



HAL
open science

Les nouvelles des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : narrations longues, narrations brèves ?

Bénédicte Milland-Bove

► **To cite this version:**

Bénédicte Milland-Bove. Les nouvelles des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : narrations longues, narrations brèves ?. éd. C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner et M. Szkilnik,. Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Age, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 249-267., 2011. hal-03904243

HAL Id: hal-03904243

<https://hal.science/hal-03904243>

Submitted on 2 Feb 2023

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.

Les *nouvelles* des romans arthuriens du XIII^e siècle : narrations longues, narrations brèves ?

Envisager les grands romans en prose du XIII^e siècle sous l'angle de l'esthétique de la brièveté peut paraître provocateur ou artificiel, tant ceux-ci paraissent en représenter l'exact opposé : accumulation, digression, compilation, détours et immenses entrelacs sont les maîtres mots qui les caractérisent. Les seules divisions apparentes, celles introduites par l'entrelacement ou la division en branches, sont liées à cette architecture de la somme où tout élément se rattache à un tout avec lequel il forme une unité organique.

Il est bien évident que ces romans, par les procédés d'amplification et de réécriture qui sont les principes mêmes de leur composition, sont liés à des récits plus ou moins brefs qu'ils ont intégrés, absorbés dans leur immense masse narrative¹. Mais la prose arthurienne n'a-t-elle d'autre relation avec le bref que de faire du long avec du court, est-elle cette immense machine à dévorer et intégrer tous les modules brefs dont elle se nourrit ?

Les longues sommes arthuriennes du XIII^e siècle peuvent-elles produire le bref, c'est-à-dire créer des entités narratives qui, si elles ne correspondent pas forcément à des narrations effectuées en peu de mots, donnent cette impression de resserrement et d'économie typique de la brièveté ? Il semblerait que

1. Cette question de l'intégration des récits brefs au sein des œuvres en prose est au cœur des travaux existants, qui s'intéressent souvent à des unités brèves attestées de façon indépendante. On peut citer notamment B. Schmolke-Hasselmann « L'intégration de quelques récits brefs arthuriens (*Cor*, *Mantel*, *Espee*) dans les romans arthuriens du XIII^e siècle », *Le Récit bref au Moyen Âge, actes du colloque des 27, 28, 29 avril 1979*, D. Buschinger (éd.), Paris, Champion, 1980, p. 107-128 ; E. Baumgartner, « Récits brefs et romans en prose : l'exemple du *Tristan* », in *Le récit bref, actes du colloque des 8 et 9 mai 1988*, D. Buschinger et W. Spiewok (éds), Amiens, 1989, p. 27-38 et « À propos du *Mantel Mautailé* », *Romania*, 96, 1975, p. 315-332.

l'on puisse trouver la trace de tels effets, au moins dans le discours critique contemporain qui, à propos de certaines séquences, épisodes ou fils narratifs, risque une analogie avec le genre de la « nouvelle ». Ainsi, Alexandre Micha conclut son examen des récits rétrospectifs dans le *Lancelot* par une comparaison explicite :

Certains de ces sujets sont autant de « nouvelles » en bourgeons qui, pour peu qu'elles soient développées – certaines le sont au reste comme l'histoire d'Hélène sans Pair, une brouille conjugale, ou celle de la fille du duc de Rucedun, ou encore l'affaire des fils de Kalès, ou celle du sénéchal qui fait de sa femme sa chambrière – pourraient prendre place dans un *Heptaméron*, dont elles sont les lointains ancêtres².

Le présent article voudrait à son tour examiner ces questions : peut-on discerner des unités brèves, dans les romans en prose, autres que celles dégagées par les chapitres de l'entrelacement ? Que signifie ce mot « nouvelle » pour parler de certains récits présents dans les romans arthuriens en prose ? Représente-t-il une tentation critique, un anachronisme regrettable (puisqu'on s'accorde à faire naître la nouvelle comme genre avec Boccace ou, en France, avec les *Cent Nouvelles nouvelles*), ou bien productif ? S'agit-il d'une donnée d'écriture qui porte la trace de l'évolution du roman en prose ou bien d'un élément relevant davantage de la réception subjective du lecteur moderne ?

Le mot « nouvelle » permet-il de singulariser comme tels certains récits brefs (les « fabliaux »³ s'opposeraient par exemple aux éventuelles « nouvelles ») ou peut-il au contraire être le support d'un élargissement générique (dans ce cas, l'appellation de « nouvelle » permettrait de regrouper les différents sous-genres de récits brefs présents dans les romans : fabliaux, lais, *exempla*, vies, paraboles... en rendant compte de la transformation qu'ils subissent par leur intégration dans le roman) ? Le terme « nouvelle », et la référence générique qu'il porte, aide-t-il à comprendre ces récits, notamment dans leur structure ?

2. A. Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot Graal*, Genève, Droz, 1987, p. 140.

3. Sur la présence de fabliaux dans les romans en prose, voir A. Combes, « Des fabliaux dans le *Lancelot-Graal* ? », *Romania*, 126, 2008, p. 418-434.

Roman en prose et nouvelle : une liaison dangereuse ?

Pour tenter de cerner la liaison, peut-être dangereuse, qui a été faite entre nouvelles et romans, on peut tout d'abord dresser un bref panorama, pour voir comment la critique s'est servie de la nouvelle pour expliquer le roman, ou du roman pour expliquer la nouvelle. C'est en effet dans le cadre d'une réflexion sur l'évolution et l'apparition des genres que ce lien entre roman et nouvelle est le plus souvent invoqué.

Le rapprochement procède parfois d'une simple association thématique, selon un procédé de lecture à rebours. Ainsi, Jeanne Lods, dans son article sur les figures féminines du *Perlesvaus*⁴, propose un rapprochement entre un personnage du roman, une jeune dame maltraitée par son mari mais cependant constante dans son amour pour lui, et la figure de Griselda, héroïne de la dernière nouvelle du *Décameron* (X, 10). Il n'y a pas ici de référence explicite à la nouvelle en tant que genre, même si J. Lods se sert du rapprochement avec la nouvelle pour mettre en avant la vérité psychologique qui, de façon inattendue et en contraste avec des traits plus archaïques, est présente dans le roman. Un élément semble empêcher l'identification structurelle à la nouvelle, à savoir le fractionnement de l'épisode par l'entrelacement (il se distribue entre les branches VIII, IX et XI du *Perlesvaus*⁵), ainsi que l'absence d'effet de rupture avec la trame principale du roman. L'histoire de la dame est reliée à de nombreuses autres aventures, notamment les démêlés de Lancelot avec la Demoiselle de la Forêt, ou la conquête de la coupe d'or⁶...

Il s'agit donc ici d'un rapprochement ponctuel qui procède de l'association d'esprit... mais que l'on pourrait pousser plus loin dans le cadre d'une lecture à rebours de l'histoire littéraire, selon la théorie des « influences rétrospectives »⁷. Effectivement, l'histoire de la jeune femme mal mariée (présente aussi

4. « Symbolisme chrétien, tradition celtique et vérité psychologique des personnages féminins de *Perlesvaus* », in *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 505-522.
5. *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Lettres Gothiques, 2007, p. 470-477, p. 722-727, p. 1026-1033 et p. 1046-1047.
6. Pour le *Perlesvaus*, le terme « récit bref » a été utilisé à propos d'un autre épisode, celui du « rêve avéré » de Cahus (A. Berthelot, « The Romance as *conjointure* of brief narratives », *L'Esprit créateur*, 33/4, 1994, p. 51-60).
7. « Lorsqu'on perçoit dans un texte l'écho d'un texte postérieur, et si l'on se dispense ou s'interdit de postuler une filiation de l'un à l'autre dont il faudrait traiter en termes de sources ou d'influence, on est nécessairement conduit à faire une place à la temporalité propre du lecteur, qui peut bien faire surgir dans un texte donné l'écho d'un texte postérieur au regard de la stricte chronologie mais antérieur dans l'ordre de ses propres lectures – auquel cas le texte chronologiquement postérieur se trouve surdéterminer le

de Thomas de Saluces¹¹ ou son utilisation par Malory ou Tennyson. Cependant, le rapprochement avec la nouvelle n'est pas exclusif : J. Frappier, lui, associe cette histoire à une tragédie en cinq actes, et place la demoiselle dans le cortège des grandes possédées de l'amour comme Phèdre ou Didon¹². Là encore, ces analyses font des allers et retours dans l'histoire littéraire et favorisent des lectures en tous sens.

Mais l'exemple développé tout particulièrement par J. M. Ferrier est l'histoire d'Arcade et de Pellias dans la *Suite du Merlin* qui, elle, n'est pas interrompue par l'entrelacement avec d'autres aventures : Gauvain propose son aide à Pellias pour conquérir l'amour d'Arcade, qui le méprise. Mais il approche si bien la demoiselle qu'il la séduit lui-même. Surpris par Pellias, et honteux, Gauvain finit par conclure le mariage d'Arcade et de Pellias¹³.

Selon les analyses de J. M. Ferrier, cette histoire constitue « une portion de narration autonome », « une histoire indépendante » (« *separate piece of narrative* », « *a self-contained story* »), dont le caractère compact contraste avec les principes narratifs du reste du roman. La situation est présentée, développée à l'intérieur de ses propres limites, sans l'introduction d'événements ou de personnalités extérieurs, et enfin résolue par un renversement ironique. L'accent est mis sur la situation et non sur la psychologie. L'intérêt se concentre sur les possibilités cachées de la situation initiale.

Cet exemple est représentatif d'une série de travaux qui vont de la nouvelle au roman, avec le but de montrer que la nouvelle française n'est pas entièrement une importation italienne. R. Dubuis, dans son important ouvrage sur les *Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France* consacre également un chapitre aux « histoires brèves dans les romans » et prend pour sa part l'exemple de la rencontre entre Lancelot et la Demoiselle entreprenante dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes¹⁴ :

11. Sur la présence de nouvelles dans ce roman, voir F. Bouchet, « La nouvelle à l'épreuve du roman médiéval : le *Livre de Chevalier errant* de Thomas de Saluces », in *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, V. Engel et M. Guissard (éds), t. II, Louvain-la-Neuve, 2000, p. 1-22.
12. J. Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1936, éd. revue et corrigée 1961, p. 267. La double référence possible à la nouvelle ou à la tragédie s'explique aisément par la similitude dans l'agencement de l'action.
13. *La Suite du Roman de Merlin*, éd. G. Roussineau, Genève, 2006, § 444-469.
14. R. Dubuis, *Les Cent Nouvelles nouvelles, op. cit.*, p. 503. Voir aussi son article sur « Le mot "nouvelle" au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », in *La nouvelle. Définitions, transformations*, B. Alluin et F. Suard (éds), Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 17 : « l'apparente diversité de la littérature du XII^e ne saurait masquer la constance du recours au module narratif bref ».

il serait facile de multiplier, à travers la littérature médiévale, les exemples de ces récits dans un récit, de ces épisodes dont le roman peut difficilement se passer mais qui se passent, eux, très facilement du roman. [...] Le petit récit vit et prospère même s'il est encore à la recherche de sa place et de son nom¹⁵.

D'autres études vont aller, elles, du roman à la nouvelle : l'histoire des développements du roman entre le XIII^e et le XV^e siècle contient souvent l'idée qu'après avoir poussé à bout l'amplification et le principe de l'enchevêtrement des histoires, il y a infléchissement du genre vers une plus grande autonomie des récits entrelacés. D'un idéal de *conjointure* marqué par un souci d'intégration et d'interdépendance de chacune des parties (qui trouverait son point de perfection dans l'architecture très serrée du *Lancelot*, où comme le dit F. Lot, « aucune aventure ne forme un tout se suffisant à elle-même »¹⁶) on irait progressivement, et dès le *Tristan en prose*, vers une composition plus lâche, pour atteindre dans les suites rétrospectives ou les compilations un fractionnement et une autonomisation des épisodes dus notamment à la longueur problématique atteinte par ces romans.

Ces considérations doivent d'ailleurs être replacées dans l'histoire de la perception des romans en prose : après les premiers critiques, qui voyaient dans ceux-ci un conglomérat de lais accumulés sans ordre et sans principe, l'esthétique de l'entrelacement est mise au jour. Les métaphores utilisées pour rendre compte du mode de composition propre à la prose soulignent l'interdépendance de tous les éléments. Selon F. Lot,

on peut découper dans le *Lancelot* des vraies tranches d'histoire, on ne peut supprimer une *aventure* sans que cette suppression ait des retentissements proches ou lointains [...] Autrement dit, le *Lancelot* n'est pas une mosaïque d'où l'on pourrait avec adresse enlever des cubes pour les remplacer par d'autres, c'est une sparterie ou une tapisserie : si l'on tente d'y pratiquer une coupure, tout part en morceaux. La théorie qui voit dans le *Lancelot* une collection de « lais » ou d'historiettes rassemblés, agglutinés par une nuée d'auteurs ou de remanieurs ne saurait suffire¹⁷...

15. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, op. cit., p. 509 et 513.

16. F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, réimpr. Paris, Champion, 1954, p. 17.

17. *Ibid.*, p. 28.

Pour E. Vinaver, composition par entrelacement et présence de nouvelles s'opposent absolument¹⁸. L'apparition de nouvelles qu'il décèle, à la suite de J. M. Ferrier, dans les romans en prose plus tardifs, résulterait d'un processus de segmentation – destructeur et créateur à la fois – qui changerait une forme bien établie en son exact opposé. L'apparition de la nouvelle serait donc liée à une évolution qui affecte les grandes sommes en prose de la génération ultérieure, les volets tardifs du cycle du Graal ou les compilations qui en sont tirées. Cedric E. Pickford, à partir d'un manuscrit du XV^e siècle, souligne par exemple les changements dans la technique de l'entrelacement : on a affaire davantage à une anthologie qu'à un « tissu serré d'histoires entrelacées » (« *closely woven network of arthurian stories* »). Des « récits brefs » dont l'existence ne dépend pas entièrement de leur situation dans un manuscrit cyclique peuvent être extraits¹⁹.

R. Lathuillère dans son article portant sur *Guiron le Courtois* pointe une tendance comparable²⁰ : l'éclatement du récit et la tendance à proposer « à travers chaque récit, une leçon, rarement développée, mais toujours implicite » ont conduit les copistes de certains manuscrits à éliminer les textes de liaison pour ne plus conserver que les narrations de deuxième niveau. Là encore, le roman est donné comme jalon dans l'évolution vers la nouvelle :

plus tard, on pourra isoler les récits, les rendre indépendants et en dégager clairement la signification en en faisant l'objet d'une réflexion entre les devisants : la nouvelle sera née²¹.

Dans cette perspective évolutionniste, c'est souvent le degré d'indépendance des histoires qui est pris comme étalon. Cependant, les études récentes portant sur la composition de ces œuvres de seconde ou troisième génération insistent toutes sur le lien organique et nécessaire avec l'ensemble dont ils sont issus des épisodes parfois tenus pour adventices ou surajoutés, et plaident pour

18. *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1971, chap. V « *The Poetry of interlace* ».

19. C. E. Pickford, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge, d'après le manuscrit 112 du fond français de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1960.

20. « L'évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle », in *Études de langue et de littérature offertes à A. Lanly*, Publications de l'Université de Nancy 2, 1980, p. 203-213.

21. *Ibid.*, p. 205.

le caractère concerté de l'organisation d'œuvres dont la composition avait pu être vue comme plus lâche²².

Si on laisse de côté les éléments thématiques qui apparaissent parfois dans ce panorama critique mais semblent des critères bien flous (il n'y a pas d'accord, par exemple, sur l'aspect psychologique ou réaliste des nouvelles), deux interrogations se dégagent : peut-on déceler une évolution vers la nouvelle, du XIII^e au XV^e siècle, ou des premiers représentants de la prose arthurienne vers les témoins plus tardifs ? Est-il légitime d'employer déjà ce terme, avec toutes les précautions qui s'imposent, pour les œuvres du XIII^e siècle²³ ? La réponse à la première question est difficile : étroitement liée à une histoire de la pratique de l'entrelacement et de la division de la matière, elle demande de prendre en compte la complexité de la tradition manuscrite des textes. J'en resterai donc ici à l'examen, en synchronie, des deux critères autorisant le rapprochement avec la nouvelle : l'autonomie et la structure même du récit.

Insaisissables « nouvelles » : une composition kaléidoscopique

Réfléchir sur les « nouvelles » des romans en prose implique d'interroger leur composition, sans doute autant du côté de la lecture que du côté de l'écriture de l'œuvre. Si unités brèves il y a, quels en sont les moyens de repérage possible fournis au lecteur ? L'autonomisation de ces récits va-t-elle de pair avec leur signalement par l'instance narrative ? Forment-ils des unités textuelles repérables, comme dans les romans classiques où les nouvelles correspondent bien souvent à l'unité du chapitre ? Quels sont leurs liens avec l'entrelacement ?

La question de l'enchâssement

La terminologie utilisée peut varier, mais on distingue généralement deux modes de présence de la nouvelle dans le roman : une intégration qui se fait

22. Voir, entre autres, les articles de M. Séguy sur l'histoire d'Hippocrate dans *l'Estoire del Saint Graal* (« Hippocrate victime des images. À propos d'un épisode déconcertant de *l'Estoire del Saint Graal* », *Romania*, 111, 2001, p. 440-464), de R. Trachsler sur l'épisode de Grisandole dans les *Premiers faits du roi Arthur* (« Merlin chez Jules César. De l'épisode de Grisandole à la tradition manuscrite de la *Suite du Merlin* », *Studi francesi* 45, 2001, p. 61-71) ou de Sophie Albert (« Échos des gloires et des « Hontes » : À propos de quelques récits enchâssés de *Guiron le courtois* », *Romania*, 125, 2007, p. 148-166).
23. Comme le rappelle F. Mora, « on ne peut [...] trouver dans les œuvres antérieures que des traces ou des prémices de ce genre en gestation, articulées surtout autour de la technique narrative du récit bref » (« La tentation de la nouvelle », art. cit., p. 30-31).

de façon horizontale, sans rupture du niveau narratif premier (c'est le cas par exemple, dans le *Tristan* en prose, de l'histoire de Dinas et de la dame volage²⁴) et une insertion qui s'opère selon un principe vertical : il s'agit cette fois de « nouvelle insérée » ou « enchâssée », qui constitue un véritable décrochage narratif, avec l'introduction de personnages, de lieux ou d'époques étrangers au récit premier. Un bon exemple en serait l'histoire de la Croix Noire dans le *Lancelot* en prose, qui fait retour sur des éléments antérieurs et dont la fin correspond à un retour, souligné par l'entrelacement, au fil initial du récit²⁵. L'alliance du bref avec le long paraît exemplaire dans ce dernier cas, et correspond, dans l'imaginaire du lecteur moderne, avec le type bien connu du « roman à tiroir », dans lequel le récit premier s'interrompt pour laisser place à une narration brève de deuxième niveau.

Dans les cycles en prose, il semblerait tentant d'identifier les « nouvelles » aux récits rétrospectifs, qui présentent ce décrochage et sont fortement marqués poétiquement. Liés à l'apparition d'un encadrement verbal récurrent, ils utilisent en leur début des formules en *voirs fu*, *voirs est* ou *veritez fu*, et finissent par des récapitulations du type *si vos ai ore conté*²⁶... A. Micha mentionne ainsi logiquement « les nouvelles en bourgeon » à la fin de son étude des 62 récits rétrospectifs du *Lancelot* en prose et Jean-Pierre Martin, par exemple, remarque que le narrateur du *Tristan en prose* « se réserve les récits d'origine [...] parfois développés en nouvelles autonomes, toujours annoncées comme véridiques [...] et souvent données comme nécessaires »²⁷.

Cependant, si l'on y regarde de plus près, les récits rétrospectifs forment rarement un tout auto-suffisant et sont en lien étroit avec un ensemble plus large qu'on pourrait également considérer comme la nouvelle à proprement parler. Ainsi l'histoire d'Hélène sans Pair, citée par A. Micha, ne comprend pas uniquement le récit de l'origine de la brouille narré à Hector par la sœur de la

24. *Le Roman de Tristan en prose*, t. III, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1991, p. 165-178.

25. *Lancelot, roman du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, t. II, Genève, Droz, 1978, p. 320-324.

26. E. Baumgartner, « Voirs fu – Ou comment composer le passé », in *Furent les merveilles pruvees*, Hommage à Francis Dubost, F. Gingras, F. Laurent, F. Le Nan et J.-R. Valette (éds), Paris, Champion, 2005, p. 33-48. Voir aussi les remarques d'A. Combes sur les aventures-histoires dans *Les Voies de l'aventure : réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 396 sq.

27. J.-P. Martin, « Remarques sur les récits rétrospectifs et les genres narratifs de la *Chanson de Roland* au *Tristan en prose* », in *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 922.

jeune fille, mais se poursuit logiquement jusqu'à inclure la réconciliation des époux, opérée dans la narration première grâce à l'intervention d'Hector.

L'usage dans le texte même du mot « nouvelle », au sens d'information concernant un fait récent, mais aussi au sens plus large de récit, rend parfois sensible ce phénomène. C'est le cas par exemple dans deux épisodes du *Lancelot* en prose qui incluent un récit rétrospectif : l'histoire des deux morts de la rivière, située au tome I (un mari jaloux tue injustement l'ami de sa femme et jette son corps dans une rivière. La dame est justifiée par un miracle²⁸), et l'histoire des amours de Lancelot l'aïeul au tome V. Le récit rétrospectif est bien présent, mais il est donné à l'intérieur d'un dialogue et l'histoire est donc essentiellement fragmentée par des retours à la situation d'énonciation première, comme c'est le cas dans le deuxième exemple, où l'on apprend ensuite ce qu'est devenue l'amante du roi Lancelot.

Dans un de ses emplois, le mot « nouvelle » désigne bien le récit que va faire l'ermite des amours passées de Lancelot et de la Dame de la Blanche Garde :

Sire, fait li prodrom, or vos seez dont et je vos dirai la verité ainsi come ele avint ; et je la sai si certainement come cil qui fui tote ma vie norriz en cest païs et estoie petiz afnes, quant l'aventure avint de vostre aiel. – Or me dites donc, fait Lanceloz, car moult desir ceste nouvele. (V, p. 123)

Cependant, d'autres occurrences dessinent une autre unité narrative, celle formée par le récit rétrospectif, et la situation qu'il a rappelée, et l'action de Lancelot : la manière dont il a repêché les deux corps de la rivière, dans le premier cas, ses vains efforts pour accomplir les aventures de la tombe de son aïeul, dans le deuxième :

Et il s'en rist et demande que il porroit fere de ces .II. cors, et ele dist que pres d'iluec a un chastel ou il passeront, si en diront la novele et ensint seront enterré. Atant s'en vont et chevalchent tant que il viennent al chastel, si va Lancelos outre sans arester et la damoisele conte as gens la novele de la damoisele et del chevalier qui sont de l'eve tret et k'il les aillent enterrer. (I, p. 329)

L'ermite s'adresse à Lancelot : *Mais bien saichiez vraiment [...] que vos n'estes mie li bon chevalier dont je parole. [...] Quant Lanceloz oit ceste nouvele, si conmança a rogir de honte [...]* (V, p. 127)

28. *Lancelot en prose*, éd. A. Micha, Genève, Droz, t. I, p. 327-329 et t. V, p. 123-131.

La nouvelle est donc autant l'exploit de Lancelot, ou au contraire l'annonce de son échec dans la deuxième histoire, que le récit rétrospectif lui-même.

Ainsi s'opère bien souvent une disjonction entre le signalement explicite d'unités par la voix narrative (qu'il s'agisse de l'entrelacement ou des récits rétrospectifs) et les fragments de diégèse autonome que le lecteur tend à reconstruire autour d'un lieu, d'un personnage, d'une action. Même lorsque l'histoire tend à coïncider avec un chapitre, comme c'est le cas du récit concernant le Château de la Vergogne Uter dans le *Tristan*, les annonces n'insistent pas, bien au contraire, sur l'unité de la matière :

Li castiaus estoit biaux et riches et la tour autresi ; et estoit cil castiaus apelés comunement de tous chiaus du païs la Vergoigne Uter, pour ce que une fois i avoit esté li rois Uterpandragon desconfis vilainnement et par le cors d'un seul chevalier. Si vous dirai en quel manière il avoit esté desconfis ne pour coi cis castiaus avoit esté estoré ne li pons ne la tour ki iluec estoient. Ichi endroit laisse ore li contes a parler du castel et de la tour, car bien i savra retourner quant poins et tans en iert, et retournerom a parler du roi Uterpandragon, comant il ama le feme Argan, un chevalier du roiaume de Logres, et comment chis Argans le mena dusqu'a outrance par force d'armes et si reparole encore de plusieurs aventures. (I, p. 201)

Le récit bref, ici, est bien signalé par l'entrelacement, mais ce sommaire souligne artificiellement l'hétérogénéité de ce qui va suivre : le conte ne cesse pas de parler du château ni de la tour, puisqu'il en donne au contraire l'origine, et toutes les aventures qui vont suivre se rapporteront à ce nom paradoxal de Vergogne Uter attribué au château. De plus, les histoires brèves peuvent elles-mêmes être traversées par l'entrelacement : l'histoire d'Arcade et Pellias, certes, n'est interrompue par aucune aventure extérieure, mais elle est répartie dans deux chapitres par l'usage des formules habituelles²⁹.

On notera enfin que pour aucune de ces histoires, qu'elles soient incidentes ou enchâssées, il n'est fait mention de la volonté de raconter brièvement³⁰. C'est une rhétorique de la digression qui est utilisée, même lorsqu'il s'agit de justi-

29. Le changement de chapitre intervient entre les § 463 et 464 (*La Suite du Roman de Merlin*, éd. cit., p. 418) et la fin de l'histoire, si elle est nettement signalée par une formule conclusive (*Ainsi ot Pellias a femme la damoysele que il tant desiroit...*), ne correspond pas à une fin de chapitre (voir p. 425).

30. Au contraire, certaines formules font explicitement état de la longueur du récit, par exemple pour l'histoire d'Hippocrate (*L'Estoire del Saint Graal*, éd. J.-P. Ponceau, Paris, Champion, 1997, t. II, p. 369) : *si s'en test ore atant li contes, quar assez longuement en a parlé et torne en une autre voie*. Les moments où la prose mentionne

manuscrits du *Tristan*, diversement coupé ou regroupé par l'entrelacement³². On pourrait donc chercher dans les romans en prose la trace d'intégration d'unités de taille diverse. Plus récemment, les éditeurs modernes désireux de justifier l'unité éditoriale choisie soulignent la cohérence et la rigueur de construction de telle ou telle section du texte³³.

Cette composition à géométrie variable est sans doute une des marques fondamentales de la prose. Peut-être, pour rendre compte de la présence du bref dans le long, pourrait-on recourir à l'image du kaléidoscope. Les unités de format plus petit existent, mais elles peuvent se recomposer différemment, à chaque lecture, sous l'œil du lecteur, formant des configurations reposant sur la jonction des divers éléments, mais aussi sur la diversité des montages-démontages possibles. Le récit fonde son dynamisme sur cette absence de coïncidence. On peut également rappeler les remarques fondatrices d'E. Baumgartner sur le « rythme de la prose », qui produit « un texte dont la durée n'est plus étalonnée, donnée a priori mais dépend en fait du champ de vision, du souffle, du rythme interne, de la compréhension propre du lecteur »³⁴.

Ainsi, il me semble que c'est au sein de l'analyse des rythmes de la prose et d'une réflexion sur les différents types de ponctuation narrative que cet « effet-nouvelle », dans les romans en prose, mériterait de prendre toute sa place. Ceux-ci ne fonctionnent pas à la manière de romans à tiroir où les histoires brèves seraient nettement marquées comme telles. Pour autant, il serait dommage de renoncer au rapprochement avec la nouvelle, car je voudrais maintenant montrer que « l'effet-nouvelle » repose sur un mode de mémorisation né de la structure même de l'épisode. Dans cette perspective, le mot « nouvelle » ne servira pas à classer, à identifier ni à exclure, mais il permettra d'explorer la présence paradoxale de l'esthétique de la brièveté dans la prose. En effet, si l'on adopte une approche générique assez large³⁵, lire certains textes « comme des nouvelles » peut s'avérer une démarche féconde.

32. R. L. Curtis, « A Romance within a romance: the Place of the Roman du Vallet a la Cote Mautailleie in the *Prose Tristan* », in *Studies presented to Brian Woledge*, Genève, Droz, 1987, p. 17-35.

33. M.-L. Ollier note par exemple dans l'introduction du volume IV du *Lancelot* pour la collection Lettres Gothiques la grande unité structurelle de l'épisode du Val sans Retour (*Le Val des Amants infidèles*, éd. et trad. M.-L. Ollier et Y. Lepage, Paris, Livre de Poche, 2002, p. 6).

34. « Remarques sur la prose du Lancelot », *Romania*, 105, 1984, p. 1-15 ; réimpr. dans *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 61-75.

35. Cette approche générique très large est par exemple mise en œuvre par P. Zumthor dans son *Essai de poésie médiévale* où il examine lais, *exempla*, légendes, vies de

amplitude de temps. Elle donne aussi une bonne idée de la durée. La mémoire du lecteur, fortement sollicitée, est aidée par de brèves récapitulations en début de chapitre, qui permettent de renouer les fils des diverses aventures.

Les passages que l'on peut identifier comme « nouvelles » proposent, au sein de cet écoulement fondé sur une perpétuelle incomplétude, de retrouver la logique du tout, dans une sorte de court-circuit temporel. C'est pourquoi, dans le *Lancelot* en prose, ils sont fréquemment construits autour d'un récit rétrospectif : celui-ci condense dans sa structure bien formalisée des éléments, souvent étiologiques ou explicatifs, qui rendent compte d'un phénomène présent et engagé à l'action du héros. L'effet-nouvelle est d'autant plus fort que le récit produit, pour les personnages secondaires, des éléments d'achèvement qui sont souvent refusés pour les personnages principaux, voués à rester disponibles pour d'autres aventures. Ainsi, ces récits mettent en place une catégorie de personnages secondaires différents des utilités narratives anonymes. Le roman donne à leur sujet quelques précisions qui les dotent d'un coefficient d'achèvement supérieur à celui d'autres personnages secondaires : ils sont plus souvent pourvus d'un nom propre, et le texte donne à leur propos des éléments de fin – dénouement d'une situation (délivrance, réconciliation...), mariage, intégration à la cour, mort. Dans la *Suite du Merlin*, des personnages comme Lançor et Lione, Anasten et son amie, Arcade et Pellias, se distinguent à la fois des grandes figures principales et des utilités anonymes³⁹.

Le nom propre fonctionne très souvent comme noyau narratif, apte à porter l'effet de « précipité » propre aux nouvelles. La nouvelle se noue en effet très souvent autour d'un nom, souvent celui d'un toponyme ou d'un élément remarquable qui lui est lié (objet, monument), dont on va donner l'origine et/ou relater le devenir. Le point de condensation maximal du récit bref serait ce nom propre qui contient fréquemment en lui-même un paradoxe ou une particularité propres à être développés narrativement. Là encore, on peut citer la Croix Noire dans le *Lancelot* ou la Vergogne Uter, dans le *Tristan*. Dans ce dernier exemple, le nom porte en lui le souvenir de la première partie du récit, à savoir la défaite du roi Uter devant un seul chevalier. L'ensemble de la séquence se construit autour de procédés de retournement du matériel narratif fourni par le nom propre : Argan, mari trompé, sait faire retomber la honte sur le roi Uter ;

39. Pour des analyses plus approfondies, je me permets de renvoyer à mon article « Retour des personnages féminins et temporalité romanesque dans la *Suite du roman de Merlin* », in *Jeunesse et genèse du monde arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose*, N. Koble (éd.), Orléans, Paradigme, 2007, p. 103-123. Pour des exemples tirés du *Lancelot*, on pourra consulter la section « Le fini et l'infini » de mon livre sur *La Demoiselle arthurienne*, Paris, Champion, 2006, p. 264-276.

mais dans la suite de l'histoire, le chevalier, à nouveau victime de sa deuxième femme, subit une défaite face à Hector des Marés. La productivité des toponymes à être le support de récits brefs naît de leur dimension spatiale, apte à transcender le temps⁴⁰.

Les « nouvelles » mettent en effet en place une sorte de monumentalisation du récit : liées à un lieu, un objet, une relique, un nom, une coutume, elles permettent au récit de se faire image et de s'imprimer comme un tout dans la mémoire du lecteur. Dans un espace assez bref, contrastant avec l'immensité du cycle, elles peuvent proposer de mini-biographies qui peuvent être conduites soit sur le mode du resserrement (on raconte tout, mais rapidement) soit sur celui du moment (on choisit un temps fort qui porte en lui une rupture : naissance, mort, dispute et réconciliation)... C'est pourquoi la nouvelle est souvent en relation avec le lieu du tombeau et la forme brève de l'épithaphe, qui matérialise en une pierre écrite la trajectoire du personnage et constitue la forme minimale du récit. Jouant de l'instantanéité de la révélation, de l'élucidation, dans des romans qui, dans leur ensemble, cultivent plutôt l'art du dévoilement progressif, elles permettent des effets de fulgurance. Véritables carrefours temporels, elles tiennent ensemble le début et la fin, dans des cycles qui mettent tous leurs efforts à repousser les limites de leurs bornes temporelles.

Selon le même mécanisme, la lecture resserrée peut être ailleurs favorisée par la présence d'autres types d'éléments minimaux qui invitent à recevoir l'histoire comme un tout, et insistent cette fois sur son unité logique. Ainsi, les histoires brèves constituent souvent l'explication ou l'expansion d'une parole minimale, utilisée soit en accroche pour motiver le récit, soit comme maxime finale. L'histoire de Néronnéus dans le *Tristan* en prose (comment il a conquis son château d'une seule lance et en une heure de temps)⁴¹ est un bon exemple de cette introduction du récit par accroche initiale. Le chevalier répond à une question de Lancelot :

Neronneus, fait il, je me recort orendroit d'une parole que vous me desistes anuit au venir, car vous me desistes que vous aviés cestui castel gaaingnié par une seule lanche. – Sire, fait Neronneus, ce est voirs. Je le vous dis voirement et encore le vous di je bien. Et se vous volés savoir comment ce fu, je le vos conterai mout bien. – Oil certes, fait Lanelos. Je le voel volentiers oïr. – Sire, et je

40. Sur ce pouvoir des noms propres, voir les travaux de F. Plet et notamment son article « La carte du Temps. Les entrelacs de l'espace, du temps et du récit dans la toponymie du *Tristan en prose* », in *Le Monde et l'Autre Monde, actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001)*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 305-320.

41. *Le Roman de Tristan en prose*, t. I, éd. P. Ménard, Genève, Droz, 1987, p. 80-83.

le vos conterai dont, fait Neronneus. Or sachiés k'il n'a mie encore granment de tans... (I, p. 80)

Le récit, ici, n'est plus inséré dans sa fonction d'explication de l'aventure présente, mais comme une prouesse logique et verbale autant que chevaleresque. Comme le rappelle F. Mora dans son article sur l'histoire d'Eugènes dans la version du manuscrit 757 du *Tristan*, la nouvelle est souvent définie comme le développement d'une figure de rhétorique⁴². Ainsi, l'épisode mettant en scène Eugènes, même s'il met en place un déroulement chronologique complexe, constitue le développement d'un paradoxe : comment Galaad est pris pour un couard. Ailleurs, Dinadan raconte à la demande de Tristan le plus grand honneur et la plus grande honte qui lui sont échus pendant la quête : comment il a abattu Galaad (sans doute à cause d'une faiblesse du cheval de son adversaire) et comment lui, le chevalier le plus méfiant envers les dames et l'amour, s'est trouvé piégé par une demoiselle⁴³.

Dans l'épisode de Dinas et de la dame volage, le principe du récit n'est pas donné comme élément déclencheur, mais il est résumé en forme de pointe :

A cestui point poés vous bien tout plainnement veoir que miex vaut la nature des chiens, et est plus gentiex et plus franche, plus loiaus et plus enterine, que la nature des femes, ki sont mauvaises. (III, p. 176)

On retrouve dans ces divers récits, au-delà de leurs différences de longueur, le même principe : le récit est reçu non dans son déroulement ou sa durée mais comme un « trait »⁴⁴. Différents motifs très banals et récurrents dans le récit (combats, joutes pour une demoiselle en conduit) sont transformés en anecdotes plaisantes. Beaucoup utilisent la structure classique de l'arroseur arrosé ou jouent de différents effets de retournement. Ainsi, sur un mode sérieux ou parfois plus plaisant, « le temps du récit est vu comme une unité, et tend à se réduire à un point, et même à se condenser dans la pointe finale »⁴⁵.

Cela n'empêche pas ces histoires d'être étroitement intégrées à la trame romanesque et de ne prendre leur sel qu'en contexte : ainsi, la dimension paro-

42. F. Mora, « La tentation de la nouvelle », art. cit., p. 37.

43. *Le Roman de Tristan en prose*, éd. E. Baumgartner et M. Szkilnik, t. VI, Genève, Droz, 1993, § 154-157.

44. Voir les remarques classiques d'A. Jolles sur le Witz dans *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 198 sq.

45. G. Picone, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, t. I, p. 587, cité par D. Souiller, *La Nouvelle en Europe. De Boccace à Sade*, Paris, PUF, 2004.

dique de certaines ne fonctionne que par la connaissance que le lecteur a des personnages, qui lui permet de jouir de l'écart introduit. De plus, les histoires brèves ont tendance à se constituer en réseau, par des analogies formelles mais aussi thématiques. On pourrait mener ce travail de comparaison à partir des huit récits de la *Suite du Merlin* qui peuvent être assimilés à des « nouvelles »⁴⁶. Trois grands thèmes peuvent être dégagés : une veine que l'on pourrait dire sociale, qui s'interroge sur l'accord entre les inclinations amoureuses, les contraintes lignagères et la prouesse chevaleresque. Ces histoires posent souvent la question du mariage, de l'héritage et de la relation aux parents, dans des cycles qui tendent à libérer les figures chevaleresques de premier plan de ces contraintes. On trouve cette même inspiration dans le *Lancelot*, qui réfléchit souvent sur les implications juridiques des « affaires de mœurs » exposées, et dont les nouvelles s'apparentent à la forme simple du « cas » décrite par A. Jolles. Une autre ligne de rencontre est le thème de la loyauté en amour. La *Suite* utilise de façon récurrente le motif de l'union dans la mort, qui lie les historiettes entre elles, mais les rattache aussi à la trame principale : l'enserrement de Merlin par Niviene, élément central de la *Suite*, est réfléchi en contraste avec l'union parfaite de Lançor et de Lione ou d'Anasten et de son amie, mais aussi en écho avec les cas, tout aussi nombreux, de disjonction amoureuse... Enfin, certaines histoires comme le viol de la mère de Tor reprennent une donnée fréquente dans le cycle arthurien, celle de la faute sexuelle et de la conception illégitime. Les nouvelles invitent à une lecture paradigmatique, verticale, qui rapproche les différentes histoires au-delà de leur position dans le déroulé chronologique des aventures. Temps autonomes dans la lecture de l'œuvre, elles s'intègrent également parfaitement en son sein. Les effets d'échos existent au sein d'un volet du cycle, mais aussi d'œuvres en œuvres, selon un procédé qui tient à la fois de l'allusion et de la réécriture, chaque texte donnant, par exemple, sa propre version de l'histoire du sage piégé par une femme.

Les nouvelles de nos romans exploitent souvent une matière dangereuse, irrecevable dans ce que le roman donne comme sa ligne principale : elles parlent de viols, spoliations, meurtres, transgressions diverses, comportements déviants ou archaïques, fautes et chutes... ou explorent au contraire une tona-

46. Il s'agit des histoires de Lançor et Lione (§111-115), du chevalier dont l'amie, fille du duc de Harniel, l'a laissé au profit d'un chevalier hideux (§211-223), de Pellinor et de la mère de Tor (§294 et 309), de Diane, Faunus et Felix (§323-327), des deux enchanteurs (§335), d'Anasten et de son amie (§380), d'Arcade et de Pellias (§344) et de celle de la demoiselle qui choisit un nain hideux plutôt qu'un beau chevalier (§447 et 470).

lité comique mais basse, avec notamment une veine misogyne très sure⁴⁷. Le paradoxe des nouvelles des romans en prose est donc celui de l'alliance de la brièveté à l'amplification : le point de concentration forme aussi détour, voire diversion, il nous plonge dans les ténèbres, ou les dessous, de la Table Ronde⁴⁸, pour mieux nous révéler les failles de cet univers.

Cette forte présence du tout, qu'il s'agisse de l'œuvre-cadre ou du cycle tout entier, dès lors que l'on s'intéresse aux histoires brèves des romans en prose, nous amène à conclure que la référence à la nouvelle, en ce qui les concerne, ne peut donc être utilisée que si l'on mentionne, parallèlement, la forme du recueil⁴⁹. C'est bien l'alliance entre le bref et long que l'analogie avec la nouvelle permet de penser pour la prose. Et si l'on veut retrouver la perspective évolutionniste classique, dans la naissance de la nouvelle, c'est peut-être l'art de conjointre le bref et le long dans une architecture raffinée qui serait l'apport propre du roman en prose. Si le modèle du recueil d'entités brèves existe bien entendu par ailleurs, tout comme la tradition du récit-cadre, les expérimentations narratives auxquelles se livre la prose du XIII^e siècle proposent des possibilités de segmentation et de raccord, d'enchâssement et d'intégration, de singularisation et de mise en série des histoires qui seront explorées par les romanciers comme par les nouvellistes postérieurs. Est-ce un hasard si Boccace, au seuil du *Décameron*, par sa référence à l'entremetteur Galehaut, rend à la fois hommage à Dante et à la prose du *Lancelot*, comme ceux par qui il aurait appris le secret de lier et relier non seulement les êtres, mais aussi les différents récits ?

Bénédicte Milland-Bove (*Sorbonne nouvelle-Paris 3*)

47. Je rejoins ici l'idée développée par P.-Y. Badel dans ce volume même : le recours au bref s'impose dès lors qu'il y a risque de signification trop forte.
48. Pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de N. Koble, *Le Lai du cor et Le Manteau mail taillé. Les dessous de la Table Ronde*, Paris, Presses de l'ENS, 2005.
49. Les études récentes sur les nouvelles insistent toutes sur la nécessité de les lire au sein de l'ensemble dont elles font partie. Voir par exemple A. Kibédi Verga : « la nouvelle n'est jamais autonome mais fait partie d'une série. Elles se rattachent les unes aux autres selon les lois de la synonymie ou de l'antonymie » (« Le temps de la nouvelle », in *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres*, op. cit., p. 13). Et pour la période médiévale, R. Dubuis, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, op. cit., p. 501-554, N. Labère, *Défricher le jeune plan. Étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2006, p. 31, ou encore M. Jeay (par exemple son article « Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVI^e siècle », in *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres*, op. cit., p. 63-76).

