



HAL
open science

La segmentation des romans et des nouvelles au XVIIe siècle : théories et pratiques de la fiction

Emily Lombardero

► **To cite this version:**

Emily Lombardero. La segmentation des romans et des nouvelles au XVIIe siècle : théories et pratiques de la fiction. SHS Web of Conferences, 2018, 46, pp.1-20. 10.1051/shsconf/20184606002. hal-02456245

HAL Id: hal-02456245

<https://hal.science/hal-02456245>

Submitted on 27 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La segmentation des romans et des nouvelles au XVII^e siècle : théories et pratiques de la fiction

Emily Lombardero^{1,*}

¹EA LIS « Littératures, Imaginaire, Sociétés », Université de Lorraine, 54000 Nancy, France

Résumé. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la mise en texte du récit de fiction évolue considérablement : les ornements typographiques sont de moins en moins employés, et se voient préférer l'usage du paragraphe, longtemps réservé à la littérature non fictionnelle. Nous nous proposons d'étudier ici les procédés de segmentation du texte narratif, en faisant l'hypothèse que le passage d'une segmentation externe – qui faisait se côtoyer des textes génériquement divers – au profit d'une segmentation interne, discriminant différentes unités au sein du récit lui-même, est un bon observatoire des théories et des pratiques de la fiction à l'âge classique. Nous essaierons alors de montrer comment l'usage du paragraphe en régime fictionnel, qui se développe avec l'apparition de la nouvelle, révèle l'autonomisation progressive du texte écrit vis-à-vis du régime du discours.

Abstract. *Segmenting novels and novelas in the XVIIth century: theories and practices of fiction.* In the second half of the XVIIth century, the edition of fictional narratives changes a lot. Typographic adornments are less and less used, whereas paragraphs, usually devoted to non-fictional literature, reach fictional narratives. Here, we intend to analyse how the narrative text is segmented; we believe that the abandon of an external segmentation – in which the narrative text stood alongside others – and the development of an internal segmentation, which differentiates several units within the narrative text himself, may be an observatory of theories and practices of fiction in the Early Modern. We will try, then, to show how the use of paragraphs in fictional narrative, which is a specificity of *novelas*, shows the gradual autonomization of written texts regarding the system of discourse.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle en France, plusieurs genres littéraires occupent la scène de la fiction narrative : le roman baroque est décrié mais encore lu, la nouvelle historique et galante lui fait une rude concurrence, et elle-même se voit menacée par la vogue du conte mondain à la fin du siècle. D'un point de vue esthétique, les logiques de rupture et de continuité qui existent entre ces différents genres ont été largement décrites par les historiens de la littérature ; cependant il existe peu de travaux sur la mise en texte

* emily.lombardero@univ-lorraine.fr

des récits de fiction à l'âge classique, et les rapports que celle-ci entretient avec les genres littérairesⁱ.

On sait pourtant que le livre imprimé connaît au XVII^e siècle une révolution, décrite par Martin *et al.* comme une « conquête du blanc » (2000) : les textes sont de plus en plus structurés par les alinéas et les paragraphes, ce qui informe l'expérience de la lectureⁱⁱ. Cependant, au regard de l'évolution des habitudes d'édition dans les domaines de l'Histoire, du droit ou encore de la philosophie, le paragraphage du récit de fiction fut tardif, et « on continua longtemps à imprimer la plupart des romans en “pavés” » (*ibid.* : 441). Il fallut attendre la seconde moitié du XVII^e siècle, et le déclin du roman face à la nouvelle, pour voir évoluer l'édition du récit de fiction : « le véritable changement intervint dans les années 1660, avec la multiplication de romans plus légers puis de nouvelles » (*ibid.* : 443). Parce que l'évolution des usages typographiques semble avoir coïncidé avec celle des pratiques d'écriture, il nous semble que l'étude de la mise en texte peut constituer un bon observatoire de l'évolution de la poétique du récit de fiction, du roman à la nouvelle.

L'étude exhaustive des procédés de mise en texte, si passionnante soit-elle, ne saurait trouver sa place dans un article ; nous nous proposons donc d'examiner les seuls procédés de segmentation du texte narratifⁱⁱⁱ. Au sein d'un corpus varié de romans et de nouvelles, nous tenterons de déterminer comment les titres, les bandeaux, les alinéas ou encore les paragraphes guident la lecture en discriminant différentes unités au sein du livre^{iv}. Nous ferons alors l'hypothèse du déclin de la segmentation *externe* du récit, mettant en valeur la présence de textes relevant de différents genres^v, au profit d'une segmentation *interne*, discriminant différentes unités à l'intérieur du seul texte narratif. On postulera que la mise en texte est une donnée majeure à prendre en compte dans l'étude de la poétique des genres, car elle est à la fois déterminante pour la réception du texte, et révélatrice de la pensée de la fiction qui sous-tend l'écriture du récit.

1. Le déclin des mises en pages ornementales

1.1. Une esthétique du « mélange » littéraire

Le long roman du XVII^e siècle a l'ambition d'être un genre total : sa structure narrative complexe, faite d'histoires secondaires enchâssées et de récits rétrospectifs, accueille une diversité de pièces littéraires non narratives : des poèmes, des lettres, des énigmes, des portraits, sans compter des formes non textuelles – songeons par exemple aux cartes ou aux partitions musicales insérées dans la *Clélie* de Scudéry (A. Courbé, 1654-1660)^{vi}. Le livre de fiction est un émule du « mélange » littéraire^{vii}, et il est édité comme tel : interrompant régulièrement le corps du récit, des mises en pages très ornementales mettent en valeur la diversité des genres textuels et non textuels que l'on trouve dans le roman.

Ainsi, dans *Clélie*, les lettres et les histoires insérées font l'objet d'une mise en page travaillée : elles sont bornées en amont par un saut de page, un bandeau gravé et un titre, centré et en capitales. Une lettrine marque le départ du texte, qui sera ensuite en caractères romains (pour les histoires enchâssées) ou en italiques (pour les lettres et les poèmes). En aval, le retour au texte narratif est, le plus souvent, marqué par un ou plusieurs sauts de ligne, associés à l'alinéation^{viii}. Ces deux extraits de l'édition originale du roman, correspondant respectivement à la première lettre insérée et à la première histoire enchâssée, sont représentatifs de la mise en page des romans.

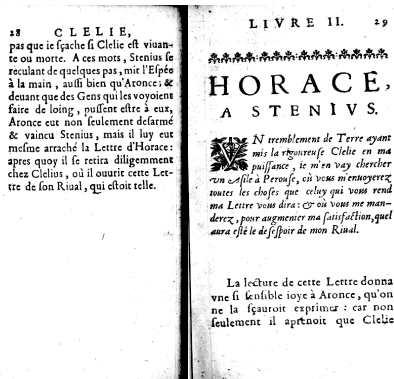


Image 1. Lettre d’Horace à Stenius

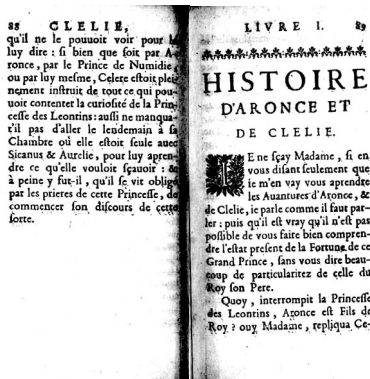


Image 2. Histoire d’Aronce et de Clélie

L’édition met en relief, par ces mises en page ornementales, l’insertion dans le roman de pièces génériquement étrangères au texte narratif. On note que ces pièces insérées sont encadrées par des formules d’usage, qui font apparaître des expressions présentatives ou démonstratives à valeur métatextuelle : « il commença son discours en *ces termes* », « elle lut *les vers que voici* », « la lettre était *telles* », etc. Or, la mise en texte ornementale redouble souvent ses formules, en en tirant un *titre* (« lettre », « histoire », « madrigal », etc.) : dans le texte lui-même, ces pièces sont désignées comme génériquement étrangères à la narration. La sortie hors de la narration est rendue « vi-lisible » (Adam, 2018) par la mise en texte.

Sans doute, on peut penser que ces mises en page ornementales ont un rôle structurant : compte-tenu de la grande complexité de l’histoire, le signalement clair des histoires enchâssées balise les différents tomes et permet au lecteur de se repérer dans le roman. Mais plusieurs expériences de lecture sont possibles. Le dénouement de l’histoire principale se dérobe de volume en volume : libre au lecteur d’apprécier la lenteur de l’action et la diversité des pièces insérées, ou au contraire de les « sauter^x » pour parvenir plus vite à la fin. En outre, la présentation typographique lui permet de parcourir le roman d’une manière non linéaire, de le feuilleter comme il ferait d’un recueil, pour y retrouver un poème de son goût ou un modèle de lettre galante^x. Pour s’en convaincre, il n’est que de comparer les pages qui précèdent avec ces extraits des *Nouvelles œuvres* de Voiture, publiées chez le même éditeur et à la même époque (1658).

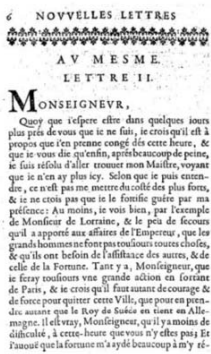


Image 3. Lettre II

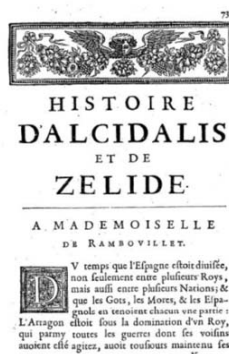


Image 4. Histoire d’Alcidalis et de Zelide

En somme, grâce aux mises en page ornementales, les pièces insérées dans les romans manifestent leur autonomie vis-à-vis du texte narratif. De fait, comme l’ont noté les historiens du roman, elles ont souvent une fonction narrative faible voire nulle : « le poème

[...] n'apprend rien au lecteur » et « il serait aisément possible de supprimer ces pièces ou de leur substituer une allusion » (Lallemand, 2013 : 297) ; les lettres insérées redoublent souvent les poèmes en tant que lieu d'expression de la passion, car « on dit son amour en prose, avant de l'exprimer par des vers » (*ibid.* : 238) ; et les histoires insérées dans les romans sont souvent de pures digressions par rapport à l'histoire principale. Enfin ces pièces sont capables de voyager de livre en livre (Urfé avait ainsi publié, en même temps que l'*Astrée*, des recueils de poésie reprenant plusieurs poèmes de son roman). La présentation ornementale adoptée dans l'édition du texte matérialise ainsi l'autonomie générique de pièces peu nécessaires à l'histoire.

Notons pour finir que l'esthétique du mélange littéraire se prolonge, jusque dans les années 1660, dans les premières nouvelles publiées. Celles-ci, dues à des auteurs très mondains comme Scudéry ou Segrais, relèvent d'une esthétique galante et comptent de très nombreuses pièces étrangères au récit. Dans la première nouvelle de Scudéry, *Célinthe* (A. Courbé, 1661), l'histoire d'amour se noue autour de divertissements galants largement mis en valeur par l'édition.

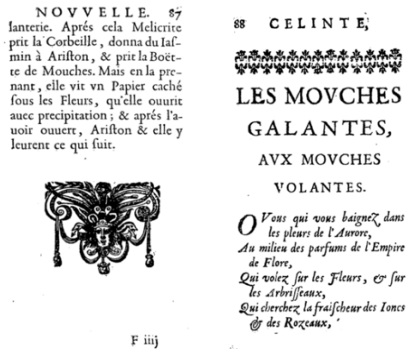


Image 5. Poème « Les mouches galantes »

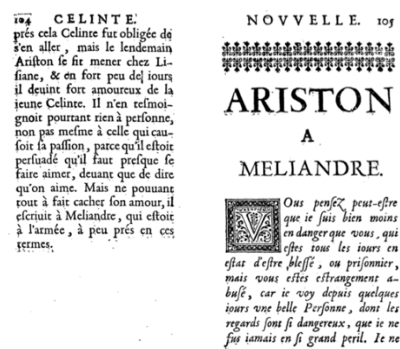


Image 6. Lettre d'Ariflon à Méliandre

Ce type de mise en texte, cependant, devient de plus en plus rare dans la décennie 1660 : les pièces étrangères ne disparaissent certes pas des récits de fiction, mais l'édition du livre tend à procéder à un certain *lissage* des frontières entre les genres de texte.

1.2 Vers un lissage des frontières textuelles

Dans les années 1660, les récits de fiction comptent encore beaucoup de ces pièces galantes, mises là pour proposer au lecteur, en plus du plaisir de l'histoire, celui du divertissement mondain^{xi}. Un lecteur pourra ainsi se réapproprier la liste des jeux conversationnels intégralement imprimée dans le récit cadre de *Mathilde d'Aguilar* (E. Martin, 1664)...

LES IEVX. 37
 faut beaucoup d'esprit, je confens
 qu'on joue à cely-là. Tout le
 monde ayant donné sa voix, on
 fit les billets, où l'on écrivit ce qui
 suit.
*Vne bonne & vne méchante lettre
 d'amour.*
*Pourquoy un beau sot est plus sot
 qu'un autre.*
Vn faux brave.
Vn savant incommode.
*Vn ignorant qui fait l'habile hom-
 me.*
Vne histoire.
Vn conte.
*La description d'une belle maison de
 campagne.*
Vn homme qui parle trop.
Vn homme qui parle trop peu.
Vn bel esprit ridicule.
*La différence du flatteur & du com-
 plaisant.*

c ij

LES IEVX. 38
Vn hypocrite.
Des vers d'Elegie.
*Vn galimatias pompeux, qui puisse
 tromper les esprits medocres.*
Vn rébus.
Vn chançon.
Vn homme qui s'ennuye par tout.
Vn homme qui ne fait pas vivre.
Parler contre l'amour.
Defendre l'amour.
Vne enigme.
Vn faubais.
*Tous les divers caracteres des co-
 quettes.*
Vn Madrigal.
Vn esprit.
Vn brave brutal.
Vne devise.
Vn plaintif qui se lamente de tout.
*Vn indifferens enjuy qui ne s'in-
 quiette de rien.*
*Qu'il faut toujours un confidant en
 amour.*

LES IEVX. 39
*Qu'il ne faut point de confidant en
 amour.*
 Après que tous ces billets fu-
 rent écrits, la belle Noromate
 demanda pourquoy il y en avoit
 plus qu'il n'y avoit de gens dans la
 compagnie. C'est-à-fin, répondit le
 maître du jeu, de faire que le ha-
 zard soit plus grand, qu'il y ait
 plus de variété dans les luyets sur
 lesquels le fort peut tomber, &
 que par conséquent on ne puisse
 le préparer sur rien. La compaignie
 estant satisfaite de cette railon,
 & ayant trouvé tous les billets
 ingenieusement remplis, on les
 mella & on les distribua selon
 qu'on se trouva assis, mais il ne
 fut pas permis de voir son billet,
 qu'on ne fust tout prest de
 parler. La belle Plotine estant à
 la premiere place ouvrit le sien,
 c iij

Image 7. Liste de « jeux »

...ou bien s'entraîner, en même temps que les personnages de *Cléonice*, à déchiffrer un rébus à la fois décrit et imprimé dans la nouvelle.

ou le Roman Galant. 31
 Ciel m'a faite, je veux qu'on exprime
 les choses naïvement & sincerement
 sans Emblème, & sans figure, & je
 voy tant de gens employer toute leur
 vie à se rendre clairs, dans les matieres
 les plus obscures, que je ne puis ap-
 prouver qu'on affecte de se rendre ob-
 scur, dans les choses les plus claires.
 Aussi n'est-ce pas à cette intention que
 le Rébus a esté inventé, repliqua Eu-
 rillas. Il est vray qu'il cache la verité
 pour un temps, mais ce n'est que pour
 la rendre plus intelligible dans un au-
 tre; & bien loin qu'il doive estre re-
 gardé, comme le usage d'une chose
 claire, qu'il est souvent la demonstra-
 tion visible d'une chose obscure. Par
 exemple, pourfuivit-il, en tirant des
 Tablettes de sa poche, & en les presen-
 tant à Cléonice. Voilà un Cœur, un
 Oeil, & le mot de Pas écrit entre-deux,



Image 8. Rébus

Cependant, au regard des mises en pages ornementales décrites plus haut, on constate que les usages éditoriaux diffèrent. Les sauts de pages, cul-de-lampe, bandeaux et fleurons tendent à disparaître. La liste imprimée dans « Les Jeux » est différenciée du texte par l'usage des italiques et de l'alinéa aligné : cette mise en texte, relativement compacte, semble aller dans le sens d'une *intégration* de la liste au récit. Il en va de même en ce qui concerne le rébus : la gravure, on le voit, est insérée à la suite de sa description, et n'en est séparée que par une virgule. Le texte reprendra à la page suivante, par une nouvelle phrase à l'initiale majusculée : « Le sens caché de ce rébus [...] » (p. 32). Tout se passe donc comme si l'image *faisait partie* de la phrase.

On fera l'hypothèse selon laquelle l'intégration typographique coïncide avec un travail d'intégration stylistique des pièces étrangères dans le récit de fiction. Ainsi, on comparera avec intérêt deux passages similaires du roman *Ibrahim* (A. de Sommerville, 1641-1644) et de la nouvelle *Mathilde d'Aguilar* (E. Martin, 1667) : la « Description du Palais d'Ibrahim » dans le roman, et la « description d'une belle maison » qui correspond au défi relevé par la narratrice des « Jeux » dans *Mathilde*.

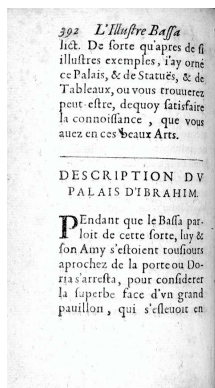


Image 9. Description du palais d'Ibrahim

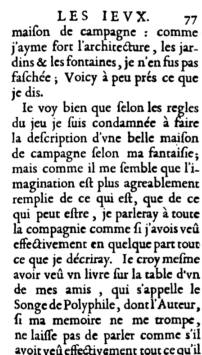


Image 10. Description d'une belle maison de campagne

Dans *Ibrahim*, la séquence descriptive est nettement mise en avant par un filet et un titre. Dans « Les Jeux », en revanche, la description n'est distinguée du texte principal que par l'alinéation. Or, ces choix de mise en page concordent avec des choix d'écriture de Scudéry, qui n'insère pas la séquence descriptive de la même manière dans ces deux œuvres écrites à près de vingt ans d'intervalle : dans le roman, la description est faite par l'auteur du livre, tandis que dans la nouvelle, elle est réalisée oralement par une narratrice intradiégétique. Elle ne fait donc plus figure de texte *à part*, génériquement distinct du récit, mais tend au contraire à s'y intégrer en tant que *discours représenté*.

Le déclin des mises en page ornementales dans les années 1660, alors même que les premiers nouvellistes perpétuent la tradition des pièces insérées, révèle l'importance de plus en plus grande accordée au texte narratif. Cette évolution sera largement confirmée dans l'édition des nouvelles à partir des années 1670, dans lesquelles les ornements gravés tendent à disparaître et à se voir remplacés par l'emploi bientôt systématique de l'alinéa.

2 Alinéation et paragraphage : les étapes d'une « conquête »

Pour reprendre l'expression employée par Martin *et al.*, le livre imprimé au XVII^e siècle est le lieu d'une « conquête » : en ce qui concerne le récit de fiction, cette conquête est celle de l'alinéa, outil d'une nouvelle forme de segmentation. Alors que les mises en pages ornementées faisaient apparaître explicitement, par les titres, le critère de différenciation à l'origine de la segmentation (passage du récit à la lettre, à la description, à l'histoire secondaire, etc.) l'alinéa *implicite* ce critère de différenciation. Il se révèle capable de *segmenter* le texte mais aussi d'en *lier* les différentes composantes, en rendant invisible le critère du dégroupement^{xii}.

Or, on va le voir, ces critères sont de plus en plus nombreux à partir des années 1660 : la systématisation de l'usage de l'alinéa autorise bientôt la constitution de *paragraphes* au sein du texte de fiction, au sens où le lecteur devient capable de se souvenir de l'alinéa à gauche et d'en prédire le retour imminent à droite. Les alinéations récurrentes permettent ainsi la constitution de nouvelles unités dans le texte, des « palier[s] mésotextuel[s] de structuration » (Adam, 2018 : 16), qui complexifient la structuration *verticale* du texte en introduisant un niveau intermédiaire « entre phrase et texte » (Adam, 2018)^{xiii}.

On tentera donc ici de retracer les étapes de la « conquête » de l'alinéa, et de comprendre les enjeux de ce type de segmentation en récit narratif, en établissant une typologie sommaire des unités qu'il discrimine.

2.1 Types de textes

Comme on l’a vu, dans le roman et dans la nouvelle, l’alinéa marque traditionnellement la reprise du texte narratif après une lettre, un poème, ou un autre type de pièce insérée. Il se constitue ainsi en *borne droite* : il referme une parenthèse textuelle ouverte, en amont, par les mises en page ornementales décrites plus haut.

Cependant, ces mises en pages sont en déclin. Un des premiers lieux de la « conquête » de l’alinéa est donc de se substituer à d’autres outils de segmentation – bandeaux, fleurons, titres, etc. –, et de se constituer en *borne gauche* du texte inséré. L’alinéa marque non seulement le retour au récit, mais également le décrochage, la sortie hors du récit. C’est ce que révélait déjà l’insertion de la description dans « les Jeux » (voir ci-dessus). L’intérêt majeur de cette alinéation, sur laquelle on ne s’étendra pas, est donc de lisser la frontière générique entre plusieurs types de texte, en faisant du récit une *matrice* dans laquelle les autres formes littéraires viennent s’insérer, souvent au titre de discours rapporté. En cela, l’alinéa est souvent relayé par l’usage de l’italiques, fréquemment employé pour discriminer les lettres, les poèmes et toutes les pièces qui sont *écrites et/ou lues* par les personnages de la fiction^{xiv}.

2.2 Niveaux narratifs

Parmi les pièces traditionnellement insérées dans le roman long, les histoires enchâssées ont un statut particulier, au sens où elles introduisent une rupture qui n’est pas générique mais énonciative, la narration étant déléguée pour un temps à un personnage de la fiction. On sait que les nouvellistes ne renoncent pas réellement au procédé de l’histoire enchâssée – et on a beaucoup commenté leur présence dans *La Princesse de Clèves* – cependant dans les nouvelles, ces histoires insérées tendent à être introduites par des alinéas et non plus par des pages de titre. Les *Nouvelles françaises* de Segrain constituent un bon observatoire des systèmes de segmentation qui discriminent les niveaux de la narration. Il s’agit, rappelons-le, d’un recueil de six nouvelles prises en charge par des devisantes au sein d’un récit cadre fictif. On appellera donc N1 le récit cadre enchâssant, N2 les nouvelles racontées par les devisantes, et N3 les éventuels récits rétrospectifs pris en charge par des personnages au sein des nouvelles. Le tableau qui suit recense les outils de segmentation employés pour marquer le passage d’un niveau narratif à un autre.

	N1	N1-N2	N2-N3	N3-N2	N2-N1
« Eugénie »	Page de titre	Page de titre	alinéa	∅	alinéa
« Adelayde »	alinéa	Page de titre	–	–	alinéa
« Honorine »	∅	Page de titre	–	–	∅
« Mathilde »	alinéa	Page de titre	alinéa	∅	alinéa
« Aronde »	∅	Page de titre	–	–	alinéa
« Floridon »	alinéa	Page de titre	–	–	alinéa

Tableau 1. Segmentation des niveaux narratifs dans les *Nouvelles françaises*

Les procédés de segmentation sont presque systématisés ici : le passage de N1 à N2 s’effectue par une page de titre, tandis que le retour à N1 après la nouvelle est signalé par l’alinéa (seule la fin d’« Honorine » fait exception). Dans trois nouvelles sur six, un alinéa marque également la rupture entre la conversation qui clôture une nouvelle, et la mise en place du cadre d’énonciation de la nouvelle qui suit (colonne 1). Enfin, on remarque que deux nouvelles comprennent des récits rétrospectifs pris en charge par les personnages : ceux-ci sont bornés à gauche par un alinéa, sans être bornés à droite – une asymétrie qui répète, en mineur, celle qui corréle la page de titre à l’alinéa de remontée vers N1.

On fera l’hypothèse que cette nouvelle mise en page des histoires enchâssées, fondée sur l’alinéation et non sur la présence d’une page de titre, concorde avec le changement de

statut de ces histoires, de moins en moins autonomes dans les nouvelles. De ce point de vue, la comparaison entre les *Nouvelles françaises* de Segrays et une nouvelle longue et très romanesque comme *Zaïde* (C. Barbin, 1670) peut se révéler éclairante.



Image 11. « Histoire de Consalve »



Image 12. Récit rétrospectif de la comtesse dans « Eugénie »

Dans *Zaïde*, dont l'intrigue débute *in medias res*, les personnages révèlent peu à peu leur histoire, au fil de récits rétrospectifs qui constituent près de la moitié de l'œuvre. Dans les nouvelles de Segrays en revanche, les rares récits insérés qui subsistent se plient davantage aux lois d'une représentation vraisemblable et diminuent jusqu'à pouvoir passer pour des discours rapportés. Les choix de mise en page révèlent et accompagnent les mutations du récit de fiction, du roman à la nouvelle, les facteurs génériques expliquant sans doute que l'évolution chronologique ne soit pas linéaire.

2.3 Récit et discours

Jusque tard, dans le récit de fiction, les discours des personnages sont très peu différenciés du texte narratif ; au contraire les discours narrativisés, indirects ou directs sont fondus dans le corps du récit. Cet extrait d'« Honorine » de Segrays en fournit un bon exemple :

Honorine se voyant engagée avec luy [Egeric] ne manqua point à luy parler de la propreté & de la magnificence de cette collation. Il luy respondit qu'il estoit fort satisfait d'avoir son approbation & que c'estoit la moindre chose qu'il eust voulu faire pour cela. Sur quoy soit pour l'engager à parler plus franchement ou par une simple civilité. Je m'assure, luy dit-elle, qu'il n'y a aucune des Dames qui en ont esté priées, ny de tous ceux qui s'y sont trouvez, qui ne vous donne cette approbation comme moy. (1656-1657 : 47□49)

Cette mise en page concorde avec la présentation syntaxique et stylistique du discours direct, qui lie souvent le discours au récit en faisant dépendre une didascalie (ci-dessus, le groupe prépositionnel « pour l'engager à parler plus franchement ») du verbe de l'incise du discours.

Cependant, il arrive parfois – et d'abord de manière très erratique – qu'un alinéa intervienne dans le texte pour sanctionner une rupture énonciative, entre récit et discours des personnages^{xv}. Les *Nouvelles françaises* en offrent quelques occurrences, ainsi dans cet extrait de « Mathilde », où le prince amoureux se parle à lui-même :

[...] mais ainsi il faudra vous perdre pour jamais, divine Matilde ! mais ainsi il faut que tu meures, ô cruel amour, qui malgré mes disgraces fais pourtant toutes les delices de ma vie !

Cette reflexion ne pouvoit passer dans un esprit, sans y exciter de grands tumultes [...]. (*ibid.* : 197□198).

Si, dans les *Nouvelles françaises*, cet usage de l’alinéa est encore loin d’être systématique, les typographes feront ensuite du discours des personnages un lieu de coupe privilégié.

On peut émettre l’hypothèse selon laquelle ce type de segmentation se prête particulièrement à l’édition de nouvelles riches en dialogue, ce qui expliquerait que le discours des personnages ne soit jamais le lieu d’une coupe dans une nouvelle comme *Dom Carlos* (G. Commelin, 1672), qui ne comporte que très peu d’occurrences de discours direct, mais le soit presque systématiquement dans les nouvelles de Villedieu. Ancienne dramaturge, l’auteur réserve en effet une place de choix, dans ses nouvelles, à la représentation du dialogue. Or, la plupart de ses nouvelles, publiées par C. Barbin dans les années 1670, font apparaître une segmentation très nette entre récit et discours. Voyons cet extrait des *Galanteries grenadines* (1673), dans lequel le Prince Muça part à la rencontre d’un ami qui lui a demandé de l’aide.

[...] Il descendit de cheval ; & courant à luy les bras ouverts, il luy demanda ce qu’il souhaitoit de son service.

Je ne suis pas Dom Rodrigue, Seigneur, repartit l’Inconnu, mai, c’est en ma personne qu’il doit recevoir la grace qu’il vous a demandée. Et pour vous apprendre quel homme vient confier sa vie & ses desseins à votre discretion ; je suis le Marquis de Calis.

Ce nom estoit fameux [...]. (1673 : 3)

Les deux alinéations successives permettent d’isoler nettement un véritable paragraphe, dont l’unité interne est assurée linguistiquement par la cohésion des modalités d’énonciation, du repérage déictique, etc. Dans les contextes de dialogue, l’alinéa peut également marquer les tours de paroles :

[...] Ne vous effrayez pas de cet aveu, Seigneur, poursuivit-il, voyant que Muça reculoit de deux pas. Cét amour estoit né avant que Maroysele fut Reyne de Grenade, & a tousjours esté si pur, qu’il peut vous estre declaré sans blesser vostre vertu.

Je connois la Reyne Moraysele, & vostre reputation, repartit le Prince Maure [...]. Mais, Seigneur, ce qui me surprend, c’est qu’un amant de Moraysele, me soit envoyé par le grand Maistre de Calatrava.

Je viens vous éclaircir ce mystere, Seigneur, poursuivit Ponce de Leon [...] (*ibid.*)

Ce type de segmentation est d’autant plus utile, dans les nouvelles qui comportent beaucoup de dialogues, que les guillemets ne sont pas encore en usage à la fin du XVII^e siècle.

Notons que cette différenciation typographique des discours doit être liée à une pensée émergente à la fin du siècle : celle d’une différence *syntactique* et *stylistique* entre le discours oral et le texte écrit. En effet, les mises en page segmentées impliquent le renoncement au système ancien des didascalies. Mais surtout, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les nouvellistes cessent de présenter leur récit comme le fruit d’une narration orale, prise en charge par un personnage fictif – on reviendra plus tard sur ce point. Le corps du récit, produit du travail de l’écrivain, se distingue donc par nature des discours des personnages, qui eux *prennent la parole* dans la diégèse. Les textes critiques sur la nouvelle sont révélateurs de ce changement radical dans la manière de concevoir les rapports du récit et du dialogue. Ainsi, Du Plaisir affirme en 1683 que le style de la nouvelle est celui d’une langue *écrite*, en conséquence, la langue de l’auteur doit se distinguer stylistiquement de celle des personnages.

L’historien et le héros ne s’expliquent pas d’une même manière. Celui-ci quand il parle, est jugé être en présence de la personne à qui il parle, en sorte qu’il ne peut s’exprimer que comme on s’exprime dans la conversation ; mais l’historien, quand il écrit, est seul, et il peut étudier son discours. (1975 [1683] : 60)

Pour des raisons qui sont à la fois stylistiques, syntaxiques et typographique, le paragraphe de discours commence à être employé dans le récit de fiction à la fin du XVII^e siècle, même si son usage est encore loin d’être systématique^{xvi}.

2.4 Le texte et ses marges

La « conquête » de l'alinéa progresse encore lorsqu'il est employé pour discriminer des unités au sein du récit lui-même, sans être suscité par l'insertion d'une pièce génériquement étrangère, un changement de niveau narratif ou encore la prise de parole d'un personnage. Or, les premiers cas de paragraphage que l'on a relevé dans notre corpus concernent les *marges* des textes, au sens où le paragraphe constitue soit l'introduction, soit la conclusion du récit.

On en trouve un exemple dans les *Nouvelles tragi-comiques* de Scarron (A. de Sommerville, 1656). Dans la première nouvelle, intitulée « La Précaution inutile », le narrateur commence par faire le récit des fiançailles interrompues de Dom Père et de Seraphine. Infidèle et enceinte, la fiancée repousse en effet le mariage jusqu'à sa délivrance, mais Dom Père qui la voit quitter sa maison la nuit la prend en filature, et assiste à la naissance de l'enfant. Il rompt les fiançailles et confie l'enfant aux soins d'une sage-femme. À cet endroit du récit intervient une alinéation, la seule de la nouvelle, qui permet sans doute de comprendre les dix-sept premières pages comme un vaste paragraphe introductif. Le blanc typographique met en valeur le rôle de connecteur de « cependant » qui ouvre la reprise du récit : « Cependant Dom-Pedre alla voir une de ses parentes [...] ; il la pria de recevoir chez elle une petite fille [...] & de la mettre dès l'âge de trois ans dans un Convent » (1656-1657 : 17□18). La coupe signale donc le véritable point de départ de la nouvelle : Dom Pedre, trompé et tuteur malgré lui d'une enfant illégitime, tentera de faire élever l'enfant loin du commerce des hommes dans le dessein de l'épouser. Cette « précaution » se révélera inutile, car l'enfermement n'empêchera pas la jeune fille de connaître l'amour. L'alinéa semble donc détacher les premières pages du reste du texte, et discriminer une sorte de préambule.

Ce procédé se retrouve à plusieurs reprises dans les *Nouvelles françaises* de Segrais. Les huit premières pages de la nouvelle « Eugénie », par exemple, sont occupées par le récit d'une rencontre : le héros, Aremberg, se lie d'amitié avec le comte d'Almont. Un alinéa marque alors la séparation des deux amis.

[...] il avint cependant, que les parens d'Aremberg [...] le r'appellerent plutost qu'ils n'eussent fait, ne croyants pas dans l'age où il estoit, le devoir laisser plus long-temps maistre de sa conduite & de ses actions.

A Rome il recut des lettres qui l'obligerent de s'en retourner en haste [...]. (1656-1657 : 48)

Après cette introduction, la nouvelle ne sera plus segmentée que deux fois : lors du passage déjà cité du récit rétrospectif de la comtesse, et lors de l'épilogue. Ce premier alinéa confère donc un statut très particulier aux premières pages de la nouvelle, qui font figure d'avant-texte. Et en effet, la séparation des deux amis sera fatale au bonheur d'Aremberg : ayant voyagé en Europe, il ne retrouvera le comte d'Almont que pour tomber amoureux de sa femme ; il entrera alors au service de la comtesse sous le nom d'Eugénie. L'alinéation fait donc écho à la promesse du titre, en indiquant au lecteur que l'histoire commence.

Ces paragraphes introductifs ont parfois un pendant conclusif. Sont ainsi isolées les quatre dernières pages d'« Eugénie », qui valent pour épilogue : la narratrice fait le sommaire des événements qui permettent enfin à la comtesse d'épouser celui qu'elle aimait, et achève son histoire au présent d'énonciation : « ils vivent encore aujourd'hui dans une union et dans une félicité digne de l'envie des plus heureux & des mieux établis à la Cour » (1656 : 223). C'est encore le cas dans la nouvelle « Adelayde » : les amants sont réunis et reçoivent généreusement les excuses de ceux qui leur ont fait du tort. Intervient alors un alinéa, le seul dans la nouvelle, qui distingue la fin de l'histoire d'un épilogue heureux : « Carloman, & Adelayde oublièrent tout » (1656 : 457).

Ces paragraphes introductifs et conclusifs ont une valeur particulière, dans la mesure où ils interviennent dans des textes qui par ailleurs se présentent surtout « en bloc ». Comme l'a relevé Adam, il s'agira d'une constante dans les *Contes* de Perrault à la fin du siècle :

ces textes, qui dans la plupart des éditions à la fin du XVII^e siècle sont très peu paragraphés, sont marqués à l'orée et à la clôture du récit par des paragraphes relativement courts et codifiés. Adam isole ainsi comme prototype le « paragraphe d'ouverture se terminant sur le don du surnom du personnage-titre » (2018 : 147). Il semble que, dans les premières nouvelles comme dans les contes de la fin du siècle, l'usage du paragraphe dans les marges de récits peu segmentés ait pu constituer une sorte de pré-récit, un niveau intermédiaire entre le *paratexte* et le *texte*. L'alinéation y est implicitement liée au titre du récit : elle signale, au terme d'un paragraphe-préambule, l'entrée dans l'histoire promise par le titre.

2.5 Temps, lieux, personnes

On peut sans doute considérer que l'alinéa a accompli sa « conquête » lorsqu'il est employé pour paragrapher le récit, non seulement dans ses marges mais encore tout au long du texte. Cet usage du paragraphe est véritablement systématisé dans le récit de fiction à partir des années 1670. Il n'est pas lieu, ici, de se lancer dans un inventaire exhaustif des procédures de paragraphage qui segmentent les nouvelles historiques et galantes ; nous nous contenterons de signaler que le paragraphage correspond le plus souvent à ces changements de temps, de lieu et de personne mis en avant notamment par Arabyan (1996).

Ainsi, dans *Zaïde*, les indications temporelles sont un lieu privilégié de la segmentation du récit, le récit étant rythmé par la succession des événements. On citera quelques *incipit* de paragraphes structurant le passage de la rencontre entre Consalve et Zaïde : « Sur la fin de l'Automne, que les vents commencent à rendre la Mer redoutable, il [Consalve] s'alla promener plus matin que de coutume » (1670 : 27) et découvre Zaïde naufragée. Alphonse et Consalve lui portent secours, puis « Sur le matin, on s'aperceut que cette Inconnuë commençoit à revenir » (p. 32) ; « Le jour suivant elle se trouva mal » (p. 46) ; « Le lendemain, sans en sçavoir luy-mesme la cause, il quitta cette grande negligence, où il estoit [...] » (p. 46). Chacune de ces indications de temps, étant soulignée par le paragraphage, prend un rôle « cadratif » (Charolles et Péry-Woodley, 2005) : la position préverbale et la portée extrapredicative rend le syntagme apte à instaurer un « cadre » à ce qui suit dans le texte, dans une logique descendante d'indexation.

Dans *La Princesse de Clèves*, c'est plus souvent le passage d'un personnage focalisateur à un autre qui motive la coupe. C'est le cas dans ces pages qui, des fiançailles au mariage, font voyager le lecteur dans l'esprit de plusieurs personnages :

Monsieur de Cleves se trouvoit heureux, sans estre neantmoins entierement content ; Il voyoit avec beaucoup de peine, que les sentimens de Mademoiselle de Chartres ne passioient pas ceux de l'estime & de la reconnaissance [...]. Je ne me trompe pas à vôtre rougeur, répondit-il, c'est un sentiment de modestie, & non pas un mouvement de vôtre cœur, & je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer.

Mademoiselle de Chartres ne sçavoit que répondre, & ces distinctions estoient au dessus de ses connoissances [...].

Le Chevalier de Guise revint d'un voyage peu de jours avant les nopces [...] ; il fut sensiblement affligé de la voir devenir la femme d'un autre. Mademoiselle de Chartres n'avoit pas ignoré les sentimens que ce Prince avoit eüs pour elle [...] mais cette pitié ne la conduisoit pas à d'autres sentimens : elle contoit à sa mere la peine que luy donnoit l'affection de ce Prince.

Madame de Chartres admiroit la sincerité de sa fille, & elle l'admiroit avec raison [...]. (1678 : 91-98)

Chaque paragraphe est ouvert par le nom propre d'un personnage, souvent présent dans le rhème du paragraphe précédent. La progression thématique linéaire effectue donc un savant tissage, en choisissant pour personnage focalisateur un personnage focalisé dans le paragraphe qui précède. L'unité du paragraphe n'est pas déterminée par le *temps*, mais par la *personne* : cette structuration du texte, appuyée sur des noms propres en position préverbale, est peut-être révélatrice d'un intérêt nouveau, chez les auteurs de récits de fiction, pour l'analyse psychologique.

Que le texte propose un parcours dans le temps, dans l'espace et/ou dans l'esprit des personnages, l'important est ici que « la discontinuité générée par les alinéas est responsable d'effets sémantiques de mise en relief de certaines phrases » (2018 : 81). En ce sens, le paragraphe *joue un rôle*, à réception, dans la compréhension de la portée cadrative des compléments de temps, et dans le positionnement de certains personnages en tant que sujets de la focalisation^{xvii}. Le paragraphe joue un rôle déterminant dans la réception du récit de fiction, et c'est maintenant la question de cette réception, tant du point de vue de la pratique de la lecture que de l'imaginaire du récit de fiction, qui va nous occuper.

3. Du texte plein au récit paragraphé : lectures de la fiction

On l'a vu à travers les extraits de romans et de nouvelles de Scudéry : pendant longtemps, le texte narratif s'est présenté *d'un bloc*, accusant un retard notable face aux genres non fictionnels en prose. Or, d'après Martin *et al.*, le texte plein est le mode de représentation traditionnel du discours^{xviii}, à une époque où l'influence de la rhétorique antique provoque « le triomphe de cette écriture que nous qualifions toujours de romaine et l'obsession de textes continus se déroulant au long de pages pleines » (2000 : 470). Dès lors, on peut faire l'hypothèse que l'édition du récit de fiction « en pavé » est liée à un certain imaginaire qui assimile le récit à une activité de parole. Le modèle du roman est, après tout, l'épopée, et si le roman baroque en prose n'a plus les traits d'un *chant* épique^{xix}, il est indéniable qu'il assimile le récit à un *discours*, ne serait-ce qu'en déléguant la majeure partie de la narration à des narrateurs intradiégétiques.

Les blancs introduits par les alinéas, en revanche, sont d'abord le fait d'une littérature d'idées, historique, juridique : marques d'une « rhétorique de la démonstration », ils produisent un « ordonnancement rigoureux » qui reste longtemps inconnu de « la littérature de divertissement » (Arabyan, 1996 : 50). Sans doute, l'imaginaire rhétorique s'accommode mal de cette « unité propre à l'écrit » qu'est le paragraphe (Adam, 2018 : 17). Il n'est donc pas si surprenant que le paragraphage du récit de fiction ait été tardif – pas surprenant non plus qu'il ait commencé aux marges du texte, comme on l'a vu plus haut.

On peut légitimement penser que le paragraphage du récit de fiction à la fin du XVII^e siècle révèle un renouvellement de la pensée qui le sous-tend, attestant le passage d'un régime rhétorique à un régime poétique de la fiction narrative^{xx}. Nous tenterons de défendre cette hypothèse en examinant les effets de lecture produits, dans trois récits de fiction très inégalement segmentés, par la mise en texte de séquences narratives^{xxi} relevant du « passage obligé » : il s'agit de la naissance de l'amour, de la rencontre à l'aveu. Nous comparerons les effets produits par la mise en texte de ces scènes dans une nouvelle de Scudéry, l'« Histoire de Célanire » (insérée dans *La Promenade de Versailles* (1669)), dans le *Dom Carlos* de Saint-Réal (1672), et enfin dans une nouvelle de Bernard, *Eléonor d'Yvrée* (1680). Nous espérons voir quels effets de lecture particuliers sont produits par la mise en texte, et ce que celle-ci nous révèle la pensée de la fiction qui sous-tend le récit.

3.1 Scudéry, « Histoire de Célanire », 1669

L'« Histoire de Célanire » est une nouvelle assez représentative de la manière dont la poétique du roman se prolonge dans le genre court, notamment à ses débuts. On y retrouve de nombreux codes du roman précieux : mise en scène du loisir lettré, échanges galants, personnages idéaux dissimulés par des noms de roman, etc. L'histoire est prise en charge par une narratrice, Glicère, cousine et confidente de l'héroïne. À la manière des narrateurs intradiégétiques des romans baroques, elle rapporte en témoin la naissance de l'amour entre Célanire et Cléandre, issus de maisons rivales.

[...] Celanire & Cleandre avoient trop de raison pour ne rendre pas justice à leur propre mérite, de sorte que Cleanire connoissoit bien que Cleandre estoit le plus honeste homme de la Cour, & Cleandre avoioit aussi que Celanoire estoit la plus charmante personne qu'il eust jamais veuë. Il ne paroissoit pourtant y avoir entre eux qu'une estime toute simple [...]. Il me souvient d'un jour, qu'ayant esté nous promener avec la Princesse Argeline à une petite isle presque enchantée qui est au milieu d'un beau fleuve, nous entrâmes dans un pavillon fort agréable [...]. Nous y trouvâmes une magnifique collation [...]. Nous crûmes d'abord que cette feste estoit faite par luy [le Prince] : mais nous seumes depuis que c'estoit Cleandre qui la donnoit [...]. Après la collation on passa dans un cabinet [...] [où] il ne demeura que Celanire, [...] Cleandre, Alcinor, Iphicrate & moi [...].(1669 : 110@113)

La narratrice rapporte ensuite, au discours direct, une longue conversation sur l'amour, au cours de laquelle Célánire dit préférer les amants discrets à ceux qui font des cours bruyantes. À l'issue de la conversation, « le jeu finit » (*ibid.* : 131) et Cléandre, animé par ce qu'il vient d'entendre, déclare son amour à Célánire. L'entretien est privé, mais la narratrice donne à comprendre qu'en tant que confidente, elle en a su tout le contenu : « j'ai su depuis que Célánire eut divers sentiments dans l'esprit ce soir-là » (*ibid.* : 142).

Un lecteur moderne discerne sans mal les endroits qui auraient pu susciter le paraphrase, à commencer par les indications temporelles : « il me souvient d'un jour », « après la collation », etc. Cependant, le texte de l'« Histoire de Célánire » est toujours imprimé « en pavé » ; même la conversation mondaine, longue d'une dizaine de pages, qui s'insère entre la description de la collation et l'aveu de Cléandre, est intégrée au tissu narratif. La mise en page représente l'unité et la fluidité d'une narration orale, et c'est la voix de la narratrice témoin qui prend en charge la structuration du récit, faisant appel à ses souvenirs et apportant çà et là l'éclairage rétrospectif nécessaire à la compréhension de l'histoire.

Notons que toutes les nouvelles de Scudéry font apparaître la même mise en texte : à rebours de leur temps, ces œuvres prolongent la poétique du roman, elles sont comme les « reliquats d'un roman mis en pièce » (Denis, 2001b : 95). Pour Scudéry, le plaisir de l'histoire est indissociable d'une certaine mise en scène de la parole, et l'on sait qu'après *La Promenade de Versailles*, Scudéry ne publiera plus de nouvelles, mais des recueils de conversations.

3.2 Saint-Réal, *Dom Carlos*, 1672

Publiée quelques années après la dernière des nouvelles de Scudéry, la nouvelle *Dom Carlos* inaugure le sous-genre de la nouvelle historique, qui allait connaître le succès que l'on sait. Il ne s'agit pas, pour Saint-Réal, de donner à la narration les traits d'un récit mondain, mais d'imiter l'écriture non fictionnelle en entrant dans le rôle d'un narrateur-historien. Le modèle de l'Histoire écrite informe résolument cette nouvelle, notamment à travers les astérisques insérés dans le corps du récit, qui renvoient le lecteur aux sources mentionnées en bas de page. Même si les manuscrits ont disparu, il est donc difficile de ne pas penser que Saint-Réal est intervenu personnellement dans la mise en texte de la nouvelle.

Sans surprise, le texte narratif ne se déroule plus en continu sur la page, à l'image d'une parole qui se déroulerait dans le temps. Il est régulièrement paragraphé, et sa segmentation est signifiante. La séquence narrative qui nous intéresse, celle de la naissance de l'amour, occupe les premiers paragraphes de la nouvelle. Dans le premier, la paix entre la France et l'Espagne est scellée par les fiançailles de Don Carlos et d'Élisabeth de France, qui ne se connaissent pas mais qui, sur le bruit qui court de leur mérite, commencent à s'aimer.

[...] il lui sembloit, qu'il auroit esté content, s'il avoit pû, du moins, lui faire savoir ses differentes pensées.

[§2] Cependant les affaires changerent de face par la rupture de la Trêve. (p. 4)

Les fiançailles sont interrompues ; mais la paix renouée redonne espoir à Don Carlos.

Cependant cette Paix, qui flattoit si doucement ses esperances, fut ce qui les ruina pour toujours.

[§3] Pendant le tems que la negociation dura, Philippe II devint veuf [...]. (p. 6)

Devenu veuf, le roi décide d'épouser lui-même Élisabeth. Le mariage se fait par l'intermédiaire du duc d'Albe, et la nouvelle reine entreprend son voyage vers la France.

Quand elle fut aux Pirenées, la Fortune qui se plaist quelquefois à faire les graces qu'on attend le moins, lui donna encore un relâche qu'elle n'esperoit pas.

[§4] Antoine de Bourbon Roi de Navarre [...]. (p. 11)

Un différend politique avec le roi de Navarre retarde la rencontre des Français et des Espagnols. Enfin, Élisabeth arrive en Espagne : elle rencontre d'abord Don Carlos, puis Philippe II.

On jugea deslors, que l'union de deux personnes si differentes ne seroit pas heureuse.

[§5] La Cour d'Espagne [...] fut étonnée que tout ce qu'on en disoit [de la reine] estoit au dessous de la verité. (p. 20)

La Cour s'éprend d'Élisabeth ; Philippe II n'est pas épargné mais lui cache son amour.

[...] le secret qu'il lui faisoit de son amour en redoubl[ait] la violence.

[§6] Cependant Dom Carlos étoit dans une inquietude effroyable, de savoir comment il étoit dans l'esprit de la Reine. (p. 24)

Le prince cherche un moyen de s'entretenir avec Élisabeth.

Mais enfin la Fortune qui se plaît à favoriser les desseins qui ne peuvent avoir que des suites funestes, lui en fit naître une occasion lors qu'il l'esperoit le moins.

[§7] Comme le Roi n'étoit arrivé en Espagne que peu de tems avant la Reine, il n'avoit point encore rendu les derniers honneurs au corps de l'Empereur [...]. (p. 35)

Enfin, le pèlerinage au tombeau de Charles Quint permet à Don Carlos de se déclarer.

La segmentation visuelle du texte fait apparaître différentes étapes dans la naissance de l'amour entre les deux personnages, de l'inclination à l'aveu en passant par la rencontre physique. Mais, entre chacune de ces étapes, d'incessants contretemps – rupture de la trêve (§1-2), mort de la reine (§2-3), incident diplomatique (§3-4) – diffèrent la réunion des amants et les empêchent de jamais s'appartenir. La rupture entre les paragraphes met ainsi en valeur une logique de perpétuelle contradiction entre les vœux des personnages et le cours des événements.

En outre, dans *Dom Carlos*, le paragraphage semble lié à la présence fluctuante du narrateur historien dans la nouvelle, qui adopte tantôt une position très discrète et ailleurs fait valoir son rôle d'historien et de moraliste. En l'occurrence, le passage d'un paragraphe à un autre semble coïncider avec une plus grande visibilité donnée à l'énonciation narrative : l'historien organise explicitement son récit au moyen de connecteurs (on relève deux occurrences de l'adversatif « cependant » dans la première et la dernière phrase du §2), et il interprète le sort des personnages à travers la métaphore d'une capricieuse « Fortune » (§3 et 6). Le paragraphage a donc une valeur métanarrative : les basculements d'un paragraphe à l'autre, tout en coïncidant avec des moments de bascule dans la diégèse, donnent à voir le récit comme produit d'une narration. Cependant, le passage du texte plein au récit paragraphé modifie profondément la réception des indices d'énonciation : ils valent plus, ici pour trace d'une narration orale ; fonctionnant de pair avec les blancs typographiques, ils manifestent le surplomb d'un narrateur-historien qui « quand il écrit, est seul, et [...] peut étudier son discours » (Du Plaisir, 1975 [1683] : 60).

On évoquera enfin la valeur sémiotique et stylistique du paragraphage, très visible dans le passage de la rencontre physique. La réunion des deux amants (« la Reine prit le chemin de Madrid, & dom Carlos lui vint à la rencontre » (p. 13)) est redoublée comme en

miniature par le *topos* de la rencontre des yeux : « enfin leurs yeux, après s'être évitez quelque tems, laissez de se faire violence, s'estant rencontrés par hazard, ils n'eurent jamais la force de les détourner » (p. 17). Mais une autre rencontre a lieu à la fin du paragraphe : celle d'Elisabeth avec son époux légitime, marquée par les prédictions malheureuses de la Cour. La structuration du paragraphe est donc extrêmement signifiante : en plaçant au centre du paragraphe la réunion de Dom Carlos et d'Elisabeth, et la rencontre de leurs regards, la mise en texte *valide* implicitement le couple illégitime, tout en matérialisant le jeu de chassé-croisé qui condamne les amants à se rencontrer pour se perdre aussitôt. Le paragraphage met en valeur la double position de l'amant malheureux, à la fois *au centre* du récit et *en marge* dans la diégèse, puis qu'il n'est qu'une étape diplomatique entre Elisabeth et son époux légitime^{xxii}. Notons en outre que la rencontre sentimentale coïncide avec une rencontre politique, le paragraphe étant structuré par l'incident diplomatique provoqué par le roi de Navarre qui conteste la frontière officielle entre la France et l'Espagne. Cette superposition parfaite entre deux incidents – diplomatique et érotique – est emblématique du sous-genre de la nouvelle historique telle que l'invente Saint-Réal, et qui prend pour objet le tissage des passions amoureuse et politique.

À la lecture de *Dom Carlos*, on peut légitimement supposer que la segmentation du texte est un fait de l'auteur, qui organise et paragraphe son texte en s'inspirant notamment de l'écriture de l'Histoire. Le paragraphe est, dans cette nouvelle, une forme signifiante chargée de faire apparaître explicitement l'organisation du récit par le narrateur historien, et de sémiotiser implicitement le tissage du personnel et du politique.

3.3 Bernard, *Éléonor d'Yvrée*, 1680

Dans les années 1680, Bernard publie plusieurs nouvelles, fortement inspirées des grands succès de l'époque, en particulier les nouvelles de Saint-Réal et de Lafayette. Elle développe cependant une écriture personnelle, notamment en mettant à distance certains codes de la nouvelle, et cette distance est rendue visible par la mise en texte.

Les premiers paragraphes d'*Eleonor d'Yvrée* font la biographie familiale de l'héroïne : fille d'un noble en exil et orpheline de mère, la jeune Éléonor est confiée à la comtesse de Tuscanelle et à la Duchesse de Misnie, proches amies de sa mère.

[§6] La Comtesse & la Duchesse étoient Amies particulieres. Elles ne vouloient voir personne lors qu'elles étoient en leurs maisons de campagne, & le duc de Misnie y alloit seulement faire visite à sa Mere, & à la Comtesse. (p. 7)

Durant ces visites, le duc de Misnie, fils de la duchesse de Misnie, a donc tout loisir de rencontrer Éléonor, dont il tombe amoureux.

Il envisageoit avec plaisir qu'elle seroit parfaitement belle dans peu de temps, & il sentoit un commencement d'amour, qui étoit fondé sur les charmes qu'elle devoit avoir, autant que sur ceux qu'elle avoit déjà.

[§7] De son côté, elle avoit une sensible joye de voir les yeux de ce Duc apliqués sans cesse à rencontrer les siens. (p. 8)

Éléonor, à son tour, commence à sentir une inclination pour le duc.

D'abord il sembloit qu'elle cherchât les regards du duc de Misnie ; mais enfin elle commença à les éviter ; & il s'aperceut par là qu'elle les avoit entendus.

[§8] Eleonor se fit un sujet de chagrin, de penser que le Duc de Misnie croyoit peut-être lui faire honneur en lui rendant quelques soins [...] (p. 8)

Fière, l'héroïne fait révéler au duc de Misnie, par l'intermédiaire de Mathilde, qu'elle est d'une naissance égale à la sienne.

Leur liaison étoit presque toute formée, & ils n'avoient plus qu'à se dire qu'ils s'aimoient, quand il se le dirent. (p. 9)

Le récit frappe ici par un effet de concentration, auquel contribuent les coupes fréquentes : les paragraphes occupent une page ou moins, contre quatre en moyenne dans la nouvelle de Saint-Réal. Le paragraphage confère donc un rythme rapide au récit, en introduisant des blancs typographiques qui valent pour ellipses. Ainsi, la coupe des paragraphes 7 à 8, et le retour du nom propre « Eleonor », introduit un silence intéressant entre la naissance de l'amour et l'élan d'orgueil du personnage. Celle qui détournait pudiquement le regard face à ceux de son amant est maintenant impatiente de lui faire connaître sa haute naissance. Cette ellipse est révélatrice de la nouvelle à la manière de Bernard, chez qui les personnages n'ont pas la grandeur morale d'une princesse de Clèves : le blanc typographique signale une *lacune* dans la réflexion d'un personnage, incapable de saisir ses propres motivations^{xxiii}.

En outre, on peut penser que l'autrice confère un rythme rapide au récit de la passion naissante parce qu'elle a conscience d'écrire une scène attendue, balisée par des *topoi* – dont l'inévitable « rencontre » métaphorique des yeux. La syntaxe de la phrase adoptée au moment de la déclaration d'amour est, de ce point de vue, très intéressante : la distribution attendue de l'information est en effet bousculée par l'emploi d'une subordonnée dite « inverse » (« quand ils se le dirent »). On peut penser que la relégation du rhème dans l'hypotaxe trahit le caractère codé et attendu de cette déclaration, explicitement présentée comme la dernière étape d'un processus : « ils n'avaient plus qu'à [...] ». En outre, tout le contenu de cette déclaration est à la fin condensé par le pronom anaphorique que régit le verbe de parole « ils se le dirent », ce qui nous conforte dans le sentiment que Bernard *réécrit* ici une scène déjà connue du lecteur. Le paragraphage de la séquence lui confère donc un rythme qui est, pour ainsi dire, celui d'un « passage obligé ».

Notons enfin que, contrairement à Saint-Réal, Bernard rend l'énonciation narrative peu visible dans sa nouvelle : le paragraphage fait apparaître des opérations de connexion (« d'abord ») et de thématisation (« De son côté, elle », « Eleonor »), sans que le lecteur soit invité à les rattacher à une instance organisatrice, une *voix* commentant et interprétant le sort des personnages. Conformément aux préceptes qui seront énoncés par Du Plaisir en 1683, Bernard tend à vider le récit de fiction des traces de l'énonciation narrative : tout se passe donc comme si c'était le *texte lui-même*, et non *la voix* d'un auteur ou d'un narrateur, qui organisait désormais le récit de fiction.

Conclusion

L'apparition tardive du paragraphage dans le récit de fiction au XVII^e siècle, au regard d'autres textes en prose, nous semble révélatrice des théories et des pratiques du récit fictionnel. Longtemps conçu comme un émule du mélange littéraire, le livre accueillant la fiction narrative a d'abord eu pour vocation de divertir le lecteur en lui proposant plusieurs types d'intrigues, mais également des divertissements littéraires mondains, des sujets de conversations galantes, ou encore des modèles d'écriture poétique et épistolaire. Cette visée explique sans doute les mises en pages très ornées qui mettaient en valeur les pièces insérées dans les récits, tandis que le texte narratif lui-même était plutôt imprimé « en pavé », image typographique en adéquation avec l'imaginaire oral du récit.

L'abandon de telles pratiques de mise en page, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ne pouvait que révéler un profond changement dans la conception du récit de fiction. La systématisation des alinéas tend en effet à accorder le primat au texte narratif, désormais conçu comme la matrice dans laquelle s'insèrent les descriptions et les dialogues aussi bien que les lettres, les poèmes ou les histoires enchâssées. Unique outil de segmentation, l'alinéa lisse les rapports entre les éléments qui composent le récit : il est en cela l'outil d'une différenciation *interne* et non plus *externe* du récit de fiction. Cette structuration du

texte narratif est liée à l'imaginaire de *l'écrit*, et tout porte à croire qu'il existe un lien consubstantiel entre le « désintéressement » de la voix narrative (Du Plaisir, 1975 [1683]) et le réinvestissement du paragraphage en régime fictionnel. La disposition du texte sur la page donne de nouveaux signaux au lecteur, qui ne sont plus le fait d'une *voix* : à la fin du siècle, le récit fictionnel s'écrit pour des femmes et des hommes « qui tendent de plus en plus, et sans s'en rendre compte, à regarder la page plutôt qu'à l'écouter » (Martin *et al.*, 2000 : 471)^{xxiv}.

Références bibliographiques

Ouvrages antérieurs à 1800

- BERNARD, C. (1993). *Œuvres*, t. I, *Romans et nouvelles*, préfacé par F. Piva. Paris : Nizet.
- BERNARD, C. (1687). *Les malheurs de l'amour. Première nouvelle. Éléonor d'Yvrée*. La Haye, Guérout.
- CAMUS, J.-P. (1626). *Le Cléoreste de monseigneur de Belley*. Lyon : A. Chard.
- LAFAYETTE, M.-M. de (1670). *Zayde, histoire espagnole, par M. de Segrais, avec un Traitté de l'origine des romans, par M. Huet*. Paris : Claude Barbin.
- LAFAYETTE M.-M. de (1678), *La Princesse de Clèves*, Paris, Claude Barbin.
- SEGRAIS, J.R. de (1656-1657). *Les nouvelles françoises, ou Les divertissemens de la princesse Aurélie*. Paris : Antoine de Sommaville.
- VILLEDIEU, M.-C. de (1673). *Les Galanteries grenadines, par Mme de Villedieu*. Paris : Claude Barbin.
- DU PLAISIR (1975 [1683]). *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, préfacé par P. Hourcade. Genève : Droz.
- SAINT-RÉAL, C. de (1672). *Dom Carlos, nouvelle historique*. Amsterdam : Gaspar Commelin.
- SCARRON, P. (1656-1657). *Les Nouvelles tragi-comiques*. Paris : Antoine de Sommaville.
- SCUDÉRY, M. de (1654-1660). *Clélie, histoire romaine*. Paris : Augustin Courbé.
- SCUDÉRY, M. de (1661). *Célinte, nouvelle première*. Paris : Augustin Courbé.
- SCUDÉRY, M. de (1667). *Mathilde d'Aguilar*. Paris : Edme Martin.
- SCUDÉRY, M. de (1669). *La promenade de Versailles*. Paris : Barbin.
- SCUDÉRY, G. de (1601-1667). *Alaric, ou Rome vaincue, poème héroïque*. Paris : Augustin Courbé.
- VILLEDIEU, M.-C. de (1669). *Cléonice, ou le Roman galant, nouvelle, par Madame de Ville-Dieu*. Paris : Claude Barbin.
- VOITURE, V. (1658). *Nouvelles œuvres de Monsieur de Voiture*. Paris : Augustin Courbé.

Ouvrages postérieurs à 1800

- ABIVEN, K. et ARZOUMANOV, A. (2013). Objets textuels non identifiés. Quelle approche pour les corpus marginaux d'ancien régime ? *La littérature des belles-lettres : un défi pour les sciences du texte ?* Paris : Classiques Garnier, p. 119-130.
- ADAM, J.-M. et HEIDMANN, U. (2010). *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...* Paris : Classiques Garnier.
- ADAM, J.-M. (2017). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Armand Colin.
- ADAM, J.-M. (2018). *Le paragraphe : entre phrases et texte*. Paris : Armand Colin.

- ARABYAN, M. (1996). *Le paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*. Paris : L'Harmattan.
- ARABYAN M. (2012), *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte: recherches sur l'énonciation écrite*, Limoges, France, Lambert-Lucas, DL 2012.
- CHAROLLES, M., PÉRY-WOODLEY, M.-P. (éds.) (2005). *Les adverbiaux cadratifs. Langue française*, n°148.
- DENIS, D. (1997). *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris, Honoré Champion.
- DENIS, D. (2001a). *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- DENIS, D. (2001b). Récits et devis chez Madeleine de Scudéry : la nouvelle entre romans et conversations. Engel V. et Guissard E. (éds.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes des colloques de Metz et de Louvain-la-neuve. Louvain la Neuve : Bruylant-Academia.
- DENIS, D. (2012). De quelques *Scrupules sur le style narratif*: Du Plaisir théoricien du récit "désintéressé" (1683). *Le français moderne*, 80^e année, n°1, p. 45-53.
- DENIS, D. (2015). Historien ou narrateur ? Vers une approche non communicationnelle du récit de fiction à l'âge classique. Hersant M. et Ramond C. (éds.). *La représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*. Leiden : Brill. p. 21-29.
- GÉNÉTIOT, A. (1990). *Les genres lyriques mondains (1630-1660)*. Genève : Droz.
- GÉNÉTIOT, A. (1997). *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris : Honoré Champion.
- MARTIN, H.-J., CHATELAIN, J.-M., DIU, I., et al. (2000). *La naissance du livre moderne : XIV^e-XVII^e siècles : mise en page et mise en texte du livre français*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie.
- LALLEMAND, M.-G. (2013). *Les longs romans du XVII^e siècle : Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*. Paris : Classiques Garnier.
- PETIT, A. (à paraître). *Le Discours romanesque des passions. Rhétorique et poétique des passions dans la fiction narrative en prose au XVII^e siècle*.

ⁱ Martin et al. consacrent un chapitre de leur ouvrage à l'édition des romans et des nouvelles (2000 : 441-444) ; on doit à Arabyan plusieurs études sur le récit de voyage du XVI^e siècle, et la nouvelle et le conte à la fin du XVII^e siècle (1996, 2012) ; enfin la mise en texte des *Contes* de Perrault à travers des éditions successives a été étudiée en détail par Adam (Adam et Heidmann, 2010 ; Adam, 2018).

ⁱⁱ Au sujet des approches cognitives du texte en général et du paragraphe en particulier, nous renvoyons à l'état des lieux établi par Adam (2018 : 23 et sq.).

ⁱⁱⁱ Nous nous concentrerons sur les procédés de segmentation du *texte*, à partir de la page de titre, et laisserons de côté l'étude des *paratextes*, sans doute riche au demeurant.

^{iv} Nous citerons et commenterons les textes tels qu'ils apparaissent dans les éditions *princeps*, sans pouvoir les comparer, malheureusement, aux manuscrits autographes disparus.

^v Au sujet des notions de « type de texte » et de « genre de discours », nous renvoyons à Adam (2017 : 24 et sq.).

^{vi} La célèbre « carte de Tendre » se trouve dans le tome I, publié en 1654 ; dans le tome VIII, publié en 1658, on trouve la partition musicale de l'air *Je pensais que sous votre empire* de Sébastien Le Camus (Scudéry, 1654-1660 : 8).

^{vii} On songe aux recueils de pièces de galantes célébrés par les salons mondain, dont *La Guirlande de Julie* (1641) reste l'exemple le plus célèbre, mais également aux recueils d'*ana* publiés entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Au sujet des premiers types d'ouvrages, voir Génétiot (Génétiot, 1990, 1997) ; au sujet des *ana*, voir notamment Abiven et Arzoumanov (2013).

^{viii} Nous désignerons ici par *alinéation* le procédé qui consiste à insérer un blanc typographique au début d'une ligne, et par *paragraphe*, un procédé à la fois typographique et linguistique, qui

suppose non seulement deux alinéations successives, mais également un effet de cohérence textuelle interne. Voir notamment Arabyan (1996) et Adam (2018).

^{ix} Camus y invite son lecteur : au sujet des poèmes insérés dans *Cleopâtre*, il écrit : « Ce sont icy des ruisseaux dont j'arose mes prez, ils ne sont pas si larges que tu ne puisses sauter par dessus sans y mouïller la grève » (Camus, 1626 : 794).

^x Au sujet de cette fonction particulière des romans, voir Lallemand (2013) et Denis (1997, 2001a).

^{xi} Très souvent, cette mise en scène est liée à l'insertion des nouvelles dans un récit cadre qui, ancré dans le présent contemporain, se prête aisément à la représentation de la conversation et du loisir mondain. Relèvent de cette esthétique les *Nouvelles françaises* de Segrais (A. de Sommerville, 1657) ; les trois nouvelles de Scudéry (*Célimène*, A. Courbé, 1661 ; *Mathilde d'Aguilar*, E. Martin, 1661 ; *La Promenade de Versailles*, C. Barbin, 1669) ; et dans une certaine mesure les nouvelles *Lisandre* et *Anaxandre* de Villedieu (C. Barbin, 1663 et J. Ribou, 1667).

^{xii} Comme le dit Adam, le paragraphe « peut être théorisé dans le cadre de la double problématique des opérations de segmentation et des opérations de liage » (2018 : 87). Ce propos vaut pour l'alinéation, qui dans notre corpus précède de peu, en diachronie, le paragraphage.

^{xiii} L'apparition d'un tel palier dans les récits de fiction de l'âge classique est d'autant plus importante que ceux-ci ne connaissent pas de découpage en chapitres, et que la tomaisson répond uniquement à des besoins éditoriaux. À ce sujet, voir Arabyan (1996 : 123 et sq.).

^{xiv} Rappelons que l'emploi des italiques est alors une des manières possibles de représenter le discours rapporté.

^{xv} On en trouvait d'ailleurs un exemple dans une des pages de *Clélie* citée plus haut : la princesse des Léontins, qui se fait raconter l'« Histoire d'Aronce et de Clélie », interrompt le narrateur Célére au début de son récit. Ce type d'alinéa est cependant très rare dans *Clélie*.

^{xvi} Arabyan commente très bien les effets produits, dans *La Princesse de Clèves*, par l'intégration des discours au récit (1996, 2012).

^{xvii} Adam étend ainsi au paragraphe narratif ce qu'écrit Arabyan du paragraphe non narratif : « il n'existe pas de rapport de contenu obligé entre l'alinéation d'un texte linéaire non narratif et les thèmes développés, mais plutôt un rapport pragmatique, un effet de soulignement au bénéfice des éléments placés en tête. Ce n'est pas le thème qui commande l'alinéa, c'est le paragraphe qui définit le contour énonciatif nommé "thème" » (Arabyan, 2012 : 187).

^{xviii} Arabyan montre bien que la non segmentation des lettres à la fin du XVII^e siècle, par exemple dans les *Lettres portugaises* ou encore dans les lettres insérées dans *La Princesse de Clèves*, est révélatrice d'un certain imaginaire de l'écriture épistolaire : la lettre imprimée est un « continuum de discours direct », car « la passion [...] s'exprim[e] d'un seul tenant » (*ibid.* : 232). Et ce n'est sans doute pas un hasard si les contes de la fin du siècle sont, d'une manière générale, très peu paragraphés : l'impression en texte plein rappelle le lecteur à l'imaginaire oral du conte, « texte à dire plus qu'à lire silencieusement » (Adam, 2018 : 175).

^{xix} : « Je chante le Vainqueur des Vainqueurs de la Terre », écrit Georges de Scudéry au début de son poème héroïque en vers, *Alaric ou Rome vaincue* (A. Courbé, 1654 : 2).

^{xx} Sur les étapes de la transition entre la conception rhétorique et la conception poétique du récit de fiction, voir notamment Denis (2012, 2015) et Petit (à paraître).

^{xxi} Les séquences sont définies par Adam comme des unités particulières, situées « à un niveau mésotextuel prégénérique qui traverse tous les genres » (2018 : 98). Comme le montre Adam, les cas de superposition entre paragraphage et séquence dans le récit ne peuvent être qu'accidentels, car ces paliers mésotextuels ne relèvent pas des mêmes opérations de segmentation. Le paragraphe est une unité typographique, une forme sens, tandis que la séquence est une unité sémantique qui existe indépendamment de la mise en texte. En conséquence, une séquence peut occuper plusieurs paragraphes, un paragraphe peut accueillir plusieurs séquences.

^{xxii} Nos conclusions se rapprochent de celles que tire Arabyan de l'étude du paragraphage de *La Princesse de Clèves* : il met en effet en évidence la position marginale systématiquement occupée par le prince de Clèves, et la validation implicite du couple adultère par les procédés de désignation et de segmentation dans le récit (1996, 2012).

^{xxiii} Nous souscrivons entièrement aux analyses de Piva pour qui l'art de Bernard consiste à entretenir un singulier climat d'ambiguïté, dans ses nouvelles, en ce qui concerne les motivations de ses personnages, jusqu'à ce que « tout, même le geste le plus beau, se dégrade » (1993 : 169).

^{xxiv} Il ne s'agit pas de dire que la mise en texte révèle le passage d'une lecture orale à une lecture silencieuse ; comme l'a bien montré Arabyan, ce type d'affirmation relève toujours en partie du

mythe (2012 : 151 *et sq.*). En opposant le régime oral à un régime écrit du récit, nous ne prétendons guère que décrire des *imaginaires* du récit de fiction.