

PROSPER MÉRIMÉE: NOUVELLISTE OU CONTEUR?

par Martin Schwarz*

Il a toujours été difficile de distinguer la nouvelle du conte, et cette confusion, reflétée par les tentatives de définition trouvées dans les dictionnaires, reste aujourd'hui entière.¹ Selon le dictionnaire consulté, la nouvelle est "un récit généralement bref de construction dramatique, et présentant des personnages peu nombreux,"² ou bien un récit qui "n'admet jamais d'élément merveilleux."³ Si ces définitions ne s'excluent pas, elles ne nous aident guère non plus à faire une distinction nette entre deux genres littéraires.

La nouvelle qui fait son apparition dans la littérature française au XVe siècle, prend son nom et sa forme de l'italien *novella* (ce mot lui-même étant calqué sur le latin populaire *novella*, ou "choses récentes"), et désignait un récit satirique en prose d'où l'élément du merveilleux était absent. Cependant, les mots "conte" et "nouvelle" sont appliqués indistinctement à des récits d'une longueur moindre que celle de romans—qu'ils soient en prose ou en vers, fantastiques ou réalistes—jusqu'au XIXe siècle, époque à laquelle apparaît un écrivain qui illustre la nouvelle par ses premières productions dans ce genre, et qui par là même rappelle aux critiques littéraires que la vieille confusion reste à éclaircir.

Prosper Mérimée, après avoir écrit plusieurs pièces de théâtre et un roman historique,⁴ publia à partir de 1829, dans la *Revue de Paris*, des récits⁵ que l'un des grands mériméistes désigne comme modèles du genre de la nouvelle: "peu à peu, [Mérimée] se rabat sur la nouvelle qu'il dégage du roman, choisit un épisode ou un caractère, ramasse l'intérêt, concentre la lumière sur un point, revient ainsi à la tradition de la race et à son idéal séculaire: condenser le plus de faits possibles dans le moindre espace. A la théorie divergente il substitue cette esthétique convergente... et il en donne le modèle dans *Mateo Falcone*, mieux encore dans *L'Enlèvement de la Redoute*."⁶ Se basant donc sur les récits de *Mosaïque*, M. Pierre Trahard définit la nouvelle comme suit: "[La nouvelle] ne saurait être un conte, puisqu'elle introduit l'analyse dans le récit; elle n'est pas non plus un roman, puisque, rapide, et courte, elle simplifie cette analyse et suggère au lieu

*Editor's Note: Mr. Schwarz is Associate Professor of French at Rice University.

d'expliquer. Mérimée la conçoit toutes proportions gardées à peu près comme Racine concevait la tragédie: une action 'simple,' 'chargée de peu de matière', un épisode 'vraisemblable', qui met en valeur un caractère en pleine crise, des passions violentes, s'exprimant avec force."⁷ Pour Trahard, Mérimée "s'affirme nouvelliste et nouvelliste il demeure."⁸ Or, un autre éminent spécialiste de Mérimée⁹ qualifie *Mateo Falcone* de conte, *L'Enlèvement de la Redoute* tantôt de conte, tantôt de nouvelle, et en général emploie indistinctement ces mots pour chacun des récits de Mérimée.

Comme le nom de l'écrivain survit surtout grâce à quelques-unes de ces productions, telles que *Mateo Falcone*, *Colomba* et *Carmen*, sur la terminologie desquelles les critiques contemporains n'arrivent pas à se mettre d'accord, et que le dernier biographe de Mérimée,¹⁰ reflétant l'opinion du public lettré, termine son étude en attribuant à l'écrivain comme son plus beau—sinon l'unique—titre de gloire d'avoir inventé un genre, nous sommes en droit de nous demander ce qui en est.

Nous avons commencé par consulter quelques-uns des grands critiques littéraires du XIXe et du début du XXe siècles. Sainte-Beuve, dans quelques belles pages consacrées à Mérimée,¹¹ ne parle que très brièvement de *Colomba*, oeuvre qui prouve "que M. Mérimée, bien qu'il se prodigue peu, n'a pas épuisé ses plus beaux contes." Quelques lignes plus bas, le critique loue "l'action du roman." Augustin Filon, le premier biographe de Mérimée, examine les récits de plus près. Il y trouve trois en particulier, qui répondent à la définition d'une nouvelle: "Dans [*Mateo Falcone*, *L'Enlèvement de la Redoute* et *La Partie de Trictrac*] l'esthétique de Mérimée rappelle celle d'un art différent, qu'il a lui-même définie avec un goût très sûr et très pénétrant: celle du graveur en médailles . . . Il faut être suggestif sans cesser d'être précis; c'est donc le triomphe de l'art qui choisit et ne se permet pas un trait inutile ou médiocre."¹² Filon ne retrouve guère dans les autres récits cette esthétique convergente qu'il loue, et il emploie le mot "roman" pour désigner *La Double Méprise*, *Colomba*, *Carmen*, et *Lokis*. Cependant, malgré tous ses efforts, Filon se rend coupable, lui aussi, de la même confusion dans les termes en parlant d'*Arsène Guillot* et de *Lokis*.¹³ Il conclut son étude sur Mérimée par ces mots: "Du conteur on gardera seulement quelques pages, concentrées et puissantes, où revit le Mérimée des fortes inspirations."

Hippolyte Taine, tout en introduisant l'élément de longueur comme critère d'analyse, loue également l'esthétique convergente de Mérimée, sans toutefois faire de distinction entre les mots "nouvelle" et "roman": "La plupart de ses Nouvelles," dit-il, "sont des chefs-d'oeuvre. . . Il y a de cela plusieurs raisons . . . point de ces réflexions, dissertations, explications . . . rien que des faits, et les faits sont toujours instructifs."¹⁴ Finalement, Paul Bourget a consacré une étude plus approfondie au nouvelliste, dans laquelle il lie étroitement la personnalité de Mérimée à son genre de prédilection: "Con-

teur, il a trouvé dans la Nouvelle une forme adéquate à son attitude coutumière de rétraction.”¹⁵ Après avoir défini la nouvelle par l'esthétique convergente, Bourget conclut que tous les récits de Mérimée répondent admirablement à ce critère, et que le tempérament de l'homme exige et explique l'art du raccourci qui est la condition *sine qua non* de la nouvelle. Aucun de ces critiques ne nous offre une étude concise de l'ensemble des récits de Mérimée, et nous trouvons dans leurs écrits la même confusion terminologique que chez leurs successeurs.

Pratiquer l'esthétique convergente, faire en sorte que chaque détail contribue au tout, éliminer de l'analyse d'un caractère en crise, ou d'une passion, tout ce qui n'y apporte aucune lumière supplémentaire, requiert non seulement la pleine possession de son art, mais également une discipline qui définit un tempérament. Puisqu'il s'agit de savoir ici si Mérimée est véritablement un grand nouvelliste, ou s'il n'est qu'un bon faiseur de contes, il est nécessaire d'examiner les dix-huit récits qu'il a écrits à la lumière de la définition de la nouvelle de Trahard, que nous acceptons comme définitive.

Le premier récit que Mérimée donna à la *Revue de Paris* fut *Mateo Falcone*. La donnée en est simple: durant l'absence de son père, Fortunato, âgé de dix ans, offre asile à un proscrit, puis, succombant à l'offre d'une montre, indique la cachette aux gendarmes. Mateo revient, apprend la trahison de son fils unique, l'emmène dans les bois et le tue d'un coup de fusil. Il n'y a aucun détail dans cette analyse de l'honneur corse qui ne contribue à nous expliquer le drame. A commencer par la description du maquis qui nous révèle une facette importante du caractère corse, jusqu'aux derniers gestes et paroles du père qui ordonne à son fils de faire ses prières, chaque détail a sa raison d'être, et nous entraîne vers l'inévitable dénouement avec la force de la fatalité. Avec son premier récit Mérimée donne la pleine mesure de son talent de nouvelliste. *Mateo Falcone* est le chef-d'oeuvre du genre, car c'est bien une "nouvelle [qui] se résume en un épisode où l'écrivain montre la réaction d'un caractère dans un milieu donné et dans des circonstances données.”¹⁶

Dans le deuxième de ses récits, *Vision de Charles XI*, Mérimée se lance dans le surnaturel et dans l'effet de terreur qui ne manquèrent jamais d'exercer une profonde fascination sur lui, et qui apparaîtront à intervalles réguliers dans ses récits subséquents. Charles XI, roi de Suède, aperçoit une lueur insolite dans la grande salle de son palais. Lorsqu'il s'y rend, accompagné de plusieurs personnes de son entourage, il se trouve en présence d'une assemblée de spectres en train de guillotiner un jeune homme. Peu à peu les fantômes disparaissent, et seule une tache de sang sur la pantoufle du roi témoigne de la réalité de cette prophétie lugubre. Puisque, par définition, l'élément du merveilleux doit être exclu de la nouvelle, la *Vision de Charles XI* ne peut être désignée comme telle. Il faut remarquer

cependant que Mérimée n'a pas inventé cette histoire qui lui a été fournie par "un document fantaisiste conservé aux archives du Ministère des Affaires Étrangères."¹⁷ Au début de son récit Mérimée prend grand soin de nous faire accepter l'événement comme authentique, et une preuve amusante qu'il a été pris au sérieux se rencontre dans le fait que "ce conte provoqua une protestation du représentant de la Suède et de la Norvège à Paris."¹⁸ L'élément du merveilleux mis à part, nous retrouvons ici les mêmes qualités que dans *Mateo Falcone*. Chaque détail, tel que le jeu des lumières, contribue à l'effet total de terreur, et la peur des participants est suggérée uniquement par les gestes des personnages eux-mêmes. Nous sommes bien forcés d'appeler la *Vision de Charles XI* un conte fantastique, mais c'est un morceau dans lequel Mérimée a exercé son talent de nouvelliste, et dans lequel il égale la précision et l'objectivité de *Mateo Falcone*.

Ces deux qualités si nécessaires à l'art du nouvelliste se retrouvent également dans *L'Enlèvement de la Redoute*, ce petit drame de la vie militaire ramassé en quelques pages. Il s'agit tout simplement de la première expérience d'un jeune lieutenant sur le champ de bataille. Ses réactions avant l'assaut, ses actions au plus fort du feu, son attitude devant les anciens, tout cela nous est montré par quelques paroles et deux ou trois gestes bien observés. Le drame se joue en quelques heures à peine, et l'intérêt de l'action est tout entier concentré sur le personnage central. Coup sur coup, Mérimée a gravé trois de ces petites médailles mentionnées plus haut par Filon.

Bien que *Tamango* relève également, en partie du moins, de cette esthétique qui tend à simplifier et à unifier, ce récit—plus long que les précédents—introduit des épisodes qui ne sont pas essentiels au drame qui se joue. Le Capitaine Ledoux revient d'Afrique sur son brick chargé d'esclaves. Tamango, le chef des noirs, celui-là même qui les avait livrés aux blancs, et qui se trouve à son tour prisonnier à bord du négrier, parvient à organiser une émeute au cours de laquelle tous les blancs sont massacrés. Incapables de diriger le bateau, les esclaves meurent l'un après l'autre. Au bout de quelques jours, seul Tamango survit. Il est recueilli par une frégate anglaise, devient cymbalier à Kingston et meurt à l'hôpital d'une inflammation de poitrine. Le massacre des blancs et des noirs, le manque d'humanité des uns et des autres, la psychologie du personnage central, tout cela est bien observé. L'action reste simple et l'analyse des passions les plus violentes est menée avec habileté. Mais il n'était guère essentiel de nous donner toute l'histoire du Capitaine Ledoux, un personnage secondaire, ni surtout de nous raconter en détail ce qu'est le Mama-Jumbo, le Croquemitaine des nègres. Mérimée voulait sans doute donner plus d'authenticité à son récit par l'emploi de la couleur locale, mais alors que dans les récits précédents le décor était essentiel à la compréhension des caractères, ici ce n'est

plus le cas. L'autorité de Tamango sur les esclaves avait été établie bien avant l'épisode de Mama-Jumbo. Avec *Tamango*, Mérimée n'adhère plus strictement à l'esthétique de la nouvelle, et nous considérons ce récit comme le premier de ses contes.

Avec *Federigo* Mérimée plonge une fois de plus dans le monde du surnaturel, cette fois sans la moindre prétention de faire une nouvelle. Il commence son histoire avec les mots consacrés des contes de fée: "Il y avait une fois," et indique en note que "ce conte est populaire dans le royaume de Naples."¹⁹ Federigo reçoit dans son manoir Jésus-Christ et ses apôtres, et le lendemain ses visiteurs célestes lui accordent trois grâces. Federigo devient riche, vit plus de deux siècles, et finalement est accepté au paradis avec douze âmes qu'il avait extorquées au diable après avoir été la cause de leur damnation. Il n'y a que très peu d'analyse dans ce conte fantastique qui se ressent de l'influence de Hoffmann, dont Mérimée connaissait bien l'oeuvre.

Avec *Le Vase Etrusque* Mérimée aborde l'analyse de la jalousie. Auguste Saint-Clair, amoureux de Mathilde de Coursy, devient jaloux d'elle à la suite de propos médisants entendus au hasard d'une conversation. Dans un moment de colère il insulte un de ses amis, et accepte le duel pour le lendemain. Mathilde n'a aucune peine à prouver son innocence au jeune homme, et brise le vase étrusque dans lequel il avait cru voir la preuve de son infidélité. Le lendemain Auguste est tué lors du duel, et Mathilde, après avoir languie pendant trois ans, meurt le coeur brisé. Au début de ce récit dont la donnée est si simple, Mérimée attache un long portrait de son héros,²⁰ et peu après introduit un long épisode étranger au drame qui se noue. La soirée au cours de laquelle la jalousie d'Auguste est éveillée est décrite avec d'innombrables détails. Une demi-douzaine de personnages apparaissent durant quelques minutes devant nos yeux, pour sombrer immédiatement après dans le néant. Un des convives revient d'Egypte, et, accablé de questions, relate ses aventures. Tout cela est fort décousu, et bien que les quelques pages consacrées au sujet propre du récit—l'étude de la jalousie dans un milieu aristocratique—soient fort belles dans leur précision, *Le Vase Etrusque* n'en reste pas moins "l'idylle de l'adultère mondain à laquelle l'auteur a cousu tant bien que mal un brusque et tragique épilogue."²¹ Cette oeuvre est un conte qui contient une nouvelle.

Dans *La Partie de Trictrac* Mérimée analyse le sentiment du remords d'un joueur qui a triché. Il s'agit d'un récit à cadre: le capitaine d'un navire raconte à ses passagers l'histoire du lieutenant Roger. Ce dernier, pris par la passion du jeu, triche lors d'une partie de trictrac. Son adversaire ruiné se brûle la cervelle, et Roger est hanté par le remords. Nous ne savons comment il termine ses jours: "Meurt-il? Nous l'ignorons. Le drame qui s'est joué dans sa conscience est achevé."²² L'intérêt est concentré tout entier

sur Roger face à sa conscience, comme il l'avait été sur Mateo Falcone face à son honneur, et sur le jeune lieutenant de *L'Enlèvement de la Redoute* face à sa peur. Point de digressions, rien que l'étude d'un caractère en pleine crise. Dans cette nouvelle Mérimée est aussi proche de la conception racinienne de la tragédie que dans les deux autres nouvelles que nous venons de mentionner.

Ce n'est pas le cas pour *La Double Méprise*, que Mérimée écrit trois ans après les autres récits, et que la *Revue de Paris* annonça comme "un nouveau roman." L'auteur lui-même fut fort sévère envers cette banale histoire d'adultère: "Veuillez ne pas . . . lire [*La Double Méprise*]" écrit-il à Madame de la Rochejaquelein, "c'est un de mes péchés faits pour gagner de l'argent, lequel fut offert à quelqu'un²³ qui ne valait pas grand'chose."²⁴ L'histoire se raconte en quelques mots: Julie de Chaverny n'aime pas son mari. Lorsqu'elle retrouve un ancien admirateur, elle se donne à lui, et s'aperçoit tout aussitôt qu'il ne l'aime pas. Le lendemain, ravagée par ses remords, elle quitte la maison conjugale, est prise par un crachement de sang, et meurt trois jours après. Il ne fallait certes pas soixante pages pour tracer ce drame du remords. Mérimée les remplit avec des personnages secondaires, d'interminables tableaux de la vie parisienne, des récits de voyage, et un épisode romanesque entièrement gratuit—raconté à deux reprises—au cours duquel une femme turque est sauvée de la mort par l'amant de Julie. Comme dans *Le Vase Etrusque*, nous avons ici un conte qui se passe dans le milieu mondain de Paris, et qui contient la donnée d'une nouvelle. Cependant Mérimée n'arrive pas à la dégager de tout ce fatras, et le dénouement, loin d'être tragique, tourne au ridicule. "C'est le début d'un roman qui avorte," écrit Filon,²⁵ et c'est là ce qu'on peut en dire de plus flatteur.

Dans *Les Ames du Purgatoire* Mérimée raconte la légende de Don Juan. Ce dernier, après avoir quitté la maison paternelle, tombe sous l'influence d'un libertin, connaît mille aventures amoureuses, et se rend coupable de plusieurs meurtres et de blasphème. Ayant eu la vision de sa propre mort, Don Juan se convertit, entre dans un couvent, et termine ses jours en odeur de sainteté. Une fois de plus, Mérimée s'attache à l'analyse du remords, mais au lieu de concentrer l'intérêt du drame sur une seule crise—comme dans *La Partie de Trictrac*, par exemple—l'écrivain suit son héros à travers une vie tumultueuse. La multiplicité même des incidents, les deux rêves du libertin en proie à ses remords, les scènes de batailles en Flandre et ailleurs, et la vision de ses funérailles, dispersent l'attention du lecteur. Ce conte qui retrace "la lente dégradation d'une âme et de son relèvement"²⁶ ne produit pas le même effet que *La Partie de Trictrac*, cet effet ne pouvant résulter que de la concentration propre à la nouvelle. Sans être aussi sévère que Filon,²⁷ nous ne pouvons manquer de voir que ce récit est chargé de trop de matière, et ceci aux dépens de l'effet recherché.

En 1837, Mérimée écrit *La Vénus d'Ille*, autre étude de la peur, autre conte fantastique. Un jeune archéologue est reçu dans la maison de M. de Peyrehorade, vieux gentilhomme du Roussillon, à la veille de marier son fils Alphonse. Ce dernier, voulant faire une partie de paume, passe l'anneau de mariage destiné à sa fiancée au doigt d'une belle statue de Vénus, récemment déterrée. Le lendemain matin, les domestiques trouvent Alphonse raide mort sur son lit, et sa jeune femme, devenue folle, raconte à la police que son mari a été étouffé par la Vénus qui était venue le rejoindre dans le lit conjugal. "L'idée de ce conte," écrit Mérimée à Eloi Johanneau, "m'est venue en lisant une légende du moyen-âge rapportée par Freher. . . . J'ai entrelardé mon plagiat de petites allusions à des amis à moi et de plaisanteries intelligibles dans une coterie où je vivais lorsque cette nouvelle a été écrite."²⁸ Comme on le voit, Mérimée n'est guère plus précis que ses critiques dans l'emploi des mots. Ici, comme ailleurs, il emploie "conte" et "nouvelle" indistinctement. Or, il ne peut y avoir le moindre doute concernant *La Vénus d'Ille*. Même abstraction faite de l'élément du surnaturel, ce récit contient de nombreuses pages qui pourraient en être retranchées sans pour cela amoindrir l'effet de terreur visé par l'auteur. Pourquoi ce portrait de M. de Peyrehorade au début du récit? Et si le jeu de paume entre Alphonse et un Espagnol de passage peut être justifié—les soupçons se portent pendant un instant sur l'adversaire défait—que vient faire ici cette interminable discussion étymologique sur une inscription de la statue? C'est l'inspecteur des monuments historiques qui parle, non pas le nouvelliste. Pourtant, Mérimée écrit en 1857 que *La Vénus d'Ille* était son "chef-d'oeuvre."²⁹ Ce jugement ne peut s'expliquer que par le soin qu'il mit à créer un effet de peur, mais certes pas par le souci de la composition.

Colomba, le plus long des récits de Mérimée, écrit lors d'une tournée qu'il fit en Corse, est une histoire des plus simples. Après une absence de plusieurs années, Orso della Rebbia rentre en Corse, et, poussé par sa soeur Colomba, tue les deux fils d'une famille qu'il soupçonnait d'avoir assassiné son père. Dans ce sombre drame d'une vendette, nous trouvons tous les éléments d'une nouvelle. Comme dans *Mateo Falcone*, l'abondante couleur locale—la description du maquis et de ses hôtes, la veillée d'un voisin qui vient de mourir, l'épisode où Colomba fend l'oreille d'un cheval—contribue à créer une atmosphère propre à la tragédie qui se prépare. Personnages, circonstances et milieu se concertent pour pousser le jeune homme à la vengeance, et lorsqu'il accomplit enfin sa destinée, nous ressentons horreur et pitié. Mais ce drame, digne des plus belles tragédies d'Aeschyle, se transforme vite pour devenir mortellement ennuyeux. Mérimée a jugé nécessaire d'encadrer son drame par une banale histoire d'amour entre Orso et une insipide Irlandaise. Dans un épilogue qui détruit complètement l'effet obtenu, les deux jeunes gens se marient, et le beau-père ainsi que

Colomba à la remorque, se dirigent vers des horizons plus riants. Mérimée était bien près d'avoir réussi une autre nouvelle, une de ses plus belles peut-être. En fait, il s'y est laissé prendre lui-même: "Mon roman," écrit-il à un ami, "ou plutôt ma nouvelle est finie."³⁰ Peut-être n'eût-il pas eu à se corriger s'il avait suivi le plan qu'il s'était d'abord tracé: "J'avais l'intention de peindre dans Colomba l'amour de la famille si puissant dans votre île. Son père vengé, je voulais la montrer occupée d'assurer la fortune de son frère, et je lui faisais organiser une espèce de guet à pens [sic] pour obliger l'héritière anglaise à l'épouser."³¹ Afin de ne pas imputer des sentiments intéressés à son héroïne, Mérimée introduit toutes les péripéties d'un amour naissant, et par là même tombe dans le roman.

Arsène Guillot, pour n'être pas une oeuvre aussi parfaite que *Mateo Falcone* ou *L'Enlèvement de la Redoute*, n'en est pas moins une nouvelle. Mme. de Piennes, jeune femme fort dévote, veut assurer le salut éternel d'Arsène Guillot, misérable courtisane sur le point de mourir. Survient Max de Saligny, l'un des hommes qu'Arsène avait aimé, et qui est lui-même amoureux de Mme. de Piennes. Cette dernière, se sentant près de succomber aux avances du libertin, s'efforce de le réformer, lui aussi. Entourée par les deux personnes qui s'étaient disputées son âme, Arsène expire en murmurant: "J'ai aimé."³² Les vies des trois personnages entremêlées avec une habileté extraordinaire forment le drame central, dont chacune des facettes appelle et explique l'autre. Les trois pécheurs—la vertu de Mme. de Piennes cache un manque de compassion absolu—ont besoin l'un de l'autre pour se reconnaître et pour s'engager sur la voie du salut. Les quelques remarques générales sur l'amour qu'on éprouve pour les mauvais sujets, et sur leur repentir, ainsi que les bribes de conversation mondaine, ne font que renforcer l'unité de cette oeuvre. "C'est le seul récit de Mérimée," écrit Filon, "qui contienne de la pitié; c'est l'unique larme de son oeuvre brillante et froide."³³ Il est d'autant plus ironique qu'*Arsène Guillot* causa de nombreux ennuis à Mérimée, élu à l'Académie Française la veille de la parution de la nouvelle dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 mars 1844. Il suffit de citer une des nombreuses lettres que Mérimée écrivit à ce sujet.

Je dois une belle chandelle à Notre-Dame. La moitié des académiciens qui m'ont nommé n'ont voté pour moi que dans l'espoir que l'élection serait ajournée et pour empêcher mes compétitions d'entrer. Parmi les autres il y en a plus d'un qui se repent de m'avoir donné sa voix, particulièrement les gens dévots et moraux qui viennent de lire *Arsène Guillot*, nouvelle de votre serviteur qui excite l'indignation générale. On est devenu tellement cagot à Paris qu'à moins de se faire illuminé, jésuite et j.-f., il est impossible de ne pas passer pour athée et scélérat. Je persiste à trouver qu'il n'y a pas de quoi fouetter un chat dans ma nouvelle et pourtant les bonnes âmes crient au scandale, ouvrant des yeux et des bouches comme des portes cochères.³⁴

On ne saurait résumer plus succinctement *Carmen* qu'en citant ces quelques lignes tirées du récit lui-même: "Monsieur, on devient coquin sans

y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi.”³⁵ Don José aurait pu ajouter: “et meurtrier.” Ayant tué “le mari” de Carmen, ainsi que l'un de ses amants, il plonge finalement son poignard dans le sein de la belle gitane. Condamné à mort, il raconte ses aventures au narrateur du récit. Avec *Carmen*, Mérimée retourne “aux panoramas multiples et aux évolutions rapides du roman picaresque.”³⁶ Loin de contribuer à l'unité du drame, l'abondance de couleur locale—les us et coutumes des Basques et des gitans, avec force notes explicatives au bas des pages, relègue les aventures de Don José à l'arrière-plan. Mérimée ayant fait une étude plus ou moins approfondie d'une race et d'un milieu qui l'intéressaient, y attacha tant bien que mal une histoire d'amour. Même s'il n'avait pas ajouté le chapitre théorique sur les caractéristiques et la langue des bohémiens,³⁷ *Carmen* aurait été “le moins bien composé de ses récits.”³⁸

“Je vous envoie une petite historiette que j'ai faite sans la soigner,” écrit Mérimée à Madame de Montijo, “parce qu'il suffit que je parle de curé pour que les vieilles dévotes crient à l'irrégion. L'aventure est vraie et je pourrais nommer les personnages.”³⁹ Il s'agit de *L'Abbé Aubain*, le seul récit épistolaire que Mérimée ait écrit. C'est encore l'histoire d'une double méprise: une belle Parisienne, retirée dans son château en province, croit le prêtre du village amoureux d'elle. Elle emploie son influence à le faire nommer à une meilleure cure, et le prêtre, croyant la jeune femme éprise de lui, se félicite d'avoir échappé aux “griffes d'une lionne de la capitale.”⁴⁰ Action simple, et peu de matière, il est vrai, mais nous ne pouvons guère parler de passion ou de crise, et l'analyse des sentiments reste des plus superficielles. Les six lettres qui constituent ce récit sont l'ouvrage d'un homme du monde et d'un habile conteur, mais non pas d'un nouvelliste.

En 1853, Mérimée envoya les mots suivants à Madame Delessert: “Je voudrais bien établir que je suis toujours un faiseur de contes, et si j'en avais un prêt, je le donnerais aussitôt.”⁴¹ Le fait est que Mérimée avait écrit un récit en 1846, et qu'il l'avait offert à Madame Odier. Il faut croire qu'il n'en fut guère satisfait, puisque *Il viccolo di Madama Lucrezia* ne paraîtra qu'à titre posthume, après plusieurs révisions de détails que Mérimée y apporta en 1869. Un jeune Français, en visite à Rome, devient le témoin d'un événement mystérieux: l'apparition d'une femme en blanc à la fenêtre d'une maison déserte, habitée jadis par l'infâme Lucrezia Borgia. Après plusieurs péripéties, tout s'explique de la façon la plus banale; la femme en blanc n'est pas un spectre, mais la maîtresse du demi-frère du narrateur, et la fable se termine par un mariage. Le tout est entrecoupé de plusieurs histoires merveilleuses de statues qui s'animent et de ressemblances mystérieuses. Mérimée réussit admirablement à graduer le mystère et à tenir le lecteur en suspens. Mais cette “drôlerie”⁴² qui se ressent du

Monk de Lewis, n'égale pas les premières "médailles" de l'auteur. Pourtant Mérimée prit grand soin aux détails, comme le prouve l'extrait de la lettre suivante envoyée à la Duchesse Colonna, qui habitait Rome: "Il y a une petite ruelle donnant dans le Corso, qui s'appelle *Viccolo di Madama Lucrezia*. Je voudrais bien savoir à quelle rue cela mène?"⁴³ Et lorsque Mérimée mit le point final à son récit, il est content de lui-même: "j'ai fait une nouvelle aussi remarquable par la force des pensées que par l'aménité du style."⁴⁴ Un auteur n'est pas toujours son meilleur critique.

Mérimée composa ses trois derniers récits pour meubler les soirées de l'impératrice Eugénie, férue de contes fantastiques. "Un autre malheur," écrit-il à la Duchesse Colonna, "plus grand pour moi que pour vous, c'est que je ne vous lirai pas deux nouvelles inédites que j'ai faites, dont l'une est aussi remarquable par l'atrocité du sujet que par l'aménité du style,"⁴⁵ et l'autre édifiante et morale.⁴⁶ Cela m'a fort amusé. Le triste c'est que je n'ai personne à qui les lire, et, quant au public ingrat, je lui en râtisse. Il y a longtemps que je me suis promis de le priver de mes élucubrations."⁴⁷ En fait, ces deux scabreuses plaisanteries furent fort goûtées à la Cour. *La Chambre Bleue* est l'histoire de deux amants qui passent une nuit dans une auberge. Entendant des bruits suspects dans la chambre voisine, et voyant couler sous la porte une traînée de liquide rouge, ils concluent que l'occupant a été assassiné. Fous de terreur, ils découvrent le lendemain matin que le "cadavre" n'était qu'un ivrogne qui avait cassé une bouteille de porto. La correspondance de Mérimée nous offre maints détails sur la conception de cette petite histoire, écrite par désœuvrement: "Etant à Biarritz, on disputa, un jour, sur les situations difficiles où on peut se trouver, comme par exemple Rodrigue entre son papa et Chimène, mademoiselle Camille entre son frère et son Curiace. La nuit, ayant pris un thé trop fort, j'écrivis une quinzaine de pages sur une situation de ce genre. La chose est fort morale au fond, mais il y a des détails qui pourraient être désapprouvés par monseigneur Dupanloup. Il y a aussi une pétition de principe nécessaire pour le développement du récit: deux personnes de sexe différent s'en vont dans une auberge; cela ne s'est jamais vu, mais cela m'était nécessaire, et à côté d'eux, il se passe quelque chose de très étrange. Ce n'est pas, je pense, ce que j'ai écrit de plus mal, bien que cela ait été écrit fort à la hâte."⁴⁸ Il est intéressant de remarquer que Mérimée avait un autre plan en tête pour son récit lorsqu'il se mit à le composer: "J'avais conçu mon sujet très tragique, et j'avais fait une préparation en style à quinze pour mieux surprendre le lecteur. Comme la chose tirait en longueur et m'ennuyait, j'ai terminé par une bouffonnerie, ce qui est mauvais."⁴⁹ Mérimée n'avait plus la discipline requise pour faire des nouvelles.

Cependant, une dernière fois, il s'attela à la tâche et composa un long récit où la couleur locale tient une place des plus importantes. *Lokis*⁵⁰

a longuement occupé les dernières années de la vie de l'infatigable voyageur, et ici encore, nous conservons de nombreuses lettres dans lesquelles Mérimée parle de son récit. "Si vous le désirez," écrit-il à Madame Delessert, "je vous apporterai cette petite drôlerie, mais pour la comprendre, il faudrait que vous eussiez passé par les absurdes romans qu'on lisait à Fontainebleau. Le problème était de trouver quelque chose de plus atroce, et sans me flatter mon sujet a le pompon.⁵¹ Le malheur est que j'y ai trouvé aussitôt quelque charme, et qu'au lieu de faire une caricature [sic] j'ai voulu faire un portrait. Mais comment faire un portrait d'une impossibilité? Il faudrait travailler ce que je n'ai fait qu'ébaucher à la hâte. . ."⁵² Décidément, Mérimée n'a plus le courage de parfaire ses écrits. *Lokis* raconte l'histoire d'un jeune comte lithuanien, né neuf mois après que sa mère eut été enlevée par un ours. Le jeune homme se marie, et le matin de sa nuit de noces, lorsque les domestiques enfoncent la porte, ils trouvent la jeune comtesse morte, inondée de sang, une morsure à la gorge. Tout d'abord, Mérimée n'avait laissé aucun doute sur la parenté du jeune sauvage, mais prenant à coeur les remontrances de Jenny Dacquin,⁵³ il élaborait toute une théorie concernant l'effet de la peur sur une femme enceinte, et apporta les changements nécessaires à son récit.⁵⁴ Nous savons gré à Mérimée d'avoir envoyé son récit à Tourguéniev⁵⁵ pour la révision de la couleur locale, dont il était en peine, car sans cela ce conte "atroce" n'eut guère valu de survivre à ces quelques soirées où Mérimée tint l'impératrice et son entourage en suspens.

Quelques mois avant sa mort, Mérimée plongeait à nouveau le lecteur dans les ténèbres. *Djoûmane* ne se raconte pas. Réalité et rêve se confondent autour du monstrueux serpent qui donne son nom à ce récit. Il n'est pas impossible que le serpent soit le "symbole de l'acte sexuel,"⁵⁶ ni que ces pages soient "le compte rendu à peine truqué par endroits d'un rêve authentiquement éprouvé."⁵⁷ Démêle qui voudra allusions et symboles freudiens, il n'en reste pas moins qu'avec cette "petite drôlerie sur une anguille."⁵⁸ Mérimée ne finit pas son oeuvre en beauté.

De ces dix-huit récits que nous venons de passer en revue, quatre seulement répondent à la définition d'une nouvelle.⁵⁹ Mérimée, tout comme son ami Stendhal, aimait beaucoup disséquer les coeurs humains, et il avait d'emblée conçu la nouvelle comme une étude "qui vise à pénétrer une âme, et non plus comme un épisode qui met en valeur une action."⁶⁰ Il réussit brillamment dans cette tâche avec son premier morceau, mais il n'égalera que très rarement ce coup de maître. La peur, le remords, la jalousie comptent parmi ses thèmes favoris, mais le folklore des pays qu'il avait parcourus exerçait sur lui une fascination continuelle, et peu à peu, la couleur locale étouffe le drame. A la médaille succède le tableau panoramique. Peu à peu aussi, l'analyse de la peur est remplacée par des effets qui visent à provoquer la terreur. Au lieu de devenir le grand nouvelliste

qu'il aurait pu être, Mérimée se range aux côtés de Nodier, Hoffmann, Poe, et Mickiewicz. A travers ces pages si inégales, nous devinons le tempérament d'un homme qui a une piètre opinion de la race humaine,⁶¹ et qui cache sa sensibilité derrière un masque d'ironie. Cette attitude qu'il se façonna au fur et à mesure de ses désillusions, devint sa véritable nature, et ne manqua pas de se refléter dans ses écrits. L'atrophie des sentiments ne se prête guère à l'analyse de passions violentes, le dilettantisme ne convient pas à la création d'un genre qui, plus que tout autre, exige un effort soutenu. Mérimée n'est pas un grand nouvelliste, mais bien un brillant conteur qui réussit à donner à la littérature française quelques nouvelles qui survivront comme les chefs-d'oeuvre du genre. C'est un titre de gloire à ne pas dédaigner.

NOTES

1. Le *petit Robert* (1969) définit le *conte* comme "un récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire," et renvoie le lecteur au mot *nouvelle*. Le *Grand Larousse Encyclopédique* définit également le *conte* comme "un récit court d'aventures imaginaires," mais ajoute qu'il a "pour caractère constant d'être une oeuvre purement narrative, qui ne s'encombre ni de longues descriptions ni d'analyses psychologiques" et finalement admet la difficulté "de distinguer le conte de la nouvelle."

2. Dans le *petit Robert* (1969).

3. Dans le *Grand Larousse Encyclopédique*.

4. Le *Théâtre de Clara Gazul* parut en 1825, la *Chronique du Temps de Charles IX*, le 5 mars 1829.

5. *Mateo Falcone*, mai, 1829; *Vision de Charles XI*, juillet, 1829; *L'Enlèvement de la Redoute*, septembre-octobre, 1829; *Tamango*, octobre, 1829; *Federigo*, novembre, 1829; *Le Vase étrusque*, janvier, 1830; *La Partie de Trictrac*, juin, 1830. Ces récits furent publiés sous le titre de *Mosaïque* en 1833.

6. Pierre Trahard, *Prosper Mérimée et l'Art de la Nouvelle* (Paris, 1952).

7. Ibid.

8. Pierre Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, II (Paris: E. Champion, 1925), p. 63.

9. Henri Martineau dans la préface et les notes de *Romans et Nouvelles* (Paris: Gallimard, 1951). Les citations des récits sont tirées de cette édition, et apparaîtront comme *Romans et Nouvelles*, suivies du nombre de la page.

10. André Billy, *Mérimée* (Paris: Flammarion, 1959).

11. Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, III (Paris, 1870).

12. Augustin Filon. *Mérimée* (Paris: Hachette, 1898), p. 45.

13. Après avoir comparé *Arsène Guilloit* à *Mateo Falcone*, il l'appelle "ce petit roman." *Lokis* est désigné tantôt comme "nouvelle," tantôt comme "roman."

14. Hippolyte Taine, *Derniers Essais de Critique et d'Histoire*, 4e éd., V (Paris, 1909).

15. Paul Bourget, "Mérimée nouvelliste," *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1920.

16. Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, II, p. 75.

17. Billy, op. cit., p. 44.
18. Ibid.
19. *Romans et Nouvelles*, p. 241.
20. En réalité, c'est son propre portrait que Mérimée trace.
21. Filon, op. cit., pp. 40-41.
22. Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, II, p. 175.
23. Il s'agirait peut-être de George Sand.
24. *Correspondance*. Etablie et annotée par Maurice Parturier, VIII (Paris: Le Divan, 1942), p. 345.
25. Filon, op. cit., p. 55.
26. Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, II, p. 347.
27. "que de longueurs, que d'ennui, quelle complication d'aventures insipides, et comme le récit se traîne jusqu'aux environs du dénouement." Filon, op. cit., p. 56.
28. *Correspondance*, V, p. 200. Lettre du 11 novembre 1847.
29. *Correspondance*, VIII, p. 244. Lettre à Madame de la Rochejaquelein, du 18 février 1857.
30. *Correspondance*, XVI, p. 455. Lettre à J.-C. Gregori, du 7 juin 1840.
31. *Correspondance*, II, pp. 462-463. Lettre à Etienne Conti, du 12 novembre 1840.
32. *Romans et Nouvelles*, p. 607.
33. Filon, op. cit., p. 72.
34. *Correspondance*, IV, p. 62. Lettre à Requier, du 22 mars 1844. Voir également les lettres suivantes: à Jenny Dacquain, 17 mars 1844, IV, pp. 59-60; à X, 22 mars 1844, IV, p. 32; à Madame de Montijo, 23 mars 1844, IV, p. 66; à Madame Y, 27 mars 1844, IV, p. 70; à Madame de Montijo, 6 avril 1844, IV, p. 75.
35. *Romans et Nouvelles*, p. 647.
36. Filon, op. cit., p. 72.
37. Ce dernier chapitre n'avait pas paru dans la *Revue des Deux Mondes*. Il figura pour la première fois dans l'édition collective de 1847.
38. Filon, op. cit., p. 72.
39. *Correspondance*, VI, p. 422. Lettre du 28 février 1846.
40. *Romans et Nouvelles*, p. 679.
41. *Correspondance*, VII, p. 79. Lettre du 24 juin 1853.
42. *Correspondance*, XIV, pp. 412-413. Lettre à la Duchesse Colonna, du 13 mars 1869.
43. *Correspondance*, XIV, p. 379. Lettre du 30 janvier 1869.
44. Ibid.
45. Il s'agit de *Lokis*.
46. Il s'agit de *la Chambre bleue*.
47. *Correspondance*, XIV, p. 254. Lettre du 26 septembre 1868.
48. *Correspondance*, XIII, pp. 278-279. Lettre à Jenny Dacquain, du 5 novembre 1866.
49. *Correspondance*, XIII, p. 229. Lettre à Ivan Tourguenief, du 25 septembre 1866.

50. Ce mot signifie "ours" en lithuanien.
51. Dans une autre lettre, il emploie l'expression: "to out Herod Herod." *Correspondance*, XIV, p. 256. Lettre à Tourguenief, du 9 octobre 1868.
52. *Correspondance*, XIV, p. 248. Lettre du 22 septembre 1868.
53. "Est-il possible que vous n'avez pas deviné tout de suite combien cet ours était mal léché? Pendant que je lisais, je voyais bien sur votre visage que vous n'admettiez pas ma donnée. Il me faut donc subir la vôtre. Croyez-vous que le lecteur, moins timoré que vous, acceptera ce conte de bonne femme, *du regard?*" *Correspondance*, XIV, p. 255. Lettre en date du 29 septembre 1868.
54. "Tout le monde croit à cela," écrit-il à Madame Delessert, "et ma mère attribuit un certain nombre de mes défauts à une peur qu'un singe lui avait causée." *Correspondance*, XIV, p. 264. Lettre en date du 11 octobre 1868.
55. "J'ai envoyé cette nouvelle édition à M. Tourguenief pour la révision de la couleur locale, dont je suis en peu en peine." *Correspondance*, XIV, p. 297. Lettre à Jenny Dacquain, du 16 novembre 1868.
56. Pierre Trahard, *La Vieillesse de Prosper Mérimée* (Paris: E. Champion, 1930), p. 220.
57. Ibid. M. Trahard résume les arguments d'un article de Raoul Roche, "Un rêve de Mérimée: Djoûmane," *Grande Revue*, octobre 1928.
58. *Correspondance*, XV, p. 67. Lettre à Edward Childe Fils, du 17 mars 1870.
59. *Mateo Falcone, L'Enlèvement de la Redoute, La Partie de Trictrac et Arsène Guillot*.
60. Trahard, *Prosper Mérimée et l'Art de la Nouvelle*, p. 184.
61. Mérimée avait choisi comme devise: "Souviens-toi de te méfier."