

Panorama historique du conte et la nouvelle en France

STÉPHANIE LEBON
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Cet article a pour but de rendre compte du parcours historique et esthétique du genre du récit bref en France, de ses origines à aujourd'hui. On tentera de la manière la plus concise et la plus juste de décrire son évolution, à travers les différentes influences qui vont peu à peu caractériser son genre, mais aussi nourrir l'autre genre narratif roi à notre époque : le roman.

Mots clés: récit bref, conte, nouvelle, histoire littéraire, genre, esthétique, littérature française

Resumen

Este artículo tiene como objetivo mostrar el recorrido histórico y estético del género del relato en Francia, desde sus orígenes hasta hoy. Se intentará de la forma más concisa y justa describir su evolución, a través de las diferentes influencias que van poco a poco a caracterizar su género, pero también a nutrir el otro género rey en nuestra época: la novela.

Palabras claves: relato breve, cuento, historia literaria, género, estética, literatura francesa

Brève introduction

Le conte peut-il être l'objet d'une recherche littéraire ? N'est-il pas à priori aujourd'hui, en France, une œuvre avant tout peu sérieuse, divertissante, facile, associée à l'enfance, au rêve, à l'imagination, à la leçon de morale pour enfants pas sages...

On a peine à croire que cette littérature puisse s'inscrire dans une poétique, dans une histoire littéraire tumultueuse, être objet de recherche d'écriture. Afin de contredire ces clichés, nous verrons quand et comment est né le conte en France, comment il a évolué en tant que genre et comment il a pleinement nourri la littérature française jusqu'à aujourd'hui.

Origines du récit bref en France

Les récits brefs au moyen âge

Les lais de Marie de France

Selon Jean Pierre Aubrit (1997), dès le moyen âge, on peut constater une large production de récits brefs, sous la forme de fabliaux, moralités, mais aussi de lais. Or, ce dernier est défini par Jean Charles Payen (1975 : 23) comme étant « un petit conte en vers qui développe avec sobriété une intrigue romanesque dont la narration prévaut sur le fond ou sens, et qui cultive volontiers l'émotion contenue à travers un langage assez délicat. » On peut donc facilement observer la parenté directe entre le lai et ce qu'on appellera par la suite le conte ou la nouvelle (jusqu'à aujourd'hui, aucun théoricien ne s'est mis d'accord sur une partition générique ; c'est pourquoi on emploiera généralement le terme de « récit bref ».)

Marie de France, créatrice du genre (du lai) en France est pour sa part, bien consciente de sa démarche esthétique et de son travail d'écrivain. C'est pourquoi, elle va poser les premiers principes de la poétique du lai, récit bref, ancêtre du conte ; elle n'hésite pas à indiquer les sources de ses textes et se pose essentiellement en simple relai de la tradition orale. Elle déclare par exemple : « J'ai l'intention et il me plaît beaucoup de vous dire l'histoire vraie du lai que l'on nomme *Chèvrefeuille* ». Elle insiste ensuite dans son Prologue sur sa mise en forme littéraire : « Je les ai donc mis en rimes et j'en ai fait une œuvre poétique. Combien de veilles y ai-je consacrées ! » (1990).

Les fabliaux

Aubrit indique ensuite qu'un autre genre a fortement influencé le conte : celui des fabliaux qui s'étend du XII^{ème} au XIV^{ème} siècles. Ces derniers étaient généralement composés et colportés de châteaux en auberges par des jongleurs

professionnels. De même, leurs auteurs sont parfaitement conscients de leur démarche esthétique. Ils distinguent d'ailleurs la « matière » (qu'ils nomment parfois la « fable ») et leurs fabliaux : « De même que des notes ont fait des sons nouveaux et des draps les chausses et les chaussons, ainsi des fables ont fait des fabliaux », explique l'un d'eux, cité en français moderne par Nelly Caullot (1960).

Tout comme les lais de Marie, leurs fabliaux se resserrent généralement autour d'une seule anecdote : « l'histoire est brève et courte » souligne le jongleur Garin (Iker, 1967 : 115). Par leur brièveté, leur action unique, ils se différencient du roman épique.

Autre aspect des fabliaux : leur volonté de faire rire. En effet, le fabliau rit de tout et de tous, autant du seigneur que du vilain, du marchand, du prêtre et de l'épouse. Ils étaient déclamés autant auprès des rois et des seigneurs que dans les tavernes. Selon Garin, ils sont là pour soulager les hommes quelle que soit leur condition : « Même ceux plein d'angoisse, s'ils entendent raconter un bon fabliau, en reçoivent un grand soulagement, jusqu'à oublier le chagrin, l'apathie et les idées noires. » (Iker, 1967).

Ils sont en général versifiés en octosyllabe et ne comportent pas de savants jeux de rimes compliqués, propres à cette époque, car l'écriture cherche avant tout la rapidité.

Autres récits brefs

On trouve aussi à cette époque des récits brefs, marqués par un humour que l'on pourrait qualifier de grivois, qui sont des parodies de la littérature courtoise, en particulier des récits arthuriens.

L'influence italienne

L'autre grande influence, à l'origine de la naissance du conte ou de la nouvelle en France vient d'Italie. En effet, si on reconnaît Marie de France et ses lais comme la créatrice de la forme brève en France (c'est-à-dire de notre sujet d'étude : le conte et la nouvelle), il ne faut pas oublier qu'elle est surtout l'héritière du *Décameron* de Boccace, qui donnera les premiers fondements esthétiques de ce genre nouveau : la nouvelle.

En effet, toujours selon Aubrit, la structure du *Décameron* est totalement innovatrice et va s'imposer en tant que modèle pendant les trois siècles suivants : cet ouvrage a la caractéristique de présenter un recueil cadre, espace d'écriture où vont s'enchaîner tous les récits. Chaque jour privilégiera un thème qui en suggèrera un autre pour le jour suivant.

D'autres œuvres auront aussi une grande influence sur les conteurs français : *Les Facéties* de Le Pogge, ouvrage traduit à la fin du XV^e siècle, ainsi que les *Facétieuses Nuits* de Starapola, également traduit en français, et qui connaîtront une large diffusion en France.

XVIème siècle : Naissance officielle de la nouvelle en France

Les origines

Les cent nouvelles

Une traduction du Décaméron aura lieu dès le XVème siècle (1414), grâce à Laurent de Premierfait, (environ 1360- 1418), humaniste, poète et surtout grand traducteur latiniste, appartenant à une génération d'écrivains humanistes qui ont redécouvert la littérature latine classique, de Cicéron à Boccace. Il donnera un nouveau titre au Décaméron : *Les Cent nouvelles*, introduisant ainsi pour la première fois en langue française, la traduction du mot italien *novella* sous sa forme francisée : nouvelle.

Les *Cent Nouvelles nouvelles*

Aubrit ajoute qu'on verra alors cette traduction donner rapidement naissance à un autre texte, premier recueil de nouvelles écrites en langue française, le recueil anonyme bourguignon : les *Cent Nouvelles nouvelles*. Par son titre même, cet ouvrage montre son héritage explicite à l'œuvre de Boccace dont le modèle initial a été retravaillé. A ce sujet, son auteur, lui-même, déclare dans la table des matières: « S'en-suit la table de ce présent livre, intitulé des Cent Nouvelles nouvelles, lequel en soit contient cent chapitres ou histoires, ou pour mieux dire nouvelles » (Anonyme, 1996).

Puis ce dernier justifie le sens de ce nouveau mot en affirmant : « pour ce que l'étoffe, taille et façon » de ces récits « est d'assez fraîche mémoire et de mine beaucoup nouvelle » (Anonyme, 1996).

En fait, cette œuvre ne s'inspire pas uniquement du *Décaméron*, mais aussi des Fabliaux de son époque et surtout des nouvelles humanistes de Pogge : *Facetiarium liber* (Gian Francesco Poggio).

Dans son article intitulé « Los motivos de la risa en Les *Cent Nouvelles nouvelles* », María del Pilar Mendoza Ramos (2007) nous livre les caractéristiques comiques de cet ouvrage. Elle précise que la littérature du Moyen âge était essentiellement destinée à instruire, à intimider, voire interdire. Cependant, en parallèle, va se développer une littérature comique (basée essentiellement sur la transgression des interdits), que l'on retrouve à travers les fabliaux et, postérieurement, les farces, mais aussi dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, dont pratiquement toutes les histoires provoquent le rire, mises à part la 69 et la 98, qui sont au contraire tragiques. Même si cette œuvre ne se présente pas comme étant explicitement comique (tels les fabliaux), ses histoires sont essentiellement empreintes de la vie quotidienne et provoquent le rire, notamment, nous explique cette dernière, à travers :

La transgression érotique, déjà présente dans les fabliaux (...). Dans les Cent Nouvelles nouvelles cette transgression se manifeste à travers cinq

aspects comportementaux conventionnels : la chasteté, la fidélité conjugale, le bon sens, le modèle moral imposé à la femme et d'autres comportements normatifs. (Mendoza Ramos, 2007)

On retrouvera donc ces différents thèmes (déjà propres aux fabliaux) à travers des personnages ecclésiastiques (prêtres, moines, bonnes sœurs, curés...) respectant peu les règles d'abstinence, mais aussi à travers les thèmes classiques du mari trompé et de la femme infidèle, thèmes eux-mêmes pouvant déboucher sur la vengeance ou le cynisme. Notre spécialiste va ainsi conclure sur cet ouvrage en affirmant qu' :

En définitive, toutes ces nouvelles montrent un regard curieux sur la réalité contemporaine à travers la transgression de ses normes. Dans la plupart des cas, ce regard est humoristique et se base sur le recours à un contenu comique comme la tromperie, l'exagération, des ressources linguistiques « épicées » ou des parallélismes érotiques appliqués à des contextes majoritairement sexuels. (Mendoza Ramos, 2007)

La nouveauté de ce texte tient essentiellement à sa structure narrative semblable aux *Cent Nouvelles* (ou au *Décameron*) et non aux thèmes qui sont déjà présents dans les fabliaux. Voici trois extraits des *Cent Nouvelles nouvelles* afin d'illustrer notre propos :

Un gentil compagnon me fit un joyeux conte d'un homme marié de qui la femme était luxurieuse et chaude sur potage et tant publique, que à peine était-elle contente qu'on la cuignât en pleines rues avant qu'elle ne le fut (XCI^e nouvelle).

La quatorzième nouvelle de l'ermite qui déçut la fille d'une pauvre femme, et lui faisant accroire que sa fille aurait un fils de lui qui serait pape, et adonc, quand (elle) vint à l'enfanter, ce fut une fille et ainsi fut l'embuche du faux ermite découverte, qui à cette cause s'enfuit du pays.

La seizième nouvelle d'un chevalier de Picardie, lequel en Prusse s'en alla ; et tandis (i.e. pendant ce temps) madame sa femme d'un autre s'accointa ; et à l'heure que son mari s'en retourna, elle était couchée avec son ami, lequel, par une gracieuse subtilité, elle le bouta hors de sa chambre, sans que son mari le chevalier s'en donnât garde.

Comme le souligne René Godenne dans son ouvrage *La Nouvelle* (1995), ces auteurs de récits brefs font preuve d'une grande créativité d'écriture en parvenant à trouver la tournure « pour abréger », et ceci souvent dès l'introduction. Cette caractéristique du phrasé dans la nouvelle durera jusqu'au XIX^e siècle.

Une autre caractéristique propre au conte et à la nouvelle à cette époque est l'inscription de sa dimension orale dans son écriture, traduisant l'étroite relation qu'entretient le narrateur avec le lecteur, qui s'assure en permanence qu'il est bien compris par son public : on peut donc remarquer dans le texte d'incessantes

formules, telles que « comme ci après vous orrez » (c'est-à-dire comme vous entendrez par la suite), « Or écoutez, s'il vous plaît, que... », comme le souligne encore une fois Jean Pierre Aubrit.

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1559) : La naissance du genre dans la littérature française

Le genre littéraire du récit bref naîtra en France en 1559, sous la plume de Marguerite de Navarre, reine de Navarre et sœur de François Ier, sous le titre de l'*Heptaméron*. A ce sujet, Paul Morand écrit : « Ainsi, les antiques lais, farces et fabliaux, qui avaient aux XIV et XVe, été se faire rhabiller de neuf en Italie, reviennent _ ils en France, avant Straparole et Bandello, sous une plume royale ».

En effet, la thématique des fabliaux français du Moyen âge, a fortement inspiré Boccace, mais est revenue en France, grâce à Marguerite sous la forme jusque-là inédite la « Novella ».

Le récit évoque les aventures d'un groupe d'hommes et de femmes, réfugiés dans une abbaye pyrénéenne, devant attendre la construction d'un pont, afin de franchir le Gave. Il faut occuper leur temps à de saines activités, selon la pieuse Dame Oisille et leur propose donc la lecture des *Cents Nouvelles* de Boccace :

Je crois qu'il n'y a nul de vous qui n'ait lu les Cent Nouvelles de Boccace, nouvellement traduites d'italien en français, que le roi François premier de son nom, monseigneur le Dauphin, madame la Dauphine, madame Marguerite font tant de cas que, si Boccace, du lieu où il était, les eût pu ouïr, il devait ressusciter à la louange de telles personnes. Et à l'heure, j'ouïs les deux dames dessus nommées, avec plusieurs autres de la Cour, qui se délibérèrent d'en faire autant, sinon en une chose différente de Boccace : c'est de n'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire. Et promirent lesdites dames, et monseigneur le Dauphin avec, d'en faire chacun dix, et d'assembler jusqu'à dix personnes qu'ils pensaient plus dignes de raconter quelque chose, sauf ceux qu'ils avaient étudié et qui étaient des gens de Lettres : car Monseigneur le Dauphin ne voulait que leur art y fût mêlé, et aussi de peur que la beauté de la rhétorique fit tort en quelque partie à la vérité de l'histoire. Mai les grandes affaires survenues au Roi depuis, (...) et plusieurs autres choses dignes d'empêcher toute la Cour, a fait mettre en oubli du tout cette entreprise, qui par notre long loisir pourra en dix jours être mises à fin, attendant que notre pont soit parfait. Et s'il vous plaît que tous les jours, depuis midi jusqu'à quatre heures, nous allions dedans ce beau pré le long de la rivière du Gave, où les arbres sont si feuillés et que le soleil ne saurait percer l'ombre ni échauffer la fraîcheur, là, assis à nos aises, dira chacun quelque histoire qu'il aura vue ou bien ouï dire à quelque personnage digne de foi. Au bout de dix jours, aurons parachevé la centaine, et si Dieu fait que notre labeur soit trouvé digne des yeux des

seigneurs et dames dessus nommés, nous leur en ferons présent au retour de ce voyage, en lieu d'images et de patenôtres.

D'après Aubrit (1997), ce texte est fondateur de l'histoire du récit bref, puisqu'il va en poser les principes esthétiques. Certes, notre auteure reprend de nombreux éléments structurels de Boccace, telle que l'idée d'un groupe de personnes évoquant chacun une histoire par jour et terminant son discours par un débat d'idées, -ce qui était également le projet de Boccace d'inscrire son récit dans une dimension sociale, en tant qu'échange de contes-. (L'œuvre de Marguerite de Navarre se terminera à la fin du septième jour, car elle mourra à ce moment-là, laissant son travail inachevé qui prendra le nom d'Heptaméron, qui signifie sept en grec, faisant donc référence à sept jours, tout comme l'œuvre de Boccace s'intitulera Décaméron faisant référence au chiffre dix en grec et donc par la même aux dix jours et dix contes).

Marguerite empruntera aussi à Boccace le cadre dans lequel se déroule son récit. Boccace (2006) décrivait : « un petit pré à l'herbe verte et haute que le soleil n'atteignait nulle part », tout comme Marguerite qui reconnaît explicitement son héritage : (le pré) « était si beau et plaisant qu'il avait besoin d'un Boccace pour le dépeindre à la vérité ; mais vous vous contenterez que jamais n'en fut vu de plus beau ».

Mais la grande originalité de Marguerite de Navarre, toujours selon Aubrit (1997), est de vouloir peindre des histoires vraies. Or, cette caractéristique de ses nouvelles va se révéler être le principe esthétique du conte en France. Notre auteure va donc chercher différentes techniques, afin d'inscrire son texte dans la réalité. Tout d'abord, ses récits regorgent de références à des lieux, personnages, événements contemporains à son époque et connus de ses lecteurs. Tous les « devisants » (les personnages de l'histoire qui vont chacun à leur tour prendre la parole), insistent tout au long du récit sur l'authenticité de leur parole en déclarant chacun à leur tour : « *et si ne dirai rien que pure vérité.* » Ce qui pourrait être traduit en français moderne par « je ne dirai rien hormis la pure vérité » (Aubrit, 1997).

Tous ces éléments ont donc pour fonction d'établir un pacte de crédibilité entre le conteur et son lecteur/public. On peut donc affirmer la totale originalité esthétique de son récit dans cette volonté d'établir une relation d'authenticité entre le narrateur et son lecteur.

Cependant, selon Raymond Lebègue dans son article Les Sources de l'Heptameron et la pensée de Marguerite de Navarre, si notre auteur insiste sur le fait qu'il s'agit d'« histoires véritables », et qu'effectivement, l'*Heptaméron* contient un grand nombre d'événements authentiques qui se sont déroulés en France, en Italie ou au Canada, on peut aussi remarquer que de nombreux passages de cet ouvrage sont avant tout une « réécriture » d'autres contes déjà existants, par un jeu de transposition de noms de personnes ou lieux italiens en France.

De plus, Lebègue explique que Marguerite veut nous faire croire au caractère historique des nouvelles qu'elle a indubitablement puisées dans les livres ou dans la tradition orale. Ainsi, elle attribue à la famille Mancelle de Loué une

aventure que lui avait fournie le livre du Chevalier de La tour Landry, livre où l'héroïne s'appelait Mme de Languillier. Cette histoire raconte un double inceste qui appartiendrait au domaine de « l'anecdote historique », et Marguerite ne fournit pas le nom de la famille, afin de ne pas en salir le nom.

Pourtant, les recherches en littérature ont clairement démontré qu'il s'agissait d'une histoire appartenant à la tradition et cultures orales et qui avait connu une large diffusion en France et en Italie.

Autre exemple afin d'illustrer nos propos : la sixième nouvelle. A ce sujet, Lebègue (1956) affirme :

Le borgne, que sa femme empêche de constater la présence d'un galant en mettant la main sur son œil sain, était un vieux valet du duc Charles d'Alençon, premier époux de Marguerite. Or, ce petit scandale domestique n'est en réalité, que la dixième version d'un conte pourtant répandu partout.

D'autre part, ce dernier insiste aussi sur le fait que, outre la transmission orale évidente de certains contes, il ne faut pas oublier que Marguerite possédait sa propre bibliothèque. C'est pourquoi, les recherches faites autour de l'*Hep-taméron* confirment non seulement des sources orales mais aussi livresques et l'intérêt de la découverte des sources permet de comprendre quels choix a opérés l'« imitatrice » dans sa réécriture de l'œuvre.

On peut remarquer à ce sujet qu'elle a souvent eu recours à une transposition de personnages, en changeant le sexe du héros, conférant une grande vertu aux femmes. On pourrait même parler de manière anachronique, - toujours selon la communication de Lebègue (1956)-, d'un certain féminisme :

Elle aime mettre en scène des épouses généreuses à l'égard de maris coupables, des jeunes filles qui résistent aux entreprises des séducteurs. Mais elle ne pousse pas le parti pris jusqu'à passer sous silence ces femmes infidèles et rusées qui pullulent dans les fabliaux, les contes français et italiens et les farces.

Dans une de ses nouvelles les plus longues, *La Dame Du Vergier* (ou de Vergy), Marguerite ne cache pas la source livresque de cette nouvelle. Notre spécialiste en littérature explique :

Elle n'a pas utilisé le vieux poème du XIIIème siècle mais une rédaction plus récente, en prose, qui a été perdue. (...) Chez Marguerite, la morale est toute nouvelle. Le poète médiéval voulait prouver par cette lugubre histoire la nécessité du secret dans les affaires amoureuses. Marguerite, elle, met en lumière les affreuses conséquences de l'impudicité de la duchesse de Bourgogne. La décence est respectée. La châtelaine n'est plus une femme mariée, mais une veuve. À la différence du poète, Marguerite se garde de toute allusion aux plaisirs que les deux amoureux goûtaient

dans leurs rendez-vous ; ils n'auraient, à l'en croire, pratiqué que « l'honnête amitié » (Lebègue, 1956).

Lebègue (1956) nous montre aussi que cet ouvrage « souvent taxé de grivoiseries » cherche au contraire :

À moraliser et à édifier. Pour Marguerite, l'amour de la créature est une étape vers l'amour du Créateur. Aussi voyons-nous souvent dans l'Heptaméron, les amoureux infortunés entrer au couvent et y trouver enfin la satisfaction de leur cœur. (...)Ce recueil de nouvelles est un ouvrage destiné à convaincre les hommes qu'ils ont des devoirs envers leurs femmes, à inculquer à un noble public de mœurs relâchées une morale pure, et à lui faire accepter un enseignement religieux basé sur l'Évangile.

Outre l'authenticité des histoires qui paraît être souvent douteuse, puisque relevant de contes plus anciens ou de fabliaux « réécrits », se superpose le problème de l'authenticité de l'auteure elle-même. En effet, le recueil de contes constituant l'Heptaméron appartiennent-ils tous à la plume de Marguerite de Navarre ?

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur les recherches et l'article de Nicole Cazauran, intitulé : *Enquêtes d'authenticité*, et publié dans la *Revue d'histoire littéraire* (PUF) en 2004. Cette dernière explique clairement qu'après la mort de Marguerite de Navarre en 1549, on trouvait peu de manuscrits. La première édition parut en 1558 :

Sous le nom d'auteur, donnée par Pierre Boaistuau, bizarrement intitulé *Histoires des amans fortunez*, et bien loin encore du recueil que nous connaissons : il y avait là soixante-sept et non pas soixante-douze nouvelles, dans un ordre plutôt dans un désordre étrange où s'efface la division en journées, où se brouillent les rôles des conteurs et où parfois des annonces hors de propos. Dès 1559, autre édition, et qui fit aussitôt oublier la précédente au point d'être tenue, en somme pour une édition princeps. Claude Gruget la publie sous le nom de l'auteur, la dédie à la propre fille de Marguerite, trouve le titre d'Heptaméron et se vante à bon droit d'avoir remis le livre en son « vrai ordre ». C'est le texte qui sera lu jusqu'en 1698 où l'on a voulu en donner une version « en beau langage » réécrite phrase à phrase : encore s'appuie-t-elle sur celle de Gruget dont elle ne change en rien ni l'ampleur, ni la disposition, ni la substance. Faut-il croire aussi volontiers Gruget quand il prétend avoir démasqué le livre pour le « rendre en son naturel » (...) En 1559, en effet, on ne lisait ni la nouvelle 11, pourtant déjà publiée par Boaistuau, ni les nouvelles 44 et 46 : Gruget leur en avait substitué d'autres, chacune suivie, comme toujours dans l'Heptaméron d'un débat dialogué. Il eut ses raisons (...) mais il fait bien aussi et surtout se demander où il a trouvé ces nouvelles incongrues qui ne figurent dans aucun des manuscrits répertoriés. Serait-ce là

des textes que Marguerite aurait, à la réflexion, exclus, mais que Gruget aurait trouvés dans quelques manuscrits que nous n'avons plus ?

Afin de répondre à cette question cruciale, Cazauran (2004) va s'appuyer sur les recherches de P. A. Chilton (1985) publiées dans son article *The Epaves of the Heptameron. Some quantitative and qualitative clues to their attribution*, publié dans *Studi Francesi* (1985 : 449-467). Il va développer sa théorie à travers l'étude des hapax dans l'Heptaméron. (Un hapax désigne généralement un mot qui n'a qu'une seule occurrence dans la littérature). Il cite par exemple :

facétieux, enlangagé, risée, Caqueter, chiches, effronte, erudition, derisions, devotieuses, amphibologie, impudemment, femmelette, modestie, rentrer dans ses erres, médiocre, politic, familièrement, mettable, propagation, pensement, vulgaire, faire trafic, variable, colloquer, caquet, censurer, aigre, inopinément, acoster, familière, familiers, s'advantager, se racointerent, caresses, apoint, s'entrececrasserent, promenoir, abry, être aux altères, rageant, adultere, violement, amourettes, repliqua, cornuz, forcement, coquine, approbation, corruption, depravée, tacitement, subornation, dissolument, fy, encontre, predication, collauder, infracteur, chevir, excitée, s'émancipant, attraiante, stratagemes. A ces mots s'ajoutent des tournures et expressions telles que : se mettre sur le bon bout, y allant à la bonne foy, laisser moisir son pucelage, se faire tirer l'oreille.

Les trois « nouvelles Gruget » présentent donc des hapax, c'est-à-dire l'utilisation unique de certains vocables, cependant parfaitement insérés et adaptés à la structure narrative utilisée dans l'Heptaméron, à travers ses différentes histoires suivies d'un débat entre les différents devisants assurant « la cohérence de l'œuvre ».

Cazauran (2004) propose donc certaines hypothèses quant à ces trois nouvelles qui ne semblent pas appartenir à Marguerite. Ces manuscrits seraient-ils fondés sur des textes perdus ? Gruget serait-il l'auteur de tout ? En effet certains hapax trouvés dans l'*Heptaméron* (de Gruget) se retrouvent dans d'autres ouvrages de ce dernier. Elle explique :

Pendant des siècles ces nouvelles sont restées pour ainsi dire fondues dans un ensemble dont les amateurs devaient goûter la variété, entre tragique et comique en tout genre, et dont les moralistes réprouvaient les libertés et gaillardises, sans que personne n'y voit rien de disparate. Nous avons beau jeu aujourd'hui à nous en étonner. Mais quoi qu'il en soit de l'auteur de ces nouvelles Gruget » il suffit je crois, de mesurer combien leur lexique les met à part du corpus des manuscrits pour conclure sans trop d'hésitation, à une origine apocryphe. Il est bien difficile, voire impossible, d'y reconnaître la plume de Marguerite de Navarre.

On peut donc, aujourd'hui, remettre en question l'origine du conte bref attribué à Marguerite de Navarre. Cette « erreur de l'histoire littéraire » ayant été

identifiée et démontrée, faisons place à la recherche, qui permettra certainement de découvrir dans un futur proche le(s) véritable(s) « créateur(s) » français de ce genre nouveau. Pour le moment, nous nous trouvons certainement au cœur d'une énigme littéraire.

XVIIème siècle: La domination du modèle espagnol

Frédéric Deloffre affirme que « Après la période brillante des années 1550-1560, le genre de la nouvelle connut une période de relative éclipse (...) pendant toute la première moitié du XVIIème siècle. De même, René Godenne dans ses *Etudes sur la nouvelle française* (1985) déclare :

L'éclipse est quasi-totale : de 1600 à 1655, on ne compte que deux recueils, encore sont-ils dus au même homme : Sorel(...). Ce sera seulement quand les écrivains auront pris conscience des nombreux défauts des œuvres longues (entre autres, un romanesque excessif et une surcharge de la matière anecdotique) que la nouvelle fera sa réapparition.

En effet, ce siècle verra naître ces interminables romans à l'eau de rose comme *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (cinq mille pages, 5 tomes, publiés entre 1607 et 1627) ou *Artamène ou le grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry (treize mille pages, dix volumes, publiés entre 1649 et 1643).

Cependant, le récit bref survivra, mais se présentera sous d'autres formes. On lira tout d'abord des histoires tragiques, telles que *Le Printemps* d'Yver. Dans ces contes, on peut observer, selon Aubrit, une rupture quant à l'*Heptaméron*. En effet, le récit se veut avant tout didactique, moral, abandonnant le fond thématique des fabliaux et perdant par là-même, leur intérêt : rapidité, humour, gaillardise qui séduisaient les lecteurs/ le public. Cette nouvelle tendance tragique s'est très certainement inspirée de l'italien Matteo Bandello (1485- 1561) dont les *Novelle* venaient d'être traduites en français en 1559, sous le titre d'*Histoires Tragiques Des Œuvres italiennes du Bandel et mises en notre langue française*. Cette œuvre retraçait les instants de gloire, mais aussi tragiques de la Renaissance italienne.

Une autre œuvre empreinte de tragédie connaîtra un grand succès au cours du XVIIème siècle : *Histoires tragiques de notre temps* (1614) dont le titre de l'édition de 1619 peut donner une idée : *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, amours déréglées, sortilèges, vols, rapines et autres accidents divers* de Rosset (1570-1630).

Sur le plan de l'esthétique littéraire, ces contes confirment la volonté des auteurs d'inscrire leur texte comme vrais, tout comme le principe esthétique posé par Marguerite. Il s'agit essentiellement d'histoires inspirées de faits réels, colportées par les journaux de l'époque et que les lecteurs, même si les noms ont été changés, ont peu de peine à reconnaître.

Ce principe théorique de la nouvelle fondé sur le principe de véracité sera confirmé par notre auteur dans la Préface de 1615 :

Ce ne sont pas des contes de l'Antiquité fabuleuse, que je te donne, ô France(...). Ce sont des histoires autant véritables que tristes et funestes. Les noms de la plupart des personnages sont seulement déguisés en ce Théâtre, afin de n'affliger pas tant les familles de ceux qui en ont donné le sujet, puisqu'elles en sont affligées. Mon dessein n'est pas de publier les hommes afin de les rendre déshonorés par leurs défauts, mais bien plutôt de faire paraître les défauts, afin que les hommes les corrigent, et que par ce moyen, l'exercice de la vertu les rende dignes d'honneur et de louange. (Préface de 1615)

Il s'agit donc de « dire la vérité du monde », afin d'élever les hommes à une plus haute dimension morale.

Toujours selon Aubrit, d'autres auteurs reprendront cette veine tragique, tel que l'évêque de Belley Jean-Pierre Camus (1584- 1652) dans ses ouvrages : *Les Événements singuliers* (1628), *L'Amphithéâtre sanglant* et les *Spectacles d'horreur* (1630), *Les Rencontres funestes* (1644). Dans ce texte, l'horreur atteint son paroxysme : un vieux mari jaloux sert à manger un pâté à sa femme qui n'est autre que le cœur de l'ancien amour platonique de cette dernière, mort et enterré, qu'il était allé déterrer pour sa vengeance.

Le modèle espagnol

La publication des *Nouvelles exemplaires* de Cervantes va marquer une rupture dans l'histoire du récit bref. Plusieurs auteurs français vont le remarquer, notamment Scarron dans *Le Roman comique*, chapitre XXI, lorsqu'il écrit :

Le conseiller dit (...) que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que des héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelques fois incommodes à force d'être trop honnêtes gens ; enfin, que les exemples imitables étaient pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on avait presque peine à concevoir. Et il conclut que, si l'on faisait des nouvelles en français aussi bien faites que celles de Miguel de Cervantes, elles auraient cours autant que les romans héroïques.

De même, Charles Sorel nous offre un texte très intéressant à ce sujet, intitulé *Des romans vraisemblables et des nouvelles* (1664) :

On commençait aussi de connaître que c'était des choses vraisemblables par de petites narrations dont la mode vint, qui s'appelaient des nouvelles.

On les pouvait comparer à des histoires véritables de quelques accidents particuliers des hommes. Nous avons déjà vu les nouvelles de Boccace et celles de la reine de Navarre. Le livre du Printemps d'Yver avait été trouvé fort agréable pour les cinq nouvelles qu'on y racontait. Nous avons vu encore les Histoires tragiques de Bandel, qu'on avait traduites d'italien, qui étaient autant de nouvelles, mais les Espagnols nous en donnèrent de plus naturelles et de plus circonstanciées, qui furent les Nouvelles de Miguel de Cervantes, remplies de naïveté et d'agrément. On a vu depuis celles de Montalvan qui ont toutes eu grand cours, à cause que les dames les pouvaient lire sans appréhension, au lieu que quelques unes auparavant étaient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de très mauvais exemple.

De même, au XVIII^{ème} siècle, l'abbé Prévost déclare dans le *Pour et contre* :

Le mot est plus chez les Italiens et les Espagnols que parmi nous (...). Les Italiens appellent « nouvelle » toute espèce de récit amusant, tout ce que nous renfermons sous les dénominations de Contes et de Nouvelles. Ce n'est donc pas d'eux précisément, c'est des Espagnols que nous le genre qui porte ce dernier nom ; et Miguel Cervantes mérite la gloire d'être l'inventeur d'une sorte de nouvelle plus estimable que toutes celles de Boccace et de la plupart des auteurs italiens, qui sont précisément ce que nous appelons des contes. C'est dans cette classe qu'il faut ranger l'Heptaméron, ou les nouvelles de la reine de Navarre, composées sur le modèle du Décaméron.

Selon Aubrit (1997), cette rupture esthétique dont Cervantes va être le génial créateur s'inscrit essentiellement sur deux points :

- Le récit utilise une nouvelle technique narrative : les circonstances de l'histoire vont être amplement développées, enrichies afin de mieux saisir la portée de l'intrigue et l'élément déclencheur de la structure narrative.
- D'autre part, l'histoire doit être vraie ou apparaître vraie, comme nous le dit Sorel dans sa *Bibliothèque française* où il exalte « les histoires qu'on veut faire passer pour vraies, non pas seulement pour vraisemblables ». Segrais confirme cet aspect en écrivant que :

(Si) le roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, (...) la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure.

D'ailleurs, tous les héros de Cervantes sont contemporains et généralement issus des milieux populaires.

Seconde moitié du XVII^{ème} siècle

La seconde moitié du XVII^{ème} connaît une recrudescence de nouvelles, suite à la publication de l'ouvrage de Segrais publié en 1656 intitulé *Nouvelles Françaises*. Ses récits vont eux aussi faire de nombreux emprunts au modèle espagnol. Tout d'abord, de part la longueur du récit qui passera d'une vingtaine de pages dans l'*Heptaméron* à celle d'un roman d'aujourd'hui.

L'influence espagnole sera surtout remarquable par le souci de l'auteur d'inscrire son texte dans son contexte, non seulement historique (trait esthétique déjà fondé par Marguerite de Navarre), mais aussi social. Notons dans cet extrait la modernité esthétique de Sorel (1671) qui veut plonger ses lecteurs dans des histoires dont le contexte se veut de la réalité ordinaire. Ce dernier écrit dans le prologue de *La Sœur jalouse* : « Vous qui vivez parmi les grandeurs du monde, ne refusez point d'ouïr les petites particularités d'une histoire naïve que je veux raconter. Par aventure y goutez-vous plus de contentement qu'à entendre les actions de vos pareils, qui vous sont trop ordinaires. » Sur le plan historique, on s'intéressera surtout à l'ouvrage de Saint Réal intitulé *Dom Carlos*, qui nous raconte la passion fatale de l'infant d'Espagne pour l'épouse de son père et qui donnera officiellement naissance au genre de la nouvelle historique. Aubrit (1997) confirme que les auteurs vont donc avoir pour souci de plonger le lecteur dans un contexte historique toujours vivant et signifiant. Du Plaisir affirmera à ce sujet, dans ses *Sentiments sur les Lettres et sur L'Histoire* (1683) : « Les nouvelles ne devraient point avoir pour sujet des événements trop anciens, et on devrait ajouter à cet article qu'elles ne devraient point aussi avoir pour scène des lieux trop éloignés.(...) On n'a guère de curiosité pour des siècles ou des pays inconnus. » Cette volonté de réalisme historique rompt avec les romans baroques qui se déroulent en général dans l'Antiquité ou en Orient.

La nouvelle-petit roman

On trouvera aussi en cette fin de XVII^{ème} siècle « La nouvelle- petit roman » comme la nomme Jean Pierre Aubrit dans son ouvrage *Le conte et la Nouvelle* (1997 : 33). Cette nouvelle tendance vient de la volonté de réduire la longueur des romans fleuves en vogue à cette époque, tels que ceux d'Honoré d'Urfé et de Mademoiselle de Scudéry. Dans son ouvrage *De la connaissance des bons livres* (1671), Sorel écrit :

Depuis quelques années les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager les impatiences du siècle, on a composé plusieurs petites histoires détachées qu'on a appelées des Nouvelles ou des Historiettes. Le dessein en est assez agréable, on n'y a pas tant de peine à comprendre et à retenir une longue suite d'aventures mêlées ensemble.

Il s'agit donc plus de romans réduits, abrégés que de nouvelles. D'ailleurs, les lecteurs les nommeront ainsi de *petits romans*, tandis que ces œuvres

s'annoncent comme des *nouvelles*. Cette volonté de réalisme social, hérité du modèle espagnol, demeure réellement lisible dans les œuvres de Sorel alors que chez la plupart des autres écrivains, les événements du récit se situent essentiellement dans un univers aristocratique ; affirme Aubrit (1997) :

L'époque en était encore à une conception héroïque de l'Histoire excluant par nature les gens de peu, « les gens aux quels il n'arrive rien d'historique », comme l'écrit Claude Roy dans sa *Défense De La Littérature*. De ce point de vue la nouvelle marque une régression par rapport à la tradition de Boccace et de Marguerite de Navarre, sans même remonter aux fabliaux.

Nouvelle galante

En fait, plus que le contexte historique, ce qui prime est l'aventure amoureuse. C'est pourquoi la nouvelle historique est avant tout « une nouvelle galante ». D'ailleurs ces deux dénominations seront souvent associées en cette fin de XVII^e siècle.

Le contexte historique est avant tout un « décor » pour l'auteur. Il peut y développer des passions, selon les codes esthétiques romanesques de son époque fondés sur la préciosité. En effet, nous dit Aubrit (1997):

les récits respectent les topoï de l'intrigue de galanterie »(l'expression figure en toutes lettres dans la nouvelle de Mme de Villedieu) : parés de toutes les grâces physiques et morales, les héros sont réunis par l'inévitable coup de foudre et séparés par malentendus, jalousies, différences de conditions ou intérêts politiques (...) Bien des nouvellistes accumulent même les péripéties qui faisaient la manière favorite des romans héroïques : rapt, tempêtes, naufrages, attaques de pirates, substitution, travestissements, reconnaissances...

La Fontaine et Perrault

Deux auteurs vont se distinguer des autres écrivains de récits brefs : Jean de La Fontaine et Charles Perrault.

Jean de La Fontaine

La Fontaine écrira lui-même en 1647 : « J'avais Esope quitté/Pour être tout à Boccace ». Après ses fables, il a en effet écrit ses *Contes et Nouvelles*. Sa référence au *Décameron* montre sa volonté de se distinguer des nouvelles historiques et galantes de son époque et de revenir aux sources, c'est-à-dire aux nouvelles

de Bocacce et Marguerite de Navarre : le ton est grivois et sensuel et ses récits s'inspirent de « la tradition gaillarde et anticléricale des fabliaux » nous dit J.P. Aubrit. La Fontaine appartient au XVII^{ème} baigné du courant libertin : il est un libre penseur, affranchi en particulier de l'éthique religieuse. Il va d'ailleurs lui aussi écrire des contes libertins. Il affirme que tout comme Marguerite, il recherche le plaisir, la joie, le naturel à travers ses récits. Pour cela, il va fonder une esthétique finement analysée qu'il va lui-même décrire dans l'Avertissement de son premier recueil en 1665 :

L'auteur a voulu éprouver lequel caractère est le plus propre pour rimer des contes. Il a cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle et donc par conséquent la meilleure. Et que de même « ces sortes de négligences qu'il ne se pardonnerait pas lui-même en un autre genre de poésie, mais qui sont inséparables pour ainsi dire de celui-ci. Le trop grand soin de les éviter jetterait un faiseur de contes en de longs détours, en des récits aussi froids que beaux, en des contraintes fort inutiles, et lui ferait négliger le plaisir du cœur pour travailler à la satisfaction de l'oreille.

De plus, ajoutera-t-il, « *la liberté (...) de tailler dans le bien d'autrui ainsi que dans le sien propre* ». Il veut montrer qu'en s'appropriant la matière d'un autre, son originalité tient à sa technique narrative (tout comme Marguerite de Navarre à l'égard de Boccace) :

Jamais ce qu'on appelle un bon conte ne passe d'une main à l'autre sans recevoir quelque nouvel embellissement » et finalement, suite aux nouveaux choix esthétiques, « ce n'est plus la même chose, c'est proprement une nouvelle nouvelle. »

Charles Perrault

Un autre auteur va marquer une rupture quant à l'esthétique de la nouvelle au XVII^{ème} : il s'agit de Charles Perrault. Notre auteur va s'inspirer d'une veine littéraire déjà bien ancrée à son époque : celle des contes de fées, dont Madame de Sévigné nous dit qu'ils sont « les contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles ».

Chez les dames-écrivains de l'époque, commente Michèle Simonsen dans *Les Contes de Perrault* (PUF, p.116), le personnage de la fée, belle dame aux pouvoirs surnaturels, s'est greffé sur le genre de la nouvelle et a évolué dans un sens spectaculaire et romanesque très éloigné des contes de tradition orale.

C'est cette tradition littéraire des contes de fées que va rompre Charles Perrault. Ce dernier déclare lui-même en 1697 dans le *Mercurie Galant* : « Ceux qui font ces sortes d'ouvrages sont ordinairement bien aises qu'on croie qu'ils sont de leur invention ». Pour lui, il veut bien qu'on sache qu'il n'a fait autre chose que de les rapporter « naïvement en la manière qu'il les a ouïs conter dans son enfance ».

Il publiera d'ailleurs ses contes sous le titre des « *Contes de ma mère l'Oye* et des *Histoires ou contes des temps passés*. Il se revendique donc en tant qu'héritier de la tradition orale, et surtout populaire puisqu'il s'agit explicitement des contes racontés par les nourrices aux enfants. « On sent que cela est parlé encore, aussi peu écrit que possible » dira Sainte-Beuve. Malgré l'aspect merveilleux de ses contes, il essaie de donner au maximum des détails réalistes et concrets, s'inscrivant donc lui aussi dans la tradition esthétique de Marguerite de Navarre, permettant au lecteur de percevoir les traces d'oralité et le souci d'authenticité.

XVIII^{ème} siècle : l'âge d'or du conte

Selon Aubrit (1997), le conte connaît un immense succès au XVIII^{ème} siècle. Cette vogue déjà commencée au siècle précédent par les dames de la cour et leur goût pour l'écriture et la lecture des contes de fées, va s'amplifier et durer tout au long du siècle. A ce titre, on peut remarquer le travail colossal d'un certain Charles-Joseph de Mayer qui publie entre 1785 et 1789 les quarante et un volumes du *Cabinet Des Fées* qui n'est autre qu'une « immense anthologie de la production de tout un siècle (ce qui) en dit assez sur la persistance de ce goût chez un public suffisamment important pour rendre une telle entreprise intéressante aux libraires », selon Angus Martin.

Ce conte vise essentiellement à la formation pédagogique des enfants, comme nous le montre Marie Le prince de Beaumont dans le *Magasin des enfants* (1756) où cette pionnière de la littérature enfantine utilise les contes de fée, afin de transmettre un message moralisateur, tel un de ses plus célèbres contes, La Belle et la Bête.

Cependant, continue Aubrit (1997), les contenus thématiques du conte vont se diversifier. On peut trouver par exemple des contes orientaux, où le merveilleux se trouve renforcé par l'exotisme. Cette mode va naître avec la traduction de contes arabes, intitulée *Les contes des Mille et une nuits* par Antoine Galland en 1704, puis quelques années plus tard, par la traduction des contes persans, *Les Mille et un Jour* par François Pétis de la Croix. Ces ouvrages vont donner lieu à un foisonnement de contes dits « orientaux », se transformant parfois en véritable veine commerciale. On peut voir alors la publication de contes « chinois », « tartares », « mongols », « péruviens », « indiens », tous portant l'emblématique « Les Mille et... » (par exemple : *Les Mille et un quarts d'heure*, *Les Mille et une soirée...*). A ce succès, on voit se développer son corollaire immédiat : la parodie, comme l'histoire de Fleur-d'Épine d'Hamilton (1710) où Dinazarde est la nouvelle Schéhérazade. Aubrit affirme que l'on peut donc observer deux tendances : l'une n'ayant pour fin que l'exotisme et ses clichés tels « le sérail » et tout ce qu'il s'en suit de fantasmes, se rapprochant ainsi du conte libertin ; et d'un autre côté, il peut aussi permettre de dénoncer la politique et les mœurs en se camouflant sous des teintes exotiques, comme par exemple Montesquieu dans ses *Lettres Persanes*.

Mais le conte oriental parfois n'est pas moins qu'un conte libertin déguisé sous des appareils plus « respectables », tout comme *Le Sofa* (1740) de Crébillon, fauteuil qui témoigne de toutes les aventures érotiques qu'il a pu observer de par sa nature...

De plus, l'exotisme permet grâce à un écart par rapport à ses propres mœurs, de mettre en relief une certaine critique sociale et politique comme dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu.

Autre orientation du conte est celle du conte libertin. Tout comme le conte oriental, les propos et intentions du narrateur sont implicitement évoqués dans une écriture voilée, dans son sens propre et figurée : l'aventure érotique étant vue à travers toutes sortes de lumières tamisées. Sur le plan littéraire, on peut remarquer deux récits bien représentatifs de cette tendance : *La Petite Maison* (1758) de Jean-François de Bastide et *Point de Lendemain* (1777) de Vivant Denon. De ces œuvres, Michel Delon dira : « La gaze que réclame la décence du propos s'apparente aux voiles, rideaux et autres transparents qui tamisent la lumière, irréalisent le décor, provoquent l'imagination. »

Le conte philosophique

L'esprit philosophique du XVIII^{ème} siècle critique et rejette féroce le roman. Assoiffés de vérité et de raison, ils trouvent le roman un instrument menant vers le faux. « Si quelques romans nouveaux paraissent encore et s'ils font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de Lettres les méprisent », déclare Voltaire dans son *Essai sur la poésie épique*. Au contraire, le conte va se transformer en instrument didactique. Tout d'abord sous la forme du conte moral dont la démarche est de « décrire pour instruire, raconter pour édifier » nous dit Jean Pierre Aubrit (1997). Ainsi Mercier déclare dans son Avertissement de ses *Contes moraux*, 1769 : « On s'est attaché surtout à combattre les vices, bien plus dangereux que les ridicules et peut-être même plus susceptibles de correction ». Si l'objectif moralisateur de la fable semble être le même que le conte, leur structure narrative diverge : dans la fable, l'enseignement se trouve dans la formule finale alors que dans le conte, elle se trouve tout au long du récit. On peut trouver dans ces contes une vision moralisatrice du bien et du mal qui peut apparaître au lecteur d'aujourd'hui parfois un peu simpliste. Voici un extrait du *Scrupule ou l'Amour mécontent de lui-même*, de Marmontel (1756, dans l'anthologie d' Angus Martin) :

Hé quoi !, s'écrie le philosophe du *Scrupule*, parce qu'il n'est point dans la vie de plaisir sans mélange, faut-il se priver de tout, renoncer à tout ? Non, Madame, il faut tirer parti de ce qu'on a de bon, se pardonner à soi-même et aux autres ce qui est moins bien ou ce qui est mal. (...)

_ En vérité, Monsieur, voilà une morale bien étrange !_ Elle est simple et naturelle, Madame. Je ferais des romans tout comme un autre ; mais la vie n'est pas un roman : nos principes comme nos sentiments doivent être

pris dans la nature. Rien n'est plus facile que d'imaginer des prodiges en amour ; mais tous ces héros n'existent que dans la tête des auteurs ; ils disent ce qu'ils veulent ; nous faisons ce que nous pouvons.

Même si ces romans moraux seront qualifiés par Sade de « roman à l'eau de rose », ils auront une grande fonction quant à l'évolution de la structure narrative du récit bref en lui assurant une unité formelle, et surtout en le situant dans la réalité afin que le lecteur puisse s'identifier au personnage principal, caractéristique déjà bien ancrée dans l'esthétique du récit bref.

Les contes philosophiques de Voltaire

On parle de conte philosophique « voltairien » car il semble bien unique dans ce genre et cette écriture du plaisir. Ses contes seront écrits par Voltaire alors qu'il a déjà connu une immense gloire, et après avoir été considéré comme l'écrivain européen le plus connu. Cependant après une période tragique, il va écrire ses textes à l'âge de la maturité, après avoir renoncé à toute « position officielle », nous dit Aubrit (1997). Ces contes vont contre l'ordre social et politique et seront, ajoute-t-il, une œuvre de « contrebande, et au premier sens du terme puisque la plupart ont été publiés anonymement ».

« Plus s'accroît le divorce entre l'idéal et l'expérience, plus le conte se révèle proche des humeurs de Voltaire, qui ressent de manière intermittente le besoin de faire le bilan de ce que lui apporte la vie », conclut Jacques Van den Heuvel (*Voltaire dans ses contes*, 1968). « La fiction est nécessaire à sa philosophie presque autant que le mythe à celle de Platon, » et Voltaire est « un interrogateur socratique du monde et des hommes », déclare encore Henri Coulet. On sent à travers ses récits le plaisir d'écrire, le fameux « plaisir du texte » de Barthes chez un homme libéré de tous les dogmes et codes afin de nous remettre en question. Il reprend l'apparence des contes à la mode de son époque (orientaux, de fées...) dont il est aussi un grand lecteur, mais non pour exiger de son lecteur une morale toute stéréotypée, mais au contraire pour l'amener à se poser les justes questions et se forger sa propre opinion car c'est à chacun de « cultiver son jardin ».

Cette nouvelle approche du conte a été remarquablement bien expliquée par Alicja Rychlewska (2011 : 63-68). Elle nous dit que le conte voltairien est avant tout un récit parabolique. Il pose des questions mais ne donne pas de réponses toutes faites, au contraire ; ajoute-t-elle :

il propose un enseignement par la parabole qui s'adresse à l'intelligence du lecteur et lui laisse la liberté de découvrir et d'interpréter le sens des récits.(...) Selon la conception de la poétique cognitive, la parabole qui est la projection de l'histoire, devient une représentation de la signification de l'œuvre. La poétique cognitive conçoit les personnages et la narration parabolique comme emblèmes d'une réalité extérieure à l'univers de l'œuvre.

Les personnages de Voltaire, tels Candide, Memnon, Zadig ou l'Ingénue, réduits à une qualité, se prêtent bien à une telle lecture-chacun serait l'emblème d'une idée. La parabole relève d'un discours métaphorique. Porteuse d'un sens nouveau, elle évoque au-delà du récit, une réalité et un sens supérieurs, renvoie aux idées et aux vérités morales d caractère universel. L'enseignement par la parabole, utilisé largement dans l'écriture biblique, « est ainsi la « traduction » de cet ordre supérieur en termes communs, familiers et accessibles à l'esprit.

Le conte voltairien présente à la fois un intérêt littéraire et un enjeu philosophique – la littérature et la philosophie se rejoignent sur le domaine du conte et demeurent en étroite communion.

Voltaire-écrivain et philosophe, Voltaire-prédicateur met tout son art au service de l'idée : « les contes voltairiens représentent par excellence le lieu de son engagement littéraire » écrit Benoît Denis (2000 : 142). (...) Par le biais des histoires plaisantes, (...) Voltaire apporte un enseignement sur la condition humaine de l'homme. Lui-même fait dire à ses personnages : « S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la Vérité ! » (*L'ingénu*, chap.11). Il dit aussi : « Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. » (*Taureau Blanc*, chap. 9). On a l'impression que Voltaire évoque les caractéristiques de la parabole soulignées par la poétique cognitive (l'emblème, la fable, etc.).

Mutations de la nouvelle

Jusqu'ici, la nouvelle avait été porteuse d'un souci d'authenticité, notamment à travers les nouvelles historiques et galantes, dont le contexte historique stéréotypé était avant tout utilisé comme un décor. Cette fois, vont y succéder des nouvelles empreintes de réalisme, marquant un véritable bouleversement du récit bref, dans un désir de rompre avec le roman. On peut donc observer dans les contes d'un de ces précurseurs, Robert Chasles, dans ses histoires véritables, des lieux et des noms connus de tous, et une psychologie « fondée sur le tempérament, le milieu, le passé », nous dit Deloffre (1967).

Cette tendance réaliste que va prendre la nouvelle va fortement influencer le roman, comme *Manon Lescaut* de Prévost par exemple, annonçant les courants réalistes et naturalistes du XIX^{ème} siècle. Mais ce réalisme va encore s'accroître grâce à l'introduction de la langue populaire dans la littérature. Ce phénomène qui va bouleverser la littérature (et les Arts) est bel et bien né du récit bref. Ces ouvrages vont être porteurs d'une vérité quasi documentaire, telle l'œuvre de Restif de La Bretonne (2007) qui écrira lui-même :

J'avouerai que j'ai été flatté que personne ne m'eût précédé dans cette carrière, de la manière que je vais la parcourir : car si les Italiens, les Espagnols, les Allemands, etc., ont souvent pris les conditions communes

pour le sujet de leurs ouvrages amusants, ils n'en ont pas fait une histoire suivie : cette entreprise était digne d'une plume anglaise : mais j'aurai la gloire d'avoir précédé les écrivains de cette nation dans l'idée heureuse de former une Histoire complète des professions communes de la capitale.

Il va pour la première fois oser situer son œuvre dans un contexte social jugé jusqu'alors trop trivial pour entrer en littérature. Cet extrait de *La Fille du Savetier-Du-Coin* démontre bien notre propos :

Après s'être rassasié, quoique clerc de procureur, De Billi appela l'hôtesse, grosse maman d'assez bonne mine, demande ce qu'il devait et paya la somme de cinq sous six deniers, pour laquelle on lui dit grand merci. Il s'informa ensuite d'un petit logement à bon marché. « Julie, dit l'hôtesse à une petite nièce fort jolie, conduisez Monsieur là-haut, et montrez-lui nos cabinets vides. » Julie prit une lumière, et mena De Billi par un escalier étroit et raboteux, à un sixième étage où il lui fit voir des cabinets. Il en choisit un qui donnait sur la rue, et moyennant six livres par mois (les autres sur le derrière ne se louaient que quatre), il eut l'assurance d'être logé, couché, fourni de meubles, c'est-à-dire d'une table avec deux chaises, d'un miroir, d'un pot-à-l'eau, d'une cuvette, d'une serviette et d'un pot de chambre, durant trente ou trente et un jours : on le pria de payer le demi-mois d'avance, d'écrire son nom sur un petit registre que Julie avait sous son bras ; ensuite on lui remit une clef, on lui souhaita le bonsoir et on s'en alla. De Billi fut très content, et il admira comment dans une telle ville que Paris, on n'était par écorché comme dans les malheureuses auberges qui avoisinent la capitale.

A la nouvelle tendance réaliste, va s'opposer une autre tendance totalement opposée : le romanesque, avec des œuvres telles que *Rachel ou la belle Juive*, nouvelle historique espagnole, de Jacques Cazotte (1776) au marquis de Sade dans ses *Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques* (1800) reprenant et renouvelant la nouvelle galante et historique. En effet, selon Aubrit (1997), le fond historique doit être avant tout un cadre idéal pour les sentiments exaltés et les événements troublés, d'où un nouveau goût pour le moyen-âge jusqu'ici totalement méprisé. Ce cadre permet de donner lieu aux nouveaux goûts préromantiques des lecteurs, c'est à dire une certaine attirance pour le spleen, le mélodrame et le morbide, tout comme chez Sade, mais que l'on peut trouver aussi dans d'autres ouvrages, comme par exemple chez Inès de Castro dont voici un passage :

A ces mots, il s'approche en palissant, il jette les yeux avec horreur sur ce corps inanimé, enveloppe, enveloppe de linceuls ; il hésite à lever le voile funéraire qui couvre ce visage défiguré dont il a tant admire l'éclat et la beauté. Tout à coup (...) il arrache les linceuls qui cachaient cette tête adorée devenue la proie de la mort, et qui n'a conserve de tous les charmes que

dont la nature l'avait ornés qu'une admirable et longue chevelure, qui se déploie et tombe sur le sein palpitant et déchiré de son malheureux époux. (...) Alors bravant la mort par une illusion insensée, profanant la sainteté des autels par des imprécations de vengeance, et dans l'orgueil du rang suprême et de la passion en délire, croyant pouvoir donner de la grandeur au néant il pose la couronne royale sur la tête de ce corps privé de vie.

Cette fascination pour le macabre n'est pas nouvelle, car elle n'est que l'héritage d'une tradition déjà bien ancrée depuis les histoires « tragiques » du XVI^{ème} siècle.

Cette évolution thématique de la nouvelle (réaliste et préromantique) ne va pas sans une transformation narrative, conclut Aubrit (1997). En effet, le récit est plus resserré autour de l'intrigue et des éléments clés afin d'assurer une tension dramatique au texte. L'effet déclencheur du récit est rapidement amené, ainsi que l'utilisation de l'ellipse et de l'implicite au cœur du texte. Cette nouvelle structure narrative répond aux attentes du public lassé des longueurs des nouvelles du siècle passé.

XIX^{ème} siècle : le siècle des maîtres

Le XIX^{ème} siècle se démarque avant tout par l'immense développement de la presse écrite dans tout l'hexagone. Or, les journaux offrent un espace aux conteurs permettant la prolifération de contes et nouvelles et leur accès à un vaste public. On lira, selon Aubrit (1997), dans la *Revue de Paris*, les nouvelles de Balzac telles que *L'Elixir de longue vie*, *L'Auberge rouge* ou *Maître Cornélius*, mais aussi Mérimée avec *Matéo Falcone*, *Vision de Charles XI*, *Le Vase étrusque*. *La Mode* publiera des feuilletons de Dumas, Georges Sand, ou Balzac; *Le Soir* offrira les contes de Daudet et surtout *Le Figaro*, *Gil Blas* et *Le Gaulois* qui présenteront plus de trois cents récits de Maupassant.

Et il n'est pas exagéré d'établir une relation entre l'écriture parfois quasi de chroniqueur et le cadre journalistique dans lequel sont diffusées ces nouvelles. C'est pourquoi, Henry James déclarera dans son essai sur Maupassant en 1888, qu'en Angleterre « la nouvelle n'a que peu d'amateurs » et que c'est « en France qu'elle jouit vraiment d'une prospérité considérable, et M. de Maupassant a d'emblée eu l'avantage de s'adresser à un public habitué à *saisir* vite, selon l'expression moderne ».

Selon Aubrit (1997), deux conteurs vont dominer ce siècle : Prosper Mérimée et Guy de Maupassant. Mérimée commencera en se faisant passer pour le traducteur de Clara Glazul, écrivaine espagnole imaginaire, en se pliant à la mode romantique du roman historique avec, par exemple, la *Chronique du règne de Charles IX*. Puis, il affirmera son goût pour le fantastique à travers des œuvres comme *Colomba* (1840) et *Carmen* (1845). Il traduira également des récits d'Alexandre Pouchkine, Gogol et Tourgueniev.

Quant à Maupassant, après avoir publié ses contes individuellement dans la presse, il les regroupera sous la forme de recueils, dont le titre sera en général tiré

du conte initial, tel que *La Maison Tellier* en 1881, *Yvette* en 1885, et *Le Horla* en 1887. Ces textes sont souvent présentés comme étant une observation minutieuse et une analyse réaliste des hommes et leur misère morale.

Pratiquement tous les écrivains reconnus de cette époque publieront également des contes au cours de ce siècle, comme nous l'avons évoqué précédemment. On peut à ce titre citer en exemple : Balzac, Flaubert, Stendhal, ou Zola. Hugo écrira deux textes courts : *Le dernier jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834), mais qu'il nommera dans une lettre à son éditeur de « romans d'analyse » ou « drames intérieurs » (cf. Jacques Le Marinel, dans sa postface de l'édition L'École des Lettres/Seuil).

Enfin, on peut dire qu'en ce XIX^{ème} siècle tous les grands représentants de chaque grande école littéraire exploreront le récit bref. Certains y chercheront les limites entre rêve et réalité et s'aventureront dans les dédales de la conscience et la folie, tel que Nodier dans *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821), Théophile Gautier dans *La Morte amoureuse* en 1836, Gérard de Nerval dans *Aurélia* (1855) ou encore Maupassant dans *Le Horla*.

L'influence de l'étranger

La nouvelle française a subi de nombreuses influences au cours de son histoire littéraire : d'abord elle naît au XV^{ème} en se formant sur le modèle italien (Boccace), puis elle subit une grande influence du modèle espagnol au XVII^{ème} siècle.

Au XIX^{ème}, elle sera largement influencée par l'Allemagne et son romantisme. Mais c'est surtout dans le courant fantastique du romantisme que l'on percevra au plus haut point l'influence étrangère qui sera propre à chacun de nos grands maîtres du genre. Aubrit (1997) nous présente deux couples littéraires. Tout d'abord, observons la relation de maître à disciple qu'entretiennent Poe et Baudelaire. Ce dernier, en admiration totale face à l'auteur de *La Chute de la Maison Usher*, traduira les contes de Poe sous le nom d'*Histoires Extraordinaires* (1856) et *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1857). Ses *Notes Nouvelles Sur Edgar Poe* évoquent ce sentiment d'un double littéraire :

Dans ce bouillonnement de médiocrités, dans ce monde épris de perfectionnements matériels, (...) un homme a paru qui a été grand, non seulement par sa subtilité métaphysique, par la beauté sinistre ou ravissante de ses conceptions, mais grand aussi et non moins grand comme caricature.

Autre couple littéraire : Mérimée et Pouchkine dont il dira dans ses *Portraits historiques et littéraires* (1874), cité par Godenne dans *La Nouvelle* (1985: 66):

On s'aperçoit qu'il a étudié et surpris les procédés des contes populaires. A leur exemple, il devient crédule, se fait enfant, mais il oblige son lecteur à se transformer avec lui. C'est dans les récits de cette nature que j'admire

surtout sa sobriété et l'art qu'il met à choisir les traits les plus frappants en négligeant maint détail qui nuirait à l'illusion. En effet un peu d'obscurité est toujours nécessaire dans une histoire de revenants. Remarquons qu'il y a dans toutes un trait qui frappe, c'est le problème à résoudre.

Enfin, Maupassant aura une admiration sans borne pour le conteur Tourgueniev et le décrira ainsi dans *Gil Blas*, le 6 septembre 1883 :

Son œuvre littéraire est assez considérable.(...) Mais c'est peut-être dans les courtes nouvelles que se développe le plus l'originalité de cet écrivain qui est un prodigieux conteur. Psychologue profond et artiste raffiné, il sait composer en quelques pages une œuvre absolue, indiquer des figures complètes en quelques traits si légers, si habiles qu'on ne comprend point comment de pareils effets peuvent être obtenus avec des moyens en apparence si simples. C'est un évocateur d'âmes, sans rival pour nous faire pénétrer dans les dedans d'un être dont il nous montre aussi les dehors comme si on le voyait, et cela sans que l'on remarque jamais ses procédés, ses mots, ses intentions et ses malices d'écrivain. Il sait créer l'atmosphère de ses contes avec un incomparable génie. On se sent, dès qu'on lit une de ses œuvres, pris soi-même dans le milieu qu'il évoque, on en respire l'air, on en partage les tristesses, les angoisses ou les joies. Il apporte aux poumons une saveur étrange et particulière, il donne le goût de ses livres comme si on buvait quelque boisson délicieusement amère.

Evolution poétique

Toujours selon Aubrit (1997), les nouvelles bases théoriques de la nouvelle vont également être refondées par des auteurs étrangers et notamment par Goethe dans ses *Entretiens d'immigrés allemands*, publiés en 1795 dans la revue *Die Horen* de Schiller, où il propose une théorie se rapprochant étroitement du modèle de Boccace et de Marguerite de Navarre. En effet, le récit est avant tout composé de cinq histoires écrites sous la forme d'une conversation qui débouche sur un débat; ici, sur le thème du vrai et du vraisemblable, ouvrant le débat sur la répartition générique entre conte et nouvelle. A ce titre, un des personnages parle au nom de Goethe et déclare :

L'imagination est une belle faculté, mais je n'aime pas qu'elle se mêle de remanier ce qui est réellement arrivé. (...) Unie à la vérité, elle n'enfante le plus souvent que des monstres, et me paraît alors le plus souvent en contradiction avec l'esprit et la raison. » Dans la nouvelle au contraire, c'est au cœur de l'ordinaire que doit surgir l'extraordinaire. « Donnez-nous, pour commencer une histoire (...) où les hommes se montrent comme on aime à les voir, non point parfaits mais bons, non point extraordinaires, mais aimables et intéressants » ajoute un autre personnage.

Cet ancrage dans le réel permet une identification du lecteur au narrateur permettant de retrouver par là-même la fonction du conte moral, comme nous le montre un autre personnage du récit :

Je n'aime pas, je l'avoue, les histoires qui entraînent toujours notre imagination dans les pays étrangers. Faut-il donc que tout se passe en Sicile, en Italie, en Orient ? (...) On pourra transporter la scène d'un conte de fées à Ormuz et à Samarcande, pour dérouter notre imagination ; mais notre intention étant de cultiver notre esprit et notre sentiment, donnez-nous des scènes nationales, des tableaux de famille, nous saurons bien plus tôt nous y reconnaître, et, quand nous serons touchés, nous porterons avec bien plus d'émotion, la main sur notre cœur. (...) Cette histoire me plaît (...) et bien qu'elle soit tirée de la vie ordinaire.

Goethe confirmera cette conception de la nouvelle dans ses *Entretiens* avec Eckermann, le 25 janvier 1827 : « La nouvelle est-elle autre chose qu'un événement inouï et qui a eu lieu ? »

On pourra observer que ces deux critères théoriques vont être ceux repris par les grands maîtres de la nouvelle au XIX^{ème} siècle, montrant leur lignée directe avec les créateurs du genre : Boccace et Marguerite de Navarre.

Le goût pour l'étrange et les limites du réel sera largement exprimé au XIX^{ème} siècle à travers la veine fantastique, comme le déclare Nodier en 1832 dans sa préface à *Smarra ou les Démons de la nuit* :

Je m'avisai un jour que la voie fantastique prise au sérieux, serait tout à fait nouvelle (à condition) de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique.

De même dans son essai *Du fantastique en littérature* (1830) :

La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil (...) et s'étonne (E) que la moitié et la plus forte moitié sans doute des imaginations de l'esprit, ne fût jamais devenu le sujet d'une fable idéale si propre à la poésie. (...) Il y a si peu de personnes qui n'aient jamais été poursuivies dans leur sommeil de quelque rêve fâcheux, ou éblouies des prestiges de quelques rêves enchanteur qui a fini trop tôt, que j'ai pensé que cet ouvrage aurait au moins pour le plus grand nombre le mérite de rappeler des sensations connues.

En ouverture d'*Aurélia*, Nerval affirme aussi que « le rêve est une seconde vie ». Nos auteurs exploiteront le rêve tout comme la folie afin d'explorer les

confins de la conscience humaine et toute la part d'inconnu que nous portons. Par exemple, Maupassant, dans ses *Contes cruels et fantastiques*, « tire jusqu'aux extrêmes conséquences des constatations issues de l'existence journalière. » Tout comme Mérimée, il inscrit son texte dans une quotidienneté ordinaire, insistant sur son contexte concret, particulier, pour y faire surgir l'étrange, le doute, tout comme Tourgueniev, comme nous l'explique Maupassant dans *Le Gaulois*, le 7 octobre 1883, :

Le grand écrivain russe qui vient de mourir était à ses heures un conteur fantastique de premier ordre. On trouve de place en place, en ses livres, quelques-uns de ces récits mystérieux et saisissants qui font passer des frissons dans les veines. Dans son œuvre pourtant, le surnaturel devient toujours si vague, si enveloppé qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre. Il raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son Âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas, et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde.

Ces événements inouïs prônés par nos auteurs peuvent aller jusqu'à l'expression d'une violence extrême, comme le déclare Mérimée lui-même dans ses correspondances : « j'ai pris le sujet le plus extravagant et le plus atroce que j'ai pu. »

Les principes esthétiques du récit bref au XIX^{ème} siècle

Selon Aubrit (1997), la recherche esthétique des conteurs du XIX^{ème} siècle va être essentiellement de resserrer le récit et de lui donner une unité poétique afin d'en intensifier les effets. Cette nouvelle poétique du récit bref, déjà commencée au XVIII^{ème} siècle, est définie par Goethe dans les *Entretiens d'immigrés allemands* (1795):

Si vous voulez nous raconter une histoire par forme d'essai, je vous dirai quelle espèce je n'aime pas. Je ne prends aucun plaisir à ces récits dans lesquels, à la manière des Mille et Une Nuits, un événement s'enchevêtre dans l'autre, un intérêt est effacé par l'autre ; où le narrateur se voit contraint d'exciter par une interruption la curiosité qu'il a éveillée étourdiment, et au lieu de satisfaire l'attention par un enchaînement raisonnable, est obligé de l'irriter par des artifices bizarres, qui n'ont rien de louable. Je ne puis souffrir que l'on s'efforce de faire des rhapsodies embrouillées d'histoires qui doivent se rapprocher de l'unité poétique, et que l'on corrompe le goût de plus en plus.(...) Donnez-nous, pour commencer, une histoire où l'on trouve peu de personnages et peu d'événements, bien conçue et bien pensée, vraie, naturelle, sans être vulgaire ; autant d'action qu'il est indispensable, autant de sentiment qu'il est nécessaire ; qui ne languisse pas, qui ne se meuve pas trop lentement, toujours dans le même

cercle, et qui d'un autre côté, ne précipite point sa marche (...) Que votre histoire nous amuse d'un bout à l'autre, que la conclusion nous satisfasse et nous laisse un secret désir d'y rêver encore.

Ce principe esthétique sera repris et renforcé par Poe dans son ouvrage *Twice-told Tales* :

Le roman ordinaire est inacceptable, à cause de sa longueur, pour des raisons analogues à celle qui rendent la longueur inacceptable dans le poème. Comme le roman ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'avantage immense de la totalité. Les préoccupations quotidiennes intervenant durant les pauses dans la lecture modifient, contrarient et annulent les impressions recherchées. Mais la simple interruption de la lecture serait à elle seule capable de détruire la véritable unité. Dans le conte bref cependant, l'absence d'interruption permet à l'auteur de mettre intégralement son dessein à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain.

Baudelaire va réaffirmer ce principe dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* :

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue.

Pour obtenir cet effet totalisant, le texte doit retourner à son sens étymologique de « tissu », forme plane et lisse, pourtant constitué de milliers de fils entrelacés, dont la manière dont ils sont entremêlés offrira l'aspect final voulu. Chaque mot aura donc une fonction. Rien ne sera gratuit. (Pour désigner cette esthétique, Poe utilisera l'expression anglaise « preestablished design »). Baudelaire reprendra cette esthétique de son maître littéraire et spirituel et déclarera à ce sujet:

L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas sa pensée aux sentiments ; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les incidents les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tente directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité.

La matière narrative va se limiter à un sujet, une anecdote qui déclenche le récit : par exemple, lorsque Maître Hauchecorne ramasse un bout de ficelle dans *La ficelle* de Maupassant. Ce sont des « petits riens », de ces « miettes ramassées sur le chemin », nous dit Zola dans une *Causerie Littéraire* (1876) en évoquant les *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet.

L'intrigue est donc de plus en plus simple et la narration resserrée, ne faisant que renforcer l'effet de tension pour le lecteur, comme nous l'explique Jules Barbey d'Aurevilly :

Ce qui sort de ces drames, cachés, étouffés, que j'appellerai presque à transpiration rentrée, est plus sinistre, et d'un effet plus poignant sur l'imagination et le souvenir, que si le drame tout entier s'était déroulé sous vos yeux. Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. Me trompé-je ? Mais je me figure que l'enfer vu par un soupirail, devrait être plus effrayant que si d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier.

Aubrit (1997) affirme également que la structure narrative, tout comme la matière, se veut réduite à l'essentiel. C'est pourquoi la nouvelle au XIX^{ème} siècle offre un récit totalement opposé à celui du roman : elle se veut réduite à l'essentiel, dans une recherche permanente d'efficacité, où chaque mot et chaque silence prennent sens, contrairement au roman qui se veut total. Pour atteindre leur but, les conteurs adoptent une technique tout à fait efficace, que l'on retrouve chez tous nos conteurs de ce siècle : une exposition qui pose les enjeux et un enchaînement rapide de l'action: ce schéma narratif pourrait se rapprocher facilement du genre théâtral. Mais toute la structure narrative a un but: la chute. Des exemples exquis sont nombreux chez Maupassant: comme la folie et la mort de Maître Hauchecorne pour un morceau de ficelle ramassé dans la boue. Tout le récit est porteur de la chute finale, guidant ou trompant son lecteur, le menant à perdre haleine à la fin inéluctable. Cette chute peut donc avoir la forme d'un renversement théâtral, comme le dit Aubrit, ou bien « a un effet de clôture où tout semble rentrer dans l'ordre ».

Le XX^{ème} siècle

Après la première guerre mondiale, la littérature française se trouve totalement bouleversée. La nouvelle, qui jusqu'alors était très appréciée par son public, va connaître un déclin remarquable, nous dit Aubrit (1997). En effet, si en 1910 une nouvelle de Louis Pergaud, *De Goupil à Margot*, reçoit le prix Goncourt, elle va être considérée comme genre mineur quelques années plus tard, un genre littéraire de « sous-catégorie ».

Plusieurs facteurs vont participer à son déclin. Tout d'abord la presse qui va éliminer cet espace de création et de moyen à se faire connaître pour ses jeunes auteurs. René Godenne (1985) démontre dans ses travaux comment le mot

« roman » s'est substitué au mot « nouvelle » (On peut se référer notamment à son article : Sur un non-statut: la nouvelle française de 1940 à 1986 dans *Études sur la nouvelle de langue française*).

De plus, continue Aubrit, la tendance esthétique de notre époque penche vers le roman qui se veut total. La nouvelle est alors perçue comme un sous-genre, quelque chose de facile et rapide à fabriquer, à lire, c'est-à-dire à consommer; il s'agit d'un produit de consommation adéquat à notre vie contemporaine qui recherche le « light » et le rapide, telle la cuisine. C'est pourquoi on peut lire ces lignes du critique Michel Braudeau dans *Le Monde* du 22 mai 1992, que :

Pour l'auteur, la nouvelle est une aubaine. Elle lui évite ces longues agonies qui accompagnent la ponte des romans » ; et du côté du lecteur, « elle correspond admirablement à notre mode de vie comprimé et à notre civilisation télévisée. (...) Amère ou sucrée, on peut la consommer en attendant une émission, un match. (dans Aubrit, 1997 : 137)

D'autre part, poursuit Aubrit, le XX^{ème} siècle remet en question la structure narrative du roman traditionnel, et par là-même celle de la nouvelle. Les écrivains-théoriciens du nouveau roman rejettent la linéarité des textes romanesques, ne permettant pas de rendre compte de la totalité et de la complexité du monde. La nouvelle, en tant que récit miniaturisé de ces romans traditionnels se voit l'objet de nombreuses critiques. Ainsi André Breton déclarera :

Il ne me reste aucun loisir pour publier des nouvelles, (...) n'ayant de temps ni à perdre, ni à faire perdre. C'est selon moi un genre périmé, et l'on sait que j'en juge non selon la mode, mais d'après le sens de l'interrogation que je subis. Aujourd'hui, pour compter écrire ou désirer lire une nouvelle, il faut être un bien pauvre diable. (dans Maurice Nadeau, *Documents Surréalistes*, 1948)

Si aujourd'hui, il existe peu de nouvelles publiées, on peut les trouver toutefois sous la forme de recueil, ce dernier permettant de leur donner une unicité tout en conservant leur unicité et leur autonomie. C'est d'ailleurs ce que déclare François Ricard dans sa postface à l'édition Folio des *Risibles Amours* de Milan Kundera :

Chaque nouvelle, en effet, est complète par elle-même et doit l'être en peu de pages ; chacune forme un univers, avec ses personnages, son action, son décor et sa tonalité propres, si bien qu'elle n'a pas besoin d'être prolongée ou éclairée par une autre. Elle se suffit à elle-même. Et le premier trait qui caractérise le recueil, c'est justement cette discontinuité des éléments qui le composent, c'est –à-dire l'individualité et la parfaite autonomie de chacune des nouvelles. Si tel n'était pas le cas, si les parties du livre dépendaient les unes des autres pour que leur lecture et leur compréhension soit complètes, on ne serait plus en présence d'un recueil ; on

serait, déjà, sur le chemin du roman. Le recueil suppose l'indépendance totale de chaque récit, c'est-à-dire la variété de l'ensemble.(...)

Mais cette variété ne suffit pas à faire le recueil. Elle ne suffit pas, surtout, à l'achever et à le constituer comme œuvre. Il y faut autre chose que la variété, il y faut même le contraire de la variété : une unité assez forte pour tenir ensemble la suite des nouvelles et les faire apparaître comme les parties d'un tout cohérent et complet. (...) Ainsi, la beauté d'un recueil de nouvelles est une beauté paradoxale : elle réside à la fois dans l'harmonie d'un système qui permet, qui requiert même la liberté de chacun des éléments qui le constituent.

Aujourd'hui

La structure de la nouvelle française semblait s'être figée à la fin du XIX^{ème} siècle sur le modèle narratif de Maupassant où toute l'histoire s'inscrivait en vue de la chute du fameux « whip-crack ending »(Poe). Toujours, selon Aubrit (1997), le récit bref va donc se renouveler au XX^{ème} siècle grâce à des auteurs étrangers, et notamment : Henry James (États-Unis), Anton Tchekhov (Russie) et Katherine Mansfield (Angleterre). Notre premier auteur propose une esthétique bien différente à celle proposée par Maupassant, car il s'agit pour lui avant tout non de décrire une vérité douloureuse, mais de chercher la vérité à travers les différentes perceptions -sous formes de strates- qu'en ont les différents personnages. Chez Mansfield et Tchekhov, on pourrait parler d'une esthétique impressionniste, où le texte ne laisse filtrer que des fragments de réalité, des états, des perceptions, voire des silences, des « creux afin de mieux révéler les fêlures, leurs secrets, leurs malentendus », nous dit encore Aubrit. On est bien loin de la structure traditionnelle où l'événement déclencheur, l'intrigue et la chute constituent la colonne vertébrale du récit.

En effet, nous explique Marcel Brion dans un article (1928), L'esthétique du récit bref chez Mansfield, la nouvelle est :

Exactement contraire à celle du roman. Elle oppose à sa continuité le choix d'un seul moment, elle ne décrit pas l'existence d'êtres, mais au moyen d'une coupe, d'un prélèvement, elle nous initie à leurs existences intimes, elle nous les montre non dans un enchaînement de faits mais dans un instant caractéristique.

Ses influences esthétiques vont d'abord toucher en France Valéry Larbaud dans *Enfantines* (1918). La poétique nouvelle étant de rendre compte des différentes couches qui constituent notre perception du réel, de l'instant, du présent. D'une structure narrative linéaire jusqu'au XIX^{ème} siècle, on pourrait dire que le texte offre une structure stratifiée, tentant de montrer l'« épaisseur » du présent, jusqu'à le saturer. René Godenne (1985) a donné à ce récit bref le nom de « nouvelle-instant ». L'instant choisi par l'auteur peut-être celui qui va déterminer une vie, tout faire basculer, mais toujours révélant un pan de la réalité, un angle, laissant l'autre partie dans l'obscurité.

C'est pourquoi Marcel Arland dira dans *Lettres de France* (2008), nouvelles publiées par Jean Paulhan, après-guerre, sous le titre *Les Causes célèbres* :

A peine pourrait-on préciser le sujet de l'histoire. On dirait que l'auteur choisit de conter ce qui ne se conte pas, ce qui échappe ordinairement au récit, tant cela paraît simple, courant, presque futile. Et pourtant, il parvient à en faire une histoire(...) Et chacune de ces histoires, rare et pleine, nous attire par son mystère, nous inquiète, nous apporte enfin une révélation. (...) Chaque histoire est bien une enquête, qui se propose soit de déceler une illusion, soit d'établir entre deux faits qui nous emblaient très distincts un rapport de cause à conséquence. (...) Que Paulhan nous parle de Violette Nozière, il ne raconte pas le crime de la jeune fille : il nous la montre simplement adolescente, qui embrasse un garçon et lui donne un plaisir qu'elle attend, qu'elle attendra près d'autres, ayant ainsi « chaque jour davantage à rattraper. » Quant à la suite quant au beau sujet, c'est là précisément ce que l'auteur s'interdit, mais il nous impose la présence. Il a mené son enquête, il a fait une reconstitution, non pas du crime, mais de ce qui l'amène et de ce qui l'explique.

Aujourd'hui, explique Aubrit (1997), la nouvelle semble suivre la voie ouverte par Mansfield, celle de tenter de dire l'indicible, l'intraduisible. En ce sens, elle s'éloigne aujourd'hui du roman qui est retourné à sa structure narrative originelle. Cette dernière déclare dans une lettre adressée à René Godenne, et publiée dans ses *Etudes sur la nouvelle française* (1985) : « Il faut trouver à chaque instant le mot parfait, exact, nécessaire. Pourtant les choses que je veux dire sont imprécises, indécises, fluides, fuyantes et rêveuses. La difficulté est de dire parfaitement des choses imparfaites. »

De même, Nathalie Sarraute, tout comme le nouveau roman, elle écrira des anti-nouvelles comme *Tropismes*, qui selon elle, resteront la chair de toute son œuvre et qu'elle définira de la manière suivante dans *L'Ère du Soupçon* :

Ce sont des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Voyons un de ces textes (fin du texte X), afin d'illustrer ses propos :

Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise.

Si une tendance des conteurs actuels est d'éliminer l'intrigue, explique Aubrit (1997), d'autres poursuivent la structure narrative traditionnelle du récit avec son élément déclencheur. On peut à ce titre remarquer le travail de Le Clézio dont les titres des nouvelles indiquent elles-mêmes ce choix : *Mondo et Autres Histoires* (1978), ou la *Ronde Des Faits Divers* (1982). Mais cette structure narrative traditionnelle s'est ouverte en ce vingtième siècle à de nouveaux genres : la science-fiction, le roman policier et l'humour, la fantaisie, la dérision dont le maître est incontestablement Marcel Aymé : *Les Contes du chat perché* (1939), *Le Nain* (1934), *Le Passe-muraille* (1943) ou *Le Vin de Paris* (1947).

Jouant sur nos stéréotypes, la nouvelle aujourd'hui va aussi introduire dans son texte l'absurde, remettant en question nos existences sur un mode poétique. Selon Anne Bragance, dans l'article Nouvelle française au contemporaine et théorie du genre, la nouvelle au XXème siècle « se passionne à saisir le « tournant du destin », la rupture d'équilibre qui se produit soudain sous le coup d'un ébranlement insolite du quotidien. »

En guise de conclusion, citons un passage de ce même article :

Enfin de compte, la nouvelle est reconnue comme un genre ouvert qui cherche constamment à se renouveler. La notion de genre, loin de constituer un champ stable et définitif se modifie sans cesse. La forme brève se situe au cœur même d'une définition mouvante sans pour autant relever de l'improbable.

Mais cette difficulté à préciser la spécificité de la nouvelle est sans doute un bien, en ce sens qu'elle marque la vitalité, car, comme l'a remarqué Alain Nadaud, « on ne figerait vraiment que des choses mortes ».

Bibliographie

- Alluin, B. et F. Suard (sous la direction de). *La nouvelle* (Tome1 : « Définitions, transformations » ; tome 2 : *Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle*). Lyon : PUL, 1990.
- André, P. *La nouvelle*. Paris : Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1998.
- Angus, Martin. *Anthologie du conte en France de 1750 à 1799*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1981.
- Arlaud, Marcel. *Lettres de France*. Publication de Jean Paulhan. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2008.
- Aubrit, Jean Paul. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin / Masson, 1997.
- Barbey d'Aureville, Jules. *L'Ensorcelée*. Paris : Gallimard, 1977.
- Baudelaire, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Edition de A. Quantin de 1884. Publication sur wikisource.
- Boccace, Jean. *Le Décaméron*. Paris : Folio Classique, 2006.
- Borgamo, M. et R.E. Ravoux. *Littérature française du XXe siècle* (tome 1 : *Le roman et la nouvelle*). Paris : Armand Colin, 1995.
- Bragance, Anne. Nouvelle française contemporaine et théorie du genre. *Revue Synergies*, N°1, 2010.

- Brion, Marcel. L'esthétique du récit bref chez Mansfield. *Revue hebdomadaire*, mai 1928.
- Brunel, P. *La littérature française aujourd'hui*. Paris : Vuibert, 1997.
- Canu, Ada Myriam. *Charles Nodier, du fantastique en littérature*. Séminaire d'Histoire littéraire, 2005.
- Caulot, Nelly. *Fabliaux et Contes du Moyen âge*. Paris : Hatier, 1960.
- Cazauran, Nicole. Enquêtes d'authenticité sur l'Heptaméron de Marguerite de Navarre. *Revue d'histoire littéraire* (P.U.F), 2004.
- Chilton, P.A. The Epaves of the Heptameron. Some quantitative and qualitative clues to their attribution. *Studi Francesi*, 1985.
- De France, Marie. *Lais de Marie de France*. Édition bilingue. L. Horf-Lancner (trad.). Paris : GF- Flammarion, 1960.
- De la Bretonne, Restif. *La fille du Savetier du coin*. Édition Marpon et Flammarion de 1875. Publication sur googlebooks, 2007.
- De La Fontaine, Jean. *Contes et nouvelles en vers*. Edition d'Alain-Marie Bassny, Folio Classique. Paris : Galimard (n° 1404), 1982.
- De Mayer, Charles-Joseph. *Cabinet des Fées*. Publié rue et Hôtel Serpente en 1786, mise en ligne sur Googlebooks.
- De Navarre, Marguerite. *L'Heptaméron*. Paris : Gallimard, 2000.
- . *Nouvelle*. Paris : PUF Éditions Yves Le Hir, 1967.
- Deloffre, Frédéric. *La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris : Didier Orientations, 1967.
- Denis, B. *Littérature et Engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.
- Du Plaisir. *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*. Collection : Textes littéraires français, n° 216. Genève : Librairie Droz, 1975.
- Dubuis, Roger (éd.). *Les cent nouvelles nouvelles*. Paris : H. Champion, 2005.
- Dubuis, Roger. *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen âge*. Paris : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Dubuis, Roger. *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen âge*. Paris : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Engel, V. (sous la direction de). *Le genre de la nouvelle dans le monde au tournant du XXe siècle*. Belgique : Editions Phi, 1995.
- Engel, V. et M. Guissard (sous la direction de). *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen âge à nos jours* (colloque de Metz). Belgique : Editions Phi, 1996.
- Evrard, F. *La Nouvelle*. Paris : Seuil, 1997.
- Favre, R. *Littérature française, histoire et perspectives*. Lyon : PUL, 1990.
- Febvre, L. *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*. Paris : Gallimard, 1971.
- Godenne, R. *Études sur la nouvelle française*. Paris : Honoré Champion, 1985.
- . *La nouvelle*. Paris : Honoré Champion, 1995.
- Goethe. *Entretiens avec Eckermann*. Édition de Maxence Caron. Publication Via Romana, 2010.
- . *Entretiens d'immigrés allemands*. Édition de la librairie Hachette de 1860, mise en ligne sur wikisource.

- Goulemot, J.M. *Seul le XXe siècle le prit en contes*. Paris : Le Magazine littéraire, n° 478, 2008.
- Goyet, F. *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris : PUF Ecriture, 1993.
- Growjonski, D. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.
- Iker Gittleman, Anne. *Le style épique dans Garin le lotterain*. Genève : Publications romanes et françaises. Librairie Droz, 1967.
- James, Henry. *Literary Criticism French Writers*. New York: Library of America, 1984.
- Jourda, Pierre. *Marguerite d'Angoulême*. Paris: Champion, 2e volume: in-4°, 1930.
- Jouve, V. *La poétique du roman*. Sedes Coll. « Campus Lettres », 1997.
- L'abbé Prévost. *Le pour et le contre*. Edition de Jean Sgard. Paris : Classiques Garnier, Collection Bibliothèque du XVIIIe siècle, 2010.
- Labère, Nelly. *Défricher le jeune plant. Étude du genre de la nouvelle au Moyen âge*. Paris : Champion, 2006.
- Le Prince de Beaumont, Marie. *Le magasin des enfants*. Nouvelle édition revue par Mme. J-J Lambert, 1859, Bibliothèque Nationale de France, département Littérature et art y2-48537, bnf fr, 2009.
- Lebègue, R. *Les sources de l'Heptaméron et la pensée de Marguerite de Navarre*. Paris : Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1956.
- Lecarme, J. et B. Vercier (sous la direction de). *Maupassant, miroir de la nouvelle* (Colloque de Cerisy). PUV, 1998.
- Louvel, L. et C. Verley. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. PUM, 1993.
- Marmontel. *Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même*. Edition Le Promeneur, 1993.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. *La structure de l'épreuve dans la XVIIIe nouvelle de l'Heptaméron*. Paris : RHR / Renaissance Humanisme Réforme, 1976.
- Maugham, W.S. *L'art de la nouvelle*. Traduit de l'anglais par F. Berthet. Éditions du Rocher, 1988.
- Maupassant, Guy. *Le Gaulois*. Paris : Hatier, Livre de Poche, 2002.
- Mendoza Ramos, María del Pilar. Los motivos de la risa en *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Site : MP Mendoza Ramos- littérature, langue et arts, Universidad de Logroño, dialnet.uniroja.es, 2007.
- Mercier, Louis Sébastien. *Contes moraux*. Paris: Chez Merlin, 1769.
- Mérimée, Prosper. *Correspondances générales*. Paris : Publications Le Divan, 1941.
- Nadeau, Maurice. *Documents Surréalistes*. Collections Points Essais, n°1, éditeur Points, 2001.
- Nicole, Cazauran. *L'Heptaméron et ses avatars en 1559 : trois nouvelles incongrues*. Paris : Revue d'Histoire littéraire PUF, 2004.
- Nodier, Charles. *A Smarra ou les Démons de la Nuit*. Paris : Edition Pierre Georges Castex, Garnier, Coll. Classiques Garnier, 1961.
- Ozward, T. *La nouvelle*. Paris : Hachette, 1996
- Payen, Jean Charles. *Le fabliau et le lai narratif*. Turnhout, 1975.

- Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Éditeur Librio, n° 32, 2004.
- . *Histoires ou contes des temps passés*. Edition Claude Barbin, 1697. Publié sur wikisources.
- . *Mercurie Galant*. Éditeur Michel Brunet. Publication : ebook google.
- Pham Thi That. *Nouvelle française contemporaine et théorie du genre*. Thaïlande : Synergies Pays riverains du Mékong, 2010.
- Pierdaminici, Luca. *Études de Littérature du XVème siècle. Les passions du mot*. Italie : Piccola Biblioteca di Studi Medievali e Rinascimentali, 2009.
- . *La bouche et le corps : images littéraires du XVème siècle français*. Paris : Champion, 2003.
- Poe, Edgar Allan. *Twice-told tales, Essays and Reviews*. The Library of America, 1984.
- Pujade-Renaud, C. et D. Zimmermann. *131 novellistes contemporains par eux-mêmes*. Paris : Manya, 1993.
- Ricard, François. Postface dans Milan Kundera, *Risibles amours*. Paris : Folio, 1986.
- Rieu, Josiane. *L'Heptaméron ou la médiation narrative*. Paris : Loxias II, 2005.
- Rychlewska, Alicja. Le conte philosophique comme apologue. *Synergies*, N°8, 2011.
- Saint Réal, César. *Dom Carlos*. Paris: Éditeur LGF. Collection Classiques de Poche, 2004.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Livre de Poche, Gallimard, Collection Idées, n° 42, 1966.
- Scarron. *Le roman comique*. Paris : Editions Classiques Garnier, 2001.
- Segrais, Jean. *Nouvelles Françaises*, data.bnf.fr. Domaines : Littératures, 1657.
- Simonsen, M. *Le Conte Populaire Français*. Paris : PUF, 1999.
- . *Les contes de Perrault*. Paris : PUF, 1992.
- Sorel, Charles. *De la connaissance des bons livres*. (1671).
- . *Des Romans vraisemblables et des nouvelles* (1664). Googlebooks.
- Stone, D.H. *Narrative technic in l'Heptaméron*. New York: New York University Press. Bulletin, n° 3, 1976.
- Sweeter, Franklin. *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Genève : Edition Critique. Librairie Droz, 1996.
- Van Den Heuvel, Jacques. *Voltaire dans ses contes*. Paris : Armand Colin, 1968.
- Viegnes, M. *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*. New York : Peter Lang, 1989.
- Voltaire. *L'Ingénu*. Editions de Poche, série Classique, n° 12356, 2006.
- . *Essai sur la poésie épique*. 1732. <http://www.poésies.net>

