

Première partie

Les origines européennes de la nouvelle

Approche chronologique

I - Du Moyen Âge au siècle des Lumières

A - Le fabliau médiéval : un proto-modèle ?

Le fabliau forme un ensemble de courts récits écrits en vers octosyllabiques à rimes plates, essentiellement autour des XIII^e et XIV^e siècles, destinés à être dits en public. Cette forme picarde trouve son origine orale dans son étymologie (du diminutif *fablel*, *fableau* [XII^e siècle] issu de *fable*, de *fabula*, venant du verbe latin *fari*, parler) et souligne une appartenance géographique plutôt circonscrite dans le Nord de la France ou en Champagne. Ces histoires, pour la plupart réalistes, sont autant de récits de la vie quotidienne et populaire, à tonalité satirique. Une verve souvent truculente caractérise ces récits où se mêlent rire et moralité. Profondément ancré dans le domaine populaire, il n'en demeure pas moins vrai que le narrateur arbore souvent une attitude distanciée, ironique, que l'on retrouvera d'ailleurs comme l'un des traits caractéristiques de la nouvelle au XIX^e siècle notamment.

Il est traditionnel, depuis les études de Joseph Bédier, de classer les fabliaux en « contes à rire » centrés essentiellement sur la farce et un comique considéré comme gaulois, et les récits édifiants à caractère plutôt didactique où la narration semble tirer ce genre oral populaire vers des intrigues plus complexes, un nombre de vers plus longs. Dès lors les limites génériques semblent fluctuer, comme si l'oralité contribuait à rendre plastiques les contours d'un genre épousant sans doute les facultés d'attention auditives du public.

Parmi les fabliaux les plus célèbres, *Estula* offre une peinture de la malice paysanne au cœur d'un enchaînement de méprises. Après avoir brièvement introduit les personnages (deux frères orphelins et pauvres), le narrateur présente à la première personne du singulier pose la circonstance qui va déclencher l'aventure : la décision des deux frères de voler les choux et les brebis du voisin riche. Ce dernier surgit et demande à son fils quelque peu niais d'appeler le chien de garde Estula. S'ensuit une série de « gags » au centre desquels se trouve le nom du chien, similaire au quiproquo par lequel Ulysse échappe à Polyphème lorsqu'il répond au nom de Personne ! Un chien parle : Quoi de plus normal dans un monde de croyances paysannes ? Le curé intervient et à son tour devient victime d'un quiproquo. Les pauvres triomphent, par le rire, aux dépens de la crédulité paysanne et superstitieuse. La moralité, illustrant la thématique du renversement de situation (l'arroseur arrosé), clôt rapidement cette histoire brève :

En peu de temps, Dieu fait son œuvre. Tel rit le matin, le soir pleure ; et tel est le soir chagriné qui le matin fut en gaieté¹.

Parmi les récits à visée didactique, celui de *La Housse partie* (*La Couverture partagée*) propose une leçon de morale fondée sur la pitié du lecteur envers un père ayant laissé sa fortune pour le mariage d'un fils indigne, d'une belle-fille orgueilleuse. L'ordre domestique est rétabli par la sagesse du petit-fils. La moralité se fait plus longue et emphatique, comme pour bien souligner la nécessité de la piété filiale :

Seigneurs, voyez dans cette histoire un bon et clair enseignement. Un enfant du cœur de son père chassa les mauvaises pensées. Ceux qui ont des fils à marier, qu'ils se mirent dans cet exemple. Lorsque vous êtes en avant, ne vous mettez pas en arrière. Ne donnez rien à vos enfants que vous ne puissiez recouvrer : ils sont, croyez-le, sans pitié ; ils en ont assez de leur père s'il ne peut plus leur être utile. C'est ici-bas grande pitié de vivre à la merci d'autrui et d'attendre qu'on vous nourrisse. Il faudra bien vous en garder. Voici l'exemple et la morale qu'ici vous a donnés Bernier ; il a fait du mieux qu'il a pu².

Sans doute trouvons-nous ici l'une des sources des anecdotes à caractère moral qui illustrent les sermons religieux au XVII^e siècle. Les drames bourgeois à tonalité édifiante et les comédies larmoyantes qui seront à la mode au milieu du XVIII^e siècle, et qui n'auront pas un long succès, s'inscrivent également dans cette perspective thématique et tonale, si l'on songe au *Fils naturel*, au *Père de famille* de Diderot ou à *La Mère coupable* de Beaumarchais.

Les fabliaux mettent donc en scène des types de personnages récurrents, comme le prêtre, le paysan, le mari, la femme et l'amant. Ils soulignent les détails de la vie quotidienne dans un souci de réalisme, dans le cadre d'une structure qui garde encore les marques de l'oral, avec présence effective du

1. *Fabliaux*, Préface de Gilbert Rouger, Gallimard, « Folio », 1978, p. 27.

2. *Fabliaux*, *op. cit.*, p. 225.

conteur/narrateur dans une véritable stratégie de captation de l'intérêt du lecteur¹ que l'on retrouvera d'ailleurs dans bon nombre de nouvelles du XIX^e siècle. Cette trace de l'oralité est également soulignée par le retour périodique du même vers, marquant certainement la nécessité d'une pause vocale, d'une respiration pour le conteur. Mais peu à peu, — on le voit déjà avec la transformation des caractéristiques du « conte à rire », et sans doute à cause de la disparition des ménestrels itinérants ou des goliards — le public populaire fait place à un auditoire plus raffiné mais ayant gardé le goût des truculences médiévales. Ainsi, la nouvelle qui se cherche génériquement, peut se concevoir comme une métamorphose écrite du conte oral, aux contours fluctuants mais gardant, comme marques indélébiles, la nécessité de faire rire et réfléchir !

Le premier recueil de nouvelles ainsi dénommé et que l'on pourrait considérer comme l'héritier direct des *Fabliaux* sera celui formé par les *Cent Nouvelles nouvelles* (1456-1467). Ce titre ludique doit se comprendre comme un clin d'œil parodique aux cent nouvelles du *Décameron*. Il attribue, grâce au substantif, une dénomination générique aux récits, et aussi une qualité (adjectif) supposée attirer la curiosité du lecteur censé connaître *Le Décameron*. Le recueil anonyme des *Cent Nouvelles nouvelles*² obtient un énorme succès, tant à cause des intrigues où évoluent maris cocus et moines de peu de foi, qu'à cause de la rapidité du récit et de l'importance centrale du rire. Là encore, des personnages types et une trame narrative simple rapprochent les récits de l'oralité des contes. Nous nous trouvons à la seconde moitié du XV^e siècle. Le genre semble se définir sous l'appellation de « nouvelles », sans doute liant la tradition populaire des fabliaux et le succès des traductions de Boccace. Le mot lui-même semblerait venir d'Italie par l'intermédiaire de Boccace (1313-1375) qui attribue le nom de « nouvelle » aux cent différents récits de son *Décameron*. Mais les sources thématiques et les stratégies narratives proviendraient sans doute de la tradition française orale des fabliaux.

1. *Fabliaux, op.cit.*, *C'est d'un vilain et de sa femme que je veux vous conter l'histoire, Brunain la vache au prêtre*, de Jean Bodel, p. 49.

2. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, à l'article *Nouvelle*, précise : « En France, à l'aurore de la Renaissance des lettres, nous trouvons les *Cent Nouvelles nouvelles*, attribuées à Louis XI et qui sont dues à Antoine de La Salle ; ces contes licencieux, imités en grande partie des *Facéties* du Pogge, furent écrits à la petite cour de Louis XI, encore dauphin, et pendant qu'il résidait au château de Genape, en Brabant, dans les États du duc de Bourgogne. »

Les fabliaux (Miscellanées célèbres)	
Titre	Auteur
<i>Estula</i>	Anonyme
<i>Les trois aveugles de Compiègne</i>	Cortegarbe
<i>Le Vilain mire</i> ¹	Anonyme
<i>Brunain la vache au prêtre</i>	Jean Bodel
<i>Le Testament de l'âne</i>	Rutebeuf
<i>Le Souhait contrarié</i>	Jean Bodel
<i>La Bourgeoise d'Orléans</i>	Anonyme
<i>La Housse partie</i>	Bernier
<i>Le Roi et le conteur</i>	Anonyme

B - Nouvelles à l'italienne

1 - *Le Décaméron* de Boccace, ou la genèse d'un genre (1348-1353)

Le Décaméron est composé de cent nouvelles qui se déroulent en dix jours et sont racontées par dix narrateurs différents. En fait il ne s'agit pas d'une rupture avec les récits médiévaux, mais d'une rencontre avec les traditions populaires de Toscane. Sans doute faudrait-il souligner certaines influences provençales et arabe. Les récits se déroulent au beau milieu d'une circonstance exceptionnelle, et à cause de celle-ci : la peste à Florence ; sept femmes et trois hommes partent à la campagne et se mettent à raconter des histoires pour passer le temps. Au cœur même de la stratégie narrative, il est à noter la contrainte de l'alternance de la prise de parole, selon l'humeur ou le goût. Mais ces personnages, quel statut ont-ils ? Ne pourrait-on pas les considérer plutôt comme des Idées, des allégories faisant dériver les récits populaires primitifs vers un lectorat choisi, capable de discerner des strates de lecture plus fines, implicites voire ésotériques ?

Dès la Préface, le livre, destiné à un public féminin, arbore une tonalité où semblent interférer néo-platonisme et christianisme. L'auteur souligne la valeur spirituelle de la compassion, en mettant sur le même plan la référence chrétienne à Dieu et celle, païenne, à la Fortune et à l'Amour. Il a également le souci de définir ces nouvelles par rapport aux autres genres, dont celui, chrétien, de la parabole.

1. C'est-à-dire le paysan médecin, source d'inspiration inépuisable (avec, notamment, *Le Médecin malgré lui*, de Molière, 1666).

Mes nouvelles contiennent plusieurs aventures d'amour, plaisantes ou tristes, et des intrigues d'un genre différent, toujours empruntées à l'époque moderne ou au passé. Celles de mes protégées qui liront mes pages, en pourront tirer double profit : tout piquant des récits tels qu'on les a présentés, conseils utiles pour l'attitude qu'il convient de fuir ou d'adopter dans la vie. Ce résultat entraînera, je pense, la disparition des tourments auxquels j'ai fait allusion. Si je parviens à mes fins — et Dieu veuille qu'il en soit ainsi ! — les jeunes femmes doivent remercier Amour, qui m'a libéré de mes chaînes, et me permet de m'adonner entièrement à leurs plaisirs¹.

Le dernier mot résume, de fait, l'acte narratif et l'objectif clairement exprimé : le plaisir des lectrices. Les nouvelles ont une vertu thérapeutique, non pas seulement par rapport au temps de peste mais aussi concernant les tourments de l'amour. Raconter et écouter reviennent à se libérer.

À propos de Boccace, Jauss poursuit son analyse de la transformation des genres :

D'un point de vue génétique, *Le Décaméron* de Boccace a intégré une variété étonnante de genres narratifs ou didactiques plus anciens : des formes médiévales telle qu'exemplum, fabliau, légende, lai, *vida nova*, casuistique amoureuse, des récits orientaux, Apulée et l'histoire d'amour milésienne, des histoires et anecdotes florentines [...] Dans sa manifestation historique, la nouvelle accentuera à travers des variantes, tantôt simplificatrices (exemple, le conte drolatique), tantôt compliquées (exemple, la casuistique chez Mme de La Fayette), les différentes formes que comportait sa polygénèse².

Lorsqu'un genre nouveau apparaît, il s'agit essentiellement d'une intégration de formes et de contenus préexistants. C'est la raison pour laquelle on est en droit de se poser la question de la pertinence même du concept de nouvelle générique. En fait, les limites d'un genre ne valent que par la durée de fixité d'un modèle idéal, supposé et nécessairement à dépasser. Or, la référence constante au *Décaméron* jusqu'au XIX^e siècle laisse à penser que ce dernier a constitué le modèle de référence, passage obligé de tout novelliste se réclamant d'une modernité. Et la critique formaliste ne s'est pas trompée. T. Todorov, dans *Poétique de la prose*³ fournit un certain nombre d'outils pour approcher les nouvelles du *Décaméron* afin d'illustrer sa conception d'une grammaire du récit. Il convient, selon lui, de faire la différence entre description et dénomination. Cette dernière se circonscrit par les noms propres, les pronoms, les articles alors que les noms communs, les verbes, les adverbes et les adjectifs appartiennent au domaine de la description. De même est-il indispensable de présenter l'intrigue « sous la forme d'un résumé » avant d'en étudier la structure, et de se rendre compte qu'« à chaque action distincte de l'histoire correspond une proposition. » On distingue également « deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de

1. Boccace, *Le Décaméron*, Traduction J. Bourciez, Garnier, 1967, p. 5 et suivantes.

2. H.R. Jauss, *op. cit.*, p. 55-56.

3. T. Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 49-50.

déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre », une dynamique. Le récit s'établit dans un jeu d'oscillation.

Cette nomenclature critique nous permet d'isoler un certain nombre d'unités formelles présentant des analogies avec les traditionnelles parties du discours : nom propre, verbe, adjectif. Ensuite, Todorov distingue les modes de la volonté (obligatif, optatif), et les relations entre les propositions (temporelle, logique, « spatiale »). L'unité syntaxique supérieure à la proposition étant la séquence. Mais le critique insiste surtout sur le rôle du nom et du verbe dans le récit. Il s'agit de proposer avant tout une théorie grammaticale narrative, à partir du *Décameron* qui, bien qu'hésitant entre ses origines orales lointaines et les techniques plus élaborées et adaptées à un type de lecteur choisi, semble bien constituer un modèle narratif d'un genre en voie de fixation.

2 - Une nouveauté, Bandello et ses *Nouvelles* (1554-1573)

Auteur proluxe, Matteo Bandello (1485-1561) écrit ses deux cent quatorze *Nouvelles* entre 1510 et 1560. La quatrième et dernière série sera publiée après sa mort. On le voit, le titre fixe génériquement le contenu narratif. La principale originalité du recueil consiste à offrir chaque histoire, précédée d'un commentaire explicatif, à un protecteur. Un lien étroit s'instaure ainsi entre le narrateur et le destinataire singulier et privilégié. Écrire des nouvelles devient acte social, allégeance à un lecteur qui détient tout pouvoir. La tradition orale du conte s'efface au profit d'une relation resserrée dans le cadre du mécénat de la Renaissance¹. La nouvelle conquiert ses lettres de noblesse en même temps que se produit la rupture avec le monde féodal. Le genre gagne ainsi son autonomie et sa modernité, et inscrira dès lors dans son texte la nostalgie sans doute jouée et convenue pour un temps mythique, celui de la parole orale à tout jamais perdue, à retranscrire par le biais d'une narrativité condamnée à la mimer.

C - *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre (1558), ou l'art aristocratique du conter

On peut comprendre aisément pour quelles raisons la première édition de cet ouvrage est parue dans l'anonymat en 1558. La personnalité de l'auteur

1. *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, dans l'article cité plus haut, signale rapidement Firenzuola, Bandello et Machiavel qui « doivent être placés parmi les plus illustres *novellieri* italiens. » Plus loin (p. 1131), est présentée l'originalité de Bandello qui se veut historien, et non conteur, des mœurs contemporaines qu'il fustige.

(1492-1549), sœur de François I^{er}, la tonalité du recueil aux histoires souvent égrillardes, le non-conformisme de sa foi (son ouvrage *Le Miroir de l'Âme* fut interdit par la Sorbonne) à un moment où les querelles religieuses s'intensifiaient, ont formé autant d'éléments qui ont retardé la publication des *Histoires des Amants fortunés* qui parurent neuf ans après sa mort, dans un ordre quelque peu arbitraire. L'année suivante, en 1559, la nouvelle édition de Claude Gruget découvre l'identité de la reine ainsi que son projet sous le titre de *L'Heptaméron des Nouvelles de très illustre et très excellente princesse Marguerite de Valois, Roïne de Navarre...* C'est peut-être à cause de la censure que l'ouvrage connut le succès.

Le titre de l'édition de 1559 fait explicitement référence au *Décaméron* de Boccace et notamment au nombre de journées (sept) qui donnent le cadre aux différentes histoires. Il s'agit, d'un point de vue éditorial, de publier un ouvrage reconnaissant un modèle générique célèbre qui doit assurer le succès par le nombre de lecteurs familiers de Boccace. L'accent est mis sur le modèle suivi, comme pour atténuer les effets d'une lecture centrée sur les aspects religieux novateurs. *Le Décaméron*, en un mot, sert à la fois d'aiguillon au plaisir de lire et de couverture en cas de contestation officielle.

Cinq hommes et cinq femmes racontent des histoires selon des tonalités différentes. Telle est la règle du jeu narratif que doivent suivre les devisants dont la psychologie se révèle, au fur et à mesure du déploiement des récits, de plus en plus riche en profondeur humaine. Les personnages semblent perdre leur statut de type ou d'allégorie pour se transformer en caractères plus nuancés, plus proches de la complexité des relations de cour. D'autant plus que le lecteur chrétien est invité à méditer sur la doctrine du Parfait Amour qui avait ses défenseurs au cœur du groupe de Meaux¹ fréquenté par Marguerite, et qui attribue au christianisme une valeur néo-platonicienne. Celle-ci, aux yeux de certains, n'était pas dénuée de paganisme. Issus des conceptions médiévales de l'amour courtois, les amants recherchent, à travers une chasteté du corps, une union avec la divinité. Sans doute, le titre de la première édition était-il trop explicite. On est loin d'une lecture réduite à l'influence des fabliaux, qui cependant se doivent d'être présents comme référence obligée, ne serait-ce que par certaines histoires de moines égrillards, et comme clin d'œil au lecteur de Boccace. S'il est vrai que la relation amoureuse se décline sur tous les tons de la palette sentimentale, il est peut-être trop restrictif de considérer *L'Heptaméron*, à la suite de René Godenne, comme le prototype de « la nouvelle sentimentale² ». Le Prologue joue un rôle important dans la mesure où, au-delà des circonstances temporelles et

1. Autour de Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, s'était formé un groupe cherchant à rénover l'Église.

2. R. Godenne, *La Nouvelle française*, P.U.F., 1974, p. 23 et suivantes.