

## Les figures d'assassins dans le théâtre de Mérimée

Noémi CARRIQUE  
Université de Rouen / Université Paris-Sorbonne  
CÉRÉDI

« En une heure, je suis devenu fornicateur, parjure, assassin » s'exclame fray Antonio dans *Une femme est un diable*, après avoir poignardé, pour les beaux yeux de Maria la folle, son collègue inquisiteur. Presque tous les personnages principaux des pièces de Mérimée pourraient prononcer ces mots. Dans le théâtre contemporain de Mérimée, l'assassin est généralement assimilé aux rôles de traîtres, poursuivis par les remords, punis par la justice terrestre ou divine<sup>1</sup>. Mérimée, moins soumis avec son théâtre littéraire aux contraintes de la scène auxquelles se sont pliés Hugo, Dumas, ou Vigny, et simultanément critique du classicisme et distant du tout nouveau romantisme, reprend et utilise la tradition de représentation de l'assassin. Quels sont les enjeux de cette présence systématique des homicides dans le théâtre de Mérimée ? Nous allons essayer de répondre à cette question en étudiant d'abord les enjeux esthétiques de la représentation du geste meurtrier, qui offre tout à la fois un argument en faveur de la vraisemblance de l'action et une distance envers les règles classiques et la fiction théâtrale. Cette distanciation permet au spectateur de déduire librement les « leçons » politiques, sociales et anthropologiques du spectacle du crime, que nous aborderons dans un second point.

### La question esthétique du théâtre mériméen : un romantisme à coups de poignard

L'étude des personnages d'assassins du théâtre de Mérimée invite à considérer la question esthétique du renouvellement des formes théâtrales, qui plus est dans ce contexte du romantisme naissant dans les années 1825 et 1830. Mérimée commence à écrire en 1825, lorsque la « théorie » du genre n'a pas encore été élaborée par Hugo, mais que Stendhal a publié *Racine et Shakespeare*, et que Guizot a assorti la nouvelle traduction du théâtre de Shakespeare de 1821 d'une préface intitulée « Étude sur Shakspeare<sup>2</sup> » qui propose également un renouvellement de la scène française. L'étude

---

<sup>1</sup> Nous remarquons que les travaux récents de Roxane Martin invitent à reconsidérer cette idée des traîtres-assassins purement diaboliques. Par exemple, dès le début du siècle, dans *L'Homme à trois visages* de Pixérécourt (1810), le brigand-assassin Vivaldi/Abelino/Edgar est clairement héroïsé et dépasse le simple statut de « vil traître », car il tue pour faire justice et la fin justifie les moyens, pour le plaisir du spectateur complice. Voir à ce propos l'édition critique de Sylviane Robardey-Eppstein pour *L'Homme à trois visages* dans l'édition du *Théâtre complet* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, sous la direction de Roxane Martin, tome I, 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2013.

<sup>2</sup> Orthographe employée par Guizot. Pour plus de précisions concernant cette préface, voir mon article « Histoire du théâtre, histoire populaire : regard de Guizot sur les liens entre le peuple et la scène dans son *Étude sur Shakspeare*, 1821 », dans Olivier Bara (dir.), *Les Théâtres populaires avant le Théâtre National*

des meurtriers offre un angle de vue pour comprendre comment Mérimée s'inscrit dans ce mouvement de renouvellement.

### Des assassins authentiques pour un théâtre « réel »

Sainte-Beuve voit en Mérimée le porteur d'un jeune romantisme épuré, réduit au minimum. Ainsi écrit-il dans son *Panorama de la littérature française* que « venu dans les premiers moments de l'innovation romantique en France, [Mérimée] semble n'avoir voulu, pour son compte, en accepter et en aider que *la part vigoureuse, énergique, toute réelle et observée* : à d'autres la théorie ou le chant, la vapeur ou le nuage<sup>3</sup>. » Sainte-Beuve assimile ici la vigueur, l'énergie romantique à la précision réaliste, « observée », des personnages de Mérimée. L'auteur lui-même met en avant cette prétention réaliste en ajoutant à la préface de *La Famille de Carvajal* la lettre de son lecteur, probablement fictif, Diego Rodriguez de Castagneda y Palacios, capitaine colombien. Le marin déplore le « flegme » et le remords des assassins de tragédie, tandis que lui, qui a tué quarante et un Espagnols, n'a « jamais rien senti de pareil<sup>4</sup> ». Diego Rodriguez est avide de la vraisemblance des drames romantiques, qui passerait par la représentation du crime franc et sans repentir. Mérimée aurait donc écrit ce drame violent pour répondre à l'aspiration des lecteurs / spectateurs à un théâtre « réel ».

S'ajoute à cette prétention réaliste l'argument de la couleur locale, que les assassins du *Théâtre de Clara Gazul* portent largement. Charles Maurice, lors de son investigation en 1828 sur les sources de *Polder ou le bourreau d'Amsterdam*, la pièce de Pixierécourt et Ducange, y voit une reprise du thème d'*Inès Mendo ou le préjugé vaincu*, pièce du *Théâtre de Clara Gazul*<sup>5</sup>. Le journaliste juge le bourreau de Mérimée supérieur à celui de Pixierécourt et Ducange, car l'auteur respecte la couleur locale<sup>6</sup> :

Nous ferons seulement observer qu'en plaçant la scène en Espagne, Clara Gazul, ou plutôt l'homme d'esprit qui s'est caché sous ce nom, a mieux justifié ces emportements des passions violentes, cette exaltation qui s'ajoute encore à la position où se trouvent les deux principaux personnages, le bourreau et sa fille<sup>7</sup>.

Le bourreau galicien de Mérimée serait donc plus vraisemblable que son homologue batave. Cette idée d'un climat méditerranéen plus favorable que le froid septentrional à l'emportement des passions jusqu'au crime est particulièrement exhibée dans le *Théâtre de Clara Gazul*<sup>8</sup>, mais se retrouve aussi régulièrement, dans tout le théâtre de Mérimée, sous forme de remarques ponctuelles : à la scène XI des *Mécontents*, Édouard dit de Bertrand Sanspeur, le paysan rebelle et violent de la conspiration : « Il a le diable au

---

*Populaire, 1750-1920*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », série « Rencontres » (à paraître).

<sup>3</sup> Sainte-Beuve, *Panorama de la littérature française (Portraits et causeries)*, Paris, Pochothèque, 2004, p. 1313. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Prosper Mérimée, Préface de *La Famille de Carvajal*, dans *La Jaquerie, scènes féodales, suivies de La Famille de Carvajal, drame, par l'auteur du théâtre de Clara Gazul*, Paris, Brissot-Thivars, 1828, p. 344.

<sup>5</sup> Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 157.

<sup>6</sup> Voir à ce propos le chapitre de Sylvain Ledda sur les bourreaux dans *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009.

<sup>7</sup> Charles Maurice, *Courrier des théâtres*, 17 octobre 1828.

<sup>8</sup> Un exemple parmi d'autres est le personnage de Zeïn-ben-Humeïda dans *L'Amour africain*. Il correspond bien au stéréotype du bédouin sauvage et assassin, surtout quand il s'exclame : « Quoi, c'est une femme qui l'a rendu parjure, qui m'a presque rendu assassin ! Mais moi, pour posséder quelques chameaux, n'ai-je pas rendu plus d'une épouse veuve et plus d'un enfant orphelin ! » (*Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 154).

corps. Assassiner l'empereur, *il est pire qu'un moine espagnol*<sup>9</sup> ! ». Mais l'argument ne concerne pas les seuls méditerranéens, il s'étend aux plaines de la steppe russe. Les premières scènes des *Débuts d'un aventurier* jouent également du recours à la couleur locale en suggérant la violence stéréotypée des cosaques. Le marchand Choubine, à la scène II de l'acte I, craint de se faire dévaliser par Yourii, le futur tsar imposteur, lorsqu'il le croise au détour d'un chemin, et s'étonne en aparté qu' « il ne [lui] demande pas la bourse ou la vie<sup>10</sup>. »

Suivant cette même idée de vraisemblance, on peut comprendre la création des personnages d'assassins comploteurs de *La Jaquerie* comme garants d'une fidélité historique. Dans sa préface, Mérimée déclare qu'il a « tâché de donner une idée des mœurs atroces du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> ». Effectivement, la violence de la Grande Jacquerie de 1358 est bien montrée dans sa diversité. On y trouve la cruauté des seigneurs qui oppriment, avec à la scène IV la mention du corps du brigand Girart, coupé en morceaux, en train de se faire dévorer par les chiens du baron Gilbert d'Apremont<sup>12</sup>, et le sénéchal aux ordres de cet homme bat une femme enceinte de huit mois à coups de pieds dans le ventre<sup>13</sup>. Mais Mérimée ne tait pas non plus la brutalité des brigands, et notamment celle de leur chef « le Loup-garou » qui a, « d'un seul coup de son gros marteau », fait « sauter la cervelle » de sa femme, comme c'est encore dit à la scène IV<sup>14</sup>. Et enfin, les paysans rebelles font aussi preuve d'une grande violence. Nous voyons ainsi à la scène XI le paysan Renaud frapper le sénéchal sur scène à coups de hache, la didascalie est particulièrement éloquente :

RENAUD, *après avoir coupé la tête du sénéchal qu'il prend à la main.* – Ton corps sera traité comme celui d'un assassin<sup>15</sup>.

On voit bien ici ce que le parti pris d'un théâtre littéraire, avec ces « scènes féodales », offre de liberté sanglante à Mérimée : les assassinats sont présentés comme détails authentiques de la fresque historique.

Cet argument d'authenticité des personnages d'assassins n'a pas uniquement une valeur d'accessoire, il appuie l'idée d'un théâtre qui doit être plus proche de la réalité, et qui pour cela doit passer par l'émancipation des règles classiques.

### Tuer le classicisme ?

Mérimée ne fait pas œuvre de nouveauté radicale avec sa série d'assassins, il s'inscrit dans une lignée esthétique : celle du mélodrame et des traditions espagnole ou élisabéthaine. Cependant, dès le prologue des *Espagnols en Danemark*, première pièce du *Théâtre de Clara Gazul*, Mérimée se fait, par la bouche de Clara Gazul, le chantre du romantisme contre un poète néo-classique en écartant d'une réplique les règles classiques qui offrent de mauvais critères de jugement :

Je ne vais pas m'informer, pour juger d'une pièce, si l'événement se passe dans vingt-quatre heures, et si les personnages viennent tous dans le même lieu, les uns comploter leur

<sup>9</sup> Prosper Mérimée, *Les Mécontents*, dans *Mosaïque, par l'auteur du Théâtre de Clara Gazul*, Paris, H. Fournier jeune, 1833, p. 334.

<sup>10</sup> Prosper Mérimée, *Les Débuts d'un aventurier*, dans *Les Deux héritages, suivis de L'Inspecteur général et des Débuts d'un aventurier*, Paris, Michel Lévy frères, 1867, p. 282.

<sup>11</sup> Préface de *La Jaquerie*, dans *La Jaquerie, scènes féodales, suivies de La Famille de Carvajal*, éd. citée

<sup>12</sup> Prosper Mérimée, *La Jaquerie*, éd. citée, scène IV, p. 44.

<sup>13</sup> *Ibid.*, scène V, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibid.*, scène IV, p. 37.

<sup>15</sup> *Ibid.*, scène XI, p. 132.

conspiration, les autres se faire assassiner, les autres se poignarder sur le corps mort, comme cela se pratique de l'autre côté des Pyrénées<sup>16</sup>.

La référence à la France et à son système classique rigide est ici claire : Clara s'émancipe de la règle des trois unités et de celle de la bienséance. Cette déclaration fonctionne pour l'ensemble du théâtre de Mérimée, théâtre littéraire, qui propose une émancipation des règles classiques selon plusieurs critères.

La diversité hétérogène des personnages qui tuent dans le théâtre de Mérimée permet notamment de repenser la catégorie classique des emplois et ouvre ainsi une voie au romantisme, celle de la reconsidération de la fixité des personnages<sup>17</sup>. Si l'on y regarde de près, ce ne sont pas seulement des brigands traîtres ou des moines hypocrites et libidineux qui assassinent, mais aussi des jeunes filles mélancoliques : Mariquita dans *L'Occasion*, des hommes sages et calmes : Hadji Nouman dans *L'Amour africain*, des bourreaux amputés, innocents et bon père de famille : Mendo dans *Inès Mendo ou le triomphe du préjugé*, des bigotes amoureuses : Doña Urraca dans *Le Ciel et l'enfer*, et dans *La Jaquerie*, on l'a vu, paysans, brigands, moines, sénéchal, tout le monde use de son poignard, sa cognée ou son épée. Ainsi, par le geste assassin, les emplois de théâtre sont soumis à l'interrogation et l'héroïsme des personnages systématiquement remis en cause et désamorcé.

D'autre part, la représentation quasi systématique du crime de sang chez Mérimée permet d'interroger la frontière entre les genres. L'appellation « comédies » pour les pièces du *Théâtre de Clara Gazul* désigne en fait, dans une note de Mérimée, « tout ouvrage dramatique, ou bouffon, ou sérieux<sup>18</sup> ». Sans plus de précision, il rend ainsi la frontière entre les genres poreuse, puisque toutes ses pièces comportent des aspects comiques, voire bouffons, et des dénouements sanglants et souvent imprévisibles. La brutalité des crimes peut devenir élément de comique selon les critères stendhaliens dans *Racine et Shakespeare* : la clarté et l'imprévisibilité<sup>19</sup>. La pièce *La Famille Carvajal* interroge également le drame bourgeois, car le Mal n'est pas extérieur mais intérieur à la famille : un père incestueux tente d'abuser de la fille qu'il a eue d'une femme qu'il humilie, et c'est la fille qui devient parricide par « légitime défense », pour finir abandonnée par son amant et probablement dévorée par les bêtes sauvages. Enfin, dans *La Jaquerie*, présentée comme une scène historique, et où le geste assassin est un gage d'authenticité, il se révèle aussi élément de distorsion générique, dans sa manière même d'être présenté. La façon qu'a Mérimée de porter la violence en scène est souvent caractérisée par sa brièveté et son humour, et tient une place étrange dans une pièce sur des épisodes historiques. Par exemple, le récit à la scène IV du meurtre inattendu et violent de la femme du Loup-garou est comique, et à la scène XVII, la mort de Conrad, jeune fils prétentieux du seigneur d'Apremont, provoque le même effet, à cause de son caractère expéditif et d'un mauvais jeu de mot :

CONRAD

Oh ! mes amis, ne me faites pas de mal. (À son précepteur) Mon ami, défendez-moi.

LE PRÉCEPTEUR

Épargnez le noble sang d'Apremont.

<sup>16</sup> Prosper Mérimée, préface des *Espagnols en Danemark*, dans *Le Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 44.

<sup>17</sup> Florence Naugrette s'est intéressée à cette question dans son article « La distanciation dans le théâtre de Clara Gazul », *Littératures*, n° 51 [« Mérimée »], 2004, p. 49-60.

<sup>18</sup> Note de Mérimée au début d'*Une femme est un diable*, dans *Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 134.

<sup>19</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, « Rencontres », 2005, chapitre II, « Le rire », p. 35 : « Voici deux conditions du comique : la clarté et l'imprévu. »

THOMAS

Tiens, voilà pour le sang d'Apremont.

(*Il tue Conrad*).

La soudaineté du coup et le jeu sur les mots ne peut que faire sourire, et relativise la portée sérieuse d'une chronique médiévale.

La mise en scène du meurtre remet donc en question les règles classiques et les catégories génériques, et permet une autre distanciation, à valeur didactique.

### **L'assassinat comme outil de distanciation**

La pratique d'une écriture du meurtre vive, violente et souvent drôle, provoque également une forme de distanciation très moderne, « pré-brechtienne », étudiée par Florence Naugrette dans un article de la revue *Littératures* sur Mérimée<sup>20</sup>. En effet, la résolution sanglante des pièces du *Théâtre de Clara Gazul*, toujours « inopinée, destructrice et insatisfaisante<sup>21</sup> », se distingue des dénouements de la tragédie et de la comédie, qui finissent systématiquement dans une forme acceptable de résolution. Les assassinats contribuent à une forme de distanciation car ils « déjouent l'horizon d'attente du lecteur tout en faisant mine de le satisfaire [...] et laissent le spectateur dubitatif sur le sens moral de l'histoire<sup>22</sup>. » Le spectateur / lecteur doit accommoder son regard, surtout après la confusion relative au brouillage des emplois, et prend ainsi ses distances avec la pièce. Cet effet est renforcé dans le *Théâtre de Clara Gazul* par l'usage des prologues et épilogues à effet de distanciation, déjà utilisés dans les théâtres antique, médiéval, élisabéthain ou du siècle d'or. En effet, quand les morts se relèvent, l'illusion est brisée, de même que les épilogues relativisent les dénouements, en désacralisant la fiction, comme le montre Florence Naugrette dans son article.

Par ce même mouvement de distanciation, Mérimée exhibe la facticité de la violence théâtrale, et plus largement relativise la réalité théâtrale. Il le fait par le paratexte, notamment la préface de *La Famille de Carvajal*, où succède à la lettre du capitaine de corvette colombien, avide du « réalisme » des drames romantiques pour amuser son équipage, celle de la jeune et mystérieuse lectrice « Z. O. », férue de romans ou drames romantiques « bien noir[s], bien terrible[s], avec beaucoup de crimes et de l'amour<sup>23</sup> ». Cette lettre souligne l'idée d'un théâtre écrit pour le plaisir des lecteurs – et surtout des jeunes lectrices –, fondé surtout sur le ravissement un peu suspect du spectacle du sang : « Je voudrais bien que cela finît mal. Surtout que l'héroïne mourût malheureusement<sup>24</sup> », exige dans son post-scriptum la jeune fille, qui promet à l'auteur de faire sa publicité s'il veut bien lui écrire cette pièce. Cette préface indique donc l'artificialité de la violence d'un théâtre écrit pour le plaisir. Mérimée utilise aussi pour relativiser la violence scénique la figure du toréador, sorte de frontière entre l'assassin et l'acteur. Le matador, bien qu'il se mette en scène dans l'arène lors d'un spectacle, ne joue pas. Mérimée le distingue du comédien dans sa lettre sur les corridas madrilènes du 25 octobre 1830 au directeur de la *Revue de Paris*. Il rapporte l'anecdote suivante : l'acteur Maïquez, voyant un jour un toréador hésiter à tuer un taureau féroce, l'accable d'injures ; le toréador lui rétorque : « Voyez-vous, ce ne sont pas ici des menteries

<sup>20</sup> Florence Naugrette, « La distanciation dans le théâtre de Clara Gazul », art. cité.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>23</sup> Prosper Mérimée, Préface de *La Famille de Carvajal*, éd. citée, p. 345.

<sup>24</sup> *Ibid.*

comme sur vos planches<sup>25</sup>. » La réalité de l'arène est bien éloignée de la fiction de la scène : l'une joue avec la vraie mort, l'autre ne fait que la mettre en scène « pour du jeu ». Le théâtre est un lieu artificiel, où les gestes violents sont sans conséquence. La pièce *L'Occasion* offre un autre exemple de désacralisation d'un geste violent considéré comme un crime : le suicide. Dans son monologue de la scène I, Maria évoque la lettre qu'elle écrit au moine dont elle est amoureuse :

Je saurai mourir pour ne plus vous importuner [...] Cela a l'air d'une menace, d'une bravade. Je saurai mourir, *c'est une phrase de théâtre, et que l'on dit quand on va se frapper avec un poignard de bois...* Cependant j'étais bien sérieuse en écrivant cela ; – je pensais à mourir<sup>26</sup>.

Le suicide revendiqué par écrit semble factice. La phrase est rapportée à un geste de fiction, geste commis sur les planches, pas en réalité. Le théâtre ici, comme dans la comparaison avec la corrida, est avancé comme un lieu de fiction.

Cette exhibition des ficelles à valeur de distanciation invite à considérer le théâtre comme un agent de réflexion qui permet de laisser libre cours à l'interprétation du spectateur, qui peut seul décider des conséquences de ces homicides.

### **À qui profite le crime ? Leçons anthropologiques, sociales et politiques du spectacle de l'assassinat**

La systématisme de la représentation du meurtre dans son théâtre a une qualité didactique : elle invite à réfléchir à l'humanité qu'envisage Mérimée, et à interroger les conditions politiques et sociales auxquelles est soumise cette humanité.

#### **Je tue donc je suis Homme ?**

Le centre d'intérêt de Mérimée étant, selon sa lettre à Requier du 30 septembre 1839, la « pure nature de l'Homme<sup>27</sup> », on peut se demander quel rôle tient alors la représentation de l'assassinat dans une perspective anthropologique. Valéry Larbaud dans ses « Remarques sur Prosper Mérimée » décrit les personnages de Mérimée comme des « pantins jetés au feu après la courte représentation, ou comme les figures des jeux de cartes des cercles, qu'on renouvelle à chaque partie<sup>28</sup>. » Il souligne par là l'uniformité et la circulation possible des personnages. En effet, le brouillage des emplois sous la figure de l'assassin a une conséquence idéologique : Xavier Bourdenet, dans son article sur « [l']animalité et [la] bestialité chez Mérimée » parle d'une « anthropologie pessimiste » qui fait de la cruauté une « donnée fondatrice de la psyché humaine<sup>29</sup>. » Il semble ainsi que tout un chacun peut être amené à commettre l'irréparable. Malgré tout, les soldats sont épargnés : Charles Leblanc dans *Les Espagnols en Danemark* et Pedro dans *Le Ciel et l'enfer* mettent en avant la droiture et l'honnêteté du code militaire. Cependant, le propre du soldat étant de neutraliser l'ennemi sur le champ de bataille, il semble qu'ils rentrent largement dans la catégorie de potentiels assassins, et leur exclusion prend alors une forme de boutade de la part de

<sup>25</sup> Prosper Mérimée, « Lettre du 25 octobre », *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris*, dans *Mosaïque, par l'auteur du théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 378.

<sup>26</sup> Prosper Mérimée, *L'Occasion*, dans *Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 258 (nous soulignons).

<sup>27</sup> Lettre à Requier du 30 septembre 1839, *Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, t. II, 1942, p. 288.

<sup>28</sup> Valéry Larbaud, « Remarques sur Prosper Mérimée », dans *Carmen et quelques autres nouvelles*, Paris, Payot, « Prose et vers », 1927, p. V.

<sup>29</sup> Xavier Bourdenet, « Animalité et bestialité chez Mérimée », intervention au colloque « L'animal du XIX<sup>e</sup> siècle », organisé par Paule Petitier, Paris VII, équipe XIX<sup>e</sup>, 16-18 octobre 2008, p. 9. URL : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Bourdenet.pdf>.

Mérimée. Ainsi, tous les personnages de Mérimée peuvent finir avec un poignard entre les mains, et il en résulte que même les criminels les plus violents de son théâtre semblent avoir droit, en tant qu'hommes, à la bienveillance du lecteur. Fray Antonio nous est dans une certaine mesure sympathique, puisqu'il cède à une passion bouleversante qu'il ne connaissait pas ; et surtout l'affreux Don José, époux haineux et père incestueux de *La Famille Carvajal*, cherche une solution au désir trouble qui l'assaille auprès du confesseur de sa femme à la scène II :

Vous autres, moines, est-ce que vous n'avez pas des passions violentes qui vous bouleversent le cœur ? Comment faites-vous pour les chasser de votre esprit<sup>30</sup> ?

Enfin, la réponse du prêtre, qui lui propose la prière, ne le satisfait pas, et il s'abîme dans ses passions, mais il aura néanmoins émis la volonté de se réformer. Florence Naugrette souligne dans son article que

chez Mérimée, le conflit n'est en rien dénoué par une raison morale, politique ou divine, il est simplement tranché net par une passion humaine qui ne connaît ni Dieu ni maître – le désir sexuel (*L'Amour africain*, *Une femme est un diable*), la jalousie (*L'Occasion*), la vengeance (*Inès Mendo ou le triomphe du préjugé*), l'intérêt (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*) – et qui réduit au même sort le bourreau et la victime, le traître et les jeunes premiers<sup>31</sup>.

Or, l'expression ultime de cette passion humaine est le geste assassin ou suicidaire. Loin d'être un message de fatalité, cette idée extrême d'une humanité disposée à l'homicide, offerte par le théâtre de Mérimée, invite à interroger les conditions politiques et sociales, notamment, qui peuvent susciter ces passions dangereuses au dénouement sanglant.

### **La pression de l'oppression**

Dans *La Jaquerie*, la violence des meurtres ne fait pas seulement office d'accessoire de réalité historique, elle apparaît plus essentiellement comme un « élément moteur de l'Histoire », comme le remarque Xavier Bourdenet<sup>32</sup>. Sans aller jusqu'à faire dire à Mérimée que c'est la violence de la lutte des classes qui fonde le mouvement historique, il est clair qu'elle y participe au moins concernant cette Grande Jacquerie de 1358. La violence est même présentée comme de l'ordre du courage politique dans la première partie de la pièce, où les paysans soumis finissent par prendre les armes pour se libérer, après avoir écouté deux personnes, l'archer anglais Brown qui s'exclame scène IV : « Voilà comme ils sont tous ces Français ! Toujours ils se plaignent, et jamais ils n'ont le courage de se rendre libres<sup>33</sup> » et frère Jean, ancien soldat devenu moine : « Vous êtes misérables parce que vous êtes lâches<sup>34</sup>. » À la scène VII, les paysans viennent à l'Abbaye de Saint-Leufroy voir frère Jean pour lui demander d'être le chef de leur rébellion. Frère Jean accepte et les paysans s'exclament en chœur : « Oui, morbleu, nous oserons donner des coups, et nous ne craignons pas d'en recevoir<sup>35</sup>. » Même si les paysans finissent par refuser cette violence et la retourner contre leur chef, elle aura fait avancer provisoirement leur cause. Bertrand Sanspeur dans *les Mécontents* soutient aussi cette idée. Sur un mode distancié par l'humour et le

<sup>30</sup> Prosper Mérimée, *La Famille de Carvajal*, éd. citée, p. 375-376.

<sup>31</sup> Florence Naugrette, « La distanciation dans le théâtre de Clara Gazul », art. cité, p. 56.

<sup>32</sup> Xavier Bourdenet, art. cité, p. 12.

<sup>33</sup> Prosper Mérimée, *La Jaquerie*, éd. citée, p. 44.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 93.

ridicule du personnage, son statut d'ancien combattant qui a tué<sup>36</sup> incarne l'audace et le « jusqu'au boutisme » d'un complot. À la scène XI, au moment où la conversation porte sur l'utilité du poignard dans un complot, il délivre une leçon de meurtre aux conjurés :

BERTRAND

C'est une bonne arme, tout de même. Faut donner le coup de haut en bas. (*Faisant le geste de frapper.*) Pardon, Monsieur, comme cela... afin que le sang ne se répande pas, et vous étouffe tout de suite<sup>37</sup>.

Le plus extrémiste des mécontents est un personnage vulgaire et ridicule, mais aussi plus énergique et décidé dans la conspiration que ses collègues, et notamment que la Comtesse des Tournelles, censée présider le mouvement. Celle qui fait tout un discours sur le courage politique pousse des cris d'effroi à la vue d'une araignée – que Bertrand écrase sans hésitation. Même traité sur un mode comique, le meurtre apparaît comme pouvant être une nécessité politique.

### Un poignard sous la soutane

Pour représenter « la puissance liberticide et mortifère de l'Église<sup>38</sup> », Mérimée dénonce le danger qu'incarne la religion dans son aspect institutionnel, sous la forme de l'Inquisition dans le *Théâtre de Clara Gazul* et de l'Église soumise à l'État féodal oppresseur dans *La Jaquerie*. Pour traduire cette violence, Mérimée s'y prend de deux façons : en montrant d'une part comment certains moines en viennent aux armes, et d'autre part comment la religion peut rendre agressif. D'abord, fray Antonio dans *Une femme est un diable* enfreindra le cinquième commandement parce qu'un collègue lui refuse le mariage avec Maria. D'autre part, frère Jean dans *La Jaquerie* reprend les armes parce que les élections qui devaient faire de lui le nouvel abbé sont corrompues. Plus largement dans le théâtre de Mérimée, les moines sont souvent assimilés à des assassins, généralement au détour d'une réplique. Bertrand est « pire qu'un moine espagnol » et le jeune soldat Charles Leblanc, à la dernière scène des *Espagnols en Danemark*, se défend ainsi :

Un assassinat, c'est très bien pour un coquin de moine ou un mouchard. – Mais une embuscade, c'est très permis à un brave militaire<sup>39</sup>.

D'autre part, la religion pousse certains jeunes gens dans leurs retranchements : ainsi doña Urraca prémédite-t-elle dans *Le Ciel et l'enfer* le meurtre de son confesseur-Inquisiteur pour délivrer son amant Pedro inquieté pour un pamphlet contestataire.

C'est donc au moyen du coup de poignard que Mérimée montre les violences multiples de l'Église, de la torture à la diabolisation des femmes, en passant par la sujétion au trône, l'intolérance, et l'hypocrisie des prêtres.

<sup>36</sup> En effet, à la scène XI des *Mécontents*, Bertrand Sanspeur raconte : « Bah ! tenez vos poignards en nacre ou en ivoire, c'est bon pour la montre ; mais parlez-moi, pour saigner un Bleu, d'un bon gros outil comme celui-ci. (*Il tire un grand couteau.*) C'est grossier, mais ça ne coûte pas cher. Un jour, je me heurte contre un caillou, me voilà à bas. Un officier des Bleus me met le genou sur l'estomac, et sabre levé, il me disait de me rendre. Moi je lui dis, comme disait Jean Chouan : « Il n'y a pas de danger, » et je lui plante mon couteau dans la bouche. Vrai Dieu ! Il l'a avalé comme il aurait fait une cuillerée de soupe. Tenez, on voit encore les marques de ses dents sur la lame. (Prosper Mérimée, *Les Mécontents*, éd. citée, p. 329-330).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>38</sup> Florence Naugrette, « La distanciation dans le théâtre de Clara Gazul », éd. citée, p. 59.

<sup>39</sup> Prosper Mérimée, *Les Espagnols en Danemark*, dans *Théâtre de Clara Gazul*, éd. citée, p. 116.



### Une justice « guère amusante »

La question de la violence de la justice est aussi suggérée par la représentation des assassins, notamment avec le personnage du bourreau Mendo, condamné à être officiellement homicide par sa fonction déshonorante d'exécuteur des hautes œuvres. Les monologues de Mendo traduisent la douleur de cet office imposé, qui se transmet de père en fils. Mendo va éviter d'avoir à pratiquer son métier, au prix de son bras droit, mais il assassinera son beau-fils par vengeance, au dénouement d'*Inès Mendo ou le triomphe du préjugé*.

La cruauté de la justice féodale est aussi représentée à la scène XIII de *La Jaquerie*, lors du procès du paysan Renaud jugé pour le meurtre du sénéchal décapité, qui lui-même était responsable de la mort de la sœur de Renaud, mais non jugé. La justice est donc sélective et partielle, et le verdict très violent : le Procureur déclare qu'« en de tels cas la coutume veut que le coupable soit pendu, après avoir eu le poing et la langue coupée<sup>40</sup> ». Nous nous joignons à Conrad d'Apremont, l'enfant cruel, pour dire qu'« elle n'est guère amusante, la justice féodale<sup>41</sup> ».

La dérision du théâtre de Mérimée, sa légèreté, mais aussi sa vivacité et son ambition historique<sup>42</sup> rendent l'analyse des personnages d'assassins difficile et multiple : ils ont à la fois le statut de simples accessoires censés confirmer l'aspect pittoresque ou réaliste des pièces, et constituent les outils d'une distanciation qui offre un espace de réflexion politique, sociale et anthropologique très riche au lecteur, ou au spectateur. Cette étude esthétique et éthique des assassins mériméens permet d'appréhender l'épaisseur et la complexité du théâtre de Mérimée, qui combine nouveauté esthétique, contestation politique, légèreté humoristique et réflexion anthropologique. Le plaisir de la lecture réside précisément dans la délicatesse de cet agencement complexe ; la bigarrure et la cohabitation d'idées faisant de ce théâtre une véritable « mosaïque », cimentée par une écriture plaisante, vive et percutante, qui peut évoquer le coup de poignard acéré d'une jeune première éperdue, d'un moine échevelé... ou d'un auteur libre et déterminé.

---

<sup>40</sup> Prosper Mérimée, *La Jaquerie*, éd. citée, p. 145.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>42</sup> La fresque de *La Jaquerie* et le drame des *Débuts d'un aventurier*, qui retrace le parcours du tsar-imposteur qui succéda à Boris Godounov, témoigne de l'intérêt de Mérimée pour la mise en scène de l'histoire.