

Animalité et bestialité chez Mérimée

Dans une lettre de 1839, Mérimée explique que son centre premier d'intérêt est « la pure nature de l'HOMME ¹ », c'est-à-dire le noyau primitif de l'humain, l'homme originel, intégral. C'est dans cette perspective que doit se comprendre le bestiaire mériméen, qui fera l'objet de cette étude. Si l'on rencontre bien sûr, conformément à l'esthétique réaliste qui, pour l'essentiel, est celle de Mérimée, des animaux « réels » dans ses récits, il s'agit en général d'éléments fugaces, souvent peu signifiants, appelés par le cadre ou la situation, mais qui jamais ne constituent des figures de premier plan, ne deviennent à proprement parler « personnages ». Par contre les comparaisons ou métaphores animales sont elles légion, tellement d'ailleurs qu'on ne pourra ici être exhaustif et qu'on se contentera de quelques aperçus. C'est à ces images que l'on s'intéressera, c'est-à-dire au bestiaire symbolique de l'œuvre mériméenne. Soit à un animal dont la fonction est de caractériser l'humain. Si l'on entreprend donc de se mettre à l'écoute de quelques « dialogues de bêtes » chez Mérimée, c'est dans l'idée que le fond de la conversation est toujours « la pure nature de l'HOMME ».

Un primitivisme : animal, origine et civilisation.

Force est de constater que chez Mérimée ce bestiaire symbolique est fourni et surtout constant, d'une remarquable cohérence. L'animal est partout présent, des premiers textes théâtraux aux dernières nouvelles². Tous les types d'animaux, domestiques ou sauvages, sont représentés, mais avec une très forte prédilection pour les seconds. C'est donc essentiellement d'eux qu'il sera question ici. Sur l'ensemble de la production se dégagent nettement trois ensembles, ou trois espèces : les fauves (tigres ou lions le plus souvent), les oiseaux (du colibri à l'épervier en passant par le faucon), et les reptiles (serpents, lézards, crocodiles et autres alligators). Même s'il est des exceptions notables, tel l'ours de *Lokis*. Ce qui frappe encore, outre la grande cohérence des images, est l'évolution que l'on

¹ Lettre à Requien du 30 septembre 1839, *Correspondance générale*, éd. M. Parturier, P. Josserand et J. Mallion, Paris, Le Divan, t. II, 1942, p. 288.

² Toutes nos références vont à *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, éd. J. Mallion et P. Salomon, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978. Pour *La Famille de Carvajal* nous citons l'édition Charpentier, Paris, 1842.

observe : jusqu'à *Lokis*, les figures animales restent cantonnées au réseau métaphorique et symbolique des nouvelles, pièces ou roman. Dans les deux dernières nouvelles, *Lokis* et *Djoûmane*, qui relatent l'histoire d'un homme-ours et d'une femme-serpent³, le recours au fantastique permet en quelque sorte de littéraliser la métaphore, de l'effectuer, d'incarner davantage la figure animale, en l'occurrence monstrueuse, de dire non plus que l'homme est *comme* un animal, mais plus encore qu'il *est* un animal. C'est toute la différence entre la simple métaphore et le basculement dans le fantastique, qui peut mettre en scène des êtres hybrides, monstrueux. Ces deux derniers récits brouillent ainsi définitivement la frontière entre humanité et animalité, que les métaphores animales des textes précédents maintenaient encore. L'intrigue de ces deux nouvelles est précisément bâtie sur l'exploration de cette frontière devenue plus qu'incertaine. On y reviendra.

Le bestiaire mériméen est particulièrement fourni dans la mesure où la comparaison ou la métaphore animale est un des moyens privilégiés chez lui de la caractérisation du personnage. Elle permet d'opérer une ligne de partage très claire entre les forts et les faibles et donc de figurer de manière économique et immédiatement parlante le rapport du personnage à ce que la *Chronique du règne de Charles IX* nomme « l'énergie individuelle » (p. 413), pierre de touche de son univers de valeurs. Elle est un des moyens efficaces d'une anthropologie qui valorise la force, l'audace, la réaction immédiate, la détermination, la liberté individuelle. *Carmen* me servira d'exemple. Ainsi la faiblesse, la gaucherie et la niaiserie de Don José sont-elles systématiquement raillées, par Carmen ou d'autres personnages, par des images animales qui l'assimilent tantôt au « chat surpris dans un garde-manger » (p. 978) et tout honteux, tantôt au « canari » et au « poulet » (« Tu es un vrai canari, d'habit et de caractère. Va, tu as un cœur de poulet » (p. 967), lui lance-t-elle, quand le jeune dragon entend la quitter pour se présenter au quartier pour l'appel). Dans le duel qui l'oppose à Garcia, il est une « souris », là où son rival est un « chat » prêt à n'en faire qu'une bouchée (p. 981) ; plus loin il se comparera lui-même à « un lièvre qui a reçu du plomb » (p. 983). A l'inverse, Carmen précise bien que « si [elle est] habillée de laine », elle n'en est pas pour autant « mouton » (p. 968). Bien au contraire. Cabri du fait de son agilité (p. 964-965), singe par ses sauts et gambades qui trahissent une énergie et une vigueur indomptables, caméléon par son humeur changeante (p. 958), chien qui chemine par son errance et sa liberté (p. 965), elle est surtout « crocodile » (p. 979), fascinante et inquiétante, prête à croquer sa proie. *Colomba* est peut-être encore plus explicite dans cette ligne de partage : si l'héroïne éponyme est une colombe – sauvage, réclamant le sang et non pas annonçant la paix –, par son intransigeance, son obstination vengeresse, sa totale identification à la loi ancestrale du pays, par son physique même, imposant. La fragile Miss Lydia la comparera à un « lion » à exhiber dans les salons ou zoos de Londres (« Colomba à Londres dansant à Almack's !... Quel lion, grand dieu ! à montrer !... C'est qu'elle ferait fureur peut-être... », p. 802). Plus loin elle sera

³ Impossible en effet dans la nouvelle de savoir si le nom éponyme « Djoûmane » désigne le serpent ou la jeune fille. Du coup, il les identifie l'un à l'autre.

une « tigresse », face au vieux Barricini, qu'elle méprise, et qui n'est qu'un « daim » (p. 839). Dans sa *ballata*, Colomba compare la vigilance de son frère à celle d'un « épervier » tandis que la légèreté des fils Barricini les assimile à des « étourneaux » (p. 828). Sans parler du Corse Mateo Falcone, l'intransigeant, qui est tout à la fois, comme son nom l'indique, le faucon (et comme le confirment ses yeux « vifs » de prédateur et son « nez aquilin ») et le « lynx » sauvage (p. 462) qui sacrifie son fils sans ciller. Ni de l'Africain Tamango, dont le récit souligne la force physique en même temps que la détermination : dans son corps à corps avec le français Ledoux, Tamango, « aussi agile que les panthères de son pays », mordant son adversaire avec la force d'un « lion » (p. 492-493), ne peut que mettre ce dernier en pièces. Etc.

On l'aura noté avec ces rapides exemples (la bohémienne, les Corses, l'Africain, soit autant d'envers de la civilisation occidentale moderne), qu'on pourrait développer *ad libitum*, la métaphore animale permet de penser le lien sauvagerie / civilisation et sert chez Mérimée une approche ethnologique qui recherche l'homme *primitif*, chez qui se révèle mieux qu'ailleurs « la pure nature de l'HOMME ». On connaît tout l'intérêt de Mérimée pour ce que Sainte-Beuve a justement appelé « la sauvagerie primitive⁴ ». Le récit mériméen (en tout cas dans les nouvelles « exotiques ») est le plus souvent conçu comme l'exploration d'une humanité d'avant la civilisation moderne, et donc se traduit structurellement par la rencontre d'un narrateur cultivé, qui par sa profession (archéologue dans *La Vénus d'Ille*, linguiste dans *Lokis* par exemple) et par son regard (volontiers ironique et dubitatif) s'impose comme esprit rationaliste incarnant la civilisation et de personnages qui viennent d'ailleurs, d'avant, qui ont conservé quelque chose d'un monde primitif, sauvage, et qui sont l'*autre* de la civilisation. Cette dimension est bien connue, je n'y insisterai pas⁵. Je noterai simplement pour mon propos que cet *autre* de la civilisation est le plus souvent directement lié au monde animal. Le sauvage, l'homme primitif, est proche de l'animal. Cela n'a rien de surprenant ni d'original. Ce qui l'est peut-être davantage ce sont les variations subtiles par lesquelles le bestiaire figure cet antagonisme et parfois les gradations du monde primitif à la civilisation. Je n'en prendrai qu'un exemple : *Mateo Falcone*. Le petit Fortunato, fils de Mateo Falcone, cache le bandit Gianetto, poursuivi par les voltigeurs corses à la solde du gouvernement, sous un tas de foin au haut duquel il place « une chatte et ses petits [...] pour faire croire qu'il n'avait pas été remué depuis peu » (p. 454-455). Arrivent les voltigeurs, dont l'adjudant tente de faire avouer à Fortunato où Gianetto s'est caché. Pour cela, il le séduit en lui promettant un belle montre avec laquelle il pourra parader dans les rues de Porto-Vecchio. Intervient alors, de nouveau, l'image du chat :

Fortunato, lorgnant la montre du coin de l'œil, ressemblait à un chat à qui l'on présente un poulet tout entier. Comme il sent qu'on se moque de lui, il n'ose y

⁴ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. II, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 199.

⁵ Voir, sur ce point, P. Glaudes, *Nouvelles de Mérimée*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 98-121 ; A. Fonyi, introduction à *Tamango, Mateo Falcone et autres nouvelles*, GF, 1983, p. 18-32 ; A. Fonyi, « Sauvagerie / civilisation, principe de plaisir / principe de réalité : un conflit au cœur de l'œuvre de Mérimée », *Littératures*, 51, 2004, p. 61-74.

porter la griffe, et de temps en temps il détourne les yeux pour ne pas s'exposer à succomber à la tentation ; mais il se lèche les babines à tout moment, et il a l'air de dire à son maître : Que votre plaisanterie est cruelle ! (p. 457)

La tentation est trop forte ; Fortunato y cède, livre Gianetto et gagne la montre, ce qui provoque la catastrophe : son père Mateo Falcone, considérant que son fils a trahi la loi corse pour respecter celle des voltigeurs, soit celle du gouvernement moderne, tue Fortunato. Mais on a vu que Mateo était un « lynx », c'est-à-dire précisément un chat sauvage. *Mateo Falcone* est donc une histoire de chats. La chatte sur le tas de foin symbolise l'animal domestiqué, apprivoisé ; à l'autre extrémité se trouve le lynx, fidèle à la loi sauvage des Corses. Entre deux, le petit chat Fortunato, séduit par une montre, emblème évident de la civilisation (la montre permet la gestion du temps, un calcul du temps et surtout ici une parade sociale : on l'exhibe dans les rues). Fortunato se trouve ainsi entre le monde civilisé et le monde sauvage ; « il est, comme l'animal domestique, sauvage par ses origines, mais assez apprivoisé pour n'être pas insensible aux dangereuses tentations du monde civilisé⁶ ». C'est un être de l'entre-deux et la petite fable animalière sert à penser la confrontation et les points de passage entre deux mondes. On pourrait faire les mêmes remarques à propos du personnage d'Orso della Rebbia dans *Colomba*, autre être de l'entre-deux : son nom dit assez l'ours qu'il est – l'image sera d'ailleurs explicitée par Miss Lydia⁷ – mais passé par l'école militaire sur le continent, il appartient aussi à la civilisation. On notera au passage qu'avec cet homme civilisé mais qui reste un ours, la donnée de *Lokis* vient de loin chez Mérimée. L'image animale est donc bien au cœur de préoccupation ethnologique de Mérimée aimantée par les deux pôles antagonistes de la civilisation et de la sauvagerie.

Elle l'est encore, dans le même ordre d'idées, en ce que l'animal permet bien souvent de figurer une dimension essentielle du monde sauvage : la pensée magique, conçue comme le contraire même de la pensée rationaliste qui caractérise la civilisation. De la *Chronique du règne de Charles IX* à *Djoûmane*, Mérimée met en scène maints personnages de sorciers ou sorcières. Ils sont systématiquement accompagnés d'animaux – là encore rien de bien original. C'est la vieille entremetteuse de la *Chronique* qui s'adonne, avec Diane de Turgis, à la magie blanche à grands renforts de poules noires et d'huile de scorpion, mais surtout la sorcière de *Lokis*, parlant à Pirkuns, le serpent qu'elle transporte dans son panier et le vieux sorcier de *Djoûmane*, imposant sa volonté au serpent et appartenant à une secte caractérisée justement par le culte du serpent. Dans tous ces cas, l'animal est le médium, ou le médiateur, privilégié vers des forces surnaturelles dont il est comme la manifestation. Il est révélateur sur ce point que Pirkuns, le serpent de *Lokis*, « parle » (p. 1070) et qu'il vienne consacrer la parole, proprement prophétique, de la vieille sorcière, qui dit très exactement au comte Szémioth ce qu'il est (un animal) et ce qu'il doit faire (rejoindre la forêt des animaux). Il est encore plus révélateur que Pirkuns soit précisément le nom du

⁶ P. Glaudes, *op. cit.*, p. 116.

⁷ « Miss Lydia s'était proposée une noble tâche, celle de civiliser cet ours des montagnes, et de le faire renoncer aux sinistres desseins qui le ramenaient dans son île » (p. 777).

« Jupiter *tonans* » (p. 1068) des Lituaniens. L'animal devient la figuration du dieu. Par où il est un des vecteurs privilégiés d'une pensée magique et mythique. Le propre du mythe est d'incarner souvent la transcendance sous un aspect animal (voir pour un autre exemple le Minotaure évoqué dans *La Vénus d'Ille* : le monstre à tête de taureau).

Sauvagerie d'avant la civilisation, magie, mythe : l'animalité est chez Mérimée directement liée à une interrogation sur *l'origine*, à une mise en œuvre de ce qu'Antonia Fonyi a très justement appelé la « passion de *l'arché*⁸ ». Origine de l'humanité, de l'humain. Je n'en veux pour preuve que l'exemple – massif – de *Lokis*, qui est une mise en scène de l'homme-animal et qui, justement, multiplie les motifs de l'origine⁹. La Lituanie, cadre du récit, se présente véritablement comme lieu originel. Deux éléments, au moins, en témoignent. Ainsi le narrateur-linguiste, le professeur Wittembach, vient en Lituanie pour traduire la Bible en jmoûde, « langue qui se rapproche du sanscrit encore plus que le haut-lituanien » (p. 1050), autrement dit qui se rapproche de la langue originelle par excellence¹⁰. Mais c'est surtout la présence de la *Matecznik*, immense forêt, présentée comme « la grande matrice, la grande fabrique des êtres » (p. 1066)¹¹, qui assimile explicitement l'espace lituanien au lieu de l'origine. Or, cette immense forêt, dont le centre reste inaccessible, est le royaume des animaux. La seule trace humaine qu'on y trouve est un *kapas*, un tumulus qui servait d'autel sur lequel on pratiquait autrefois des sacrifices humains. La *Matecznik* est ainsi le lieu originel de la barbarie : symboliquement, l'homme y est sacrifié ; il n'y a pas sa place, sinon comme bête lui-même (bourreau sacrificateur). Sorte de « berceau toujours vivant du monde », « Arche de Noé fondamentale de tous les êtres », « *utopie* où la vie continue à naître, à accomplir sa gestation et sa germination¹² », cette grande matrice est « le lieu d'où naissent les espèces, la forgerie obscure et toujours active des animaux¹³ ». S'y rencontrent en effet, dans une sorte de chaos et d'indistinction originels des espèces incompatibles dans leurs aires géographiques ou leurs époques, s'y croisent « les lions, les ours, les élans, les *joubrs*, ce sont nos urus », le mammoth, « qui s'est conservé là » (p. 1066) : « tout cela fait très bon ménage » (p. 1066), précise le comte Szémioth. La *Matecznik* de *Lokis* fonctionne comme généalogie mythique. Au commencement est donc l'animal / la bête. L'on peut alors relire les métaphores animales évoquées plus haut : elles désignent

⁸ Voir son article, décisif, « La passion pour *l'arché* » dans *Prosper Mérimée écrivain, archéologue, historien*, A. Fonyi dir., Genève, Droz, 1999, p. 197-207.

⁹ Mais sur le mode ironique du trompe-l'œil, comme le montre remarquablement Paule Petitier dans « *Lokis* : le trompe-l'œil archéologique », *Cahiers Mérimée*, n°3, 2011 (à paraître). Elle souligne notamment que la référence à l'origine, le motif archéologique et généalogique que nous évoquons ici est pure fabrication d'un esprit rationaliste en quête d'explication (celui du professeur Wittembach) et que la voix narratrice mine en sous-main ce modèle univoque pour lui préférer « l'incohérence constitutive du vivant », toujours difficile à admettre.

¹⁰ Le sanscrit est la première langue indo-européenne. Les recherches du professeur Wittembach l'amène donc à la source, à la langue-mère.

¹¹ *Matecznik* est un terme polonais qui signifie « matrice ».

¹² M. Crouzet, note dans *Prosper Mérimée, Nouvelles*, Paris, 1987, Imprimerie Nationale, t. II, *Lokis*, p. 270, note 6.

¹³ *Ibid.*

bien parmi les hommes ceux qui sont restés proches, d'une manière ou d'une autre, de l'origine, et qu'on peut alors à bon droit qualifier d'hommes primitifs.

Une fantasmagorie : animalité et désir

Si en remontant vers l'origine on trouve l'animal, il y a toutes chances que ce tréfonds puisse resurgir en l'homme. En particulier à l'occasion de ce qui met en branle, si l'on ose dire, les fibres les plus intimes et les plus profondes de l'être, à savoir le désir. On ne peut en effet qu'être frappé par la constance avec laquelle chez Mérimée l'érotique recourt à la métaphore animale pour se dire. L'animalité mériméenne est ainsi un des meilleurs accès à sa fantasmagorie. On sait que la rhétorique amoureuse traditionnelle n'est pas avare d'images animales, et l'on trouve parfois sous la plume de Mérimée certains de ces clichés, comme dans ce passage d'*Une femme est un diable* où la bohémienne Mariquita dit au père Antonio, transi d'amour pour elle : « Partons, partons, et puis nous ferons l'amour comme deux tourtereaux » (p. 91). Mais le cliché des tourtereaux est déjà ici comme réactivé dans sa dimension proprement physique, charnelle, par l'expression « faire l'amour ». Et surtout, les images animales disant le lien érotique chez Mérimée sont aux antipodes du gazage que ces clichés animaliers de la rhétorique amoureuse produisent habituellement. Elles établissent en effet le rapport à l'autre, le désir, comme essentiel et inévitable affrontement¹⁴ ; elle inscrivent au cœur du désir une violence – qu'on peut dire primitive – dont le schéma est toujours celui de la chasse sanglante : le prédateur circonviend, fascine et dévore sa proie. Sur ce point la production mériméenne, tous genres confondus, est d'une remarquable cohérence. La femme y est ainsi « tigresse » violente et farouche. L'archétype en est la Vénus d'Ille, au regard de « tigresse » (p. 745), mais il se décline en bien des figures. Diane de Turgis dans la *Chronique*, rappelle d'emblée par son prénom la figure de la chasseresse, et dans ses ébats avec Bernard de Mergy se relève « avec l'agilité d'une jeune tigresse, s'élanç[e] sur lui, et le serr[e] dans ses bras d'une étreinte plus forte que celle d'un homme » (p. 407-408), tout comme d'ailleurs la Vénus d'Ille enserrera Alphonse de Peyrehorade d'une étreinte mortelle. La première grande scène de séduction amoureuse entre Diane et Mergy a symboliquement lieu durant une scène de chasse où l'on met à mort de façon particulièrement sanglante un cerf (chapitre 10) et où Charles IX se voit alors qualifié de « boucher » (p. 337). « Tigresse » encore, la jeune Catalina de *La Famille de Carvajal*, qui tue son père – mais cette fois il faut dire qu'elle est en état de légitime défense – dans l'étreinte sanglante par laquelle ce dernier entend consommer l'inceste, dont l'envie le taraude depuis le début de la pièce. Son père, Don José, lui-même « accoutumé à saisir sa proie comme le lion » (*Carvajal*, p. 456) et à ainsi être « toujours le plus fort » (*ibid.*) apprécie cette résistance de Catalina : « Eh bien ! frappe ton père !, lui lance-t-il.

¹⁴ Et inversement les scènes d'affrontement, de lutte ou de corps à corps entre deux rivaux se teignent souvent de résonances érotiques. Voir le corps à corps sanglant, la lutte à mort de Tamango et du capitaine Ledoux (p. 492-493) où il est difficile de ne pas voir aussi un assaut d'ordre érotique.

J'aime mieux triompher d'une tigresse que d'une biche timide. [...] Si je triomphe, il naîtra de nous une lignée de démons » (*Carvajal*, p. 460). On pourrait multiplier les exemples. L'étreinte équivaut ainsi toujours à une mise à mort : la métaphore traditionnelle de la "petite mort" d'amour est ainsi le plus souvent littéralisée chez Mérimée. On en aurait encore un exemple avec la dernière rencontre de Carmen et de Don José qui se lit comme une véritable tauromachie (p. 987-988). Les détails font sens : les rubans couleur de feu que porte Carmen sont de la même couleur que la cocarde du taureau dans la scène de la corrida. De même la couleur noire qui distingue le teint, l'œil et le costume de la gitane l'associe au taureau et ce rapprochement, comme l'a noté Clarisse Requena,

aboutit à l'idée de combat entre Carmen et Don José où l'amant de la Gitane tient donc le rôle du matador. Carmen, parvenue dans une gorge solitaire [...] se tient immobile, le regard fixe, devant Don José [...]. Puis, de même que le taureau charge son agresseur, Carmen, au désespoir de Don José qui préférerait qu'elle ait peur, affronte l'adversaire et frappe du pied. Don José tue alors Carmen comme dans l'arène, en lui assénant deux coups de couteau¹⁵.

Désirer, c'est donc entrer dans l'arène, se lancer dans un combat cruel à l'issue sanglante. On meurt d'amour chez Mérimée, mais pas au sens éthéré où l'entend l'élégante et traditionnelle rhétorique amoureuse.

Pour dire le désir dans sa double dimension de séduction, de fascination, et de danger mortel, de terreur, l'œuvre mériméenne joue d'un réseau très serré d'images reptiliennes. Crocodile, alligator, lézard mais plus souvent serpent, avec toutes ses variantes plus ou moins mythiques, légendaires ou fantastiques (la roussalka, l'afrite, la nymphe malfaisante) : telle apparaît la femme, des textes du début à *Djoûmane* la dernière nouvelle. Autant d'animaux qui fascinent : les textes insistent à chaque fois sur ce regard quasi hypnotisant de la femme-reptile. En face se tient l'homme réduit à un petit oiseau, qui se fait mordre et/ou dévorer. On tient là une métaphore ou une structure véritablement obsédante chez Mérimée. Dès *Une femme est un diable*, le père Antonio, qui a du mal à réfréner son désir pour la belle bohémienne Mariquita précise, que « la rencontre d'une femme est plus dangereuse que celle d'un aspic » (p. 81), et, incapable de maîtriser son désir, avoue : « j'étais comme le colibri fasciné par l'alligator » (p. 81). Image que l'on retrouve dans *Carmen*, où la Gitane est assimilée à un « crocodile » (p. 979) et Don José à un « canari » (p. 967, 976). Inutile d'insister sur le symbolisme sexuel : le petit oiseau, colibri ou canari, désigne évidemment le sexe masculin. Dans *L'Amour africain*, Nouman, à la fois fasciné et terrifié par l'esclave Mojana, qui l'a conduit au meurtre de son ami Zeïn, voit en la belle non pas une « femme », mais « quelque Afrite¹⁶ » (p. 102). De même Ioulka dans *Lokis* se présentera comme une roussalka, c'est-à-dire

une nymphe des eaux. Il y en a beaucoup dans toutes ces mares pleines d'eau noire qui embellissent nos forêts. Ne vous en approchez pas ! recommande Ioulka au comte Szémioth et au professeur Wittembach. La roussalka sort, encore plus

¹⁵ Clarisse Requena, *Unité et dualité dans l'œuvre de P. Mérimée. Mythe et récit*, Paris, Champion, 2000, p. 215.

¹⁶ « Afrite : mauvais génie, espèce de méduse ou de lamie » (note de Mérimée, 102).

jolie que moi si c'est possible ; elle vous emporte au fond, où selon toute apparence elle vous croque. (p. 1073)

La roussalka étant aussi une danse, Ioulka s'y lance pour, dit-elle explicitement, « fasciner » le comte Szémioth en dansant autour de lui, comte qui s'expose à « [s]es griffes » (p. 1073). Elle fascine ainsi l'homme pour le retenir dans ses griffes et mieux le croquer. *Djoûmane* boucle la boucle en jouant à tous les niveaux de l'image du serpent : d'abord dans la représentation donnée par le sorcier, qui voit une jeune fille mordue par un serpent ; il ne s'agit d'abord là que d'une farce, mais elle provoque le rêve fantastique du narrateur qui s' imagine tomber dans un gouffre, explorer une étrange caverne et assister à un culte d'adoration du serpent (invoqué sous le nom de Djoûmane) à qui une jeune fille serait sacrifiée. Serpent aux yeux « phosphorescents » (p. 1100), comme pour mieux souligner l'étrange fascination qu'il suscite. Le motif du serpent est prégnant dans la nouvelle, on n'en reprendra pas le détail ici, Louis Vax a bien montré qu'il s'étendait à tous les aspects du texte (la caverne constitue des boyaux dans lesquels le narrateur se sent prisonnier comme s'il était enserré dans les anneaux d'un serpent, etc.¹⁷). Mais l'idée essentielle est que le serpent est intimement lié à la femme, à laquelle il donne accès : la jeune fille d'abord puis, à la fin du rêve le narrateur se retrouve dans un charmant boudoir où apparaît une femme magnifique dont la chevelure, « noire comme l'aile d'un corbeau [...] s'étalait sur ses épaules, sur le divan et jusque sur le tapis à ses pieds » et couvrait même le divan (p. 1102). Ces cheveux, dont on sait à quel point ils sont un emblème érotique au XIX^e siècle sont un évident avatar du serpent noir, et assimilent la femme au reptile. Cette identification était déjà présente dans la *Chronique du règne de Charles IX*, où la belle Diane de Turgis, aux regards « de feu » qui ont une véritable « action magique » (p. 321), enlaçait le cou de Mergy « avec les longues tresses de ses cheveux noirs », le serrait dans ses bras « de toute sa force » en lui lançant : « je veux t'étrangler » (p. 382). Plus explicitement encore, quand elle voulait retenir Mergy dans ses bras, elle le « serr[ait] et l'envelopp[ait] de son corps comme un serpent qui se roule autour de sa proie » (p. 408). Là encore, on pourrait multiplier les exemples. On notera, bien sûr, que cette association de la femme et du serpent n'est pas neuve et qu'elle se comprend sur un arrière-plan chrétien : toutes les séductrices mériméennes sont ainsi des filles d'Ève. Mais on ne saurait la réduire à cela. Cette assimilation évoque tout autant la figure mythologique de Méduse, en particulier avec l'insistance sur le regard fascinant (au sens étymologique) qui caractérise tous ces personnages. Plus spécifiquement encore, elle doit se comprendre comme élément structurant un fantasme ou une érotique mériméen(ne) fondé(e) sur deux images complémentaires : l'étouffement et la dévoration. Il serait trop long ici d'en donner tous les exemples, mais dans tous les cas le rapport amoureux est décliné sous ces deux aspects. La dent et la morsure sont des motifs plus que récurrents et directement dérivés des images animales élaborées pour signifier l'érotique comme affrontement violent, sanglant et finalement mortel. Le plus souvent, la femme est l'animal prédateur et dévrateur, l'homme la proie, on l'a vu. Parfois

¹⁷ Voir Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1964, p. 187-188.

les rôles s'inversent, comme dans *Lokis* où c'est le comte, l'homme-ours qui mord et ainsi tue la blanche « colombe » (p. 1086) qu'est Ioulka. Cette dernière n'est pourtant pas en reste, on l'a vu, qui se présente elle-même explicitement comme une roussalka munie de griffes et prête à croquer l'autre. Quoi qu'il en soit, la structure est bien toujours identique : le désir fait surgir une animalité brutale et prédatrice, qui n'a rien chez Mérimée d'une imagerie convenue mais qu'au contraire tous les récits s'emploient à littéraliser. Il n'est donc guère étonnant que Mérimée ait souvent donné lieu à des lectures psychanalytiques¹⁸ : servant très souvent à figurer la sexualité dans l'œuvre mériméenne, l'image animale semble y suggérer une sexualité vécue sur le mode de la terreur et déclinant toutes les figures possibles de la castration.

En tout cas, sans psychanalyser Mérimée, on se contentera de relever que toutes ces images animales affirment hautement le lien d'Éros et de Thanatos, soulignent une dimension sadique du désir mériméen, un désir à la fois terrifié et terrifiant. Toutes ces images disent une chose : le désir (ré)active dans l'homme une part animale. C'est ici sans doute qu'on glisse de l'animalité à la bestialité, à la bête, assimilée à un instinct destructeur qui gît au cœur de l'homme.

Une anthropologie pessimiste : l'homme est la bête

Sans cesse ramené, par le jeu de la métaphore ou par les troubles du fantastique, à l'animal, l'homme dont Mérimée dit vouloir chercher « la pure nature », antérieure à toute inscription historique, renvoie alors à une anthropologie foncièrement pessimiste qui fait de la cruauté, de la violence, de l'instinct destructeur non pas l'exception caractérisant quelques monstres ou cas terrifiants, mais une donnée fondatrice de la psyché humaine. Ainsi ce n'est plus l'homme primitif, sauvage, par opposition à l'homme civilisé que l'image animale permet de saisir, mais la part primitive inscrite en tout homme, étant entendu que ce primitivisme est terriblement et absolument *contemporain*.

C'est évidemment *Lokis* (1869) qui aborde le plus frontalement la question. En inscrivant l'animal dans la généalogie même du comte Szémióth (dont la mère aurait été violée par un ours), en présentant donc un homme qui est une bête, la nouvelle pose, par les moyens de la littérature fantastique une question qui est à la fois philosophique et morale. Cette dernière se trouve explicitement inscrite dans le texte lorsque le comte Szémióth demande au professeur Wittembach et au docteur Froeber, les deux représentants dans la nouvelle de la culture, de l'esprit rationaliste et donc de la civilisation : « Comment expliquez-vous, monsieur le professeur [...], la *dualité* ou la *duplicité*

¹⁸ Pour s'en tenir au seul *Lokis*, voir notamment A. Fonyi et A. Clancier, « L'ours et la colombe. Histoire d'un fantasme dans l'œuvre et la correspondance de Mérimée », dans *Les Correspondances. Ecrire, publier, lire*, dir. J.-L. Bonneat et M. Bossis, Publications de l'Université de Nantes, 1983, p. 306-318 ; D. Leuwers, « Une lecture de *Lokis* », *Europe*, 557, 1975, p. 70-76 ; A. Hiller, « Une lecture de *Lokis* : variation sur la chute », *NCFs*, 1978-1979, 7, p. 17-31, J. Bellemin-Noël, « Un ours trop bien léché » dans *Vers l'inconscient du texte*, nouvelle éd. revue, PUF, 1996, p. 196-226.

de notre nature ? » (p. 1080). C'est bien cette duplicité – qu'on en nomme les pôles sauvagerie / civilisation, nature / culture, bestialité / humanité¹⁹ – qu'il s'agit non seulement de penser mais, littérairement, de figurer par la métaphore animale. La bête humaine : là encore l'idée n'est pas neuve et *Lokis* s'écrit dans l'aire intellectuelle qui voit l'exploration par les outils de la littérature des tréfonds de l'inconscient puis leur formalisation par la psychanalyse. Mérimée n'est pas loin ici de *La Bête humaine* du naturalisme, qui est dans l'air du temps, l'expression « bête humaine » elle-même devenant vite un stéréotype du moment²⁰. Pas loin non plus d'une certaine manière du *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson, qui est bien une mise en scène de la « dualité » de l'homme. Très loin par contre de Buffon, Lamarck ou Cuvier, qui s'ils aidaient à décrire et à saisir l'animalité n'offraient en revanche guère de secours pour penser la bestialité, qui est liée aux profondeurs de la psyché, à ce qui renvoie à un en deçà même de la conscience, qui remonte à l'instinct, au pulsionnel, à la fois originel et féroce et actuel.

On ne reprendra pas ici tous les indices que pose successivement la nouvelle pour suggérer la nature animale de Michel Szémioth. Ils sont aisés à repérer et ont été depuis longtemps répertoriés. Nous intéressera davantage le système antithétique apparemment très simple qui structure la nouvelle en opposant civilisation et sauvagerie : d'un côté le narrateur-professeur, le linguiste Wittembach, l'érudition, le rationalisme (du docteur Froeber et du professeur), la culture de l'écrit, le christianisme, le monde du château et tout ce qui fait du comte Szémioth un homme parfaitement cultivé, qui lit de la métaphysique allemande et déplore les usages encore « barbares » (p. 1058) ou « sauvages » (p. 1059) de sa Samogitie natale, « le manque de civilisation de ses compatriotes » (p. 1077). De l'autre les mœurs superstitieuses du pays, des traditions orales, païennes, le monde de la forêt, certaines réactions d'ours mal léché (au propre et au figuré) du comte, etc. La fin du récit voit le comte s'enfuir du côté de la forêt, de cette *matecznik* originelle après avoir égorgé la jeune Ioulka, tout comme à la fin de *La Famille de Carvajal* la « tigresse » Catalina, qui vient de tuer son père, demande à être conduite dans la forêt où elle finira « mangée » par les tigres justement (*Carvajal*, p. 470). Dans les deux cas tout se passe comme si le texte résorbait l'anomalie monstrueuse qu'est l'homme-animal et rétablissait une frontière claire entre humanité et bestialité, entre civilisation et sauvagerie. On arriverait apparemment à la même conclusion avec certaines nouvelles « exotiques », telle *Tamango*, où le héros éponyme, force de la nature, lion de l'Afrique, est peu à peu phagocyté par la civilisation : c'est toute l'ironie de ce récit qui voit Tamango finir à Kingston (Jamaïque), colonie anglaise, en « travail[ant] pour le gouvernement », littéralement à sa solde, et mourir « à l'hôpital d'une inflammation de poitrine » (p. 499) : c'est une mort de courtisane, de Traviata ! Le lion africain est comme émasculé par la civilisation. Il y aurait bien d'autres exemples où la civilisation se définirait donc comme exclusion ou extinction de la violence : l'homme ferait mourir la bête et les récits finiraient de

¹⁹ Sur leur déclinaison dans la nouvelle, voir l'article suggestif de Michèle Simonsen, « Nature et culture dans *Lokis* », *Littérature*, 23, 1976, p. 81-93.

²⁰ Voir Philippe Hamon, *Zola. La Bête humaine*, Gallimard, coll. Foliothèque, 1994, p. 91-116 et 130-139.

manière rassurante par consolider la frontière entre l'humanité et la bestialité. La bestialité se réduirait à un avant ou un ailleurs de la civilisation.

Or, bien des éléments de *Lokis*, entre autres, interdisent une telle lecture. Le texte travaille à miner ces oppositions simplistes et à rendre poreuse la frontière. On notera d'abord que c'est lors de la nuit de noces que le comte Szémioth tue en la mordant sa jeune femme, pour boire son sang. Sur le plan narratif comme idéologique, c'est donc le mariage, c'est-à-dire une institution sociale normée, à la fois civile et religieuse, consacrée ici par le professeur Wittembach (ministre de la religion évangélique, c'est lui qui célèbre l'union du comte et de Ioulka) *i.e.* par l'incarnation même d'une certaine forme de civilisation, qui permet la catastrophe, l'acte monstrueux. L'actualisation, la manifestation de la bestialité, loin d'être empêchée par la civilisation est donc à l'inverse ici provoquée par elle²¹. Ensuite, le comte Szémioth peut bien regagner sa forêt, il n'en reste pas moins que les autres personnages de la nouvelle sont eux aussi duels. Ioulka, l'érudite qui connaît le j moude au point d'être capable de produire des faux, cache une roussalka, on l'a vu. Mais le professeur Wittembach lui-même, incarnation du rationalisme et d'une certaine forme de culture, a été amené, dans des circonstances certes extrêmes en Uruguay, à saigner son cheval et à boire son sang (p. 1075), ce qui est une des envies les plus fortes de l'homme-ours qu'est Szémioth. Wittembach précise même que le président de la république (d'Uruguay) ne dédaigne pas une telle pratique :

Mon excellent ami, don Fructuoso Rivera, président de la république, perd rarement l'occasion de le satisfaire [le goût du sang cru]. Je me souviens qu'un jour, allant au congrès en grand uniforme, il passa devant un *rancho* où l'on saignait un poulain. Il s'arrêta, descendit de cheval pour demander un *chupon*, une sucée, après quoi il prononça un de ses plus éloquents discours. (p. 1075)

À Ioulka, horrifiée, traitant le président de « monstre », Wittembach réplique qu'il est au contraire « un homme très distingué, d'un esprit supérieur » (*ibid.*). Le sang cru, sucé – ce qui renvoie à une pratique animale –, permet l'éloquence du discours, pratique humaine, culturellement codée et appréciée, s'il en est. Il est aussi révélateur qu'il s'agisse ici du *président de la république*. Au cœur du politique, de ce qui organise et régit la *polis*, et de celui qui en est à la fois le garant et le symbole, gît donc aussi la bête.

On en a confirmation, à rebours, si l'on revient sur la description de la Matecznik, cette forêt originelle royaume des animaux. Elle n'a rien d'un Eden :

Là vivent en république les animaux... ou sous un gouvernement constitutionnel, je ne saurais dire lequel des deux, précise le comte Szémioth. Les lions, les ours, les élans, les *joubrs*, ce sont nos urus, tout cela fait très bon ménage.

²¹ On pourrait faire exactement la même remarque à propos de *La Vénus d'Ille*, où c'est le mariage qui provoque la catastrophe. Le narrateur de cette nouvelle avait d'ailleurs donné du mariage une image terrifiante, bestiale : « Quelle odieuse chose, me disais-je, qu'un mariage de convenance ! Un maire revêt une écharpe tricolore, le curé une étole, et voilà la plus honnête fille du monde livrée au Minotaure ! » (p. 752). Où le mariage équivaut au réveil du minotaure, du taureau dévorateur. Ajoutons que dans *Lokis*, c'est « trois jours... ou deux jours après son mariage » (p. 1054) que la comtesse Szémioth croise l'ours. C'est évidemment tout sauf une coïncidence.

Le mammouth, qui s'est conservé là, jouit d'une très grande considération. Il est, je crois, maréchal de la diète. Ils ont une police très sévère, et quand ils trouvent quelque bête vicieuse, ils la jugent et l'exilent. Elle tombe alors de fièvre en chaud mal. Elle est obligée de s'aventurer dans le pays des hommes. Peu en réchappent. (p. 1066)

Étrangement, ce sont des catégories politiques qui servent à penser la matrice originelle, le lieu primitif qu'on croyait plus mythique que politique. Si l'animalité permet de penser l'homme, l'inverse ici est vrai, ce qui confirme leur essentielle consubstantialité. Le royaume animal est pourvu d'institutions politiques. L'évidente référence intertextuelle aux fables de La Fontaine et au *Roman de Renart* ne doit pas masquer le fait que ce qui importe ici, plus encore que le type même de régime (république ou gouvernement constitutionnel), c'est l'organisation *policière* de cette société fondée sur la traque du différent (la bête vicieuse), l'exclusion (sous sa forme politique de l'exil).

L'image animale, signifiant la bestialité, semblait donc chez Mérimée se comprendre essentiellement dans une quête de la « pure nature de l'HOMME », c'est-à-dire dans une approche qui déshistoricisait l'homme, qui le saisissait comme nature et non comme être historique. Or, les choses ne sont pas aussi simples, on le voit. Animalité et bestialité ont également valeur idéologique en ce qu'elles servent à appréhender le politique. C'est si vrai que la pièce la plus « politique » de Mérimée, *La Jacquerie*, est fondée précisément sur une mise en scène de l'animalité²² : cette dernière permet d'y figurer la lutte des classes et de faire de la violence l'élément moteur de l'Histoire qui, dès lors, n'est que fracas et désordre. La *Chronique du règne de Charles IX* en fournirait une autre illustration saisissante : la Saint Barthélemy y est sans cesse décrite comme un déchaînement bestial, une chasse sanglante, mettant aux prises des « bêtes fauves » (p. 411) ou des « bêtes sauvages » (p. 414)²³. Comme le rapport *érotique* individuel, le rapport *politique* des classes, des clans, des partis est modélisé par l'action violente, farouche, de la bête. La bête se laisse alors identifier à un principe de clivage destructeur. L'anthropologie pessimiste, bestiale, de Mérimée, ne peut que déboucher sur une Histoire vécue comme chaos.

Force, vigueur, énergie, vitalité libre et déterminée, éros, mais aussi violence, destruction, cruauté, chaos, thanatos : le bestiaire mériméen est à l'image de ce qu'il métaphorise : duel, ambivalent. Que l'on tente de dessiner une individualité ou de saisir une socialité, la bête est là, pour le meilleur et pour le pire.

Xavier BOURDENET
IUFM de Paris – Sorbonne

²² Paule Petitier l'a parfaitement analysée dans « L'animalité dans *La Jacquerie* », dans *Prosper Mérimée écrivain, archéologue, historien, op. cit.*, p. 123-134. Voir aussi Roger Bellet, « Jacques Bonhomme, loup-garou et la lutte des classes dans *La Jacquerie* », *Europe*, 557, 1975, p. 8-30.

²³ Voir notamment le chapitre XXIII où est filée, de manière à la fois ironique et morbide, la métaphore des huguenots, ou plutôt de leurs cadavres, comme carcasses animales. Sur cette historicisation de l'image animale, voir, ici même, le bel article d'Aude Déruelle.