



**HAL**  
open science

## **Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry**

Nathalie Grande

### ► **To cite this version:**

Nathalie Grande. Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry. Dix-septième siècle, 2002, L'invention du roman français au XVIIe siècle, 215, pp.263-271. <hal-03942288>

**HAL Id: hal-03942288**

**<https://hal.science/hal-03942288v1>**

Submitted on 7 Dec 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.



HAL Authorization

# Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry.

Nathalie GRANDE

Tous les critiques depuis le XVII<sup>e</sup> siècle s'accordent sur le fait que la longueur des œuvres de fiction en prose a diminué de manière radicale au cours du siècle et que cette réduction quantitative est à rapprocher de l'évolution de la poétique du roman. Mais une fois le *topos* établi, le problème générique posé reste à résoudre : que traduit cette réduction de la taille des œuvres romanesques ? S'agit-il d'une simple réduction de taille, ce que laisse entendre la notion parfois utilisée de « petit roman », ou bien constate-t-on des différences de structure et de nature ? Quelles raisons trouver à cette évolution ? Et comment comprendre les rapports réciproques des formes brèves et des formes longues ? Autant de questions qu'il convient d'envisager d'abord à partir d'une réflexion sur l'interprétation habituellement proposée par la critique ; le réexamen de la question de la réduction de la taille et de la concentration romanesque amènera ensuite à de nouvelles hypothèses, que j'essaierai pour finir de confronter à la pratique scripturaire de Madeleine de Scudéry.

## LA LONGUEUR EN QUESTION

Le phénomène de raccourcissement des œuvres de fiction est reçu par tous les critiques comme une évidence, et on ne s'interroge plus guère que sur le sens de cette modification. Il me semble cependant que poser la question n'est pas inutile, ne serait-ce que pour préciser en quoi les romans voient leur taille diminuer, et pour savoir ainsi s'il s'agit d'une réduction qui affecte de la même façon chacun des éléments qui les composent.

Mais, question préalable, la réduction de la taille est-elle si générale qu'on le dit et le répète ? L'histoire littéraire nous apprend que les œuvres longues, les « romans-fleuves » du type de *L'Astrée* (Honoré d'Urfé, 1607-1627, 5 volumes d'environ 1 000 pages chacun), de *Polexandre* (Gomberville, 1637, 5 gros volumes encore), de *Cléopâtre* (La Calprenède, 1647-1658, 12 volumes) ou d'*Artamène* (Georges et Made-

leine de Scudéry, 1649-1653, 10 volumes)<sup>1</sup> disparaissent effectivement après une date qu'on peut situer aux alentours des années 1660. Cependant l'histoire littéraire nous apprend aussi que les œuvres courtes existaient déjà auparavant et rencontraient un succès certain. En effet les formes brèves de narration issues de l'héritage des fabliaux médiévaux et du *Décameron* de Boccace (1349-1351, traduit en France dès le xv<sup>e</sup> siècle) sont nées au xvi<sup>e</sup> siècle en même temps que la langue française, et elles font donc partie des formes traditionnelles d'écriture quand arrive le xvii<sup>e</sup> siècle. De fait l'Italie a continué à exercer son influence : les *Novelle* de Matteo Bandello (Lyon, 1554) sont la source des *Histoires tragiques* qu'adaptèrent Pierre Boaistuau et François de Belleforest<sup>2</sup> ; ils sélectionnèrent parmi les nombreux récits les plus épouvantables pour les offrir au public français, et de là le genre des « histoires tragiques », récits de faits divers atroces, qui continua à plaire au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Quant à l'Espagne, elle donna aux Français le goût des « histoires comiques » par les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, parues en 1613 à Madrid et traduites deux ans plus tard en français par Rosset, et par les autres conteurs espagnols<sup>4</sup>. Ainsi le récit bref existait et était apprécié bien avant la date que Deloffre a assignée au « triomphe des petits genres »<sup>5</sup> ; mais il fut sans doute trompé par un des rares critiques du xvii<sup>e</sup> siècle à avoir traité du roman, Du Plaisir, qui écrivait dans ses *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire* (1683) :

Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison, et je ne pourrais assez m'étonner de ce que les fables à dix ou douze volumes aient si longtemps régné en France, si je ne savais que c'est depuis peu seulement que l'on a inventé les nouvelles.<sup>6</sup>

Or contrairement à la thèse de Du Plaisir, si souvent reprise par la critique, le tournant des années 1660 semble avoir bien davantage été marqué par la disparition des récits longs que par l'apparition des récits brefs<sup>7</sup>.

On peut donc s'interroger sur le sens de l'interprétation critique traditionnelle qui, en dépit de l'existence et du succès des récits brefs dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, fait le choix de les minorer, et de chercher la source des nouveaux genres

---

1. Pour la précision de l'exposé, c'est à ce type de narration grandiose que nous réserverons l'emploi du terme « roman ».

2. P. Boaistuau, *Histoires tragiques des œuvres italiennes de Bandel et mises en notre langue française* (Paris, 1559), Paris, Champion, 1977 ; François de Belleforest, *La Continuation des Histoires tragiques*, Paris, 1559.

3. Voir François de Rosset, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (1619), édition de A. de Vaucher Gravili, Paris, Livre de Poche, 1994. Ce recueil, un des plus grands succès de librairie, connut trente-cinq rééditions au cours du xvii<sup>e</sup> siècle.

4. Les plus célèbres exemples de nouvelles comiques françaises sont *Les Nouvelles françaises* de Sorel (1623) ou *Les Nouvelles tragi-comiques* de Scarron (1655).

5. C'est l'expression qu'il emploie dans le chapitre qu'il consacre aux années 1660-1680 dans *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1972, p. 33-42.

6. Du Plaisir, *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le style* (1683), Genève, Droz, 1975, p. 44.

7. Par ailleurs cette disparition n'est que provisoire : le xviii<sup>e</sup> siècle n'a pas craint les œuvres longues, que l'on pense aux douze livres de l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage (1715-1735), ou aux *Mémoires d'un homme de qualité* de Prévost (1728-1731).

brefs (la nouvelle galante, la nouvelle historique...) dans les romans longs disparus au même moment. Il faut constater que ce choix critique conduit à présenter les romans comme des œuvres déjà dépassées en leur temps, vaguement ridicules par leur ampleur même, sinon par leur enflure, méprisées par les esprits supérieurs d'alors, et d'ailleurs plus guère lisibles pour un lecteur d'aujourd'hui. Un tel dénigrement est à mettre en rapport avec l'éloge accordé aux genres nouveaux : concentration de l'intrigue, épuration du style, souci de la vraisemblance et de l'analyse psychologique, autant de louanges accordées à la nouvelle forme romanesque qui permettent de lui attribuer le vocable tant recherché de « classique »<sup>8</sup>. Ainsi le roman est mort, mais vive le roman, du moins celui qui accepte d'entrer dans les vues d'une certaine vision de l'histoire littéraire qui valorise de fait la production du « siècle de Louis XIV », puisque la mutation générique correspond au tournant politique qu'a été la prise personnelle du pouvoir par le roi (1661). Comment ne pas penser que c'est au bénéfice de l'idée, voire de l'idéologie classique, qu'est ainsi célébré le culte de la « concentration romanesque »<sup>9</sup> ?

#### LA QUESTION DE LA CONCENTRATION

La question de la longueur étant ainsi réévaluée, il faut à présent poser la question de la concentration – qui permettra ensuite de repenser le problème de la réduction de la longueur. Le schéma explicatif le plus fréquent a été énoncé par René Godenne dans ses travaux sur la nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. D'après ce critique, les nouvelles formes brèves de narration qui apparaissent dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle sont directement démarquées du roman – même si elles adoptent une taille réduite, et c'est pourquoi il a appelé ces formes des « petits romans »<sup>11</sup> :

Si, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le genre de la nouvelle se distingue du roman (tout se résume à une ligne plus directe, plus nette, plus rapide dans la conduite des faits : on réduit les longues intrigues, on élague les interminables discussions, on minimise les descriptions), les nouvellistes se mettent bientôt à l'école des romanciers : ils conservent la technique romanesque, ne suppriment pas mais restreignent le nombre et les dimensions des « retours en arrière » et des récits des personnages secondaires. Même si l'on passe de 2 500 pages et plus, à 250, la nouvelle ne se définit pas moins comme un concentré de roman. Tout se passe comme si les nouvellistes voulaient composer un récit qui serait comme une sorte de roman en réduction, un « petit roman », selon l'expression de certains.<sup>12</sup>

8. Là aussi Du Plaisir semble avoir initié cette vision (*op. cit.*, p. 45).

9. Dans le même esprit, on peut consulter la mise au point faite par L. Plazenet : « Un faux problème d'attribution : *Les Nouvelles ou Les Divertissements de la Princesse Alcidiane* de Madame de La Calprenède (contribution à l'histoire de la nouvelle en France) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, avril-juin 1997, n° 195 p. 341-360.

10. R. Godenne, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, mars 1966, n° 18, p. 67-78 ; *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1970 ; *La Nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, réédité sous le titre *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.

11. Voir R. Godenne, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *op. cit.*

12. *Ibid.*, p. 73-74.

Ainsi, selon Godenne, seule la longueur distingue roman et nouvelle, sans différence de structure ou de nature. Une telle affirmation semble contestable. En effet toutes les caractéristiques de la narration longue sont loin de se retrouver dans la narration brève : 1 / on ne trouve quasiment plus d'entrée *in medias res* ni de retours en arrière, même si l'on rencontre toujours des éléments insérés comme lettres, poèmes ou récits ; 2 / le nombre de personnages n'a pas seulement diminué, la nature des personnages a changé : s'ils sont souvent nobles, ce ne sont plus en revanche des personnages royaux ; 3 / enfin les péripéties caractéristiques du roman héroïque (enlèvements, duels, batailles, incendies, tempêtes, naufrages, etc.) ne se contentent pas de se raréfier : elles laissent la place à l'analyse des troubles psychologiques que ressentent les personnages, et cette analyse, plus approfondie et plus abstraite que les considérations souvent rapides par lesquelles le narrateur romanesque évoquait les états d'âme des héros, permet d'intérioriser leurs épreuves. La réduction de la longueur ne se fait donc pas de manière constante pour chacun des épisodes constitutifs du roman, mais manifeste au contraire une sélection de certains éléments aux dépens des autres. Elle témoigne ainsi que le renouvellement n'a pas touché seulement la longueur des œuvres, mais a atteint leur contenu. La différence de taille n'est pas seulement significative d'une évolution du public qui n'apprécierait plus la longueur, mais aussi d'une évolution du goût qui consacre un nouveau type de vraisemblance<sup>13</sup>. Quoi qu'il en soit, si l'on peut trouver une continuité partielle entre le roman et le « petit roman », les autres genres brefs (nouvelle galante et nouvelle historique) entretiennent des liens encore plus lâches avec le roman : ils semblent plutôt s'inscrire par leur contenu comme par leur taille sous l'influence des nouvelles déjà en vogue au début du siècle<sup>14</sup>. Au contraire de ce qu'affirme Godenne de « la volonté (des écrivains) de composer des romans en réduction »<sup>15</sup>, la période 1660-1670 manifeste plutôt le désir des écrivains de ne pas se contenter de faire du neuf avec du vieux, et d'élaborer donc de nouvelles formes narratives. On peut même penser que ce sont sans doute ces tâtonnements et ces renouvellements qui expliquent les difficultés de la terminologie et l'imprécision née de définitions et de pratiques contradictoires<sup>16</sup>. La question de la longueur n'est donc pas tant une question de réduction de la longueur qu'une question de poétique du genre : entre genre long et genre bref, la différence n'est pas de taille mais de nature (et de structure).

De plus la notion même de « concentration romanesque » que propose Godenne semble mal adaptée. En effet, ne peut-on pas considérer que, au lieu de concentrer les éléments du roman, les formes brèves les déconcentrent plutôt ? Le roman

13. Sur cette évolution du goût et des formes narratives, voir E. Keller, *Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Champion, 1999.

14. La nouvelle galante et la nouvelle historique partagent avec l'histoire tragique et la nouvelle comique des sujets scabreux, éventuellement dramatiques (l'adultère en particulier).

15. R. Godenne, *La Nouvelle*, op. cit., p. 44.

16. *Les Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* de Segrais (1657), Paris, STFM, 1990 – dont le récit-cadre propose un des rares textes réflexifs sur la question de la nouvelle – me semblent révélatrices de ces recherches et de ses contradictions : en effet Segrais innove bizarrement beaucoup plus dans sa réflexion générique que dans les six nouvelles d'« application » qui suivent.

baroque s'était enrichi de multiples éléments non seulement par l'accumulation de péripéties nombreuses qui permettaient au récit de rebondir à volonté (permettant par la même occasion aux volumes de s'accumuler), mais par l'insertion dans le fil romanesque d'éléments hétérogènes (poèmes et chansons, lettres et billets) ou de moments du récit traités comme autant de suspensions de la narration principale (longues conversations et descriptions détaillées, récits insérés). Comme le roman n'était l'objet d'aucun discours prescriptif, il ne connaissait pas de frontière générique, et c'est pourquoi on peut considérer d'une certaine façon qu'il avait phagocyté différentes formes d'écriture, sans les empêcher de continuer à exister par ailleurs sous leur forme spécifique. Or avec la fin du roman, ces formes d'écriture reprennent leur autonomie. Cependant si le roman restitue ces formes, il les rend parfois modifiées, métamorphosées pour ainsi dire, par le passage dans son creuset. Ainsi l'origine des nouvelles formes brèves apparues dans les années 1660 est peut-être bien à chercher effectivement dans le roman, mais non pas tant dans sa réduction que dans sa dispersion, dans l'éclatement sous des formes indépendantes de ce que sa ductilité lui permettait de rassembler. De ce point de vue les nouvelles formes brèves seraient héritières plutôt des récits insérés que des intrigues principales, ce que Charles Sorel dans *De la Connaissance des bons livres* (1671) semble confirmer :

Il faut que nous considérons encore que depuis quelques années les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager l'impatience des personnes du siècle<sup>17</sup>, on a composé plusieurs *histoires détachées* qu'on a appelées des nouvelles ou des historiettes.<sup>18</sup>

Lenglet-Dufresnoy qui se confronte lui aussi dans son *Usage des romans* (1734) à cette question de la disparition des romans l'explique par « l'impatience française », par la complication des intrigues entremêlées (« un roman aurait-il eu 40 volumes, le dénouement de toutes ses parties ne se voyait jamais que dans le dernier. Ainsi, dans la lecture des 39 premiers volumes, on était toujours incertain de ce qui devait arriver [...] »), et par l'inconstance humaine qui préfère la variété des sujets. Puis il ajoute :

Il ne faut donc plus regarder les historiettes comme des poèmes ou des romans réguliers ; cependant, on ne peut se dispenser de les prendre au moins pour autant d'*épisodes détachés* que l'on présente à l'impatience d'un lecteur qui ne prétend pas étudier : il veut seulement s'amuser ou se délasser une heure ou deux ; et si l'on *détachait* ainsi tous les épisodes des grands romans, on ferait autant d'historiettes ou de nouvelles historiques dans le goût de celles qui sont maintenant en vogue. On peut donc les laisser jouir du nom de roman, puisque ce sont comme des parties qui en paraissent *détachées* [...].<sup>19</sup>

17. L'insuffisance d'une telle explication semble ici soulignée par la négligence même avec laquelle le critique traite ce problème de la disparition des romans.

18. C. Sorel, *De la Connaissance des bons livres* (1671), Rome, Bulzoni Editore, 1974, p. 158.

19. N. Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans* (1734), dans *Nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 1124-1125.

Ainsi la forme brève ne serait pas à considérer comme du concentré de roman, mais paradoxalement plutôt comme du roman déconcentré !...

Cela permet donc de réexaminer la question de la longueur : le roman ne se réduit pas jusqu'à atteindre des dimensions étroites, mais disparaît en donnant naissance à différentes formes brèves. Sa fin n'a alors plus à être comprise comme l'atrophie d'un genre épuisé qui dégoûterait ou ennuerait tout le monde, mais comme l'éclatement sous des formes autonomes des forces centrifuges qui composaient sa luxuriance. Le passage du long au court n'est donc pas l'acte de décès du roman, mais une nouvelle preuve de la merveilleuse inventivité d'une forme infiniment modulable.

#### FORMES BRÈVES POUR DES LECTURES BRÈVES ?

La question du développement des formes brèves au préjudice de la forme longue reste néanmoins entière. Pourquoi les formes longues ont-elles cessé de plaire ? À quoi faut-il attribuer la désaffection du public à l'égard des romans ? On peut d'abord considérer que cette désaffection est à nuancer : le roman continue à remporter les suffrages de nombreux lecteurs car la circulation des livres entre différentes mains leur assure un public toujours important. Le livre implique par sa nature même une possibilité de consommation différée par rapport au moment de sa production, et il serait fallacieux de s'appuyer uniquement sur les nouvelles productions pour en inférer les goûts du public. L'évolution vers les formes brèves est donc d'abord à attribuer à un changement dans les conceptions des auteurs. Selon Deloffre un besoin nouveau de vraisemblance serait apparu<sup>20</sup>, et l'on peut à ce sujet se rappeler la définition que Segrais donnait en 1655 de la différence entre roman et nouvelle :

Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit [les] choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner des images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure.<sup>21</sup>

Cependant il faut remarquer que la vraisemblance faisait aussi partie des exigences que Georges et Madeleine de Scudéry avaient fixées au roman dans la préface d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), et l'on sait combien cet inusable précepte de la vraisemblance a pu prendre de formes et d'extensions variées au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi on peut avancer une autre hypothèse mettant en relation l'évolution de l'écriture narrative et l'évolution de la pratique lectorale. En effet les œuvres longues paraissent particulièrement adaptées aux pratiques de lecture orale caractéristiques des habitudes de convivialité des petites réunions familiales et mon-

---

20. *Op. cit.*, p. 37.

21. Segrais, *Les Nouvelles françaises*, *op. cit.*, t. I, p. 99.

daines. Le roman-fleuve, comme le roman-feuilleton<sup>22</sup>, s'accommode bien des consommations culturelles collectives en offrant aux participants un cadre de références communes. Le protocole de lecture suggéré par un texte constitué de moments hétérogènes semble consister en une lecture entrecoupée et néanmoins suivie, les multiples rebondissements étant chargés d'assumer le maintien de l'intérêt d'épisode en épisode pour un lecteur qui peut être aussi seulement auditeur. L'œuvre brève semble en revanche mieux adaptée à la lecture silencieuse et personnelle qui, née au XVI<sup>e</sup> siècle, se développe au XVII<sup>e</sup> siècle : une lecture individuelle, c'est-à-dire prise sur un temps dérobé aux obligations sociales, implique en effet une certaine brièveté ; et la brièveté favorise aussi en retour l'appropriation personnelle qu'entraîne la lecture silencieuse. Ainsi le renouveau des formes brèves dans la deuxième moitié du siècle semble pouvoir être mis en relation avec la diffusion de nouvelles pratiques de lecture. Le mouvement pourrait donc avoir été initié chez les écrivains, eux-mêmes grands lecteurs, autant par un besoin de renouvellement générique que par le souci de répondre aux attentes du public. Une fois le phénomène amorcé, le mécanisme de la mode renforça la mutation au point que les contemporains eurent l'impression que les œuvres longues n'étaient plus lues, ce qui n'était sans doute pas le cas. Aux deux longueurs correspondraient donc non seulement deux types de narration, mais aussi peut-être deux pratiques de lecture.

LES ROMANCIÈRES ET LA BRIÈVETÉ :  
L'EXEMPLE DE MADELEINE DE SCUDÉRY

Dernière question qu'il faut examiner, quel rôle ont pu jouer les romancières dans les évolutions que je viens de décrire ? La période concernée est en effet le moment où des œuvres de premier plan sont des œuvres de femmes et, parmi ces œuvres, nombre d'entre elles sont courtes : *La Princesse de Montpensier* (1662, une trentaine de pages) ou *La Princesse de Clèves* (1678, 200 pages) évidemment, mais aussi les nouvelles de Mme de Villedieu, nouvelles satiriques comme *Lisandre* (1663) ou *Anaxandre* (1667) de quelques dizaines de pages, ou nouvelles « historico-galantes » comme dans *Le Journal amoureux* (1669), *Les Annales galantes* (1670), *Les Amours des grands hommes* (1671), *Les Nouvelles africaines* (1673), *Les Galanteries grenadines* (1673) ou enfin *Les Désordres de l'amour* (1676). Une telle liste montre que la question d'une prédilection féminine pour les formes brèves qui pourrait être opposée – avec beaucoup de nuances et d'exceptions certes – à la préférence masculine pour la forme longue, mérite d'être posée. Paradoxalement c'est chez une romanière en général plutôt connue pour être une championne de la longueur, Madeleine de Scudéry, que je voudrais envisager le problème. Cette romanière est en effet considérée par

---

22. Les termes de « roman-fleuve » et de « roman-feuilleton » peuvent paraître anachroniques, puisqu'ils sont nés au XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant ils me paraissent appropriés car les romans longs du XVII<sup>e</sup> siècle anticipent déjà sur les procédés d'écriture des œuvres de ce genre, dont on sait par ailleurs aujourd'hui qu'elles donnaient lieu à des pratiques collectives d'appropriation (par la lecture orale de l'épisode nouveau dans le journal, par exemple).

Godenne comme « un chaînon essentiel entre le roman baroque du début du siècle et le roman psychologique moderne qui naît avec *La Princesse de Clèves* »<sup>23</sup>. En effet Madeleine de Scudéry, après avoir travaillé avec son frère à des romans longs comme *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641, 4 volumes) ou *Artamène ou le grand Cyrus* (1649-1653, 10 volumes pour 13 095 pages), a fait évoluer son écriture dès *Clélie, histoire romaine* (1654-1660), pourtant souvent considérée comme un archétype du roman héroïque. En effet si *Clélie* compte dix tomes comme *Artamène*, la typographie beaucoup plus espacée signifie en fait une réduction de longueur, d'autant plus qu'on passe de 13 095 à 7 316 pages seulement (!), soit une réduction de 44 %. Par ailleurs le fil narratif de *Clélie* est sans cesse interrompu, non seulement par des narrations insérées habituelles dans le roman, qui interviennent à un rythme régulier donc attendu (une dans les tomes impairs, deux dans les tomes pairs, donc 15 en tout), mais encore par des éléments non narratifs, portraits et descriptions certes, et surtout les quelque 70 conversations qui parcourent les dix tomes. Ainsi *Clélie*, premier roman écrit par Madeleine de Scudéry indépendamment de son frère, amorce un changement dans l'écriture scudérienne, changement qui va dans le sens d'un raccourcissement. La suite de la production scudérienne, loin de marquer une rupture et de constituer un « ralliement contraint [...] au goût du jour », « une acceptation sans condition des nouveaux impératifs de narration » comme l'écrit Godenne<sup>24</sup>, semble plutôt s'inscrire dans le prolongement de cette évolution. Ce qu'on a coutume d'appeler les nouvelles de Madeleine de Scudéry, c'est-à-dire *Célimte, nouvelle première* (1661), *Mathilde* (1667) et *La Promenade de Versailles* (1669) apparaissent ainsi non comme une mutation radicale de l'écriture de la romancière que la désaffection du public aurait obligée à se renouveler d'urgence<sup>25</sup>, mais comme la continuation, avec une autre forme de récit-cadre, des histoires insérées qui plaisaient déjà dans ses romans. Cela est d'autant plus convaincant chez Madeleine de Scudéry que la romancière a aussi fait paraître sous forme détachée les conversations qui avaient fait la célébrité de ses romans<sup>26</sup> : conversations et « nouvelles » apparaissent ainsi comme des éléments devenus indépendants de ce qui constituait auparavant les longs romans<sup>27</sup>. Cette manière de littérature « modulaire », c'est-à-dire composés d'éléments modulables, susceptibles d'agencements différents selon les circonstances, se confirme par le fait que les dix tomes de conversations parus de 1680 à 1692 comportent aussi des éléments hétérogènes. Par un retournement de la situation, ce ne sont plus des conversations qui viennent interrompre le récit, mais

23. Présentation par R. Godenne du reprint de *Mathilde* (1669) de Madeleine de Scudéry, Genève, Slatkine, 1979, p. I.

24. Présentation du reprint de *Mathilde*, *op. cit.*, p. II et XXIII.

25. La romancière pouvait-elle d'ailleurs souffrir déjà d'une désaffection du public quand elle publia *Célimte* en 1661, c'est-à-dire l'année qui suivit la fin de la publication de la très fameuse *Clélie* (1654-1660) ?

26. À partir de 1680, Madeleine de Scudéry ne publia plus que des recueils de conversations, dont beaucoup n'étaient que des extraits de ses romans. Voir à ce sujet M. de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres « *Conversations* » (1653-1684), édition de D. Denis, Paris, Champion, 1998.

27. De la même façon, elle a également participé à différents recueils de poésie, poésie dont elle ornait aussi ses romans.

des narrations insérées qui viennent agrémenter le fil des conversations, à raison d'une nouvelle par titre. L'écriture romanesque de Madeleine de Scudéry, plus que par sa longueur, se caractérise donc par la juxtaposition et l'entremêlement de formes brèves ; et c'est pourquoi le passage progressif du long au court que l'on constate diachroniquement au fil de ses textes s'inscrit dans une logique interne de l'œuvre. On peut d'ailleurs remarquer que les œuvres les plus longues sont celles de la période où Madeleine de Scudéry travaillait avec son frère Georges, et on peut rappeler qu'après la séparation du frère et de la sœur, tandis que Madeleine s'orientait vers des œuvres encore plus courtes, Georges de Scudéry restait pour sa part dans le long avec *Almahide ou l'Esclave reine*<sup>28</sup>. Madeleine de Scudéry, reine de Tendre, semble ainsi avoir usurpé son titre de championne de la longueur...

En manière de conclusion il faut avouer que cette étude semble soulever plus de questions qu'elle n'en résout. Le chantier de l'histoire du roman au XVII<sup>e</sup> siècle est actuellement largement ouvert : la variété des formes narratives, leur évolution au fil du XVII<sup>e</sup> siècle, et l'ignorance où l'on reste encore pour bien des œuvres<sup>29</sup> permettent d'espérer de nombreuses découvertes et réévaluations. Ainsi les relations entre formes longues et formes brèves ne peuvent plus aujourd'hui être ramenées à un simple antagonisme, qui traduisait surtout, comme l'a écrit Laurence Plazenet, « la volonté de faire entrer à tout prix les œuvres dans une histoire du roman français au XVII<sup>e</sup> siècle qui valide la hiérarchie instituée de façon partisane au XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>30</sup>. Seule la connaissance approfondie d'un plus grand nombre de textes, du plus grand nombre possible de textes, lus et étudiés sans hiérarchie des valeurs *a priori*, pourra permettre de repenser vraiment une histoire des fictions narratives au XVII<sup>e</sup> siècle.

Nathalie GRANDE,  
Université Michel-de-Montaigne - Bordeaux III.

---

28. G. de Scudéry, *Almahide ou l'Esclave reine*, Paris, Courbé, 1660-1663. Ce roman compte 8 volumes, plus de 6 500 pages... mais reste inachevé !

29. Il faut toujours se rappeler le chiffre de 1 200 romans publiés au XVII<sup>e</sup> siècle (chiffre donné par M. Lever, *Le Roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 8). Combien sont connus et étudiés, même par les spécialistes ?

30. L. Plazenet, *op. cit.*, p. 360.