

MÉRIMÉE ETHNOLOGUE

ARTURO DELGADO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Mérimée publicó *Carmen* por primera vez en 1845. La más popular de sus “nouvelles” gozó pronto de un reconocimiento generalizado, y la gran fama que dura hasta nuestros días comenzó a partir del estreno de la “opéra-comique” (transformada luego en “opéra”) de Bizet, Meilhac y Halévy (1875). La historia de amor y muerte de la gitana (Carmen), el soldado convertido en desertor (Don José) y el torero rival (Lucas/Escamillo) aparecía relatada en tres capítulos en la edición de 1845. En la edición definitiva de 1847, Mérimée añadió un cuarto capítulo que no tiene ninguna función narrativa y que, según algunos críticos, supone incluso una especie de estorbo para la claridad de la historia, un apéndice innecesario que sólo se explica por la voluntad del autor de justificar, de modo más científico, algunos de los rasgos que atribuye a sus personajes. En él, Mérimée da explicaciones (a veces demasiado tópicas) sobre las costumbres y el carácter de los gitanos, para concluir con una especie de glosario del chipe-calli.

Palabras clave: Novela corta, etnografía, chipe-calli, gitanos, “opéra-comique”

RÉSUMÉ

Mérimée a publié *Carmen* pour la première fois en 1845. Cette nouvelle, la plus populaire de ses oeuvres, est bientôt devenue célèbre, et encore plus à partir de la création de l’opéra-comique (devenu plus tard opéra) de Bizet, Meilhac et Halévy (1875). Cette histoire de passion et de meurtre, dont les protagonistes sont la Gitane (Carmen), le soldat devenu déserteur (Don José) et le toréro (le rival: Lucas/Escamillo), est narrée en trois chapitres dans l’édition de 1845. Dans celle (définitive) de 1847, Mérimée a ajouté un quatrième chapitre qui n’a aucune fonction narrative et qui, pour d’aucuns, nuirait plutôt au récit: il s’agit d’une sorte d’ajout que seulement la volonté de donner une explication plus scientifique à certains traits des personnages pourrait justifier. L’auteur y parle des coutumes et du caractère des Gitans (souvent de façon assez conventionnelle) et conclut son exposé par une sorte de glossaire du chipe-calli.

Mots-clés: Nouvelle, ethnographie, chipe-calli, Gitans, opéra-comique.

ABSTRACT

Mérimée's *Carmen* was first published in 1845. It soon became popular, and still more after the first performance of Bizet, Meilhac and Halévy's opéra-comique of the same title (1875), later adapted into an opéra. This story of passionate love and death, whose main characters are Carmen the Gypsy, Don José the soldier converted into a smuggler, and Lucas/Escamillo the bullfighter, was developed in three chapters in the 1945 original edition. In the definitive one, published in 1847, a fourth chapter was added: it has no narrative function and, according to some critics, is even inconvenient for the nouvelle as a whole. Mérimée gives in it a sort of dissertation about the Gypsies' psychology and way of life, ending up with a glossary of chipe-calli terms.

KeyWords: Nouvelle, ethnography, cipe-calli, Gypsies, opéra-comique.

M. Borrow [...] assure qu'il est sans exemple qu'une Gitana ait jamais eu quelque faiblesse pour un homme étranger à sa race. Il me semble qu'il y a beaucoup d'exagération dans les éloges qu'il accorde à leur chasteté. D'abord, le plus grand nombre est dans le cas de la laide d'Ovide: "Casta quam nemo rogavit" Quant aux jolies, elles sont comme toutes les Espagnoles, difficiles dans le choix de leurs amants. (Mérimée: Carmen, IV, 990).

Il est bien connu que la vie espagnole a éveillé l'intérêt d'un grand nombre d'artistes (écrivains et peintres surtout, mais musiciens aussi) français et anglosaxons tout au long du XIX^e siècle. Cet intérêt est souvent centré sur le peuple gitan, considéré le plus exotique de tous. Or certains de ces artistes ont une vision purement folklorique, et souvent superficielle, de ce groupe ethnique. D'autres, par contre, essaient d'offrir des points de vue basés sur l'expérience, en faisant des voyages plus ou moins longs et plus ou moins fréquents sur la Péninsule.

Dans les années 40 du siècle dernier on assiste à la publication de nombreux ouvrages sur l'Espagne voulant essentiellement montrer ce qu'on appelle la *couleur locale*, tant recherchée d'ailleurs par les romantiques, et dont la plupart des auteurs sont anglais ou français. Parmi les premiers il faudra nommer tout d'abord George Borrow (1803-1881), voyageur et linguiste travaillant pour la Société biblique de Londres. Il est resté en Espagne ("his literary homeland") assez longtemps pour recueillir les informations nécessaires en vue de rédiger deux livres: *The Zincali: An Account of the Gypsies in Spain* (1841) et *The Bible in Spain* (1842). Le premier, portant un titre qui explique d'emblée son contenu, a fourni de nombreux matériaux à d'autres écrivains (y compris Mérimée, qui le mentionne dans le quatrième chapitre de *Carmen*); le second est un livre de voyage qui parviendrait à se répandre, immédiatement après sa publication, presque partout en Europe.

Toujours dans le monde anglosaxon, le peintre écossais John Phillip (1817-1967) visite l'Espagne vers la fin de cette décennie et y peint des tableaux pleins de couleur portant des titres tels que *Gypsy Queen of Seville*, *Gypsy Musicians of Spain* ou *Una Maja bonita*. Il ne faisait que suivre une tradition établie depuis le début du XIX^e siècle. Il sera connu, après son séjour en Espagne, comme John *Spanish* Phillip.

Quant aux Français, et avant de nous centrer sur Mérimée avec un peu plus de détail, il faut évidemment mentionner Théophile Gautier (1811-1872), méprisé par d'aucuns mais revendiqué aussi par certains historiens de la littérature, comme Pierre Moreau qui considère que "Gautier a connu la disgrâce d'être un poète proscrit sans être un poète maudit" (1987: 10, 146). Sa vocation initiale a été la peinture, fait qui n'est pas sans importance, car ce sont des impressions de

peintre qu'il conserve de ses voyages. Il publie *Tras los Montes* en 1843 (édité deux ans plus tard sous le titre de *Voyage en Espagne*) et *España*, recueil de vers paru en 1845. Il est favorablement surpris par la richesse de l'École espagnole de peinture, en particulier par les "macabres visions" qui envahissent cette apparente joie de vivre, par "les sujets sombres et violents de Ribera, ou les verts, les blafardes pâleurs de Valdés Leal" (Moreau, loc. cit.).

LES VOYAGES DE MÉRIMÉE.

Pour sa part, Prosper Mérimée (1803-1870) était habitué à faire avec rigueur des études historiques et ethnographiques en raison de son activité professionnelle. C'est sa nomination au poste nouvellement créé d'Inspecteur général des monuments historiques de France en 1834, due à Guizot et Thiers mais surtout à l'intérêt du Romantisme pour l'histoire et le gothique, qui va orienter Mérimée vers une nouvelle et fructueuse carrière; pendant 30 ans, il va inlassablement parcourir la France, décrivant dans de longs rapports l'état lamentable des plus belles cathédrales et abbayes.

Mais ses voyages ne se limitent pas à la France. Il avait déjà fait un premier voyage en Espagne en 1830; il a le souci de l'objectivité: quand il se met à décrire le peuple et les usages espagnols, il veut être aussi scientifique que possible (mais cette intention ne correspond pas toujours aux résultats), et ses sources seront autant des documents historiques et littéraires que des visites en Espagne. Ces visites, au nombre de cinq pour certains et de sept pour d'autres (Ramos González, 1988: 15), vont lui permettre d'observer directement les gens dont il se propose de décrire le caractère. Il a d'ailleurs un souci d'exactitude et de détail qui le situe aux antipodes du roman historique de son époque (Delgado Cabrera, 1989-90); comme l'affirme R. C. Dale, "Mérimée was never able to tolerate what he considered to be false erudition, and he felt that Scott's popularity with French writers had been largely responsible for introducing permissive falsification of historical accuracy and documentation into their work" (1966: 39).

De tous les pays où il se rendra (Italie, Grèce, Proche-Orient, Angleterre), c'est l'Espagne, qu'il appelle "mon pays de prédilection", qui le marquera le plus; en fait, ses premiers ouvrages seront des pièces écrites sous l'influence des *comedias* du Siècle d'or espagnol.

"LE VÉRITABLE CLASSIQUE DU ROMANTISME".

Mérimée appartient à la génération romantique, mais il ne s'y identifie pas complètement: il serait "le véritable classique du romantisme" (Dumur, 1987: 14, 982). Ennemi de toute sensiblerie, il reste cependant romantique par le choix des sujets de son théâtre, de ses nouvelles et de son unique roman, la *Chronique du règne de Charles IX*. Beaucoup de ceux qui ont étudié sa production gardent une prudente réserve envers son écriture, même en affirmant qu'il s'agit d'ouvrages intéressants. Pour Freustié, "cet écrivain de transition n'a laissé qu'une oeuvre modeste, et par la qualité et par la quantité", mais il ajoute tout de suite après que "cette modestie fait tache" (1982: 8). Sa production, quoique relativement grande, est en effet moins étendue que celle de la plupart de ses contemporains, surtout de ceux dont le métier exclusif était la littérature: Mérimée n'était pas qu'homme de lettres, comme nous l'avons remarqué plus haut. Cependant, l'édition (non complète) de ses oeuvres dans la Bibliothèque de La Pléiade constitue un volume de 1.683 pages, sans y compter sa *Correspondance* (son ouvrage littéraire le plus intéressant, le plus significatif et le plus libre pour certains critiques), où il raconte sa vie depuis

l'âge de 25 ans. Ses lettres ont été recueillies par Maurice Parturier dans 17 volumes qui contiennent presque 6.000 pages.

En ce qui concerne la qualité, on peut sans doute affirmer qu'elle reste irrégulière dans l'ensemble de sa production, mais ne faudrait-il pas en dire autant de la plupart des écrivains, même les mieux considérés? Le défaut principal de Mérimée serait le manque de volonté de renouveau à une époque où la littérature cherchait (et parvenait à trouver) de nouvelles voies d'expression. À ce propos, c'est peut-être Roland Barthes qui se montre le plus sévère envers notre auteur, en signalant (comme l'on a fait encore à propos de Marguerite Yourcenar, par exemple, parmi les contemporains) qu'il emploie un langage qui ne correspond pas à son époque: "Mérimée et Fénelon sont séparés par des phénomènes de langue et par des accidents de style; et pourtant ils pratiquent une langue chargée d'une même intentionnalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond, ils acceptent un même ordre de conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques, ils emploient avec les mêmes gestes [...] un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage: en bref, ils ont la même écriture" (1953: 14-15). Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cet avis, car il ne nous semble pas exact que Mérimée n'essayât pas de trouver une forme personnelle d'expression; et même si Barthes avait raison, cela n'enlèverait pas tout intérêt à l'oeuvre de Mérimée. Ses qualités narratives sont, d'ailleurs, évidentes. À propos de *Carmen*, la mieux connue de ses nouvelles, Dumur (loc. cit.) écrit: "Récit dans le récit, *Carmen*, dès que l'on cesse d'interposer l'image du bel opéra de Bizet, frappe par la modernité de la composition, par la froideur du ton qui contraste, en de surprenants effets, avec la violence du propos"

N'étant pas poète dans le sens restreint du terme, c'est la prose qu'il a cultivée presque exclusivement: le roman, la nouvelle et le théâtre. À cause de son caractère réservé et plutôt froid, il a toujours eu horreur (autant dans sa vie privée que dans sa littérature) des effusions sentimentales et des excès d'expressivité, car il considérait que ces manifestations favorisaient l'exagération et l'hypocrisie. Ainsi son esprit n'avait aucune prédisposition envers le lyrisme, ce qui contrastait avec la plupart de ses contemporains romantiques, et il a même fini par abandonner le drame pour se consacrer uniquement au récit, qui "s'accorde mieux que le théâtre avec son goût d'un art dépouillé" (Mallion et Salomon, 1978: xviii).

Sa prose est, en effet, sobre, dominée par un sens de la mesure qui lui donne un aspect beaucoup plus classique que romantique: "Il se montre unique dans sa manière sèche et néo-classique", affirme Freustié (loc. cit.), et c'est pour cela que son écriture s'adapte le mieux à la narration de type réaliste, où il en vient à écrire quelques chefs-d'oeuvre, en particulier des nouvelles, genre dans lequel il est bien supérieur à la plupart de ses contemporains. Sa production dramatique ne devrait pas, d'ailleurs, être négligée, en particulier la saynète *Le carrosse du Saint-Sacrement*, dont nous nous sommes occupé ailleurs (1992).

MÉRIMÉE ET L'ESPAGNE.

Son intérêt pour la culture espagnole vient de son enfance. Il connaissait bien la littérature du *Siglo de Oro* et admirait beaucoup Cervantès. Ses références à l'Espagne sont très abondantes dans son oeuvre entre 1830 et 1853. Il prend note de tout ce qu'il voit, fasciné par un pays qui ne le déçoit pas malgré les incommodités des voyages: "Mérimée a en horreur les idées toutes faites, les guides officiels. Il a voulu voir par lui-même les êtres et les choses. À dos de mulet, à cheval, à pied, en diligence, il recherche curieusement tout ce qui peut être intéressant" (Brunel, 1975: 62).

Dès le début, “il a été saisi par une couleur locale véridique qui n’a rien à voir avec les aspirations romantiques” (Freustié, 1982: 35). Les courses de taureaux le passionnent. Le peuple espagnol lui semble vivace et lucide; par contre, il trouve la bourgeoisie ici plus déplorable encore que dans d’autres pays, à cause surtout de son inculture. Il est quand même inévitable qu’il vienne en Espagne influencé par les écrits des voyageurs européens de l’époque et tout en gardant l’espoir de rencontrer, pendant son séjour, quelque véritable *bandolero* (brigand de grand chemin); mais “n’ayant pas eu cette chance, il s’est fait une image très idéalisée du fameux José Maria, auquel il consacre une bonne partie de sa troisième *Lettre d’Espagne*, (et) il incarne en la personne de don José ce type de bandit d’honneur qui hantait son imagination” (Mallion et Salomon, 1978: 1558).

En Espagne il se lie avec certains personnages de la haute société. Pendant son premier voyage (1830) il a rencontré Manuela Kirkpatrick, duchesse de Teba, d’origine écossaise mais qui connaissait bien la vie espagnole; elle deviendrait plus tard comtesse de Montijo et belle-mère de Napoléon III. C’est elle qui a le plus renseigné Mérimée sur les coutumes et les traditions locales. Pour sa part, Sebastián Estébanez Calderón (1799-1867) lui a appris, avec grande probabilité, tout ce que Mérimée savait sur la langue des gitans, et celui-ci a offert à l’écrivain andalou un exemplaire de *Carmen* avec la dédicace “À mon maître en *chipe calli*”. La publication de l’oeuvre d’Estébanez Calderón *Escenas andaluzas* coïncide avec la deuxième et définitive version de *Carmen* (1847). Estébanez avait préalablement participé à l’oeuvre collective *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) avec une étude sur *La Celestina*.

Pour les étrangers, l’Espagne était surtout l’Andalousie: l’identification des moeurs des gitans avec la culture espagnole n’est donc pas surprenante. Les sources de Mérimée ne se limitent pas aux témoignages directs: il a eu également recours à la littérature. Pour *Carmen* concrètement, Mallion et Salomon voient la source indiscutable dans le volume *Los españoles pintados por sí mismos* mentionné, même si Mérimée n’y fait aucune allusion. Des titres comme “La Gitana”, “El Contrabandista”, “El Bandolero” ou “La Cigarrera” font suffisamment penser à certains épisodes de la nouvelle, et les ressemblances sont trop évidentes pour qu’elles soient dues au hasard: la comparaison de Gibraltar avec la tour de Babel, la rencontre d’un groupe de contrebandiers avec les gendarmes, la bagarre des cigarières. Les autres influences littéraires sont peut significatives si on les compare avec celle-ci.

CARMEN, NOUVELLE ET OPÉRA.

L’intérêt de Mérimée pour les Bohémiens et leur monde est bien antérieur à la rédaction de la plus importante de ses nouvelles. De janvier 1831 (c’est-à-dire, peu après son retour en France du premier voyage en Espagne) jusqu’en décembre 1833, sont publiées ses *Lettres au directeur de la Revue de Paris*, plus connues comme *Lettres d’Espagne*, au nombre de quatre. Dans plusieurs aspects, ces lettres constituent une ébauche de *Carmen*, qu’il ne publiera, dans sa première version, que douze ans plus tard. Les coïncidences entre ces deux textes sont aussi remarquables: le personnage appelé Mlle Carmencita (propriétaire de l’auberge), la mention du brigand José María, la recherche d’un endroit où avait eu lieu une bataille importante à l’époque des Romains, ou le récit dans le récit.

Carmen a été une nouvelle longuement pensée. Mérimée a cherché pendant quinze ans des anecdotes et des détails en vue d’en venir à l’authenticité qu’il recherchait. Le sujet présente des traits de la littérature romantique (l’atmosphère exotique, la passion violente) mais l’auteur lui a

donné un traitement plus propre à la technique du réalisme, comme l'observation minutieuse d'une certaine réalité et des personnages d'une société déterminée. Le contenu du récit serait le mélange d'une histoire que lui avait racontée la duchesse de Teba et d'une autre qu'il avait entendue à Valencia pendant son premier voyage, dont la protagoniste était la même Carmencita qui apparaît dans les *Lettres d'Espagne*, "une jolie fille point trop basanée [qui] trafiquait de ses charmes et était destinée à devenir un jour sorcière", ce qui révèle quelle était sa profession en ce moment-là et quel serait son avenir, d'après le proverbe que Mérimée avait entendu et qu'il reproduit: "Primero puta, luego alcahueta, después bruja"

L'histoire de Carmen et don José est suffisamment connue. Dans sa première édition (1845), la nouvelle se structure en trois chapitres dont les deux premiers constituent le récit de la rencontre du narrateur avec don José d'abord et avec Carmen par la suite; dans le troisième, c'est don José qui, la nuit avant son exécution, raconte au premier narrateur sa vie avec la Bohémienne. Si Carmen est le centre d'intérêt du récit ("C'est elle qui détient le secret de la *fatalité*, c'est elle qui représente l'ultime épistémè" d'après Fonyi, 1984: 40), du point de vue narratologique, cependant, le personnage principal, celui dont la biographie constitue l'anecdote, est don José: il est en même temps "héros-quêteur" et "héros-victime" (*id.*: 43). Don José, en effet, ressent davantage que les autres personnages les transformations qui se produisent depuis la situation initiale (ambivalente) du récit et se situe au centre du conflit, résolu finalement par une double mise à mort.

C'est le troisième chapitre qui a été adapté par Meilhac et Halévy pour Bizet; la création de l'opéra (opéra-comique dans sa forme originelle) *Carmen* a eu lieu le 3 mars 1875, et il est devenu depuis l'un des plus populaires du répertoire et, assurément, le plus représenté de tous les opéras français. Les librettistes y ont ajouté le personnage de Micaëla (soprano léger), qui sert de contrepoint caractériologique et musical de l'héroïne (mezzo-soprano), en éliminant en même temps Garcia le Borgne, mari de Carmen violemment poignardé par don José chez Mérimée. Dans l'opéra, Carmen se montre plus consciente de sa liberté que dans la nouvelle (ce qui constitue un fait exceptionnel, les livrets étant en général plus conventionnels, en ce qui concerne l'idéologie, que les oeuvres dont ils dérivent), et c'est pour cela qu'elle se laisse tuer (acte IV) sans mentionner qu'elle agit de la sorte parce que don José, étant son *rom*, a tous les droits sur la vie de sa *romi*, c'est-à-dire elle-même.

UNE DISSERTATION SUR LES GITANS.

Dans l'édition définitive (1847), Mérimée a ajouté un quatrième chapitre qui n'a aucune fonction narrative et qui, pour d'aucuns, nuirait plutôt au récit: il s'agit d'une digression *a posteriori* sur l'origine, les moeurs et la langue des gitans, qui a l'intention de confirmer, d'une façon plus scientifique, les traits des Bohémiens auxquels l'auteur fait référence dans les chapitres précédents, c'est-à-dire dans la narration proprement dite. Mérimée a donc senti le besoin d'expliquer théoriquement les caractéristiques de ce peuple, pour montrer qu'il le connaît suffisamment et que l'atmosphère où il situe son récit tient du véridique.

Il commence en affirmant que c'est l'Espagne où l'on trouve encore en Europe, en plus grand nombre, "ces nomades dispersés [...] et connus sous les noms de *Bohémiens*, *Gitanos*, *Gypsies*, *Zigeuner*, etc." (988-989; les pages mentionnées font référence à l'édition de La Pléiade), surtout dans les provinces du Sud et de l'Est. Quant à leur profession, "les hommes exercent les métiers de maquignon, de vétérinaire et de tondeur de mulets [...], sans parler de la

contrebande et autres pratiques illicites. Les femmes disent la bonne aventure, mendient et vendent toutes sortes de drogues innocentes ou non” (989).

Il décrit après leur aspect physique, en insistant sur le fait que, malgré leurs yeux “sensiblement obliques, bien fendus, très noirs, [...] ombragés par des cils noirs et épais” (*ibid.*), ils ont le teint très basané, presque noir (“De là le nom de *Calé*, les noirs, par lequel ils se désignent souvent”, *ibid.*), ce qui ne serait pas un aspect positif pour l’auteur.

Faudrait-il y voir même une connotation de racisme? Deux personnages masculins peu sympathiques sont décrits, dans le récit, en remarquant leur couleur: Lillas Pastia (“un vieux marchand de friture, bohémien, noir comme un Maure”, 965) et surtout Garcia le Borgne, mari de Carmen et donc rival de don José (le héros, provenant du Nord de l’Espagne et partant de race blanche), qui “était bien le plus vilain monstre que la bohème ait nourri: noir de peau et plus noir d’âme, c’était le plus franc scélérat que j’aie rencontré dans ma vie” (974; c’est don José qui parle). La noirceur physique est ici directement en rapport avec la noirceur spirituelle: Garcia venait de faire un séjour en prison; le héros ne tardera pas à le tuer à cause de sa jalousie, mais aussi comme punition du méchant.

Les hommes seraient, en tout cas, plus agréables à regarder (“bien découplés, sveltes, agiles; je ne crois pas en avoir jamais vu un seul chargé d’embonpoint”, 989) que les femmes, la beauté étant “fort rare parmi les gitanas d’Espagne; (et) une fois qu’elles sont mères, elles deviennent repoussantes” (*ibid.*), tandis que les Bohémiennes sont souvent très jolies en Allemagne. Les charmes de Carmen (plutôt petite mais très attrayante) s’expliquent par le fait qu’elle n’est pas tout à fait gitane, et le narrateur a intérêt à le manifester dans le chapitre II, lorsqu’il la rencontre à Cordoue: “Je doute fort que Mlle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j’aie jamais rencontrées” (950).

Chez Hugo, la Esmeralda (*Notre-Dame de Paris*, 1831) est une vraie bohémienne, et cela n’empêche qu’elle puisse être belle et vertueuse. Pour sa part Cervantès, dans *La gitanilla* (1613), présente Preciosa au moyen d’une description louangeuse (“la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre quantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama”, 4^e éd. Clásicos Castellanos), et l’auteur ne dit rien au début sur les véritables circonstances de sa naissance, mais il anticipe que “ni los aires, ni los soles, ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos; y lo que es más, que la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada” (*ibid.*); à la fin du récit on saura que ses parents n’étaient pas gitans, mais des Castillans nobles et chrétiens: comme Mérimée, Cervantès a ressenti le besoin de justifier la beauté de son héroïne par sa non-appartenance à la race des “hommes noirs”

“La saleté des deux sexes est incroyable, et qui n’a pas vu les cheveux d’une matrone bohémienne s’en fera difficilement une idée, même en se représentant les crins les plus rudes, les plus gras, les plus poudreux”: voilà le sujet dont s’occupe Mérimée après (989-990). Un peu plus loin, il manifeste son désaccord avec Borrow, qui fait des éloges à propos de la chasteté des Gitanes, tout en admettant cependant que “les Gitanas montrent à leurs maris un dévouement extraordinaire” (990).

La principale vertu des Bohémiens serait leur patriotisme, “si l’on peut ainsi appeler la fidélité qu’ils observent dans les relations avec les individus de même origine qu’eux” (*ibid.*). Un trait remarquable de leur caractère serait leur indifférence en matière religieuse, car “la reli-

gion du pays qu'ils habitent est la leur" (991), et en même temps "ils méprisent cordialement le peuple qui leur donne l'hospitalité" (992).

Ils sont aussi superstitieux, surtout les femmes, spécialistes de la bonne aventure; elles "tiennent des pattes de crapaud pour fixer les coeurs volages, ou de la poudre de pierre d'aimant pour se faire aimer des insensibles; [...] elles font au besoin des conjurations puissantes qui obligent le diable à leur prêter son secours" (991). Dans le récit, ce trait de Carmen apparaît dès le début: juste après sa rencontre avec le narrateur (chap. II), elle lui propose de lui dire *la baji*, et pour cela " (elle) tira de son coffre des cartes qui paraissaient avoir beaucoup servi, un aimant, un caméléon desséché, et quelques autres objets nécessaires à son art [...]. Il était évident qu'elle n'était pas sorcière à demi" (952).

Dans le chapitre III, certaines phrases montrent qu'elle croit aveuglément à la prédestination: "Tu seras toujours un *lillipendi*! [...] Garcia devait te tuer. Ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra" (981-982), dit elle à don José quand elle apprend que celui-ci a tué Garcia. Et puis: "J'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devons finir ensemble" (982). Ces affirmations anticipent d'autres de la fin du récit: "J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit" (985). Elle ne veut pas écouter don José, qui lui propose insistamment de partir avec lui commencer une nouvelle vie en Amérique. Elle refuse, puisqu'elle est sûre que leur fin est proche: "Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi" (986); "Tu veux me tuer, je le vois bien [...]; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder" (987).

Dans le livret, c'est au moyen des cartes que Carmen apprend que sa mort est proche (et celle de don José aussi) dans le fameux trio de l'acte III: tandis que Frasquita et Mercédès, ses amies gitanes, y voient des événements heureux ("Moi, je vois un jeune amoureux/ Qui m'aime on ne peut davantage", 40 [éd. DG]), Carmen n'en reçoit que de sombres présages ("Carreau, pique...la mort!/ J'ai bien lu...moi d'abord. / Ensuite lui...pour tous les deux la mort", 41). Elle essaie à nouveau, dans l'espoir de s'être trompée dans sa lecture; mais la réponse des cartes est toujours la même.

TROMPERIE, VOLERIE: MÉRIMÉE ET CERVANTÈS.

Les Gitans sont des voleurs. Si Mérimée ne le dit pas de cette façon, il le montre autant dans le récit (Carmen s'empare de la montre d'or du narrateur sans que celui-ci s'en aperçoive; les gitans forment une bande de contrebandiers, à laquelle s'unit don José) que dans la chapitre IV (épisode de la bohémienne qui vend des sortilèges dans la rue d'Alcala). Cervantès se manifeste, à ce propos, beaucoup plus explicitement, et il commence *La gitanilla* (que Mérimée connaissait bien) par ces mots: "Parece que los gitanos y las gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte" (3).

À part cette nouvelle, les Gitans sont souvent présents dans l'oeuvre de l'écrivain espagnol (*Don Quijote*, *Pedro de Urdemalas*, *El coloquio de los perros*, *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*), où ils sont souvent satirisés: il paraît qu'un

épisode malheureux aurait provoqué la haine de Cervantès. Leblon se demande si c'est "pour venger l'honneur de la famille qu' [il] a jeté l'anathème sur les Gitans" (1982: 77), et il reproduit aussi les mots de Astrana Marín: "Qué le habrán hecho los gitanos a Miguel de Cervantes para zaherirles tan despiadadamente?; por ventura le jugaron alguna mala pasada durante sus años de comisiones en Andalucía, cuando hubo de tratar con tantos arrieros, molineros, bizcocheros y toda clase de gente de baja estofa?" (*id.*: 76). Pour d'autres, Cervantès connaissait mal les Gitans, et alors "cuanto dice Cervantes, que es tanto y algo más de lo que dijeron sus predecesores, se acomoda al concepto común de la reputación gitana que se ha tenido y se tiene en el país" (*id.*: 78).

Il s'agit d'une image conventionnelle de ce groupe ethnique, comme le signale Sánchez Ortega, "una imagen abultada y estereotipada que ha quedado como ejemplo típico en nuestra literatura del Siglo de Oro, que gustaba de utilizar la figura del gitano o la gitana como recurso *exótico* o *cómico*" (1986: 52). D'autres auteurs espagnols utilisent cette figure: "Como ladrones o llevando a cabo engaños, cuando se trata de hombres, o diciendo la buenaventura y actuando como hechiceras cuando se trata de mujeres, los retratan Lope de Vega, Jerónimo de Alcalá, Antonio de Solís, Lope de Rueda, Mateo Alemán y bastantes más [...]. Conviene subrayar que la mayor parte de las apariciones literarias de los gitanos se observan en novelas del género picaresco" (*id.*: 53). Cet auteur explique que le traitement donné aux Bohémiens dans la littérature est le même que celui reçu par d'autres groupes marginaux, et donne une raison de type sociologique au fait qu'ils pratiquent assidûment la volerie et la tromperie: "Gitanos y gitanas hurtan y engañan de la misma manera que lo hacen la pícara Justina, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y demás ilustres protagonistas del género. Es decir, por necesidad" (*ibid.*).

Dans le livret de Meilhac y Halévy, la tromperie et la ruse sont plus nettement attribuées aux femmes en général, et non seulement aux Bohémien(ne)s. Il s'agit d'un trait caractéristique de l'opéra-comique: on peut y voir peut-être le résultat du fait que ces librettistes avaient écrit un bon nombre de textes d'opérette pour Offenbach. Dans le fameux quintette de l'acte II de *Carmen*, Remendado et le Dancaire essaient de convaincre Frasquita, Mercédès et Carmen elle-même de participer dans une affaire de contrebande, pour laquelle elles (en tant que femmes) sont indispensables, "Car nous l'avouons humblement, / Et fort respectueusement: / Quand il s'agit de tromperie, / De duperie, de volerie, / Il est toujours bon, sur ma foi, / D'avoir les femmes avec soi, / Et sans elles, / Mes toutes belles, / On ne fait jamais rien de bien" (28). Les femmes en question ne semblent pas être vexées par cette déclaration: au contraire, elles sont d'accord et avec l'affirmation de leurs amis et avec la proposition, et acceptent finalement (même si Carmen n'est pas convaincue au début) de participer dans l'affaire. Cet épisode n'apparaît pas dans le récit de Mérimée.

LE CHIPE CALLI.

Revenons au chapitre IV de la nouvelle. Il se clôt avec une dissertation sur la lange des gitans. L'auteur avait déjà introduit pas mal de termes du *rommani* dans sa narration (Carmen, notamment, aime à les employer et à dire des proverbes en langue gitane quand l'occasion se présente; vid. San Miguel, 1984: 82 ss.), et maintenant il parle des origines ("Il paraît qu'un grand nombre de racines et beaucoup de formes grammaticales [...] se retrouvent dans des idiomes dérivés du sanscrit", 993), de la présence de mots dérivés du grec (*cocal*, *petalli*, *cafi*) et de la diversification subie par cette langue, qui "s'est notablement altérée par le contact des langues plus cultivées, dont ces nomades ont été contraints de faire usage", mais "quelques mots d'un

usage très fréquent sont communs [...] à tous les dialectes” (*ibid.*). Après quelques indications de type grammatical et tout en avouant que ses connaissances de la langue *rommani* sont “minces”, Mérimée passe à “noter quelques mots de l’argot français que nos voleurs ont empruntés aux Bohémiens”, et il termine “par ce proverbe qui vient à propos: *En retudi panda nasti abela macha*. En close bouche, n’entre point mouche” (1994).

Plusieurs critiques ont remarqué que les connaissances de Mérimée du *chipe calli* sont, en effet, minces. Certains éditeurs, surtout espagnols, avertissent même qu’ils se sont permis de modifier les graphies qu’il propose (Buenaventura, 1986: 7). Cependant, Mérimée se montre plusieurs fois fier de ces connaissances, comme il le manifeste dans sa *Correspondance*: il raconte à Mme de Montijo (15 nov. 1846) que, à Barcelona, il a été accepté par un groupe de gitans comme l’un des leurs justement parce qu’il pouvait s’exprimer en *rommani*.

On peut se demander, malgré tout, s’il a suffisamment connu les gens de cette ethnie, étant donné l’image conventionnelle qu’il en présente. Son oeil nous semble plutôt celui d’un scientifique que celui d’un sympathisant qui excuserait les défauts de ces gens-là, ou au moins en chercherait une explication, comme le font Sánchez Ortega ou Ardèvol (1986). Ne pourrait-on pas même dire qu’il a une approche raciste, vu la phrase qui clôt le récit: “Pauvre enfant! Ce sont les *Calés* qui sont coupables pour l’avoir élevée ainsi” (1988) ? Il essaie probablement de justifier Carmen (cependant qu’il a placé tout au début de son récit, en grec [1937], la phrase terrible de Palladas: “La femme c’est du fiel. Mais elle a deux bonnes heures: l’une au lit, l’autre à la mort”), mais il condamne par là tout un peuple.

Sa vision est en fait à l’opposé de celle, par exemple, de García Lorca qui, lui, avait peut-être des racines gitanes (Gibson, 1987: 18) et affirmait à propos de son *Romancero gitano*: “El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascuá, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (1997: 340).

CONCLUSION: QUELQUES EXEMPLES DE *CARMEN* À L’ÉCRAN.

Il y a, donc, dans *Carmen* deux aspects complémentaires: le récit et l’étude des mœurs (et la langue) des gitans. Ayant accédé au statut de mythe, comme l’affirme Maingueneau (1984: 11; il parle de l’opéra), “on se trouve partagé entre deux options quand on veut l’exposer: soit on cherche à mettre en valeur ce qu’il aurait d’essentiel, en éliminant les éléments jugés accessoires; soit on postule le caractère essentiel de tous les détails du livret” Ces deux options sont bien exemplifiées dans deux versions pour le cinéma (*Carmen* étant, d’ailleurs, le sujet d’opéra le plus souvent porté à l’écran; vid. Galán, 1984; Bourre, 1987) celle de Peter Brook (*La tragédie de Carmen*, 1983), qui concentre et altère l’ordre des épisodes pour insister sur la relation tragique qui s’établit entre les protagonistes dans un décor dépouillé; et celle de Francesco Rosi (*Carmen*, 1984; la version de Carlos Saura et Antonio Gades, de la même année, lui serait proche à ce respect) qui, au contraire, a tourné son film dans des décors naturels (Sevilla, Carmona, Ronda), en ayant recours à de nombreux figurants gitans danseurs et chanteurs et en présentant, tout au début et même avant l’ouverture, une vraie course de taureaux.

La meilleure façon d’apprécier ce contraste est sûrement de voir quelques morceaux de ces deux films, ce que nous ferons tout de suite (on peut en trouver une analyse plus détaillée dans l’article de Wangermée [1986]). Et, pour finir, nous conseillerons une re-vision du beau film de

Godard *Prénom Carmen*, qui ne fait qu'un usage partiel de la partition de Bizet et, comme Brook, concentre toute l'action pour mieux étudier la psychologie des personnages, dans un décor parisien moderne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ARDÈVOL, Elisenda (1986) "Vigencias y cambio en la cultura de los gitanos", in San Román, Teresa, 61-108.
- BARTHES, Roland (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BIZET, Georges (1875) *Carmen*, Barcelona, Daimon, 1978.
- BRUNEL, Jean (1975) "Notice [sur *Carmen*]", in Mérimée, Prosper (1837-1847), pp. 61-70.
- BOURRE, Jean-Paul (1987) *Opéra et Cinéma*, Paris, Artefact.
- BUENAVENTURA, Ramón (1986) "Introducción", in Mérimée, Prosper (1847a), pp. 3-9.
- CERVANTES, Miguel de (1613) *La Gitanilla* in *Novelas ejemplares I*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1966.
- DALE, R. C. (1966) *The Poetics of Prosper Mérimée*, The Hague, Mouton.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1987) *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1989-90) "Je n'aime dans l'Histoire que les anecdotes: Consideraciones en torno a la novela histórica de Mérimée", *Revista de Filología*, 8/9, Universidad de La Laguna, 113-126.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1992) "Enseñanza de la literatura y confrontación textual. Un ejemplo del S. XIX francés", *El Guiniguada*, 3, I, 297-308.
- DUMUR, Guy (1987) "Prosper Mérimée", *E. U.*, 14, 982-983.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Sebastián (1847) *Escenas andaluzas*, Barcelona, Editors S. A., 1990.
- FONYI, Antonia (1984) *Carmen. Analyse narratologique et sociocritique*, Paris, CNRS (exemplaire polycopié).
- FREUSTIÉ, Jean (1982) *Prosper Mérimée. Le nerveux hautain*, Paris, Hachette.
- GALÁN, Diego (1984) "El largo viaje de *Carmen* en el cine", in SAURA, Carlos & GADES, Antonio, 34-45.
- GARCÍA LORCA, Federico (1918-1936) *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GIBSON, Ian (1997) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés.
- HELBO, André, éd. (1986) *Approches de l'opéra*, Paris, Didier.
- HERRERO, Sebastián et al. (1843-44) *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 2 vol.
- HOFFMANN, L. F. (1961) *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, PUF.

- HUGO, Victor (1831) *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard (Le Livre de poche classique), 1969.
- LEBLON, Bernard (1982) *Les gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis & LÓPEZ ESTEVE, Luis Eduardo (1989) “Introducción”, in MÉRIMÉE, Prosper (1847b), pp. 7-87.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984) *Carmen. Les racines d'un mythe*, Paris, Éditions du Sorbier.
- MALLION, Jean et SALOMON, Pierre (1978) “Approche de Mérimée”, “Chronologie”, “Bibliographie” et Notes, in Mérimée, Prosper (1825-1870), pp. ix-xcvii.
- MEILHAC, Henri & HALÉVY, Ludovic (1875) *Carmen*, Berlin, Deutsche Grammophon, 1978.
- MÉRIMÉE, Prosper (1825-1870) *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1978.
- MÉRIMÉE, Prosper (1828-1870) *Correspondance Générale* établie et annotée par Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941-47 (I-VI) et Toulouse, Privat, 1953-64 (VII-XVII).
- MÉRIMÉE, Prosper (1830-1864) *Viajes a España* (trad. esp.), Madrid, Aguilar, 1988.
- MÉRIMÉE, Prosper (1837-1847) *La Vénus d'Ille. Carmen*, Paris, Larousse, 1975.
- MÉRIMÉE, Prosper (1847a) *Carmen* (trad. esp.), Madrid, Hiperión, 1986.
- MÉRIMÉE, Prosper (1847b) *Carmen* (trad. esp.), Madrid, Cátedra, 1989.
- MOREAU, Pierre (1987) “Théophile Gautier”, *E. U.*, 10, 146-147.
- RAMOS GONZÁLEZ, Gabino (1988) “Prólogo”, in Mérimée, Prosper (1830-1864).
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena (1986) “Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles”, in San Román, Teresa, 13-60.
- SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela (1984) *Mérimée: erudición y creación literaria*, Salamanca, Universidad.
- SAN ROMÁN, Teresa, comp. (1986) *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*, Madrid, Alianza.
- SAURA, Carlos & GADES, Antonio (1984) *Carmen. El sueño del amor absoluto*, Barcelona, Circulo/Folio.
- TRAHARD, Pierre (1923) *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Nizet, 1952.
- WANGERMÉE, Robert (1986) AL'opéra sur la scène et à l'écran. À propos de *Carmen* in HELBO, André, 251-258.