*, le dernier grand récit, cette nature hybride est explicitée :

**1.** *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, éd. Antonia Fonyi, GF-Flammarion, 1982, p. 46. **2.** *Les Âmes du purgatoire. Carmen*, éd. Jean Decotignies, GF-Flammarion, 1973, p. 153.

le héros est l'enfant d'un ours et d'une comtesse lituanienne. La fable s'annonce donc comme organisée par des structures binaires dès le début, dès l'entrée en scène du protagoniste dont le destin sera marqué par son appartenance à deux catégories opposées.

Cette contradiction s'exprime sous la forme d'une alternative : « Tu es le fils de Mateo Falcone ? » ; « Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone ! » Obligé de trancher, Fortunato affirme, non sans avoir hésité, son côté sauvage : « Mon père est Mateo Falcone ! » Tous les autres feront de même : ivre, Tamango donne sa femme noire aux Blancs, mais il se hâte de racheter cette faute au risque de sa vie et de sa liberté ; le lieutenant Roger, après avoir essayé d'acheter l'actrice qui méprise l'argent, corrige cette erreur que lui a fait commettre sa nature civilisée, en bravant le règlement militaire et la fierté de tout un régiment dans l'espoir d'obtenir l'amour de « la colérique Gabrielle » (p. 188) ; Saint-Clair, bien qu'il observe les règles du jeu social, ne peut aimer qu'une femme qui les transgresse en devenant sa maîtresse avant le mariage. Mais ce premier choix sera annulé par un second qui réaffirme l'appartenance à la civilisation : Fortunato trahit le bandit pour posséder une montre (« Fils de... ! » lui crie Gianetto) ; Tamango, lorsqu'il prend le gouvernail qu'il ne saura que casser, revendique un savoir égal à celui des Blancs, revendication dont la conséquence sera la mort de tous les Noirs ; Roger triche au jeu par cupidité, acte qui correspond à une infidélité à l'honneur sauvage que représente Gabrielle (« Non !... non ! je ne pensais pas à elle... Je n'étais pas amoureux dans ce moment... [...] J'ai volé de l'argent pour l'avoir à moi... », p. 201) ; Saint-Clair, le plus méfiant de tous à l'égard des mœurs civilisées qu'il ne connaît que trop bien, trahit pourtant sa foi engagée à Mme de Coursy en prêtant crédit aux bruits qui courent sur elle dans les salons parisiens.

Une nature contradictoire qui se révèle dans l'intrigue par deux choix opposés : l'organisation des matériaux anecdotiques est rigoureusement binaire. Cependant, le bon sens artistique de Mérimée rejette la symétrie parfaite, configuration statique s'il en fût, et investit la sauvagerie d'un pouvoir meurtrier qui met en déséquilibre les rapports de forces entre les deux catégories : l'adjudant de l'armée française ne fait que menacer Fortunato de guillotine, tandis que son père, le chef de famille corse, n'hésite pas à le tuer. Il en est partout de même : quelques jours d'arrêt pour le lieutenant Roger parce qu'il a contrevenu au règlement militaire pour l'amour de Gabrielle, quelques propos méchants à l'adresse de Saint-Clair parce qu'il refuse les conventions mondaines qui veulent qu'on fasse des confidences sur sa maîtresse, mais tous deux mourront pour avoir trahi l'amante sauvage. Lorsque le héros adhère à la sauvagerie, l'autorité civilisée n'y voit – ne veut y voir ? ou est-elle aveugle ? – qu'une peccadille, mais quand il veut retourner à ses pénates civilisés, la sauvagerie le punit pour haute trahison.

Expliquer cette inégalité par des raisons réelles est impossible. Même replacée dans l'univers imaginaire de Mérimée, elle est illogique, parce que la civilisation devrait être plus forte que la sauvagerie qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, époque où se déroule l'action de la plupart des nouvelles, se trouve presque complètement dépossédée de ses terres. Elle ne subsiste plus que protégée par des forêts impénétrables, ou, cas plus fréquent, disséminée sur les terres labourées, cadastrées, couvertes d'édifices et divisées par des murs, devenues, en somme, propriétés des civilisés où les nomades qui ne reconnaissent pas le droit à la propriété ne peuvent être que des intrus dangereux, traqués et faciles à capturer, puisqu'ils n'ont d'autres défenses que leurs dents, griffes, stylets, escopettes, que leur corps robuste et quelques armes

que deux mains suffisent à manier. Et pourtant, cette force individuelle parvient à punir le traître qui veut se mettre sous la protection de la communauté civilisée. Il y a à cela, bien sûr, des raisons rigoureusement déterminées dans chaque cas. Il convient de rappeler ici le relativisme objectif de Mérimée : Mateo est corse, Tamango africain, et leur mode de vie ou leurs mœurs suffisent à expliquer cette vigueur physique et morale qui les distingue des Français que la civilisation a aliénés de la nature. Mais Gabrielle ? Mais Mme de Courisy ? Elles ne tuent pas, c'est vrai ; au contraire, elles pardonnent. Cependant, le traître n'échappe pas à la punition : Roger se jette devant les canons ennemis, Saint-Clair meurt dans un duel qui ne devrait pas avoir une issue mortelle. Quelqu'un les a condamnés et veille à l'exécution de la sanction. Quelqu'un : l'esprit de la sauvagerie ? une cour suprême qui siège au fond des bois ? Pensons à ces animaux de *Lokis* qui « ont une police très sévère, et [qui], quand ils trouvent quelque bête vicieuse, [...] la jugent et l'exilent. Elle tombe alors de fièvre en chaud mal. [...] Peu en réchappent<sup>1</sup> ». Ou rappelons les propos de Mateo : « [...] cet enfant est-il de moi ? [...] Eh bien ! cet enfant est le premier de sa race qui ait fait une trahison. » Et il le tue parce qu'il est son père, au nom de la race. Au-dessus des causes déterminées par les usages locaux, au-delà du hasard des balles folles, il y a une loi propre aux sauvages qui doit expliquer leur supériorité meurtrière. Mais où la chercher ?

Où, sinon dans leur origine ? Mais celle-ci, où la trouver ? « Les Bohémiens eux-mêmes n'ont conservé aucune tradition sur leur origine », note l'auteur de *Carmen*. Mais « leur regard » ne se laisse comparer qu'« à celui d'une bête fauve », et leur teint est « toujours plus foncé

---

1. *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, éd. citée, p. 199.

que celui des populations parmi lesquelles ils vivent <sup>1</sup> ». Oubliée, inconnue, l'origine de la race est donc une réalité, attestée par les traits communs aux individus. L'origine d'une race noire (les Bohémiens se désignent par « le nom de *Calé*, les Noirs <sup>2</sup> ») et dangereuse. « Ces diables d'Espagnols » font peur au résident français de l'île de Fionie ; « leur peau est si noire, à ces moricauds », se dit-il, « qu'on ne peut voir leur cœur au travers <sup>3</sup> ». Race diabolique – le diable est noir –, race qui porte écrit sur sa peau son secret illisible. Le secret qui en fait une race : celui de ses origines inconnaissables.

Et voilà que réapparaît la faille épistémologique, devenue principe organisateur des matériaux de la nouvelle : la civilisation correspond au connu, la sauvagerie indique l'inconnaissable ; les deux relèvent, souvenons-nous, du réel. Et c'est parce qu'ils relèvent du réel que le système logique de la nouvelle, si important chez Mérimée, dont ils sont le fondement, est inébranlable.

La logique causale, d'abord. Fortunato trahit, c'est une cause individuelle. Il en sera puni par la mort, parce qu'ainsi le veut l'honneur corse : c'est une cause générale, donc suffisante. Mais Saint-Clair, pardonné par sa bien-aimée sauvage, sera tué tout de même dans un duel anodin : ce n'est qu'une cause accidentelle. C'est que, nous l'avons vu, derrière ces causes se trouve une autre, nécessaire, la loi meurtrière des sauvages, enracinée dans leur origine. Une cause nécessaire, mais inconnaissable. Il importe peu, cependant, de la connaître parce qu'elle se justifie par une loi connue de la nature : nous sommes tous mortels. C'est ainsi que s'explique la mort des sauvages, émissaires de la divinité diabolique, qui n'ont fait qu'exécuter une vengeance juste. « Qu'as-tu fait ? »

**1.** *Les Âmes du purgatoire*. *Carmen*, éd. citée, p. 167, 164 et 163.  
**2.** *Ibid.*, p. 163. **3.** *Les Espagnols en Danemarck*. *Théâtre de Clara Gazul*, éd. Pierre Salomon, GF-Flammarion, 1968, p. 65 et 66.

demande la mère de Fortunato au père infanticide. « Justice », répond-il (p. 71). Saint-Clair meurt de la balle d'un lion parisien nommé Thémis ; serait-il téméraire de penser à Thémis ? Nous sommes tous égaux devant la mort : nous mourrons tous assassinés. Grimer l'inconnaissable en loi naturelle, cela s'appelle, certes, tricher avec la logique. Mais c'est grâce à cette tricherie que s'impose la réalité du mystère et que la finalité despotique de la nouvelle de Mérimée prend la forme d'une causalité dont l'innocence convainc les plus sceptiques (dont l'auteur lui-même...).

La logique morale, ensuite. Parce que la nouvelle, descendante lointaine de l'*exemplum*, se fonde toujours sur une argumentation morale, même quand elle est immorale. Voici la prémisse majeure du syllogisme mériméen : celui qui trahit la sauvagerie sera puni par la mort ; et la mineure : Fortunato trahit la sauvagerie. Donc Fortunato doit mourir. Mais ce n'est pas la logique didactique du conte moral – rappelons le mépris de Mérimée pour les conclusions utiles –, puisque la puissance sauvage justicière sera anéantie à son tour : « Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous », ordonne Mateo Falcone à la fin de l'histoire ; Tiodoro, comme Tiodoro Gamba qui commande les soldats, gardiens de la civilisation ; Bianchi, les Blancs, ennemis de la race noire. Il faut donc faire appel à un autre syllogisme dont la majeure serait la fatalité biologique : nous sommes tous mortels. Force majeure de la nature amoral, car indifférente ; de l'inconnaissable réel.

Ou faudrait-il conclure à la victoire de la civilisation lorsqu'une famille sauvage disparaît jusqu'à son dernier rejeton ? Une réponse négative émane des répétitions à deux termes qui étayent la composition de la nouvelle et véhiculent les sens forts. « Tu es le fils de Mateo Falcone ? », « Tu n'es pas le fils de Mateo Falcone ! », « Mon père est Mateo Falcone ! » Puis il trahit. « Femme, dit