

Pour une poétique de la nouvelle

"Tout genre littéraire", disait P. Valéry, "naît de quelque usage particulier du discours": j'essaierai de préciser de quel usage particulier du discours est né et s'est constitué le genre narratif bref qui s'épanouit en France au XV^e et au XVI^e siècle. Si, chemin faisant, je serai amenée à distinguer çà et là la nouvelle du roman, ce n'est pourtant pas cette opposition, dont Giraudoux disait qu'elle était l'un des exercices favoris de la critique universitaire, qui me retiendra d'abord: je serai plutôt guidée par le souci d'apporter quelques pierres à la construction d'une poétique de la nouvelle.

Bien que nombre de travaux récents aient porté sur la prose narrative de la Renaissance, il me semble que sa poétique n'a pas encore retenu toute l'attention qu'elle mérite: les critiques se sont en effet surtout souciés soit d'examiner des oeuvres particulières et de mettre au jour sources modèles, soit de saisir les aspects socio-historiques ou idéologiques du contenu. Or les traits proprement génériques du bref récit en prose pourraient sans doute être l'objet d'un réexamen à la lumière des réflexions faites depuis quelques décennies, et réactualisées ces dernières années, autour de la problématique de la notion de genre, qui suscite aujourd'hui un intérêt particulier dans la théorie littéraire.

Comme il serait imprudent de construire une poétique de la nouvelle sans avoir d'abord pris en compte les traits constants du genre narratif, thématiques, structurels et formels, et notamment le groupe de procédés qui constituent la dominante du genre, j'essaierai d'abord de définir la notion de genre (Mathieu-Castellani 1978), et de genre narratif; notion, plus que concept, car c'est une unité du discours idéologique, et, comme telle, une variable.

LA NOTION DE GENRE ET LES MODÈLES

Il faudrait au préalable distinguer la notion moderne de genre, de la notion de "genre d'écrire", de "genre" ou de "sorte de poèmes", telle qu'elle se formule dans le discours théorique du XVI^e siècle.

La problématique s'est renouvelée dans les années vingt de notre siècle, notamment avec les travaux des Formalistes russes, et plus récemment avec ceux de H.R. Jauss et l'école de la réception.

Le genre désormais n'est plus saisi comme un concept normatif, désignant la constitution d'un corps de préceptes et de normes, s'attachant à définir de façon axiomatique des oeuvres dans une perspective régulatrice, *ante rem*, comme c'était le cas dans les divers Arts poétiques du XVI^e et du XVII^e siècle, qui codifiaient des pratiques en établissant des pré-requis, et en mesurant les écarts de chaque texte par rapport aux normes. Le genre n'est pas non plus, ou n'est pas seulement, un concept classificateur, servant à élaborer des systèmes de critères autorisant la distribution d'oeuvres en classes au sens logique du terme, *post rem* (Jauss). Il s'agit plutôt de saisir des groupes ou des "familles historiques de textes pratiquant la même écriture," comme dit Zumthor, et de percevoir leur continuité, inscrite dans la série historique, constitutive du genre. On définira alors le genre comme "un système modélisant structurant le sens," comme un mode de programmation, "une forme globale, une fiction conventionnelle, existant comme telle hors texte, mais qui, lorsqu'elle se réalise en discours, intègre, à un ensemble socio-culturel doué de signification propre, la série d'énoncés constituant le texte" (12). On admettra que ce qui distingue chaque genre est sa *forme interne*, qui ne peut être saisie, comme le rappelle Jauss, suivant un seul critère, mais qui apparaît dans un ensemble de caractéristiques et de procédés constituant la dominante du genre, que l'on peut soumettre aux tests de la commutation et de la non-interchangeabilité des éléments.

Le point de départ de cette nouvelle appréhension du genre est donc assuré par le travail des Formalistes russes, dans leur effort pour dégager les lois internes de la poétique générique, la forme interne d'une oeuvre, décrite d'abord d'un point de vue technique comme une construction spécifique, mettant en jeu des procédés constitués en ensemble fonctionnel, indice d'un système. La notion-clé est celle, on l'a dit, de *dominante*, ce qui spécifie des groupes, dans la mesure où elle réussit de façon autonome à constituer des textes en séries historiques: la démarche critique associera alors une perspective synchronique, dans un premier temps, indispensable pour établir une analyse structurale et dégager des homologies fonctionnelles, et des constantes, et une perspective diachronique, dans un second temps, pour saisir les relations de l'oeuvre particulière avec la série qui constitue son horizon particulier, pour mettre en rapport les traits constants et les variables, les reproductions et les rectifications (Jauss). Impossible de définir une oeuvre hors de son genre, impossible de définir ce genre hors du système des genres de son époque, et de son aire culturelle: le genre apparaît comme l'une des composantes de l'intertexte, et les phénomènes littéraires ne peuvent être examinés, comme le montre Tynianov, que dans leurs corrélations (Tynianov 128). On ajoutera à l'apport des Formalistes russes les réflexions sur la réception: une oeuvre est reçue à partir d'une situation spécifique de compréhension, qui oriente sa lecture et en

détermine en partie les modalités. S'il est un élément essentiel dans le procès d'écriture, en tant qu'il a le statut d'un intertexte, le genre est aussi un élément du procès de lecture. P. Kolher, dès 1939, mettait l'accent sur la notion de *contrat*: "Les conventions de l'art, les genres et les règles sont, entre l'auteur et le public, comme un contrat qui lie un producteur et un consommateur" (42). Un consommateur qui, comme le soulignait Valéry dans sa leçon inaugurale du Cours de Poétique (1937) "devient producteur à son tour."

Qu'en est-il, à la Renaissance, de la notion de genre? Il nous faut établir un double constat. D'une part, alors même que le mot apparaît, tardivement, dans *L'Art de grande et plaine Rethorique* de Fabri (publié en 1521), le concept n'est pas formulé dans les arts poétiques; il n'existe pas de théorie des genres littéraires, tout au plus une réflexion sur un genre particulier, par exemple l'épopée, et les définitions des "sortes de poèmes" ou des "g'ânes d'écriture" n'abordent qu'obliquement le problème d'une typologie des discours, à la faveur d'un débat sur le vrai et le vraisemblable en ce qui concerne l'épique; pas de système des genres, mais des réflexions monolithiques sur tel ou tel type d'écriture, sans mise en paradigme. D'autre part, la notion même de genre reste floue: le mot désigne, chez Fabri, soit le genre (le *genre*) de parler, c'est-à-dire les vers ou la prose, soit le *stile de parler*, ou la *manière*, grave ou sublime, moyenne ou médiocre, basse ou humiliée ou humble, c'est-à-dire un registre stylistique. Dans les Arts poétiques de la Renaissance, le mot même est absent chez Sébillot qui parle de "sortes" de poèmes, présent dans la *Defense* de Du Bellay (les "genres de poèmes") et *L'Art Poétique* de Peletier (les "g'ânes d'écriture"), mais *sortes* et *genres* désignent des espèces, des petites formes comme le sonnet, l'épigramme, l'épique, etc. Alors que *genus*, dans la tradition rhétorique qui n'est pourtant pas ignorée, désigne précisément un type d'éloquence, une situation spécifique de locution, définis différentiellement par leur matière, leur visée, leurs critères particuliers, les mobiles à exciter, mettant en jeu diverses modalités de l'énonciation, alors que la théorie médiévale connaît quatre types de classement selon les modalités du discours (*genera*), les modalités du style (*genera dicendi*), les formes de la représentation, et les objets de la représentation (instance sociale), où l'on reconnaît des traces de la *Poétique* d'Aristote, le XVI^e siècle, par un étrange recul de la réflexion théorique, contrastant avec la richesse d'une pratique inventive, ne connaît que des "poussières de petites formes" pour reprendre la formule de G. Genette (1977). Et notamment, bien qu'elle soit connue et alléguée (par exemple dans le *Solitaire Premier* de Pontus de Tyard), la théorie des trois éloquences, délibérative, judiciaire, démonstrative ou épictétique, ne produit aucun modèle global de description des genres de discours: pourtant Sébillot définit

le petit genre du Blason littéraire comme ressortissant au genre démonstratif des anciens Rhéteurs, mais sans davantage exploiter cette remarque.¹

Le genre narratif, de quels types d'analyses relève-t-il au XVI^e siècle? Dans les traités, il est représenté par l'épopée, le "Grand oeuvre" (Sébillot), le "long poème Français" (Du Bellay), situé au sommet de la hiérarchie des genres de poèmes, et dont le paradigme est *L'Iliade* et *l'Enéide*. Encore est-ce un genre mixte, à la fois chronique et poésie, et, pour Ronsard, plus poésie que chronique. En prose, le paradigme est plutôt celui de la chronique ou des annales que celui des "beaux vieux romans Français", lesquels ne sont mentionnés que comme modèles éventuels du poème épique. Du reste la chronique n'est en réalité saisie que dans son opposition avec la poésie épique, comme entretenant avec "la vérité de la chose" d'autres relations qu'elle, dégagée précisément du modèle historiographique. Les narrations en prose, nouvelles et romans, semblent exclues (à l'exception de quelques remarques concernant le roman pastoral chez Vauquelin de la Fresnaye) de la poétique, qui se restreint aux formes de la poésie.

De quels modèles disposons-nous, dans ces conditions, pour établir les traits distinctifs du bref récit prosaïque?

Le modèle rhétorique, bien qu'il n'ait guère été utilisé à la Renaissance, peut néanmoins servir de préalable. Il propose, comme on sait, un classement des trois types de discours, délibératif, judiciaire, démonstratif.² La visée globale est soit l'*actio*, inciter à agir, emporter une décision, pour les éloquences délibérative et judiciaire, au forum et au tribunal, soit la *scientia*, donner à connaître, informer, décrire, pour l'éloquence démonstrative ou épédicétique (le panégyrique ou la satire). Les critères sont d'ordre pragmatique dans le discours délibératif, d'ordre éthique dans le discours judiciaire, d'ordre esthétique dans le démonstratif. Bien qu'on ne puisse superposer les trois genres rhétoriques et les trois genres littéraires narratif/dramatique/lyrique, on note tout de même que la production de récits a pour objet de donner à savoir, de faire connaître. Je retiens de la classification rhétorique, qui a pesé implicitement sur la définition du récit comme elle a pesé fort explicitement sur la définition de la poésie, la détermination de la visée particulière de la narration en tant que diégésis: un exposé des faits qui donne à connaître, orienté vers le monde des

événements, soumis à la juridiction de la véridicité, bref la production de quelque "histoire" (le mot est évidemment ambigu), qu'on est censé avoir "vue ou bien ouï dire" comme dit *L'Heptaméron*. Mais le bref récit en prose relève aussi d'une analyse rhétorique dans sa visée globale, en tant que discours persuasif, qui, comme l'*oratio*, entend plaire et instruire, donner "quelque passe temps qui ne soit dommageable à l'ame, soit plaisant au corps": ce *topos* de l'utile allié à l'agréable inscrit la nouvelle et son projet pédagogique dans la tradition de l'éloquence persuasive, et, comme pour elle, cela implique que les faits soient présentés dans la perspective de la preuve ou de l'exemple: "Voilà, mes dames, une histoire que volontiers je vous montre ici pour exemple, afin que ..." (*Heptaméron* fin de la 3^e nouvelle). À ce double titre, la narration n'est pas sans rapport avec la *narratio* de l'*oratio*, et comme elle, peut être analysée en tant que discours séducteur, où les faits rapportés sont orientés dans la perspective d'une influence à exercer sur le narrataire.

D'un autre côté, si auteurs et théoriciens au XVI^e siècle sont sous influence rhétorique, nous ne pouvons, quant à nous, nous débarrasser aisément du modèle construit au XIX^e siècle, de la triade générique épopée/lyrisme/drame élaborée par Kant, Goethe, Hegel et dans lequel les genres sont définis comme des attitudes fondamentales de l'homme éternel: "Il n'y a que trois véritables formes naturelles de poésie: l'une qui raconte clairement, l'autre qui s'exalte et s'enthousiasme, une troisième qui agit personnellement" (Goethe 377)³ — soit le narratif, le lyrique, le dramatique. Hegel dans son *Esthétique* construit un tableau des genres à partir du tableau kantien des facultés de l'âme. La poésie épique y est définie comme expression de la vie nationale, de l'esprit individuel de chaque nation, du monde objectif, et le roman comme forme moderne de l'épopée (tandis que la poésie lyrique a pour objet le moi individuel détaché du tout substantiel de la nation, et que le dramatique réalise la "synthèse" de l'objectif et du subjectif). Les genres y sont saisis comme des expressions des attitudes fondamentales de l'homme éternel, de ses trois facultés: *désirer* ou *désirer/vouloir*, *vouloir/pouvoir*,⁴ se réalise dans le drame, *sentir* se réalise dans le lyrique, *connaître* dans l'épique ou le romanesque. Voici donc le narratif rapporté à la *libido sciendi*, à la faculté de connaître, à la curiosité de savoir, ou à ce que Valéry nomme la volupté de connaître.

Enfin nous disposons d'un troisième modèle, celui que nous propose la linguistique lorsqu'elle distingue dans toute situation de discours où un

1 "Le Blason est une perpétuelle louange ou continu viupere de ce qu'on s'est proposé blasonner. Pour ce serviront bien à celui qui le voudra faire, tous les lieux de démonstration écrits par les rhéteurs Grecs et Latins..." (Sébillot 169).

2 Voir notamment Aristote, *Rhétorique*, I, 1358 b: les trois genres oratoires et les trois sortes d'auditeurs, la différence des trois genres, le temps propre à chacun (le futur pour le délibératif, le passé pour le judiciaire, le présent pour l'épédicétique), les fins des trois genres, etc. La distinction sera reprise par tous les traités de rhétorique, et en particulier dans le *De Oratore* de Cicéron I/XXXI 141.

3 Cité par K. Viëtor (491). Le traducteur signale qu'il utilise la version de H. Lichtenberger (491 note 1).

4 "La faculté de désirer en tant qu'elle ne peut être déterminée à agir que par des concepts, c'est à dire conformément à une fin, serait la volonté" (Kant 1955, 90).

locuteur s'efforce d'influencer un allocutaire (on est tout près de la définition rhétorique), une mise en oeuvre des six grandes fonctions du langage dans une hiérarchie variable selon le type de discours. On a suggéré que, aux trois fonctions, référentielle (dont la visée est le contexte), émotive (centrée sur le destinataire-émetteur), et conative (centrée sur le destinataire), correspondaient les trois genres fixés par la tradition philosophique, l'épique, le lyrique, le dramatique (Meschonnic 1970). Voilà donc, une fois encore, le narratif soumis à la juridiction de la faculté de connaître.

Faute de pouvoir ici examiner dans le détail ces trois modèles, je me bornerai à quelques remarques. Leur trait commun est évident: la visée *scientia* dans le modèle rhétorique, la *faculté de connaître* dans le modèle métaphysique, l'*orientation vers le contexte* dans le modèle linguistique, sont trois façons différentes de marquer un même trait du narratif: son rapport au monde objectif. Ces trois modèles, d'autre part, sont également triadiques, et, comme tels, incapables de rendre compte d'une production littéraire qui, à son époque, n'entre pas dans le système élaboré plus tard, à l'âge romantique. Néanmoins, on ne saurait négliger les apports de la réflexion antique, moderne, ou récente, car elle présente le double avantage d'aider à construire la dominante du genre, et d'interroger plus précisément les modalités de l'énonciation.

LES TRAITS DISTINCTIFS DU BREF RÉCIT EN PROSE

Sommes-nous en mesure désormais d'établir un système de critères autorisant une construction de la poétique de la nouvelle? Et d'abord aidons-nous de son discours explicite, dans les préfaces et prologues comme dans les relais transitionnels d'un récit à un autre, pour repérer quelques traits distinctifs du genre narratif bref. Le méta-narrateur des *Cent Nouvelles Nouvelles* nous en propose quatre: une nouvelle a pour objet la relation de faits et d'événements 1. *authentiques*, ou au moins authentifiés par un garant digne de foi qui accredité son récit; 2. *nouveaux*, c'est-à-dire récemment survenus, appartenant à l'actualité immédiate ou au passé tout proche, datable; 3. *nouveaux encore*, c'est-à-dire non encore racontés, inouis, ou au moins non encore transcrits; 4. *dignes d'être racontés*, qu'ils aient un caractère exemplaire, ou qu'ils puissent être jugés assez étonnants pour susciter l'intérêt des narrataires. Ces quatre traits ne suffisent évidemment pas pour définir la forme interne de la nouvelle, encore qu'ils la distinguent par là et de la chronique ou de la littérature annalistique, et du roman, et de l'épique, légendaire ou non-légendaire. On ajoutera donc trois autres caractéristiques.

La nouvelle, en dépit de sa polygenèse, bien mise en lumière par H.J. Neuschäfer, reste une forme élémentaire, qui intègre des formes dites

simples, selon la terminologie de Jolles: l'anecdote, l'exemple, la fable ou fabliau. Elle n'est pas synchrétique au même titre que le roman, qui absorbe des formes complexes, épiques, poétiques, dramatiques. Sa structure est réductible à une armature fonctionnelle simplifiée, comme le conte merveilleux.

Deuxième point: les procédés de construction sont, comme l'observait Tomachevski (Todorov 302-03), spécifiques, et ils ne se confondent nullement avec ceux du roman. J'avancerai que le schéma de base de bon nombre de nouvelles, y compris dans *L'Heptaméron*, se réduit à un schéma rhétorique, à une figure rhétorique, dont la nouvelle est l'expansion métaphorique: une répétition, une interrogation, une inversion ou une absence de coïncidence, une contradiction, etc. La nouvelle met au jour, dans l'analyse structurale, des types narratifs élémentaires, correspondant aux fonctions les plus générales du comportement humain: accomplissement d'une tâche difficile ou d'une épreuve (ainsi la 18^e nouvelle de *L'Heptaméron*, où une dame impose trois épreuves à son amant, comme, dans la 9^e nouvelle de la 7^e Journée du *Décameron*, une dame se voit imposer trois tâches d'une difficulté croissante pour attester la vérité de ses sentiments à un amant incrédule), établissement d'un contrat, mise en place d'un piège, programmation d'une séduction, etc. Les exemples sont nombreux, dans *L'Heptaméron*, de nouvelles dont la structure de base est un schéma de quête ou d'enquête, d'épreuve ou de tâche difficile, d'échange, ou de circulation (circulation d'un anneau dans la 15^e nouvelle).

Enfin la nouvelle, à la différence du roman, vise un effet unique, comme le soulignait E.A. Poe, un effet principal auquel tout est subordonné, et ce dernier trait implique la concentration et la condensation, qui caractérisent l'écriture de la nouvelle. La brièveté qui marque le genre est à mettre en relation avec le type de construction et de structure, et avec la composition, *orientée vers la fin*; la conclusion d'une nouvelle marque sa clôture, alors qu'un roman peut s'achever dans l'inachèvement, et elle détermine en réalité le déroulement des séquences: la nouvelle relève d'une logique des actions; comme l'anecdote ou l'exemple, dont tous les éléments convergent vers la pointe finale, même lorsqu'elle est faite de rien, comme dit M. Arland, "sinon d'un instant, d'un geste, d'une lueur qu'elle isole, dégage et révèle," elle relève d'une écriture algébrique — c'est une équation à une inconnue — qui met le monde en ordre.

Tels sont donc les traits que dégagerait une analyse synchronique: une forme élémentaire, par contamination de formes dites simples, une structure réductible à un schéma rhétorique ou à des schémas de base résumables en termes de fonctions au sens où Propp les définit (31), l'unification des effets produits. Mais si l'on veut préciser davantage certains aspects des nouvelles du XVI^e siècle, il faut aussi prendre en compte les rectifications et les

variations par rapport aux modèles génériques. Je prendrai appui surtout sur l'*Heptaméron*, dans la mesure où les modifications structurelles, notamment par rapport à l'oeuvre-modèle, le *Décameron* de Boccace, affectent, outre le cadre et le contrat narratif, la production de sens.

Les modèles de la nouvelle sont d'une part le bref récit médiéval en prose ou en vers, fabliau, dit, conte, lai, avec son intrigue simplifiée, ses personnages typiques réduits au rôle d'actants, et ses arguments (grivois et gaulois notamment); d'autre part l'*exemplum*, l'anecdote à visée didactique, qui laisse des traces dans l'une des parties topiques, le *topos* de la fin de récit, analogue à la moralité-épilogue de la fable. Deux traits "historiques" marquent les nouvelles du XV^e et du XVI^e siècle, la stylisation de la vie quotidienne (alors que le roman met en scène la vie rêvée, et n'a pas de visée référentielle), et une nouvelle dimension idéologique, par le recours aux structures parodiques qui mettent en question la sublimation courtoise, comme l'a montré L. Sozzi (1975).

Les nouvelles sont le lieu où *simultanément* se conserve, au moins en partie, le modèle historiographique médiéval, se transforme le discours romanesque du XII^e siècle, et se transgressent les codes courtois. Alors que le discours romanesque tend à évacuer, comme l'a montré P. Zumthor, la référence historique externe, la nouvelle conserve de l'histoire et de la chronique le *topos* de la véridicité: *elle dit qu'elle dit vrai*, c'est sa devise, et, quelle que soit la nature de l'événement, elle le présente comme un fait attesté; il est constamment accrédité, tant par les ruses du narrateur, actualisant un récit déjà ouï, déjà écrit, en multipliant, notamment dans les situations initiales, les informants qui le re-situent dans un présent fictif, que par les témoignages sollicités des narrataires appelés à garantir l'authenticité des faits.⁵ Entre nouvelle à argument fictionnel, dont la référence est textuelle, et nouvelle "historique" dont la référence est hors texte, nul critère distinctif: le récit est donné pour *crédible*, indifféremment. D'un autre côté, comme l'historiographie, le narrateur d'une nouvelle assume une fonction didactique, et tout récit se présente comme exemplaire. La tendance à "moraliser" les récits s'accroît encore au XVI^e siècle. Déjà, traduisant les facéties du Pogge, Tardif ajoutait aux récits des commentaires édifiants....

RÉCIT/DISOURS SUR LE RÉCIT

Mais surtout un trait structurel tend à s'imposer comme indice générique; alors que le roman mêle indistinctement *lettera* et *sententia*, comme deux

niveaux hiérarchisés d'un même discours, la nouvelle attribue à l'une et à l'autre un espace propre: à la *lettera* l'espace du récit, à la *sententia* l'espace des devis et des dialogues, où la narration est commentée. L'*Heptaméron* reprend l'histoire-cadre du *Décameron*, et la distribution régulière des récits encadrés eux-mêmes dans chaque unité-Journée, mais transforme en débats ce qui n'avait dans le *Décameron* que le statut de relais transitionnel, simple passage de parole d'un récit à l'autre. Désormais, récit et devis alternent régulièrement, marqués par les parties topiques récurrentes: élection du narrateur suivant par le narrateur précédent, éventuellement accompagnée d'indications de régie, *topos* du début de récit, puis, symétriquement, *topos* de fin de récit, et choix du narrateur successeur. Et le discours sur le récit gagne en importance, tandis que les débats tendent à devenir l'élément structurel dominant. Alors que le discours du récit dévoile souvent un monde archaïque, aux sédiments anciens, une petite société encore régie par des codes vieilliss, parfois anachroniques, le discours sur le récit, discours moderne, où s'affrontent les Anciens et les Modernes, actualise les références. La narration se développe souvent tout uniment, et échappe le plus souvent (non point toujours, il est vrai, car il arrive au narrateur de disposer stratégiquement des indices d'ironie) à toute ambiguïté, offrant un seul parcours de sens, fléché depuis le début jusqu'à la conclusion; les devis font éclater la cohérence de ce parcours, et laissent entendre un discours à plusieurs voix qui détruit l'univocité, l'exemplarité et la simplicité du récit (c'est le cas, par exemple de la 26^e nouvelle, où le narrateur lui-même, devenu devisant, démolit joyeusement tout le sens de sa narration, en problématisant chacune de ses assertions). Les narrataires ne se bornent point à discuter des énoncés, mais il leur arrive aussi de mettre en cause les modalités de l'énonciation, demandant compte au narrateur de ses oublis, de ses silences, de ses parti-pris, pointant l'index vers sa fonction idéologique. C'est bien en cela que réside, me semble-t-il, la nouveauté de l'*Heptaméron*: dans l'émergence d'un discours critique à plusieurs voix, d'un commentaire troublant la cohérence de la parole narrative.

Aussi bien je serai tentée de voir dans la mise en place de ce dispositif d'alternance le trait structurel qui marque le plus fortement la poétique de la nouvelle au XVI^e siècle. Les *Nuits facétieuses* de Straparola feront se succéder discours du narrateur, fable, énigme licencieuse, solution de l'énigme, passage de la parole. Dans de nombreux recueils alterneront histoires et dialogues, comme dans les *Neuf Matinées* de Cholières (1585) ou les *Servées* de Bouchet (1584-1598), le chef d'oeuvre restant *Le Moyen de Parvenir* (s.d.) de Béroalde où se mêlent glose et texte, bribes de récits et discours suspensifs.

La nouvelle intègre ainsi les genres narratifs et didactiques anciens et médiévaux en transposant leurs fonctions dans la structure d'un nouveau

5 Un exemple parmi d'autres: "Combien que le compte soyt ord et salle, congnoissant les personnes à qui il est advenu, on ne le scauroit trouver fascheux" (Devis de la II^e Nouvelle 89).

genre, fixé par le *Décameron*; outre la temporalisation des schémas de l'action, et la problématisation des normes morales, comme l'a montré Neuschäfer, la nouvelle met en place un *nouveau contrat narratif*: un petit groupe de personnages, qu'une situation d'enfermement volontaire ou involontaire contraint à vivre ensemble durant un laps de temps déterminé, dans un château, dans un île, dans une abbaye, bref en un lieu quelconque clos et à l'écart de la cité, choisit de donner et de recevoir des récits....

Dans le *Décameron*, dans les *Nuits facétieuses*, dans *L'Heptameron*, un même contrat-type régit la circulation de la parole dans le groupe — car les récits sont fictivement des récits oraux, ouïs et redits — sur le modèle qui règle les modalités de l'échange, du don et du contre-don, dans les sociétés archaïques. Les lois du contrat d'oralité y sont celles-là même que M. Mauss dégageait dans la structure d'échange archaïque: *la fermeture* (on ne sort pas du cercle pour échanger ailleurs, les moines ne sont pas admis dans le groupe sinon derrière les haies ...), *la circularité* (chaque membre est alternativement narrateur et narrataire, donateur et donataire), *l'équivalence* (qui reçoit un récit doit donner un récit, qui donne un récit doit recevoir un récit).⁶ Cet élément contractuel fondamental est un trait générique: il appartient évidemment à la structure de l'oeuvre, puisque c'est lui qui détermine l'organisation globale en séquences, nuits, journées, ou séances, et l'alternance des récits, mais il participe à la production de sens, désignant la petite société de conteurs, "au jeu ... tous égaux" (*Heptameron* 10), comme une société archaïque, hors du circuit du monde moderne, et le temps des récits comme un temps hors du temps, une parenthèse ouverte dans le tissu des relations sociales. C'est enfin un élément idéologique, puisque la réception des récits donne lieu à des "interprétations" où peut se lire le discours de l'histoire à travers l'histoire du discours (Mathieu-Castellani 1978).

Mais dans *L'Heptameron*, un nouveau trait définit ce contrat comme l'indice d'une transformation ultérieure qui affectera, notamment au XIX^e siècle, le genre de la nouvelle. Le protocole de délivrance du récit tend ici — et ici seulement — à s'étendre aux dépens du récit lui-même. Par l'importance de ses parties topiques récurrentes, début et fin de journée, mais aussi, à la différence du *Décameron*, début et fin de récit, le contrat narratif met en valeur les devis. *L'Heptameron* devient un texte bi-polaire, où à côté des récits pris dans une architecture d'emboîtement, les bribes d'un autre récit apparaissent, celui que l'on a à construire à partir des relations qui se tissent entre narrateurs/narrataires acquérant le statut de personnages, à partir des réactions suscitées par la parole. À terme, chez

Barbey d'Aurevilly (Tranouez) ou Balzac, l'énonciation sera productrice d'effets autant ou plus que l'énoncé; la manière de rapporter une histoire sera en elle-même une histoire; suivant une ligne brisée par les silences, les omissions, les blancs du récit, en ménageant astucieusement des zones d'insécurité, des non-dits allusifs qui trouvent l'espace de la narration, le narrateur vise à éveiller un intérêt qui s'attache autant sinon plus à lui-même et à sa parole qu'au récit: "Ecoutez donc, acheva-t-il, toujours nonchalant. Elles se fondaient d'attention, en le regardant. Elles le buvaient et le mangeaient des yeux..." (Barbey d'Aurevilly 86). Le lien qui se crée entre narrateur et narrataires est en quelque sorte d'ordre érotique, si le pouvoir est érotique: le narrateur "tient" son public, "possède" son auditoire, le force et le provoque, bref il devient la figure de Séducteur, entraînant là où il le veut, hors de leur propre voie, hommes et femmes désormais à sa merci.

Ce nouveau statut du narrateur, il ne me semble pas impertinent d'en trouver les prémices dans les nouvelles de la Renaissance, et singulièrement dans *L'Heptameron*, où les liens que nouent le don et le contre-don du récit trament le nouveau tissu des relations qui s'instituent entre narrateurs et narrataires des deux sexes. Le contrat qui régit la circulation de la parole dans le groupe est certes l'élément fondateur qui définit à la fois le genre, les structures, et l'idéologie du texte, mais il est aussi l'indice d'une rhétorique de la séduction propre à la nouvelle, dans la mesure où elle supporte les fantasmes de séduction de tout narrateur. L'érotisation de la parole narratrice, si évidente chez Balzac ou Barbey d'Aurevilly, est déjà fortement marquée dans les devis de *L'Heptameron* qui soulignent ses effets; du narrateur ou de la narratrice à l'un(e) des narrataires, et de celui-ci ou celle-ci au conteur ou à la conteuse, circulent des affects et des motions de désir, dès lors que le récit est reçu, par un ou plusieurs auditeurs, comme réponse allusive à une situation de demande, comme tentative de séduction médiatisée par la narration, voire comme refus d'entrer dans la ronde des amours. Sous la nouvelle s'écrit alors une autre nouvelle, qui raconte les ruses d'Eros et les détours du désir.

Université Paris-VIII

Références

- Aristote. *Rhétorique*. Trad. Méridic Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
 Barbey d'Aurevilly. *Le Plus bel amour de Don Juan, Les Diaboliques*, Cercle du Bibliophile, Collection les Classiques immortels. Paris: Garnier, 1961.
 Genette, G. "Genres, types, modes," *Poétique* 32 (1977): 389-421.
 Goethe, Johann Wolfgang von. *Divan Occidental-Oriental*. Paris: Aubier, 1940.
 Jauss, H.R. "Littérature médiévale et théorie des genres," *Poétique* 1 (1970): 79-101.

6 Cf. la formule de clôture de récit dans les *Contes corses*: "Fola foletta / Mett' in calzetta / Dide a vostra / A mea è detta" (6 et passim).

Ritual and Text in the Renaissance

The subject of this essay is the changing status of a certain kind of sign, and the effects of this change on literary texts, during that period we have come to call the Renaissance.¹ The changing sign is the symbolic act employed in ceremonial and ritual performances.² The symbolic act, the sign performed on repeated, formal, communal occasions, still exists in our contemporary society in various guises, but it no longer plays the dominant central role it plays in virtually all the traditional and archaic societies known to us. It no longer plays the role it played through most of the history of western civilization. The very word "ritual" today has acquired a clinical meaning; psychotherapists refer to certain neurotic compulsive habits as "private rituals." We are divided from most of human history by the waning of the ceremonial sign, and it is that incipient, massive, slow, uneven, almost invisible process of waning that deserves our attention. To discuss this process adequately would require the labour of a lifetime, or better, of a school. The brief historical notes that follow are not intended to demonstrate a thesis, but simply to state it.

The discomfort or indifference elicited by ritual in many modern men and women can be contrasted to the decisive role it played during the Middle Ages. It would be wrong, of course, to sentimentalize or oversimplify this role. Medieval ritual was itself subject to transmutation and debate and doubtless intermittent indifference. Nonetheless, the fabric of each medieval life was woven out of symbolic occasions. Each lifetime was punctuated by innumerable ceremonial observances, just as the organization of each year depended on a ceremonial calendar. The repeated, symbolic, communal, formal, efficacious act not only focused and defined the life of the church but also the life of the court, the city, the guild, the confraternity, the law court, the university, the aristocratic house and manor, the rustic

- Kant, E. *Le Jugement esthétique*. F. Khodoss, éd. Paris: P.U.F., 1955.
- Kolher, P. "Contribution à une philosophie des genres," *Hélicon* 2 (1939): 142-53.
- Massignon, G., éd. *Contes corses*. Paris: Picard, 1984.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. "La Notion de genre" et "Les Modes du discours lyrique au XVI^e siècle," *La notion de genre*. G. Demerson, éd. Genève: Slatkine, 1984. 17-34 et 129-48.
- . "Le Jeu de l'histoire et du discours dans *L'Heptaméron*," *Cahiers Froissard* 3 (automne 1978): 58-72.
- Meschonnic, H. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard: 1970.
- Navarre, Marguerite de. *L'Heptaméron*. Paris: Garnier, 1960.
- Neuschäfer, H.J. *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. München: Fink, 1969.
- Propp, V. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- Sébillot, Th. *Art Poétique Français*. F. Gaiffe, éd. Paris: E. Cornely, 1910.
- Sozzi, L. *La Nouvelle française de la Renaissance*. Torino: Giapichelli, 1975.
- Tynianov, J. "De l'évolution littéraire," T. Todorov, *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965: 30-47.
- Tranouez, P. "L'Efficacité narrative," *Poétique* 41 (1980): 51-59.
- . "Un Récit révocatoire," *Littérature* 38 (1980): 27-42.
- Valéry, P. *Oeuvres* I. Paris: Gallimard, 1957.
- Viotor, K. "L'Histoire des genres littéraires," trad. J.P. Morel, *Poétique* 32 (Novembre 1977): 490-506.
- Zumthor, Paul. "Perspectives générales," *La Notion de genre*. G. Demerson, éd. Genève: Slatkin, 1984.

1 Sections of this essay have been taken from my "Ceremonial Play and Parody in the Renaissance."

2 Distinctions between "ceremony" and "ritual" are not easy to make, and my usages of these terms will overlap. In general, the distinction made by Victor Turner is useful: "Ritual is transformative, ceremony confirmatory" (cf. Turner 95).