



HAL
open science

Thèse soutenue (résumé) : "Les recueils français de nouvelles du XVIe siècle, laboratoire des romans comiques"

Anne Boutet

► **To cite this version:**

Anne Boutet. Thèse soutenue (résumé) : "Les recueils français de nouvelles du XVIe siècle, laboratoire des romans comiques". Réforme, Humanisme, Renaissance, 2017, 84. hal-03049574

HAL Id: hal-03049574

<https://hal.science/hal-03049574>

Submitted on 9 Dec 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.

THÈSES SOUTENUES

Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme | « [Réforme, Humanisme, Renaissance](#) »

2017/1 N° 84 | pages 137 à 155

ISSN 1771-1347

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-reforme-humanisme-renaissance-2017-1-page-137.htm>

Pour citer cet article :

« Thèses soutenues », *Réforme, Humanisme, Renaissance* 2017/1 (N° 84),
p. 137-155.

Distribution électronique Cairn.info pour Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme.

© Association d'études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

THÈSES SOUTENUES

Florence BONIFAY, « Concurrences poétiques. Identités collectives et identités singulières autour de la Pléiade (1549-1586) », thèse de doctorat soutenue le 2 décembre 2016 à l'Université Lyon 2, dirigée par Michèle Clément, et présentée devant un jury composé d'Emmanuel Buron, de Nathalie Dauvois, de Jean-Charles Monferran, de Caroline Trotot et de Jean Vignes.

Entre la parution de la *Deffence* (1549) et le tombeau de Ronsard (1586), des liens entre poètes se nouent et se dénouent autour de la figure centrale ronsardienne, et les mises en scène d'un « faire groupe » côtoient la volonté affirmée par chacun de tracer son propre sillon. Ce double mouvement est au cœur même de la notion de concurrence qui peut se comprendre aussi bien comme convergence (étymologiquement : courir ensemble vers un même but) que comme rivalité.

Pour étudier cette articulation entre le collectif et le singulier, le corpus de notre étude est constitué de pièces (poèmes, préfaces, manifestes), publiées entre 1549 et 1586, dans lesquelles un poète cite un ou plusieurs confrères. Ce sont ainsi 300 recueils qui ont été dépouillés et 2 200 textes qui ont été saisis en intégralité dans une base de données en ligne : <<https://sites.univ-lyon2.fr/ReseauxpoetesXVI/front/index.php>>. Celle-ci autorise aussi bien des analyses quantitatives (qui cite qui ? combien de fois ? quand ?) que des analyses qualitatives, puisque les textes sont accessibles en pdf.

Restreindre le corpus aux textes publiés permet d'envisager la dimension publicitaire de ces discours et de situer l'étude au niveau des représentations : représentation du poète en groupe, représentation du poète qui s'inscrit dans une généalogie, représentation du poète qui s'écarte des chemins battus par ses confrères, représentation du poète confrontant ses points de vue à ceux de ses pairs, etc. Le regard porté sur ces mises en scène est éclairé par les théories de quelques sociologues de la littérature

comme Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Laurent Thévenot, Bernard Lahire et Nathalie Heinich. Les travaux de cette dernière sur l'« être écrivain¹ », qui articulent « identité collective » et « identité singulière », inspirent d'ailleurs le titre de notre thèse. Nos analyses permettent ainsi de décaler la pertinence d'une partie de ce qu'ont écrit ces chercheurs sur la sociabilité littéraire et ses effets de concurrence, vers un siècle plus ancien que les traditionnels XIX^e et XX^e siècles auxquels les sociologues de la littérature ont pour habitude de porter un intérêt tout particulier.

Quoique restreint aux textes imprimés, le corpus est tout de même ample. Prendre en compte 300 recueils publiés par une soixantaine d'auteurs permet d'embrasser quelque quatre cents noms d'écrivains en activité entre 1549 et 1586. Notre thèse, qui revisite l'histoire littéraire de cette période sous l'angle des interactions entre poètes, fait ainsi une place aux femmes (Anne de Marquets, les Dames Des Roches, Marie de Romieu, etc.) et aux poètes peu connus (Jean de Boyssières, Gérard-Marie Imbert, etc.) dont le nom ne se rencontre parfois que dans la signature d'un liminaire (Jean Allant, Jean Allaire, Patry Bruneau, etc.). Par conséquent, l'étude des liens affichés ou des silences entre poètes intègre les questions de genre, d'ancrage géographique et de langue (l'occitan, par exemple). Par ailleurs, cet ample corpus permet d'envisager la *Brigade* et la *Pléiade* comme des microphénomènes dans le cadre d'une sociabilité poétique plus large. Exhibés et plus ou moins fantasmés, ces regroupements élitistes, replacés dans le réseau plus vaste des représentations des liens entre poètes, révèlent toutefois leur capacité à frapper les esprits de ceux qui n'en sont pas. En somme, ils structurent bon nombre d'imaginaires poétiques, et ce sur toute la période étudiée.

Le mouvement général de la thèse consiste à montrer que l'identité poétique se construit à la fois collectivement (partie I), dans la rivalité entre sous-groupes (partie II) et de manière individuelle, chaque poète faisant valoir sa singularité (partie III).

1. Notamment : Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

Faire groupe : construction d'une identité collective

La première partie de la thèse observe comment le réseau s'exhibe et comment des solidarités fortes se mettent en scène pour soutenir collectivement la visibilité du Poète et promouvoir son rôle social essentiel. Insistance sur l'idée de nombre avec les substantifs *bande*, *troupe*, *troupeau* ou *brigade*, choix de quelques critères pour préciser l'identité du groupe (poètes *amoureux*; poètes *français*; etc.), valorisation de l'amitié, mise en scène des réseaux par des poèmes-listes, par des publications polygraphiques et par des échanges nombreux de pièces en vers (liminaires; adresses et réponses composant des dialogues au sein des recueils; etc.) sont quelques-uns des procédés analysés dans les deux premiers chapitres de cette première partie. Le chapitre 3 prend en compte la dimension géographique des identités groupales et pointe la coexistence d'une identité nationale (poètes *français*) et d'identités locales (poètes du Clain, poètes gascons, poètes lyonnais, etc.). Le chapitre 4, enfin, au-delà des relations poètes-poètes, envisage les relations poètes-mécènes et poètes-professionnels du livre comme structurant également (et peut-être en filigrane, de manière moins ouvertement exhibée) les sociabilités poétiques.

L'identité collective menacée : concurrences, conflits et morcellements

La deuxième partie envisage moins une identité collective qu'une pluralité d'identités collectives. Le chapitre 1 montre que l'émulation chère à la Renaissance – et fréquemment mise en scène par les poètes sous la forme vertueuse du concours (tournois d'archers; jeux olympiques; chants amébées dans quelques églogues; etc.) – cède parfois le pas aux rivalités et affrontements virulents. L'identité collective Poète se morcelle alors, et le réseau – caractérisé par son horizontalité – cède la place au champ de lutte et aux négociations de hiérarchies de valeur entre les participants du champ poétique. Le chapitre 2 explore ainsi quelques solidarités qui s'expriment dans l'adversité. Des sous-groupes sont identifiables, qui entrent souvent en conflit : les *jeunes* contre les

vieux, les poètes *chrétiens* contre les poètes *païens*, par exemple. Ce faisant, des figures de chefs émergent. Agité par des luttes de concurrence, le champ poétique s'organise également autour de centres qui laissent, de fait, certains auteurs à la périphérie, montre le chapitre 3. C'est le cas des femmes ou encore de quelques poètes de province qui se plaignent d'être loin de l'effervescence parisienne. Pour autant, certains profitent de leur éloignement pour jouer le rôle de « premier » au niveau local plutôt que de « second » à Paris.

L'identité singulière : différenciations et volontés de domination

Pour finir, la troisième partie s'intéresse à la construction de la singularité puisque, dans la relation à ses pairs, le poète cherche aussi à dégager un périmètre poétique qui lui soit propre. Le chapitre 1 examine les processus de différenciation, à la fois dans l'articulation des pronoms (*nous*, *vous*, *eux*, *moi* ou plus encore *Mais moi*) et dans l'adoption de certaines postures pour dire l'écart – comme le poète solitaire ou le poète mélancolique. Ces traits d'écriture sont communs à un grand nombre d'auteurs. Mais d'autres éléments, que pointe le chapitre 2, permettent de les singulariser davantage : la région chantée, la devise choisie, le nom de la Dame louée. Ces éléments sont aussi le support de comparaisons qui visent à établir des degrés d'excellence. De même, la répartition des genres s'évalue au regard de la hiérarchie des genres qui place au sommet le poème héroïque, objet de nombreuses tentatives mais aussi de nombreux échecs. Par conséquent, cet édifice hiérarchique semble vaciller. Cela autorise un droit à la différence qui rend peut-être inclassable mais qui permet surtout à chaque poète de prétendre immortaliser son nom. En dernier ressort, le chapitre 3 analyse la course à la gloire dans laquelle se lance la plupart des poètes. Il s'agit pour chacun d'imposer son nom, de faire du « bruit », de s'auto-glorifier et de s'arroger une place de choix sur l'axe horizontal du temps – en prétendant avoir été *précurseur*, fût-ce dans un domaine de niche – et sur l'axe vertical des valeurs – en prétendant être *supérieur*.

Anne Boutet, « Les recueils français de nouvelles du xvi^e siècle, laboratoires des romans comiques », thèse sous la direction de Marie-Luce Demonet, soutenue le 4 mars 2017 à l'Université de Tours/CESR, devant un jury composé de Marie-Luce Demonet, Stéphan Geonget, Guiomar Hautcœur-Espejo, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Michèle Rosellini et Marie-Claire Thomine.

Malgré la célébrité de recueils, comme l'*Heptaméron* ou les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, et le renouveau d'éditions critiques de textes décisifs, tel *Le Printemps d'Yver*², les nouvelles du xvi^e siècle français sont souvent déconsidérées, reléguées au rang de simples narrations facétieuses, loin derrière les livres de Rabelais ou les récits, plus tardifs, d'un Béroalde de Verville. Pourtant, tels les silènes du prologue de *Gargantua*, les nouvelles écrites à la Renaissance contiennent, en dépit de leur apparence futile ou légère, bien des trésors et autres « fines drogues » destinés à réjouir et réveiller le lecteur. Ouvrir un recueil de nouvelles du xvi^e siècle, c'est se plonger dans une littérature labile, souvent protéiforme. Comme le souligne Didier Souiller, ces ouvrages se distinguent par leur « grande variété de formes narratives qui témoignent de la souplesse et de la plasticité de la nouvelle, riche de virtualités et peut-être laboratoire des expériences romanesques à venir³ ». Le genre de la nouvelle en France, au xvi^e siècle, échappe donc aux lectures univoques ou lénifiantes qui feraient de chaque œuvre une banale accumulation de récits joyeux ou sombres, à visée divertissante et édifiante. La difficulté à conférer une identité générique à cet ensemble de textes, réunis par commodité sous le nom de nouvelles, mais souvent désignés comme « histoires », « devis » ou « comptes », et regroupant des récits variés aux influences multiples, est là. Face à la diversité des recueils et en l'absence de tout art poétique contemporain pour en préciser les frontières génériques, la critique moderne a proposé plusieurs analyses définitives

2. Jacques Yver, *Le Printemps d'Yver*, éd. par Marie-Ange Maignan, en collaboration avec Marie-Madeleine Fontaine, Genève, Droz, 2015.

3. Didier Souiller, *La Nouvelle en Europe: de Boccace à Sade*, Paris, PUF, 2004.

destinées à faire jaillir une homogénéité fédératrice et compenser ainsi la disparité de cet ensemble d'œuvres. Ces tentatives de définitions génériques, comme celles proposées par G.-A. Pérouse ou R. Godenne⁴, aussi pertinentes soient-elles, sont souvent discutables car trop restrictives ou partiales. Il en résulte alors une sorte de compromis : les contemporains ne s'attachant pas à définir la nouvelle comme genre, il suffit de donner quelques caractéristiques considérées comme majeures (brièveté, moralité, bon tour, bon mot, « réalisme », etc.) pour contourner la difficulté. Or, bien que conteurs et lecteurs du xvi^e siècle se soient montré indifférents à toute précision générique, il importe de pouvoir distinguer les nouvelles d'autres formes narratives voisines, comme les discours bigarrés ou l'histoire tragique : les enjeux génériques soulevés sont de taille et décisifs dans l'appréhension de la littérature narrative en prose de la Renaissance. Aussi la remarque de Didier Souiller invite-t-elle à explorer la piste du roman pour résoudre ce questionnement générique. Au lieu de chercher en vain une réponse chez les écrivains et les lecteurs du xvi^e siècle, il semble plus fructueux d'aborder la question du point de vue des romanciers du siècle suivant, tout particulièrement les auteurs de romans comiques que sont Charles Sorel, Tristan L'Hermite et Paul Scarron. Ces derniers ont le double avantage d'une proximité temporelle – garantie d'une réception littéraire moins éloignée que la nôtre de celle des lecteurs du xvi^e siècle – et d'une pratique d'écriture nourrie, entre autres, de ce modèle narratif de la Renaissance.

Dans *Roman et Réalité. Les histoires comiques au xvii^e siècle*⁵, Jean Serroy souligne que les romanciers comiques recourent aux nouvelles du siècle précédent pour alimenter la satire de leurs écrits. Le choix d'une démarche « à rebours », et non téléologique⁶, soit partir des romans comiques du xvii^e siècle pour mieux revenir aux recueils de nouvelles de

4. Gabriel-André Pérouse, *Nouvelles françaises du xvi^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977 ; René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux xvi^e et xviii^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

5. Jean Serroy, *Roman et Réalité. Les histoires comiques au xvii^e siècle*, Paris, Minard, 1981.

6. 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.

la Renaissance, ouvre ainsi de nouveaux horizons à l'analyse générique. En cherchant dans ces romans la trace, voire l'emploi explicite de récits tirés de recueils du xvi^e siècle, il devient possible d'affiner ou de rectifier les critères définitoires de la nouvelle répertoriés par la critique moderne. Cette démarche implique d'accorder une place de choix à Charles Sorel qui, non seulement puise dans les nouvelles de la Renaissance pour composer l'*Histoire comique de Francion*, mais analyse également cette littérature dans ses ouvrages critiques (*La Bibliothèque française, De la connaissance des bons livres*). L'exploration des romans comiques sert à renouveler l'approche générique des nouvelles du xvi^e siècle et ce dans l'aspiration d'établir la première liste de critères définitoires fiables et opératoires et de conférer à cette littérature, qu'un manque de célébrité réduit souvent aux lectures érudites, le lustre qui lui revient de droit.

Ce premier paradoxe (recourir à un genre littéraire du xvii^e siècle pour en définir un autre, propre au xvi^e siècle⁷) s'accompagne d'un second : prétendre posséder un objet littéraire suffisamment clair et identifiable pour en chercher l'influence ou la présence dans les romans comiques, mais affirmer en même temps que cet objet littéraire n'a rien de si évident et qu'il faut en reformuler l'analyse. La notion de laboratoire, présente dans la remarque de D. Souiller, aide à résoudre cette apparente aporie. Le laboratoire, lieu « où se prépare, s'élabore quelque chose⁸ », c'est l'espace textuel de la nouvelle⁹. Dans cet espace, avec un matériel et des protocoles narratifs hérités du Moyen Âge et de l'Italie¹⁰, le conteur se livre à des essais fictionnels répétés. Il y a donc des outils premiers (les sources littéraires de la nouvelle) qui contribuent à l'élaboration des récits et qui permettent une première identification générique. Puis, vient le temps de l'expérimentation, celle à laquelle se

7. En effet, les nouvelles composées au xvii^e siècle ne sont guère comparables à celles des conteurs de la Renaissance.

8. Telles sont les définitions du *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

9. Peu importe que cette nouvelle soit insérée ou non dans un recueil, peu importe qu'elle soit ou non élément d'une fiction première (ou « histoire-cadre »).

10. Pour le Moyen Âge français, les *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes, et, pour la partie italienne, le *Décameron* ou les facéties du Pogge entre autres.

livrent nos conteurs et dont le résultat semble échapper, du moins partiellement, à notre lecture moderne. C'est pourquoi ce travail implique de prendre en compte la notion de réception générique. Selon la formulation d'Antoine Compagnon, le genre est une « convention discursive¹¹ ». L'hypothèse menée dans cette présente étude fait ainsi partie intégrante d'une phénoménologie de la lecture construite sur un phénomène de « lectures-gigognes » : une lecture descriptive (lire dans le roman comique les marques d'un héritage narratif manifeste des nouvelles de la Renaissance) emboîte une lecture intertextuelle (la lecture de ces nouvelles par les romanciers et son usage) qui implique elle-même une lecture générique (lire les romans comiques comme une lecture générique détournée, mais révélatrice, des nouvelles du XVI^e siècle). Cet enchâssement fait écho à la théorie de la réception et au critère de compétence que requiert l'étude des genres selon Jauss¹².

-
11. « Du moins est-ce sous cette acception [...] qu'il a été réhabilité dans les études littéraires après une période durant laquelle il a été peu présent, peu considéré, où entre l'œuvre ou le texte et la littérature il n'y avait pour ainsi dire pas de médiations. [...] Disons d'entrée de jeu que si la notion de genre a une validité par-delà les procès qu'elle a subis, c'est du côté de la lecture, de la phénoménologie de la lecture. Lisant, je fais une hypothèse sur le genre ; cette hypothèse guide ma lecture ; je la corrige si le texte la contredit ; non, ce n'est pas un sonnet français ; non ce n'est pas une tragédie classique ; non, ce n'est pas roman noir ; au bout du compte cette œuvre n'appartient peut-être à aucun genre défini, mais pour que j'arrive à cette conclusion, il faut que je l'aie lue en faisant des hypothèses sur son appartenance générique et en révisant ces hypothèses au fur et à mesure de ma lecture. », A. Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre. Cours de M. Antoine Compagnon », en ligne sur *Fabula.org* : <<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>>.
12. « On ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative. » (H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, op. cit., p. 42). Cette analyse est développée dans *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, 2013, p. 55 : « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote) [...]. À

L'intitulé de ce travail, « les recueils français de nouvelles du xvi^e siècle, laboratoires des romans comiques », peut laisser entendre que l'analyse menée suit la chronologie imposée non seulement par les œuvres, mais également par la notion de « laboratoire » : partir du lieu de l'expérience (les nouvelles de la Renaissance) pour arriver aux résultats (la présence de cet héritage narratif du xvi^e siècle dans les romans comiques). Or, rappelons-le, l'hypothèse de cette étude n'est pas tant déterminée par une ambition de redresseur de torts – redonner aux conteurs la place qu'ils méritent d'occuper dans l'intertextualité littéraire des romans comiques –, que par la complexité déroutante d'un ensemble de recueils qui, par leur polygénèse et leur labilité générique, semblent lancer un défi au lecteur moderne¹³, davantage habitué à un certain confort théorique apporté par les traités poétiques et autres taxinomies. Ainsi, au lieu de commencer par fouiller les laboratoires narratifs que sont les nouvelles de la Renaissance et d'en explorer le contenu, la lecture proposée débute par une observation des résultats obtenus : que retiennent les romanciers comiques de leur lecture de ces récits ? Ce premier temps de l'analyse en appelle un second : relire les conteurs du xvi^e siècle à la lumière des critères génériques identifiés et utilisés, tacitement ou non¹⁴, dans les romans comiques. L'objet d'étude choisi impose, en effet, un « va-et-vient continu », caractéristique des

ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle. »

13. « La lecture se présente comme une résolution d'énigmes (conformément à ce que Barthes appelait le "code herméneutique", ou au modèle cynégétique [...] de la *mimésis*). Mettant en œuvre la mémoire, elle procède à un archivage d'indices. [...] mais le texte la frustre aussi nécessairement, car une intrigue contient toujours des failles irréductibles, des alternatives indécidables [...]. » (A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 179).
14. Les analyses des chapitres 1 et 3 soulignent des références explicites aux recueils français de nouvelles du xvi^e siècle (nom d'auteurs, reprises de thèmes ou situations narratives, réemplois de procédés comiques et de personnages, etc.) et d'autres plus subtiles (l'intertextualité « diffuse » que défend J. Serroy).

questionnements génériques¹⁵ et prenant place dans une analyse à la fois diachronique et synchronique¹⁶.

En ce qui concerne les romans comiques analysés, rappelons avec J. Serroy que l'histoire du genre se situe entre l'ouvrage de Du Souhait (1612) et les suites du *Roman comique* de Scarron (fin du xvii^e siècle). Au milieu, une production importante et variée de textes témoigne du dynamisme de cette littérature. Trois temps forts s'en dégagent : l'*Histoire comique de Francion* de Sorel (1623), *Le Roman comique* de Scarron (1655) et *Le Roman bourgeois* de Furetière (1666), soit la formation du genre, son épanouissement et sa déformation¹⁷. Cependant, lorsqu'il s'agit d'examiner les nouvelles du xvi^e siècle comme « laboratoires des romans comiques », seuls trois livres se révèlent être des terrains d'expérimentation générique féconds : *Francion*, *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermitte (1643) et *Le Roman comique*. Les autres romans¹⁸ ont une intertextualité bien plus ténue, ou plus lâche, avec ces nouvelles. Quant aux recueils de nouvelles étudiés, ils peuvent être regroupés en trois ensembles. Le premier concerne les recueils avec insertion de nouvelles dans une fiction première, sur le modèle du *Décameron* : les *Propos rustiques* de Du Fail (1547), l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1559), *Le Printemps*

15. « La définition des genres sera donc un va-et-vient continu entre la description des faits et la théorie en son abstraction », T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 26.

16. L'analyse des liens génériques possibles entre les nouvelles du xvi^e siècle et les romans comiques demandent de prendre en compte également le contexte littéraire de publication et de réception de ces romans. Le xvii^e siècle est aussi le siècle des histoires tragiques comme des nouvelles galantes ou historiques, inspirées du modèle cervantin. À cela s'ajoute le fait qu'« un travail sur un genre intègre nécessairement des études parallèles » (Ch. Zonza, *La Nouvelle historique en France à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 13) : histoire du livre, histoire de la réception, théorie médicale des humeurs à la Renaissance, etc.

17. Voir J. Serroy, *Roman et Réalité*, *op. cit.*

18. Parmi ces romans comiques, citons la *Première journée* de Théophile de Viau, le *Berger extravagant* et *Polyandre* de Charles Sorel, l'anonyme *Histoire comique ou les aventures de Fortunatus*, le *Chevalier hipocondriaque* d'Antoine du Verdier, les *États et Empires de la lune et du soleil* de Savinien Cyrano de Bergerac, *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière ou bien encore les *Aventures* de Charles Coypeau Dassoucy. Dans ces quelques exemples, le picaresque, la parodie, les récits de voyage ou le genre des Mémoires ont une influence écrasante.

de Jacques Yver (1572) et l'*Esté de Benigne Poissenot* (1583). Le deuxième ensemble comporte des recueils de nouvelles sans encadrement, sur le modèle des *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes : les *Cent Nouvelles Nouvelles* de Philippe de Vigneulles (entre 1511 et 1515), *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes (1536)¹⁹, les *Comptes du monde aventureux* d'A.D.S.D. (1555)²⁰, les *Nouvelles récréations et Joyeux devis* de Des Périers (1558) et *La Nouvelle fabrique des excellents traits de vérité* de Philippe d'Alcriste (1579). Le dernier ensemble est constitué de deux nouvelles attribuées à Jean de Luxembourg et à la publication indépendante²¹ : *La Nouvelle d'un révérend père en Dieu et bon prélat de nostre mère sainte Église, demorant en Avignon, et le moyen comme il ressucita de mort à vie, avec le deschiffrement de ses tendres amourettes, faicte et composée par notable et scientifique personne, maistre Colin Royer* (1546) et *Vie et actes triumphans d'une damoiselle nommée Catharine des Bas-Souhaiz* (1546).

Dans une première partie (« Les roman comiques, “bibliothèques françaises” des recueils français de nouvelles du xvi^e siècle »), l'analyse menée invite à lire les romans comiques comme des « bibliothèques » contenant maints récits empruntés ou inspirés des nouvelles de la Renaissance.

19. Bien que ce recueil soit avant tout une compilation de nouvelles empruntées, entre autres, au *Décameron* et aux *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes (c'est la raison pour laquelle G.-A. Pérouse l'exclut de ses *Nouvelles françaises du xvi^e siècle*), les deux éditions de Mabilley (1866-1869) et de Kasprzyk (1979) présentent une quarantaine de textes dont les sources non identifiées constituent un autre réservoir d'exemples significatifs du succès de la nouvelle au xvi^e siècle. K. Kasprzyk, dans l'introduction à son édition du *Grand Parangon*, parle d'un « recueil semi-populaire, semi-littéraire » (p. XXX). C'est cette dernière édition qui servira de référence.

20. Si l'épître liminaire semble introduire une histoire-cadre avec des devisants se racontant des histoires (le narrateur rencontre sur la route un jeune couple et la compagnie se met à raconter des nouvelles pour passer le temps), ces derniers – hormis le narrateur – disparaissent ensuite du recueil. Il est donc difficile de parler d'encadrement. Les « comptes » ne s'insèrent dans aucune fiction première, dans aucun débat.

21. Sur l'édition et l'attribution de ces deux nouvelles, voir l'article de Mireille Huchon, « Pour une histoire du genre de la nouvelle. *La Vie et Actes triumphans de Catherine des Bas Souhaiz* et *La Nouvelle d'un reverend père en Dieu* de Jean de Luxembourg (1546) », dans *Esculape et Dionysos*, Mélanges en l'honneur de Jean Céard, Genève, Droz, 2008, p. 1013-1028.

L'analogie fait écho à ce « monument de critique littéraire²² » qu'est *La Bibliothèque française* (1664) de Charles Sorel²³. La terminologie choisie ne doit pas prêter à confusion. Il ne s'agit pas d'assimiler les romans comiques à des catalogages de recueils. Ces romans ne forment pas les rayonnages d'une bibliothèque imaginaire qui inviterait à une approche normative des nouvelles du xvi^e siècle. Au contraire, l'image renvoie à la présentation que fait A. Compagnon de l'intertextualité comme « façon d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres, sur la bibliothèque²⁴ ». C'est le passage « du texte clos au texte ouvert ». Ces « bibliothèques » n'invitent donc pas à énumérer et lister, mais à explorer et fouiller, un peu partout et dans tous les sens²⁵ : « Loin de constituer une suite homogène de cases, les genres se juxtaposent, s'emboîtent, se substituent les uns aux autres, se mêlent et se disputent les lieux²⁶. » Trois chapitres composent cette première partie. Ils s'inscrivent dans la lignée des analyses de Jean-Marie Schaeffer sur la « compétence générique²⁷ ». L'on retrouve la notion d'« horizon d'attente » explorée par Jauss. Or, si, en ouvrant un roman comique, le lecteur du xvii^e siècle s'attend à (ou découvre) une critique des romans contemporains en vogue, s'attend-il (ou perçoit-il) pour autant l'inscription des nouvelles du xvi^e siècle dans la matière romanesque ? La question des « compétences génériques » concerne donc autant les romanciers comiques (cha-

22. J. Serroy, « Sorel (Charles) », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le xvii^e siècle*, Paris, Fayard, La Pochotèque, 1996, p. 1193. Cet ouvrage « constitue la plus remarquable introduction à la connaissance des divers écrivains du siècle jusqu'à 1600 environ » (*ibid.*).

23. Cette œuvre critique a eu pour seul précédent comparable, à la fin du xvi^e siècle, les *Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine et Antoine du Verdier.

24. A. Compagnon, *op. cit.*, p. 128.

25. Étant donné le projet critique et/ou parodique à l'origine des romans comiques étudiés, et donc la revendication d'un refus de se conformer aux normes romanesques de l'époque, ce serait un contre-sens de lire ces textes comme des sortes de codes d'archivage générique disciplinés. De surcroît, la présence de l'héritage narratif des nouvelles du xvi^e siècle dans ces romans est tout sauf structurée et ordonnée. Cet héritage s'éparpille, au contraire, tout au long des parties ou des chapitres, d'où la nécessité de préciser leurs occurrences et leurs modes d'insertion.

26. M. Macé, *Le Genre littéraire*, *op. cit.*, p. 28.

27. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 74 : la compétence générique « ne saurait être que celle des auteurs ou des lecteurs, et non pas celle des textes ».

pitres 1 et 3) que leurs lecteurs (chapitre 2) : le fait que ces auteurs fassent des emprunts aux conteurs de la Renaissance n'implique pas, du côté du lecteur contemporain, une réception effective et automatique de ce jeu d'influence générique, surtout si cette influence est concurrencée par d'autres littératures à succès, notamment les nouvelles contemporaines ou espagnoles. Le premier chapitre (« Le cas Sorel ») est ainsi consacré à l'auteur de l'*Histoire comique de Francion*. Ce roman s'ouvre sur une succession d'événements qui, non seulement invite à rapprocher la structure de l'*incipit* romanesque d'une accumulation de nouvelles, mais fait surgir d'emblée la question de l'identification générique de ces récits du xvi^e siècle. L'analyse séquentielle de cet *incipit*, sur le modèle des analyses prototypiques de Jean-Michel Adam, appelle une confrontation avec les tentatives modernes de définition de la nouvelle et plus particulièrement celle menée par G.-A. Pérouse, dans un article intitulé « Des nouvelles "vraies comme evangile". Réflexions sur la présentation du récit bref au xvi^e siècle²⁸ ». La comparaison des lectures de Sorel et de Pérouse conduit à revenir sur les affirmations génériques de ce dernier et ouvre de nouvelles perspectives interprétatives. En effet, Charles Sorel s'avère être un « lecteur ingénieux » des nouvelles de la Renaissance. La pertinence de sa lecture mêle à la fois le rejet (*Les Nouvelles françaises*, 1623), le jeu (*La Maison des jeux*, 1642) et la critique des conteurs du siècle précédent (« Remarques sur le *Berger extravagant* », 1633 ; *Bibliothèque française*, 1664 ; *De la connoissance des bons livres*, 1671). Se pose également la question des éditions des nouvelles de la Renaissance et de leur lectorat au xvii^e siècle (chapitre 2). Ce point nécessite une contextualisation éditoriale (concurrence des nouvelles contemporaines et des nouvelles espagnoles), ainsi qu'une prise en compte de la diversité du lectorat (savant et « populaire », masculin et féminin). Comme le souligne M. Macé, la « phénoménologie de la perception générique [...] commen[ce] par la

28. G.-A. Pérouse, « Des nouvelles "vraies comme evangile". Réflexions sur la présentation du récit bref au xvi^e siècle », dans *La Nouvelle. Définitions, transformations*, B. Alluin et F. Suard (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 89-99.

pratique concrète du livre²⁹ ». Cette pratique concrète implique un examen des bibliothèques privées, mais aussi de l'objet livre avec, pour exemple, la comparaison de deux éditions de l'*Heptaméron* aux xvi^e et xvii^e siècles. Au dernier chapitre de cette première partie, l'analyse, forte de cette compréhension de la réception des nouvelles de la Renaissance au xvii^e siècle, reprend l'examen des romans comiques. Les bons tours et des bons mots sont au centre de la réflexion sans pour autant signifier un recours constant et répété à la même intertextualité. Avec Scarron et Sorel, les passages comiques se suivent et ne se ressemblent pas : de « fausses nouvelles » se mêlent à des emprunts manifestes aux conteurs du xvi^e siècle (scènes scatologiques, adultères, recours au patois, obscénité, misogynie). Le cas du *Page disgracié* offre une variante intéressante de cette intertextualité comique. Dans un jeu associant « polygraphie cachée », selon la formulation de Delphine Denis³⁰, et esthétique de la fragmentation, surgit une stratégie conteuse dont la résonance au sein du roman est démultipliée par l'accumulation de doubles facétieux du narrateur, savants experts en tours rusés et saillies verbales.

La seconde partie de ce travail (« Les romans comiques, manuels de lecture "extravagants" des recueils français de nouvelles du xvi^e siècle ? ») érige de nouveau Charles Sorel en figure tutélaire. L'adjectif « extravagant » n'est pas un simple clin d'œil à son « anti-roman », *Le Berger extravagant* (1627-1628). Cet adjectif invite à lire les romans comiques, non pas sous l'angle de la folie ou de l'incohérence, incarnées par le berger Lysis, mais du point de vue de leur originalité³¹ qui serait celle d'une pragmatique (le manuel) combinée à une appréhension théorique inattendue (la

29. M. Macé, *Le Genre littéraire*, op. cit., p. 22.

30. *Littératures classiques. De la polygraphie au xvii^e siècle*, Patrick Dandrey et Delphine Denis (dir.), n° 49, Paris, Champion, automne 2003, p. 8.

31. Les notions d'« extravagance » et de « folie » sont, dans cette introduction, associées par commodité, même si ces deux termes ne sont pas strictement équivalents, comme le démontre la très belle thèse de Françoise Poulet : *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du xvii^e siècle (1623-1666)*. Thèse de littérature française, Poitiers, Université de Poitiers, soutenue le 24 novembre 2012.

fiction), empruntant de nouvelles voies³². Certes, les romans comiques étudiés sont des manuels : en condensant l'essentiel des récits caractéristiques du genre de la nouvelle, ils en offriraient une approche maniable et pratique. Mais, si ces romans peuvent être considérés comme des outils de lecture des conteurs du xvi^e siècle, c'est à la seule et unique condition de reconnaître le paradoxe qui constitue leur extravagance : au lieu d'un enseignement normatif, ces manuels invitent à folâtrer. Ce didactisme ludique et « extravagant » – et non pas insensé – semble le plus apte à saisir l'hétérogénéité labile des nouvelles du xvi^e siècle. Là où les analyses normatives modernes sont tenues en échec, l'extravagance des romans comiques semble davantage réussir. Ainsi, « [...] quand et où que ce soit que l'on examine le "fait littéraire" [...], la nécessité de trier le matériel impose certaines taxinomies, plus ou moins approximatives », affirme P. Zumthor³³. Les chapitres 4 (« Évidences génériques ») et 5 (« Humeurs et folie des personnages ») répondent à cette nécessité taxinomique. Les analyses formulées au quatrième chapitre dressent une première liste de critères évidents : la nouvelle est un récit en prose, modulaire et de taille variable, mais aussi un récit tenu pour vrai et présenté comme un passe-temps joyeux ou sombre. Les analyses du chapitre suivant pointent, en revanche, ce que P. Zumthor qualifie de « taxinomies plus ou moins approximatives » ou encore de « vastes zones peu ou pas formalisables³⁴ » : les critères génériques énumérés au chapitre 5 ont des marqueurs génériques plus flous, ou plus ou moins imposants, selon les textes. Cependant, le dénominateur commun de ces critères est le personnage. Ce n'est plus son sexe, son âge, son statut social ou la part de « réalisme » qu'il introduit dans la narration qui le caractérise, ainsi que

32. Voir le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, entrée « extravagant » : le latin scolastique « *extravagans* » est composé du préfixe latin « *extra* » et du participe présent de « *vagari* », « errer ».

33. P. Zumthor, « Perspectives générales », *op. cit.*, p. 7.

34. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 13 : « Le genre n'est en rien comparable à un code. Son "système", si l'on accepte un tel terme, est incomplet, comporte de vastes zones peu ou pas formalisables : comme si, dans la hiérarchie des règles transformationnelles ici à l'œuvre, subsistaient çà et là des lacunes plus ou moins considérables, de sorte qu'à mesure que l'on descend vers la surface des textes, l'empirisme tend à l'emporter. »

le prétendent traditionnellement les critiques modernes, mais son ou ses humeurs. Ce qui surgit de la lecture des nouvelles de la Renaissance par les romanciers comiques, c'est qu'il s'agit avant tout d'une littérature humorale où s'ébattent des colériques, des sanguins, des mélancoliques et, parfois, des flegmatiques. Par ces humeurs, les personnages prennent corps – l'influence des théories médicales est patente – et donnent de la voix (les cris de rage du colérique, les plaintes du mélancolique, les rires du sanguin, les paroles du fou). Le dernier chapitre creuse cette notion de voix en identifiant un dernier critère constitutif du genre de la nouvelle : sa polyphonie. La structuration en recueil qui favorise les jeux d'échos et de réponses entre les récits, les interventions du narrateur, les dialogues, la présence éventuelle de débats, tous ces éléments sont autant d'indices d'un réseau de voix autonomes, développées simultanément et sans hiérarchie, et contredisant l'assimilation trop prompte de la nouvelle à l'unicité du discours exemplaire. Il s'agit de recourir aux célèbres analyses de M. Bakhtine et de M. Kundera sur la polyphonie romanesque³⁵, non pour les appliquer sans réserve aux nouvelles de la Renaissance, mais pour mettre en avant un tissage de voix que la critique moderne a tendance à négliger, comme aveuglée par les prétentions édifiantes répétées, mais souvent fallacieuses, qu'affichent les narrateurs. Par ailleurs, reconnaître le concert de voix proposé dans chaque recueil de nouvelles, c'est apprécier la singularité de deux ouvrages où le dialogue des personnages devient métadiscours : l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et *Les Nouvelles récréations et joyeux devis* de Des Périers. Il s'agit de cas uniques où le conteur dialogue avec son lecteur pour défendre un genre narratif, la nouvelle, contre ses adversaires (les lecteurs de romans courtois et de chevalerie dans l'*Heptaméron*, les doctes et autres savants dans les *Nouvelles récréations*). Or cette défense n'est autre que l'expression rigoureuse (Marguerite de Navarre) ou malicieuse (Des Périers) d'un art poétique.

35. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1970 ; Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 2015.

Il ne faut pas oublier que les romanciers comiques n'ont nulle ambition de fournir une définition générique de ces nouvelles. En revanche, leur lecture des textes du xvi^e siècle représente un angle d'approche stimulant pour renouveler la question du genre. Si la voie romanesque ouverte par ces romanciers crée de nouvelles perspectives génériques, la tâche demeure malgré tout complexe. Comme le rappelle Paul Zumthor,

ce qui définit le genre, c'est une forme interne, dont l'existence est confirmée par l'épreuve de commutation entre les textes qu'il englobe, et qui exclut l'interchangeabilité, d'un genre à l'autre, d'un certain nombre de traits, considérés pour cette raison comme pertinents. Le genre repose sur une continuité, définie au niveau d'une dominante autour de laquelle s'organisent les œuvres³⁶.

Peut-on dire que l'analyse des passages repris ou imités des nouvelles de la Renaissance, dans les romans comiques, conduit à identifier une « forme interne » du genre, dotée de « traits pertinents » et révélateurs d'une « dominante » autour de laquelle s'organiseraient les recueils concernés ? Certes, il serait fort périlleux, et surtout bien dommage, de vouloir obstinément résorber l'hétérogénéité des recueils de nouvelles composés tout au long du siècle : l'originalité de cette littérature et le plaisir de sa lecture tiennent précisément dans sa diversité narrative. Pour qui souhaite relever le défi d'embrasser sous un même regard les *Cent Nouvelles Nouvelles*, les *Comptes du monde aventureux*, les *Nouvelles récréations* ou les récits du *Printemps*, il semble que la nouvelle, en tant que genre littéraire, se donne en même temps qu'elle s'échappe. Cependant, se résigner ne serait pas rendre justice aux conteurs. Réunir les différents recueils de nouvelles étudiés sous une même dominante – le spectacle des humeurs – rend alors possible l'établissement de critères secondaires et formuler une définition générique stable et opératoire pour tous les textes, malgré leur hétérogénéité, ne relève plus d'une ambition chimérique : au xvi^e siècle, la nouvelle est un récit en prose, de taille variable et modulaire, que l'on tient pour vrai et qui se lit comme un passe-temps

36. P. Zumthor, « Perspectives générales » dans *La Notion de genre à la Renaissance*, op. cit., p. 12.

joyeux ou sombre, puisqu'il offre un spectacle des humeurs en général, de la folie et de la sottise en particulier, spectacle construit sur le jeu d'une polyphonie énonciative.

La prose est le caractère formel le moins discriminant. Les autres critères répertoriés découlent du personnage, axe fondateur du récit puisque c'est à partir de son humeur que la narration se construit. Le choix est pris de ne pas ranger de façon catégorique la nouvelle parmi les genres brefs. Non seulement, plusieurs exemples démentent le fait que la brièveté soit consubstantielle au genre³⁷, mais si le spectacle des humeurs l'exige, le conteur sait développer son récit pour servir son portrait. Il est certain que les récits brefs dominent, mais la longueur des autres n'est pas le signe d'une originalité. Si l'efficacité du spectacle des humeurs l'exige, le conteur peut « allonger » considérablement son récit. La dimension exemplaire ou édifiante ne fait pas non plus partie des critères retenus. Plusieurs auteurs témoignent d'une indifférence manifeste envers cette exigence morale³⁸. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'au XVII^e siècle c'est l'immoralité de ces nouvelles qui choque. Lorsque la leçon des histoires est mise en avant, il s'agit soit d'une pose convenue³⁹ ou moqueuse⁴⁰, en réponse au précepte horatien de *l'utile dulci*, soit d'un procédé destiné à servir un tableau inquiétant des hommes, êtres englués et piégés dans leurs humeurs⁴¹. Trop de récits échappent ou détournent cette intention édifiante pour que celle-ci puisse constituer un critère générique éprouvé. En revanche, le critère formel de la modularité des histoires participe pleinement de ce spectacle humorale. Les jeux d'échos qu'il entraîne au sein d'un même recueil ou entre différents livres accroît la dimension spectaculaire de la nouvelle qui résonne au-delà des limites de sa propre

37. Par exemple, les nouvelles de Jean de Luxembourg ou la nouvelle intitulée « La Célestine » dans *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes.

38. Philippe de Vigneulles et Bonaventure Des Périers notamment.

39. Par exemple, dans les quelques récits de Philippe de Vigneulles où une petite morale est formulée en conclusion.

40. Chez B. Des Périers et P. d'Alcricpe notamment.

41. Les *Comptes du monde aventureux* et l'*Heptaméron* soulignent notamment la misère de l'homme colérique, sanguin ou mélancolique qui oublie Dieu et perd la religion de vue.

narration. Par ailleurs, présenter les humeurs comme un spectacle – et non comme un objet d'étude médical ou philosophique – implique une séduction du lectorat qui passe par l'univers de croyance (le récit doit être crédible malgré les faits exceptionnels rapportés) et le divertissement, que ce dernier fasse monter des larmes de joie ou de chagrin aux yeux du lecteur. Tel est le plaisir du texte : observer ces « belles pièces d'hommes⁴² » que sont les sanguins, les colériques et les mélancoliques, comme les idiots et les fous, ces derniers incarnant des cas extrêmes du dérèglement des humeurs. Le spectacle humoral quitte le terrain du simple divertissement lorsque la polyphonie qui le caractérise dévie vers le métadiscours. Ce cas concerne deux recueils, reconnus depuis longtemps par la critique comme les plus aboutis de ce XVI^e siècle : en mettant en scène des personnages prisonniers de leurs humeurs (les colériques et les sanguins, mais également les fous chez Des Périers), Marguerite de Navarre et Bonaventure Des Périers trouvent une voie détournée pour questionner l'écriture et la lecture des nouvelles, ainsi que leur statut de récits de fiction.

42. B. Des Périers, *Nouvelles Récréations*, éd. cit., N. 3, p. 22.