



HAL
open science

”QU’EST-CE QU’UNE NOUVELLE, EN FRANCE, AU XVI^e SIÈCLE ?”

Anne Boutet

► To cite this version:

Anne Boutet. ”QU’EST-CE QU’UNE NOUVELLE, EN FRANCE, AU XVI^e SIÈCLE ?”. Journée d’étude autour du programme des classes préparatoires littéraires (ENS, concours 2020) Université du Mans, Jan 2020, Le Mans, France. <hal-02616339>

HAL Id: hal-02616339

<https://hal.science/hal-02616339v1>

Submitted on 24 May 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.



HAL Authorization

Journée d'étude autour du programme des classes préparatoires littéraires (concours 2020)

Université du Mans

18 janvier 2020

QU'EST-CE QU'UNE NOUVELLE, EN FRANCE, AU XVI^E SIÈCLE ?

Ce travail reprend des points essentiels de mes travaux de recherche et plus particulièrement des analyses issues de ma thèse de doctorat, soutenue en 2017 au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et intitulée « Les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle, laboratoires des romans comiques ». Il s'agira, à partir de diverses réflexions nées de questionnements génériques posés par les recueils de nouvelles, d'interroger différents éléments définitoires – ou possiblement définitoires – du genre à la Renaissance, dont la brièveté. Si la polygénèse de cette littérature, sa labilité ou l'hétérogénéité de ses récits ne sont plus à démontrer¹, il semble important toutefois de ne pas oublier une question fondamentale : comment savons-nous que, lorsque l'on s'apprête à lire un récit de l'*Heptaméron* ou des *Nouvelles récréations et joyeux devis*, par exemple, nous avons entre nos mains - ou devant nos yeux – une nouvelle ?

LA QUESTION DU GENRE LITTÉRAIRE

L'identification générique, consciente ou non, est une composante essentielle du plaisir pris à la lecture, que ce plaisir soit de reconnaissance ou de surprise par rapport à nos attentes de lecteurs. Certes, il n'est guère difficile de trouver ce qui réunit des ouvrages comme les *Cent nouvelles nouvelles* de Philippe de Vigneulle, le *Grand parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes ou *Les Comptes du monde aventureux* du mystérieux A.D.S.D. : un goût prononcé des conteurs pour la *beffa* et le *motto*, une prédilection affichée pour les narrations facétieusement grivoises, sans dédaigner un plaisir plus sombre à lire des intrigues tragiques, ou du moins pitoyables. En revanche, il est plus délicat d'associer à cette littérature des livres tels que *Le Printemps* de Jacques Yver ou bien encore *La Nouvelle fabrique* de Philippe d'Alcripe, leurs récits répondant à des ambitions littéraires sont fort différents, frôlant le romanesque ou le discours bigarré. Plus précisément, l'on perçoit de réelles similitudes entre ces divers recueils composés

¹ Voir, par exemple, « Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance », actes du colloque de Goutelas (29 septembre - 1^{er} octobre 1977), sous la direction de V. L. Saulnier, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°7, 1978 ou bien encore *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol.1 et 2, Actes du Colloque de Metz, juin 1996, sous la dir. de Vincent Engel et Michel Guissard, Université de Louvain-la-Neuve, Ottignies, éd. Quorum, 1997.

tout au long du XVI^e siècle, mais l'on constate également des divergences manifestes. Et c'est cette perplexité dans laquelle nous plonge la lecture des recueils de « nouvelles » ou « comptes » ou « devis » (nous le savons, la terminologie est un indice essentiel quant à la complexité générique de cette littérature) qui impose de revenir à cette question non ou mal résolue du genre littéraire.

Afin de dépasser cette perplexité et de trouver des réponses convaincantes pour saisir la dynamique d'un ensemble de textes pouvant paraître disparates de prime abord, un passage par la critique moderne s'impose. Les monographies concernant, par exemple, Noël Du Fail, Marguerite de Navarre ou Bonaventure des Périers, permettent de mieux cerner les enjeux d'une littérature trop rapidement classée, par les lecteurs modernes comme par les contemporains, dans les divertissements narratifs de second ordre. Il serait, bien sûr, exagéré de comparer ces ouvrages à une œuvre comme celle de Rabelais, mais il est certain que, parmi la succession des conteurs de la Renaissance, certains se distinguent et attirent les regards et les esprits des lecteurs curieux. D'autres analyses de la critique moderne, plus globales, embrassent la somme des recueils composés tout au long du XVI^e siècle. Elles offrent un point de vue surplombant, nécessaire non seulement pour comprendre les mécanismes de cette littérature divertissante, mais aussi pour interroger sa singularité vis-à-vis des autres narrations contemporaines en prose (les « histoires tragiques² » ou bien encore, ce que la critique désignera au XX^e siècle comme des « discours bigarrés³ »). Cependant, ces études générales sont à la fois rares et peu étoffées dans leurs parties consacrées aux conteurs de la Renaissance. Ainsi, René Godenne n'accorde que quelques pages aux recueils de cette époque dans son étude de la nouvelle à l'âge classique⁴. Didier Souiller est, quant à lui, plus éloquent, mais il ajoute une dimension comparatiste avec l'analyse de recueils italiens et espagnols⁵. Seul Gabriel-André Pérouse consacre une étude complète aux conteurs de la Renaissance, même si des auteurs majeurs (Des Périers, Marguerite de Navarre) en sont exclus pour favoriser la publicité des *minores*⁶. De surcroît, ses analyses s'avèrent trop catégoriques et biaisées : elles proposent une lecture déformée des nouvelles en abandonnant la question de la fiction au profit d'un angle de lecture réaliste. Par conséquent, les critères énumérés pour identifier génériquement les nouvelles manquent leur cible en les réduisant avant tout à des

² Je renvoie à la communication de Thibaut Catel lors de cette journée d'étude.

³ Voir *Contes et discours bigarrés*, Cahier V. L. Saulnier 28, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2011 ou la thèse de Nicolas Kiès, *Rencontrer en devisant. La conversation facétieuse dans les recueils bigarrés des années 1580 (Du Fail, Cholières, Bouchet)*. Thèse de Littérature française (Université Paris-Sorbonne) soutenue le 26 septembre 2015.

⁴ René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

⁵ Didier Souiller, *La Nouvelle en Europe : de Boccace à Sade*, Paris, PUF, Collection littératures européennes, 2004.

⁶ Gabriel-André Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977.

témoignages, à des « images de la vie du temps ». Seules les monographies permettent donc de soulever des points cruciaux de l'écriture des nouvelles au XVI^e siècle (la modularité, la prétendue véracité, le passetemps joyeux ou sombre, la polyphonie), là où les études générales se perdent dans la diversité des recueils. Toutefois, un double écueil menace cette critique : trop généraliser (et donc se contenter de définitions génériques vagues) ou trop particulariser (soit mettre en avant certains auteurs ou certains recueils, et négliger alors le fait que ce sont précisément les textes les plus « délicats » à identifier qui permettent, en raison de leurs potentielles « excentricité » ou « marginalité », de mieux poser le cadre d'un questionnement générique).

Néanmoins, dans son ouvrage sur la nouvelle, Didier Souiller émet l'hypothèse que ces narrations puissent être « un laboratoire des expériences romanesques à venir ». Les notions de « laboratoire » et d'« expériences » contiennent une idée essentielle, celle d'une « dynamique » qui innerve non seulement chaque recueil, mais aussi l'histoire de ce genre tout au long du XVI^e siècle. De plus, la question du romanesque permet de revenir sur un point essentiel qu'occulte le travail de Pérouse : la fiction. Ainsi, définir génériquement les nouvelles composées au XVI^e siècle, ce n'est pas seulement tenter de combler un vide poétique, c'est aussi poser la question du statut et des enjeux de la fiction à la Renaissance, à une époque où le littéraire n'a pas la place institutionnelle que nous lui connaissons depuis les siècles classiques. Aussi est-il important d'examiner les liens narratifs entre nouvelles et romans à la jonction des XVI^e et XVII^e siècles, la proximité temporelle entre ces deux littératures favorisant une approche plus vive de la notion de laboratoire soulevée par Didier Souiller.

UNE LECTURE DES NOUVELLES DE LA RENAISSANCE PAR LES ROMANCIERS COMIQUES

L'Histoire comique de Francion de Sorel est exemple probant de l'aide que peuvent apporter les romanciers comiques pour mieux circonscrire ces recueils écrits pendant la Renaissance. Dès les premières pages du roman sorélien s'impose la plausibilité d'une lecture pratique des conteurs de la Renaissance par les romanciers comiques (et tout particulièrement Sorel, Scarron et L'Hermitte). Ce que les romanciers comiques retiennent, dans leurs romans, des nouvelles du XVI^e siècle permet d'établir une série de critères, d'en contester d'autres trop réducteurs (la brièveté, l'exemplarité) et de soulever un critère définitoire nouveau (les nouvelles comme littérature humorale).

La démarche adoptée est « à rebours », et non téléologique : il ne s'agit pas de voir dans la nouvelle du XVI^e siècle l'annonce du roman comique ni de considérer le roman comique comme

un aboutissement narratif de la nouvelle. L'expérience consiste à partir des romans comiques du XVII^e siècle pour mieux revenir aux recueils de nouvelles de la Renaissance, chemin de lecture qui ouvre de nouveaux horizons à l'analyse générique de ces textes. Cette hypothèse s'appuie sur une phénoménologie de la lecture construite sur un système de « lectures-gigognes » : une lecture descriptive (lire dans le roman comique les marques manifestes d'un héritage narratif des nouvelles de la Renaissance) emboîte une lecture intertextuelle (la lecture de ces nouvelles par les romanciers du XVII^e siècle et l'usage qu'ils en font) qui implique elle-même une lecture générique (lire les romans comiques comme une lecture générique détournée, mais révélatrice, des nouvelles du XVI^e siècle). Une telle démarche implique toutefois de ne pas se contenter de repérer de simples allusions aux nouvelles du XVI^e siècle dans la matière romanesque comique (point qui a d'ailleurs été abondamment analysé par la critique dix-septémiste). Il s'agit bel et bien d'identifier des passages, voire des séquences narratives, où l'incrustation de la nouvelle est ostensible et pertinente sans, bien sûr, vouloir absolument lire des nouvelles dans chaque épisode ou chaque chapitre des romans comiques, d'autant que l'influence du picaresque, comme la tonalité satirique dominante propre au genre, imposent de ne pas attribuer aux recueils du XVI^e siècle un rôle comique et narratif disproportionné.

Lire les romans comiques comme des « bibliothèques » de nouvelles de la Renaissance, c'est à la fois rappeler ce que la critique a déjà souligné de l'intertextualité entre ces deux genres (bons tours et bons mots, obscénité et moralité, jeux et divertissements), et soulever de nouvelles pistes de lectures génériques (dimension spectaculaire, présence de caractères humoraux). Les romans comiques, sortes de manuels de lecture « extravagants », proposent une échappée hors des sentiers battus de la critique moderne pour conduire le diligent lecteur à une réception générique moins attendue, ou moins convenue, des nouvelles du XVI^e siècle qui se présentent alors comme « des récits en prose, de taille variable et modulaire, que l'on tient pour vrai et qui se lisent comme des passetemps joyeux ou sombres, puisqu'ils offrent un spectacle des humeurs en général, de la folie et de la sottise en particulier, spectacle construit sur un jeu de polyphonie énonciative⁷. » Lire, grâce aux romanciers comiques, ces nouvelles comme un spectacle des humeurs est un apport déterminant. Cela permet notamment de réunir dans une même définition générique les multiples recueils de nouvelles de la Renaissance, sans nuire pour autant à leur singularité, comme aux modulations, voire aux transformations du genre au fil du siècle, donc sans tomber dans le piège des interprétations de « sens allégorique, mystique ou fantastique », que dénoncent un conteur comme Des Périers dans la première nouvelle de ses *Nouvelles récréations et joyeux devis*.

⁷ Il s'agit de la définition des nouvelles françaises de la Renaissance à laquelle j'aboutis en conclusion de ma thèse (à paraître).

PETITE ÉTUDE DE CAS : LA QUESTION DE LA BRIÈVETE

Un critère générique fondamental, généralement associé à la nouvelle, mérite d'être examiné : la brièveté. En guise d'introduction à cette analyse, laissons la parole à Boccace, ou plus précisément à l'une des devisantes du *Décameron*, Philomène, narratrice de la nouvelle 1 de la sixième journée :

Messire le chevalier, qui n'avait peut-être pas meilleure grâce avec son épée au côté qu'avec ses nouvelles à la bouche, à ces mots, se mit à raconter une nouvelle de son cru. Celle-ci, à dire vrai, était très belle en soi, mais à force de répéter trois, quatre et six fois un même mot, de revenir quelquefois en arrière, de se reprendre d'autres fois en disant : « Non, je me suis mal exprimé », de s'embrouiller fréquemment dans les noms en citant l'un pour l'autre, il l'abîmait horriblement ; sans compter que sa diction, loin de se prêter aux qualités des personnages et aux faits successifs, détonnait exécrablement.

Et rien que de l'entendre, dame Orette se sentait prise à tout instant d'une suée et d'une pâmoison du cœur comme si, défaillante, elle allait expirer. Lorsque la chose lui fut devenue insupportable, et comprenant bien que le chevalier s'enlisait dans un borbier d'où il n'était pas près de sortir, elle lui dit galamment :

« Messire, le cheval que voici a le trot par trop dur, c'est pourquoi je vous prie d'avoir la bonté de me remettre à terre⁸. »

Par ce récit d'un chevalier proposant à une Dame de la « transporter, durant un grand bout de chemin [...] à cheval, grâce à l'une des plus belles nouvelles du monde⁹ », la narratrice Philomène offre une définition *a contrario* de l'art de raconter des histoires. La notion rhétorique de *brevitas*¹⁰ y est présentée avec amusement comme salutaire pour l'efficacité d'un récit, comme pour la santé physique de l'auditrice/lectrice. Signe d'une narration claire et cohérente, la brièveté serait donc le critère indispensable de toute nouvelle réussie. Rien d'étonnant donc à ce que les analyses modernes sur la nouvelle du XVI^e siècle s'insèrent généralement dans des études portant sur le « récit bref », formule qui regroupe aussi bien les discours bigarrés, que les anecdotes, la facétie,

⁸ G. Boccace, *Le Décaméron* [1350-1355], traduction de Giovanni Clerico, préface de Pierre Laurens, Paris, Folio Classique, 2006, VI, 1, p. 523.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Sur ce point, voir Paul Zumthor, « La brièveté comme forme », dans *Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval : la nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par Michelangelo Oicone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart, Montréal, Platon Academic Press, 1983, p. 3.

les histoires tragiques et autres essais ou fables¹¹. Le couple « récit bref » et « nouvelle » fonctionnerait ainsi comme hyperonyme et hyponyme.

Il est incontestable que les récits contenus dans les recueils de nouvelles sont généralement brefs. La taille plutôt réduite de la narration participe de la structure « modulaire » des textes. Dans son étude des nouvelles de Marguerite de Navarre et du récit modulaire, M. Jeanneret rappelle que, « [...] traduites, adaptées ou inédites, [...] d'origine livresque ou proven[ant] de la tradition orale [...], les formes narratives brèves sont à la mode » au XVI^e siècle¹². C'est pourquoi « à la formule du récit long, l'*Heptaméron* préfère la nouvelle brève ». De fait, « ce goût de la Renaissance pour les formes brèves » est indissociable « de la tendance, largement répandue, à découper le discours, narratif ou savant, en unités limitées et mobiles¹³ ». Ce « module » narratif qu'est la nouvelle implique une maniabilité que favorise un récit de longueur plutôt restreinte. Les auteurs de romans comiques ont su jouer de cette caractéristique : l'insertion, dans l'architecture romanesque, de passages brefs, imités ou inspirés des nouvelles du XVI^e siècle, est alors plus pratique, mais aussi plus facilement repérable. Il ne s'agit pas tant de « fondre » ou d'introduire plus ou moins subtilement des passages écrits à la manière des conteurs du siècle précédent, que de réussir à rendre visible l'intertexte. Umberto Eco le rappelle dans *Lector in fabula* : les compétences du lecteur déterminent les stratégies textuelles de l'auteur. Le lecteur du XVII^e siècle, familier des nouvelles du siècle précédent, peut saisir l'allusion du romancier et la portée de ce jeu littéraire. Ayant en mémoire « un répertoire de scénarios et de pratiques narratives, de *topoi* et de motifs¹⁴ », le lecteur des romans comiques apprécie le jeu de complicité littéraire et peut ainsi remplir le « tissu d'espaces blancs, d'interstices » (Eco)¹⁵ qu'est le texte. La nature modulaire des nouvelles a donc permis aux romanciers comiques de jouer de séquences où les récits brefs s'enchaînent ou surgissent – selon les cas et l'effet recherché – dans la narration, avec une ostension voulue et manifeste. Le « module » ne peut passer inaperçu au sein de la longueur romanesque. L'« effet-nouvelle » est bien là : la structure de l'épisode s'insère dans la

¹¹ Voir l'article de Marie-Claire Thomine où l'*Heptaméron* fait partie d'un *corpus* d'œuvres relevant du récit bref : « Mélange, bigarrure, farcissure : les conceptions de l'hybride dans le récit bref au XVI^e siècle », dans *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, textes rassemblés et présentés par Hélène Baby, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹² Michel Jeanneret, *Le Défi des signes Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ Madeleine Jeay, « Pour cause de brièveté : les formules d'abrègement dans la narration longue », *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Catherine Nacquet, Laurence Harf-Lancner, Michelle Szkilnik (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 109.

¹⁵ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, trad. fr., Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 63.

narration soulignant ainsi « la présence paradoxale de l'esthétique de la brièveté dans la prose [romanesque]¹⁶ ».

Cependant, dans son étude sur la brièveté des fables au Moyen-Âge, Jeanne-Marie Boivin¹⁷ rappelle que, si la *brevitas* est avant tout une catégorie esthétique¹⁸, elle n'en est pas moins une notion critique, tant il y a d'« infractions »¹⁹ à son hégémonie narrative. Il faut avoir conscience que les critères de brièveté et de longueur sont avant tout relatifs :

La brièveté des genres brefs est, comme on sait, une notion floue. Tous les récits qui relèvent des *short stories* sont toujours plus ou moins courts – ou plus ou moins longs. Leur brièveté apparaît en réalité si élastique que l'on peut se demander si elle est une notion critique et si elle peut être prise comme critère définitoire de quelque genre que ce soit²⁰.

Pour reprendre le truisme de Paul Zumthor, « est bref ce qui n'est pas long » ou, plus précisément « un texte bref s'oppose à *ce qui est perçu comme un texte long* » : « [e]n d'autres termes, la brièveté ne résulte pas d'une norme absolue, elle est *culturellement conditionnée* »²¹. Les nouvelles du XVI^e siècle sont estimées courtes par rapport aux romans contemporains tels que *Les Angoysses douloureuses* (1538) d'Hélisenne de Crenne, *l'Alector* (1560) de Barthelemy Aneau ou le cycle romanesque d'*Amadis de Gaule*. Cependant, une œuvre comme le *Tiers Livre* de Rabelais enchaîne des chapitres de taille relativement réduite et surtout plus ou moins autonomes, ou du moins isolables²². La différence avec un recueil de nouvelles comme *l'Heptaméron* n'est pas si évidente : « Tout se passe comme si Rabelais, d'abord fidèle à la tradition de la séquence médiévale, se rangeait, dès le *Tiers Livre*, à l'esthétique nouvelle ; il casse la succession narrative, publie des romans qui ressemblent à des collections de récits brefs et en arrive ainsi, dans ses dernières œuvres, à un dispositif tout proche de la structure modulaire de *l'Heptaméron*²³ ». Le livre de Rabelais n'est pourtant pas intégré aux formes brèves ni *l'Heptaméron* lu comme un roman, malgré

¹⁶ Bénédicte Milland-Bove, « Les nouvelles des romans arthuriens du XIII^e siècle : narrations longues, narrations brèves ? », *Faire court, ibid.*, p. 261.

¹⁷ Jeanne-Marie Boivin, « Fable et *brevitas* au Moyen Âge », *Faire court, ibid.*, p. 65-90.

¹⁸ La notion de brièveté « a été tout au long de leur histoire attachée [aux fables], depuis leur origine mais surtout depuis le recueil auquel presque tous les recueils de fables médiévales remontent, composé au I^{er} siècle ap. J.C. par le poète latin Phèdre. » (J.-M. Boivin, *ibid.*, p. 65)

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 83.

²¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 4.

²² Voir Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 55 : « [...] les *Tiers* et *Quart Livres* adoptent un mode de composition par accumulation qui n'a plus grand-chose à voir avec le déroulement chronologique d'un roman. Des épisodes équivalents [...] se superposent sans s'enchaîner ni progresser ; le récit se fractionne en unités plus ou moins autonomes, dont le nombre et l'ordre paraissent indifférents. »

²³ *Ibid.*

le récit-cadre et la liaison entre les nouvelles assurées par les devisants et leurs débats²⁴. Le critère de la brièveté est donc à considérer avec précaution d'autant que, si la grande majorité des nouvelles sont de taille réduite, il n'en est rien de la plupart des recueils qui les accueille, le modèle du *Décameron* légitimant l'accumulation d'une centaine de textes²⁵. Chaque « module » est donc relativement bref – quoique cette affirmation soit à nuancer – mais le tout dans lequel il s'insère et qu'il contribue à constituer ne l'est pas forcément. Aussi, comme le souligne Jeanne-Marie Boivin, faut-il

sans doute commencer par faire la remarque très générale qu'une notion, pour être critique, n'a pas besoin d'être absolue. Et qu'il en va ainsi de celle, toujours relative, de la brièveté en littérature. Mais il faut surtout insister sur le fait que la brièveté des œuvres ne se confond pas avec leur étendue matérielle. Le bref n'est pas le court – même si le court est toujours bref (les textes peu étendus induisent une pratique logique de la brièveté)²⁶.

Lire le *Décameron* ou l'*Heptameron*, quel que soit l'ordre de lecture choisi – linéaire ou « folâtre » – peut prendre un certain temps. Cependant, la nouvelle de la Renaissance est assurément brève par rapport aux romans du XVII^e siècle, en particulier ces monuments narratifs que sont les « romans longs²⁷ », d'autant que « la définition du roman repose, d'aussi loin qu'elle a été formalisée, sur l'opposition entre formes longues et formes brèves²⁸ ». Dans les recueils de nouvelles du XVI^e siècle, il est possible de trouver, selon le format des éditions, des textes très courts d'une seule page²⁹, voire d'un seul bref paragraphe. Tel est le cas des récits de *La Nouvelle fabrique des excellents traicts de verité*. Comme le souligne Nicole Cazauran, « [q]uand les « nouvelles » du XVI^e siècle se font très brèves, elles tournent d'ordinaire en simples facéties où un bon mot tient lieu d'action, à moins qu'un geste ou une ruse inverse soudain une situation. [...] Mais il est un recueil où, sans péripéties ni réparties spirituelles, la brièveté peut triompher à l'état pur, suffisant

²⁴ Voir Marie-Madeleine de La Garanderie, *Le Dialogue des romanciers, une nouvelle lecture de L'Heptameron de Marguerite de Navarre*, Paris, Minard, Archive des Lettres Modernes, n°168, 1977.

²⁵ Voir les *Cent nouvelles nouvelles* de Vigneulles, l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre qui, selon les affirmations du « Prologue » aurait dû constituer le premier *Décameron* français, ou encore les *Nouvelles récréations* de Des Périers et *La Nouvelle fabrique* d'Alcriste (respectivement 90 et 99 nouvelles).

²⁶ Jeanne-Marie Boivin, *op. cit.*, p. 83.

²⁷ Voir l'étude de Marie-Gabrielle Lallemand (*Les Longs Romans du XVII^e siècle. Urfé, Desmarets, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*, Paris, Classiques Garnier, 2013) ou l'ouvrage collectif *La Taille des romans*, A. Gefen et T. Samoyault (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013.

²⁸ Francis Gingras, « Pour faire court : conscience générique et formes brèves au Moyen Âge », *Faire court*, *op. cit.*, p. 156.

²⁹ Par exemple, les nouvelles 52 et 53 des *Nouvelles récréations et joyeux devis* ou la nouvelle 69 des *Cent nouvelles nouvelles* de Vigneulles.

à rendre mémorables des histoires parfois réduites à quelques lignes³⁰ ». Ce recueil, c'est celui d'Alcriste. Pour Françoise Joukovsky, « c'est donc l'exigüité du genre qui semble avoir séduit Alcriste, à l'opposé de la pléthore romanesque³¹ ». Ainsi, dans un recueil tel que la *Nouvelle fabrique*, la brièveté serait moins une question de style qu'une « conception intellectuelle » : « [...] être bref ne revient pas à utiliser un style rapide ou nerveux, mais à effectuer une sélection dans l'infinité des petits faits qui constituent une action afin de mettre en évidence les plus significatifs d'entre eux³² ».

Cependant, il est également fréquent de lire, au XVI^e siècle, des nouvelles bien plus longues, de vingt ou trente pages, comme les célèbres nouvelles 10 (l'histoire d'Amadour et de Floride) et 70 (l'histoire de la dame du Vergier)³³ de l'*Heptaméron*. C'est pourquoi, devant cette hétérogénéité, est-il précipité d'apposer, sans distinction, un critère générique trop vite adopté³⁴. Ainsi constater que les nouvelles du XVI^e siècle sont généralement brèves n'est guère satisfaisant. Il semble plus révélateur de constater que les conteurs peuvent mélanger des textes de taille variable, sans que cela pose problème. Dans son édition de l'*Esté* de Poissenot, Gabriel-André Pérouse compare l'efficacité narrative de deux nouvelles de longueur opposée, le talent du conteur s'y exprimant selon lui avec la même facilité :

Quant à apprécier Poissenot comme « nouvelliste » (puisqu'il semble se vouloir tel), il apparaît qu'il mérite des louanges, [...] il réussit aussi bien dans la narration rapide, sobriement menée et dégagant son sens avec netteté (ainsi la belle histoire du philosophe Secundus), que dans le long récit psychologique, où l'analyse du

³⁰ Nicole Cazauran, « Du pouvoir de la brièveté : Philippe d'Alcriste et ses drôles de merveilles », dans *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, études réunies par Ph. Baron et A. Mantero, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 87. Voir p. 94 également : « [...] que ce soit aux frontières du merveilleux, du côté des concours de bourdes [...] ou encore à propos des répertoires de *mirabilia* venus de la tradition antique, Philippe d'Alcriste, prenant de toutes mains, a su choisir des sujets propres à favoriser le triomphe de la pure brièveté. Nul besoin de peindre des personnages qui, hommes ou bêtes, sont réduits à leurs silhouettes, à leurs gestes, nul besoin de définir les enjeux qui opposeraient trompeurs et trompés, ni de mettre en place, dans le trio traditionnel, les positions respectives du mari, de la femme et de l'amant. Ce n'est pas son affaire : d'exposition, de déduction psychologique, voire de dénouement, il ne se soucie guère. »

³¹ Françoise Joukovsky, introduction à son édition de *La Nouvelle fabrique*, Textes littéraires français, Genève, Droz, 1983, p. LXXX. Pour plus d'éléments sur « l'esthétique de la forme brève » chez Alcriste, voir les pages LXXIV-LXXXVIII.

³² Yasmina Foehr-Janssens, « La parole condensée : poétique du récit bref dans les recueils de contes enchâssés », dans *Faire court*, *op. cit.*, p. 235.

³³ La narratrice de la nouvelle 70, Oisille, a quelques scrupules à faire un récit aussi long (*Heptaméron*, éd. Michel François, Paris, Classique Garnier, 2005, p. 400).

³⁴ Gabriel-André Pérouse remarque ainsi que « [s]i l'on veut la preuve que, pour un homme de 1535, la nouvelle ne se définit nullement par la brièveté (même si cette brièveté lui est très habituelle), on n'a qu'à considérer la première nouvelle du second volume du *Grand Parangon* (nouvelle 51 dans l'édition de Mabilley), qui occupe 46 pages serrées ("traduites" de la Célestine) » (*Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, *op. cit.*, p. 103, note 15).

comportement humain ne nuit pas à la tenue en haleine (aventure de Combabe)
[...]»³⁵.

Les remarques d'un narrateur commentant ou excusant la longueur d'un récit³⁶ ne témoignent donc pas tant d'une règle d'écriture implicite, que d'une attention topique au lecteur et à sa capacité de concentration. Ces interventions du narrateur, ou de personnages-narrateurs, appartiennent à un *topos* bien connu, raillé notamment par Scarron dans son *Roman comique*³⁷. Le lieu commun du récit fastidieux à écouter³⁸ n'empêche donc pas les longues narrations. C'est pourquoi, il semble préférable de parler de récits de taille variable. Le bref domine, mais le long a sa place³⁹. Certains recueils, comme celui d'Yver, préfèrent les narrations plus étendues⁴⁰. Il ne s'agit pas de nier la brièveté des nouvelles du XVI^e siècle, mais de souligner que des récits d'une certaine longueur ne sont ni des *hapax* ni le signe d'une singularité ou d'une originalité narrative. De plus, la taille d'une nouvelle est souvent liée à celle du texte source dont elle s'inspire. Par

³⁵ Gabriel-André Pérouse, introduction à l'*Esté* de Poissenot, Genève, Droz, 1987, p. 29.

³⁶ Parlamente, après avoir terminé son récit des amours d'Amadour et Floride, devance d'emblée de possibles reproches des auditrices sur la longueur de son récit : « Je sçay bien, mes dames, que ceste longue nouvelle pourra estre à aucuns fascheuse, mais [...] » (*Heptaméron*, *op. cit.*, N10, p. 83). Quant à Longarine, elle sait imposer des « comptes » d'une certaine longueur (« Si mon compte est un peu long, vous aurez patience », p. 116). À l'inverse, des personnages peuvent également avoir quelques hésitations à rapporter une histoire particulièrement courte, comme Nomerfide, à la sixième journée de l'*Heptaméron* : « Je n'avois pas deliberé, dist Nomerfide, de raconter une si courte histoire ; mais, puis, qu'elle vient à propos, je la diray. » (p. 344) La brièveté n'est pas un gage de réussite (« Encores que vostre compte soit court, dist Oisille, si est il aussi plaisant que j'en ay point oy [...] », p. 223).

³⁷ Au chapitre XVIII, le narrateur commente la longueur de son récit, commentaire mettant en abyme une remarque d'un personnage sur son histoire : « J'ay fait le precedent Chapitre un peu court, peut-estre que celuy-cy sera plus long ; je n'en suis pourtant pas bien asseuré, nous allons voir. Le Destin [...] reprit son Histoire en cette sorte : Je m'en vay vous achever le plus succinctement que je pourray une vie qui ne vous a desja ennuyé que trop longtemps » (Scarron, *Le Roman comique* dans *Romanciers du XVII^e siècle*, présentation et annotation par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1958, p. 628). Furetière raille également les longueurs caractéristiques du genre romanesque dans le *Roman bourgeois* : « Je me doute bien qu'il n'y aura pas un lecteur (tant soit-il bénévole) qui ne dise en lui-même : "Voici un méchant Romaniste ! Cette histoire n'est pas fort longue ni fort intriguée. Comment ! il conclut d'abord un mariage, et on n'a coutume de les faire qu'à la fin du dixième tome !" Mais il me pardonnera, s'il lui plaît, si j'abrège et si je cours en poste à la conclusion. » (Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* [1666], Paris, GF Flammarion, 2001, p. 92-93).

³⁸ « Compere Anselme (dist maistre Huguet), je vous prie, soyez brief, et le faire court [...]. » (Noël Du Fail, *Propos rustiques*, Genève, Droz, 1994, p. 147)

³⁹ À propos du *Printemps* d'Yver, Marie-Ange Maignan et Marie-Madeleine Fontaine affirment que dire que le recueil appartient « au genre de la narration brève, ou "nouvelle", dont dépendent les cinq Histoires du *Printemps*, ne nous apprendra rien de plus. [...] il ne serait guère utile [de] reprendre la description des genres narratifs présents dans le recueil pour finalement montrer qu'Yver ne se fixe à aucun d'eux et surtout n'en fixe aucune proportion, mais qu'il se permet de butiner partout sans oublier la pastorale et particulièrement la *Bergerie* française de son temps [...], ainsi que les diverses inventions de ses poètes préférés, Ronsard et Belleau. Yver aime tout et veut tout écrire [...] » (*Le Printemps d'Yver*, Genève, Droz, 2015, p. XLV-XLVI).

⁴⁰ Dans l'édition citée, les nouvelles d'Yver font entre quarante (« Cinquiesme Histoire ») et soixante-dix-huit pages (« Quatriesme Histoire »). Plusieurs interventions des personnages-narrateurs rappellent, au fil du récit, cette longueur caractéristique des « histoires » : « Pour faire court... » (*ibid.*, p. 92), « Mais laissons habiller ceste damoiselle, de peur qu'elle nous semble trop longue à coiffer, et retournons de grace vers nostre Floradin [...] » (p. 451), « Mais pourquoy demeurons nous si longuement sur ce difficile commencement d'amour ? » (p. 456).

exemple, les nouvelles inspirées des facéties du Pogge, bien qu'elles soient plus développées que leur modèle, restent de taille plutôt réduite⁴¹. Les nouvelles imitant ou s'inspirant de procédés romanesques sont, elles, au contraire, plus longues⁴². Il serait donc précipité d'affirmer que le lecteur du XVI^e siècle cherche à lire des textes brefs en ouvrant un recueil de nouvelles. Ou plutôt, comme le rappelle Michel Jeanneret, la brièveté étant de mode, quel que soit le genre considéré, elle n'est plus vraiment un critère générique singulier. Elle peut frapper un lecteur du XVII^e siècle, habitué aux romans fleuves ou aux longues nouvelles héritées de Cervantès, comme un lecteur moderne, familier, depuis le XIX^e siècle, des courtes nouvelles. Mais il serait anachronique d'appliquer cet étonnement rétrospectif à ces ouvrages de la Renaissance. La taille des nouvelles varie selon les œuvres – les nouvelles de Des Périers étant incontestablement plus courtes⁴³ que celles d'Yver ou de Poissenot – ou à l'intérieur d'un même recueil (*l'Heptaméron* ou les *Comptes du monde aventureux*, par exemple).

Pour conclure, peut-être faudrait-il davantage souligner combien la délicate question de la brièveté acquiert toute sa valeur herméneutique dans les récits encadrés, construits sur le modèle du *Décameron*. La brièveté devient, dans ces recueils associant un double niveau narratif, l'outil d'une « transformation profonde de l'interprétation », comme le souligne Michel Jeanneret :

[...] la formule de l'histoire brève présente l'avantage de pouvoir alterner avec un commentaire qui met en scène et problématise la réception. Bien sûr, le roman continu peut aussi faire retour sur lui et inclure sa propre interprétation ; mais celle-ci, plus ou moins implicite, est absorbée dans le tissu narratif. Le récit court, lui, invite à **réfléchir immédiatement et explicitement sur sa signification**, il fonctionne comme **un laboratoire où s'expérimentent différents modes de lecture**. Le dispositif de la narration à deux degrés, si prisé au XVI^e siècle, permet cela précisément : au récit, de préférence bref, succède un métarécit, qui pose des questions sur la méthode, ou avance des hypothèses sur le sens des événements

⁴¹ Comme la nouvelle 9 des *Nouvelles récréations* de Des Périers (« De celui qui acheva l'oreille de l'enfant à la femme de son voisin »), inspirée de la facétie 223 du Pogge (« *De Fratris Minorum qui fecit nasum puero* »).

⁴² Par exemple, le récit de la première journée du *Printemps* fait plusieurs emprunts aux romans de chevalerie tels qu'*Amadis* ou *Sir Gawain and the Green Knight* (voir la note 131 de l'édition, *op. cit.*, p. 79).

⁴³ Lionello Sozzi place également les récits de Des Périers « sous le signe de la vitesse » : « Les faits, les gestes, les discours se succèdent à un rythme accéléré ; en particulier, les transitions s'accomplissent sans lourdeurs, sans embarras, avec l'aisance la plus dynamique et un sens très aigu de l'animation et de l'entrain. [...] En peu de lignes, sans détails superflus, Des Périers nous raconte l'essentiel de son histoire [...]. » (*Les Contes de Bonaventure Des Périers, Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Torino, G. Giappichelli, 1965, p. 269).

racontés. Un dialogue envahit le terrain de l'histoire et injecte, dans la lecture, une **dimension métaréflexive**⁴⁴.

Là serait, dans le cas précis des recueils de nouvelles encadrées de la Renaissance, tout le sel du récit bref : porter un métadiscours, sorte d'art oratoire clandestin, destiné à promouvoir, voir défendre, une littérature plus facétieusement complexe qu'il n'y paraît.

ANNE BOUTET

Université Gustave Eiffel

Laboratoire LISAA (EA 4120)

⁴⁴ Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 62 [nous soulignons].