

Hermann H. Wetzel

ELEMENTS SOCIO-HISTORIQUES D'UN GENRE LITTERAIRE: L'HISTOIRE DE LA NOUVELLE JUSQU'À CERVANTÈS¹

NOMBREUSES et plus ou moins fructueuses ont été les tentatives d'expliquer ce phénomène littéraire multiple et chatoyant qu'est la nouvelle, jusqu'à ce que les théoriciens de ce genre se soient rendus compte que le problème ne sera résolu ni à l'aide d'une conception normative du genre « nouvelle », ni en renonçant tout simplement à toute conception de ce genre.²

Par contre on reconnaît de plus en plus que la nouvelle – conformément d'ailleurs à la plupart des genres littéraires – ne saurait avoir d'autre généralité que celle « qui se manifeste dans les modifications de ses apparitions historiques ».³

Bien que la présente étude ne s'étende que sur un espace de trois siècles et recouvre un champ relativement restreint de langues apparentées, on est étonné de la diversité de ces modifications historiques. Même le recueil modèle de Boccace – résultant d'une assimilation de plusieurs genres narratifs née sous les lois de la concrétisation temporelle, locale et sociale qui relève du fait exceptionnel, de l'autonomie humaine et d'une nouvelle attitude envers les valeurs morales, politiques et religieuses traditionnelles⁴ – fait preuve d'une grande diversité de genre. D'ailleurs Boccace se rendait parfaitement compte de cette diversité: témoin sa propre définition du genre *novella*: « intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie ».⁵

¹ Face à une entreprise tellement vaste il ne peut s'agir que d'un premier essai de trouver des relations systématiques et en même temps historiques à des phénomènes esthétiques très divergents. Cet essai a besoin d'être complété dans les détails, à l'instar des recherches exemplaires – malheureusement restreintes à la seule Italie – du groupe autour de A. Rochon sur la *beffa*. v. note No. 32.

Mon article résume une étude plus exhaustive et avec une bibliographie plus complète entre-temps parue: H.H. WETZEL, *Die romanische No-*

velle bis Cervantes, Stuttgart, 1977 (Slg. Metzler, 162).

² W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, 1967.

³ H.R. JAUSS, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, Heidelberg, 1972, p. 110 (ds.: GRLMA, 1).

⁴ H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, 1969.

⁵ G. BOCCACCIO, *Decamerone*, a cura di V. Branca, Firenze, 1965, t. I, p. 6.

On y trouve aussi bien des mots d'esprit (*motti*) et des bons tours (*beffe*) que de longues histoires d'amour et d'aventures, des pièces didactiques que des récits d'événements surnaturels qui s'apparentent au conte de fées. En fonction de leur situation historique, de leur provenance nationale, sociale et culturelle, les auteurs choisissent parmi les formes déjà existantes celles qui correspondent le mieux à leur besoin.

Strictement parlant la notion de « développement »⁴ est impropre à désigner les modifications de la nouvelle puisqu'elle évoque l'idée d'une évolution quasi organique vers un but à atteindre, vers une forme modèle. Une telle conception téléologique témoigne d'un classicisme latent et ne correspond généralement pas aux genres littéraires médiévaux.⁵ Elle ne correspond surtout pas à la nouvelle qui se « développe » plutôt dans le sens rétrograde: le modèle parfait d'un recueil de nouvelles - le *Décameron* de Boccace - surgit presque sans précédent et n'est suivi pendant des siècles entiers que d'imitations dégénérées (d'après la plupart des critiques) qui s'évertuent en vain à l'atteindre. Une telle conception est inapte à saisir l'aspect dynamique et créatif d'un genre aux prises avec la situation historique. De même la conception formaliste de l'évolution se basant sur le principe d'une rupture innovatrice avec une tradition n'est pas suffisante pour expliquer le choix de l'auteur pour telle ou telle innovation. Limitée au cadre restreint de la série littéraire, cette conception néglige les facteurs déterminants extrinsèques.

Sans se dégrader au rang d'un copiste, Bandel par exemple ne pouvait plus produire de nouvelles dans le même style que Boccace; non pas qu'il n'aurait voulu être son émule (sauf pour le Toscan), mais une réalité historique et sociale changée, sa propre situation dans cette réalité et en face de ses lecteurs, sa vision individuelle du monde le forçaient à trouver de nouveaux modes d'expression. Or la forme spécifique d'une innovation n'est pas un produit de pur hasard ou un acte arbitraire, mais elle est intimement liée à l'idéologie de l'auteur déterminée par sa situation historique et sociologique.

L'influence des facteurs extrinsèques sur la forme esthétique devient tout à fait manifeste chez les auteurs qui imitent *expressis verbis* Boccace. Toutes réserves faites à l'égard des volontés exprimées en préfaces, il est évident que l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre était conçu comme imitation à la seule différence près que l'ambition de l'auteur se proposait d'utiliser un matériau nouveau et surtout « vrai »: « se delibererent d'en faire autant, sinon en une chose differente de Boccace: c'est de n'escrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire. »⁶

En fin de compte on s'aperçoit pourtant que le recueil malgré l'imitation du cadre diffère de son modèle non seulement par le matériau utilisé mais aussi par sa structure, surtout par les discussions acharnées des « devisants » à la fin de chaque nouvelle. Il ne peut être question d'une rupture volontaire, prémeditée ou

⁴ Si je parle dans le texte suivant d'un « développement » c'est dans le sens d'une simple suite chronologique.

⁵ H.R. JAUSS, *Theorie etc.*, cit., p. 134.

⁶ *Conteurs français du XVI^e siècle*, éd. P. Jourda, Paris, 1965, p. 709.

d'une lutte avec les prédecesseurs; c'est plutôt le contexte historique et social de l'auteur et de son public en relation avec la fonction de l'œuvre d'art qui détermine essentiellement sa forme et son contenu.

Bien que Sacchetti et l'auteur des *Cent Nouvelles nouvelles* se réclament expressément de Boccace, ils jugent cependant comme superflu, en opposition avec Marguerite de Navarre, un élément constitutif des recueils de nouvelles: le cadre. Quant à cette « faille », cet « oubli », on ne saurait parler d'incapacité de la part d'auteurs de second rang puisqu'il y a suffisamment d'imitations du cadre de la part d'écrivains de troisième ou quatrième rang.

En tout cas on ne saurait maintenir l'illusion d'un développement autonome de la série littéraire « nouvelle » en considérant non seulement les recueils qui se réclament de Boccace, mais encore en essayant d'expliquer - sans avoir un recours trop facile au caractère national - les formes multiples que revêt le conte bref en France au XVI^e siècle. Le conte populaire et merveilleux de Nicolas de Troyes, les aventures romanesques de Jeanne Flore, les facéties de Bonaventure Des Périers, les histoires d'amours tragiques de Jacques Yver, les histoires mélancoliques de Philippe le Picard et le discours d'essayistes tels que Bouchet et Henri Estienne ne s'expliquent guère dans leur spécificité par un développement intrinsèque, mais par la situation historique de leurs auteurs. Je ne veux pas nier qu'il y ait des auteurs qui s'opposent volontairement à leurs modèles littéraires et tendent à créer du nouveau. Le titre des *Cent Nouvelles nouvelles* érige l'innovation en principe: « estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle. »¹⁹ Pourtant le degré d'innovation consciente dépend essentiellement de la position sociale de l'artiste. Témoin Cervantès qui le premier est obligé de vivre de ses revenus littéraires et qui par conséquent insiste sur son originalité artistique et sur son droit d'auteur.²⁰

Outre ce degré d'innovation l'orientation du changement du contenu et de la forme ne dépend pas exclusivement des décisions arbitraires d'un auteur, mais relève nécessairement du cadre restreint de la situation historique respective et des idéologies possibles à ce stade du développement de la société.

Les pages suivantes tracent les grandes lignes du jeu complémentaire des trois facteurs les plus importants dans l'histoire d'un genre, prenant pour exemple la nouvelle romane jusqu'à Cervantès: l'espace libre des facultés et des dispositions psychologiques individuelles de l'auteur et sa détermination par le développement de la société, tous deux se fondant sur des formes et des thèmes littéraires traditionnels. La recherche ayant mis jusqu'alors l'accent sur « l'homme et l'œuvre » ou sur le développement « autonome » du genre, il est temps de se consacrer au troisième aspect: la détermination historique et sociale des modifications spécifiques du genre. En adoptant la différence reconnue par Pierre Macherey²¹ entre une « critique de l'idéologie » et une « critique de l'idéologique », il est moins problématique de saisir le conditionnement historique d'une œuvre

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Voir note 22.

²¹ P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1971.

littéraire au niveau des fragments de réalité documentaires et des manifestations d'opinions explicitement idéologiques que de reconnaître l'idéologie respective au niveau de la médiation esthétique, c'est-à-dire l'idéologique. La situation économique, les structures sociales et les événements politiques déterminent d'une façon plus ou moins explicite le contenu de presque tous les recueils de la fin du XIII^e siècle à Cervantès. A ce caractère référentiel des recueils, à leur valeur documentaire s'intéressait déjà la recherche positiviste. Plus rares sont les tentatives de saisir non seulement la reproduction de la réalité - autant que cela est possible à travers la langue - mais encore ses effets plusieurs fois médiatisés sur la structure de l'œuvre.

L'instance médiatrice la plus importante à laquelle on ne peut renoncer entre la base économique et socio-historique et la forme esthétique, c'est l'idée que se fait l'auteur du rapport des fragments de réalité, sa vision du monde à l'aide de laquelle son intellect rend compréhensible la disparité et la diversité de la réalité. L'auteur qui essaie par le concours de ses contemporains d'élaborer une conception et un système à partir des expériences individuelles et collectives de la réalité, peut exprimer son idéologie soit directement dans une préface, à travers les interventions personnelles ou à travers les personnages fictifs, soit indirectement par le « biais » de la structure de la fiction littéraire.

Au sein de cette structure littéraire les éléments macrostructuraux, p.ex. le cadre, correspondent, en tant qu'idéologiques, de la manière la plus évidente à l'idéologie explicite de l'auteur. Il est déjà plus difficile de discerner l'idéologique d'une certaine forme de la nouvelle, p.ex. de la *beffa* ou de l'*histoire tragique*, ou bien même celui d'une période de Boccace.

Vu notre but, une typologie ahistorique des formes de la nouvelle ne mènerait pas loin, puisque notre intérêt ne porte pas sur une constante anthropologique englobant toutes les époques et toutes les classes, comme les « formes simples » d'André Jolles,¹¹ mais sur les seuls textes existants, les « formes actualisées ».

Du fait que et Boccace et Marguerite de Navarre à presque deux siècles de distance ont donné à leurs recueils un cadre semblable, on peut conclure à quelques ressemblances de leur vision du monde, ce qui ne veut pas dire que la signification des deux cadres soit la même. Seule une interprétation dans le contexte historique et social concret permet d'apercevoir et de saisir la signification des ressemblances et des différences structurales.

Pour bien mettre en relief les fils conducteurs de l'exposé je me limite à deux grands secteurs de la forme de la nouvelle: au cadre, ou bien au manque de cadre, et aux différentes formes des nouvelles encadrées ou alignées sans cadre.

1. Le cadre et son rapport avec les nouvelles encadrées.

Evitons de prime abord un malentendu éventuel: il ne s'agit pas d'analyser en particulier le caractère référentiel des fragments de réalité fictive utilisés dans

¹¹ A. JOLLES, *Einfache Formen*, Tübingen, 1968
(cf. la traduction française, Paris, 1972).

le cadre et les opinions qui y sont directement exprimées. Ceci est facilement compréhensible si l'on considère que même le manque d'un cadre a sa signification idéologique. L'idéologique, l'expression indirecte et esthétique d'une idéologie, se révèle dans la structure de la réalité fictive et pourrait même contredire l'idéologie directement exprimée. Les deux secteurs prêtent à confusion surtout dans des œuvres telles que p. ex. le *Décaméron* où l'idéologie explicite coïncide avec l'idéologie implicite.

Une différenciation entre cadre et manque de cadre ne saurait être suffisante puisqu'il n'y a pas d'évolution successive et continue en vue de la formation d'un cadre ou inversement. Le *Novellino* de la fin du XIII^e siècle renonce à un cadre, bien que le compilateur ait connu les modèles orientaux aussi bien que Boccace deux générations plus tard. Même après le cadre modèle du *Décameron* il y a d'une part Sercambi qui le copie, d'autre part son contemporain et voisin florentin Sacchetti qui le dédaigne. La même attitude indécise envers le cadre se retrouve en France: les *Cent Nouvelles nouvelles*, de même que Bonaventure Des Périers renoncent à un cadre malgré leur connaissance du *Décaméron*, tandis que Marguerite de Navarre et d'autres conteurs tardifs comme Jacques Yver conservent le cadre. Pour pouvoir expliquer ces phénomènes différents, il faut d'abord une définition de la fonction du cadre.

En général un cadre sert à contenir un ou plusieurs éléments, à les maintenir ensemble. En tant qu'élément structural littéraire son emploi dépend de la nécessité ressentie par un auteur d'ordonner la réalité fictive fragmentée sous forme de nouvelles. L'intensité de ce besoin diffère en fonction de la situation historique et de son idéologie respective. Idéologie et cadre fictif se ressemblent dans leurs domaines respectifs par leurs fonctions: tous deux essayent d'insérer les fragments confus et incohérents de la réalité (les différentes nouvelles d'un recueil ou bien les essais de systématisation intellectuelle) dans un rapport ordonné, cohérent et systématique.

On n'éprouve la nécessité d'un cadre littéraire qu'au moment où une cohérence évidente et incontestée des fragments de la réalité fictive acceptée par tous – par l'auteur aussi bien que par les lecteurs potentiels – n'est plus garantie. C'est-à-dire dans le domaine de l'histoire de la littérature: tant que le Moyen Age disposait d'une vision du monde religieuse et féodale solide, l'auteur de l'épopée médiévale pouvait articuler sans peine ses unités de narration dans le cadre de la providence divine et de l'ordre féodal, la structure de l'œuvre littéraire étant donnée en quelque sorte par la providence et par la condition sociale des protagonistes.

En ce qui concerne le conte bref, les recueils médiévaux d'*exempla* pouvaient aligner quantité de fragments de réalité divergents et isolés – des historiettes de l'Antiquité jusqu'à leur temps – car auteur et lecteur jouissaient de la sûreté tranquillissante que tout était réglé d'avance par l'ordre du salut divin expliqué au sermon de façon allégorique à l'aide des *exempla*. Or les recueils d'*exempla* n'avaient pas besoin d'un cadre narratif élaboré, sa fonction étant remplie par le contexte extra-littéraire.

Ce n'est qu'avec le développement de la puissance économique bourgeoise naissante en relation avec la crise de l'ordre religieux et féodal qu'on éprouve le besoin de remplacer un ordre contesté par un ordre nouveau, l'autonomie sociale.

Une histoire isolée n'est plus automatiquement interprétée comme exemple typique (*exemplum*) dans le cadre donné d'avance de l'ordre médiéval, mais elle devient cas unique, inoui (*novella*), qu'il faut d'abord classer et dont le classement reste précaire. La réalité s'effrite, l'Histoire se fragmente en histoires que l'auteur noue d'un lien artificiel – ou bien il renonce à son entreprise; l'auteur substitue sa propre idéologie aux idées religieuses et sociales valables pour tous.

Or ce n'est pas par hasard que les premiers recueils de nouvelles de l'Europe surgissent à la fin du XIII^e siècle en Italie septentrionale et centrale; dans ce pays « anarchique »¹⁹ l'autonomie des villes et de leurs citoyens était la plus avancée, l'ordre social était profondément bouleversé par la prépondérance naissante de la bourgeoisie marchande et la foi orthodoxe très ébranlée par la valorisation de l'homme, la nouvelle conscience de sa propre valeur et l'effet des grands mouvements d'hérésie.

Le *Novellino* est le reflet d'un stade intermédiaire entre ordre médiéval et autonomie communale: d'une part, à l'instar des recueils d'*exempla*, il ne crée pas un cadre fictif et se limite à un prologue, d'autre part il tente d'ordonner des nouvelles suivant un certain nombre (10 x 10) et certains thèmes. La même hésitation entre l'*exemplum* médiéval, solidement encadré dans un ordre extérieur établi, religieux et féodal, et les nouvelles formes utilisées par Boccace, comme expression de la nouvelle répartition des pouvoirs autonome et précaire, caractérise la forme même des nouvelles du *Novellino*.²⁰

Boccace en tant que membre du *popolo grasso* de Florence a la possibilité de concourir activement à la formation de la réalité, aussi bien dans le domaine privé, comme fils de banquier, que dans le domaine public, comme chargé d'affaires de la Commune de Florence. Aussi se sent-il capable de réaliser artistiquement son idéologie qui mêle des éléments bourgeois aux éléments nobles. Ce mélange ne s'explique pas seulement par ses réminiscences personnelles de la cour de Naples, mais plutôt par le fait que la noblesse florentine ne jugeait pas au-dessous de sa dignité une participation active aux nouvelles méthodes de la vie économique au lieu de vivre de ses rentes foncières.

Ainsi s'amalgament dans la classe dominante de Florence les vertus bourgeoises de la vie économique moderne, comme *avvedimento*, *ingegno*, avec des vertus aristocratiques comme *cortesia* et *amore*, notions qui ont pourtant sensiblement changé de contenu. Le monde de Boccace n'est plus régi par l'ordre chrétien et féodal et une providence au service de cet ordre, mais le hasard (*Fortuna*) et les intérêts particuliers, les vertus et les facultés spécifiques des marchands façonnent la réalité. Après la perte de la détermination hétéronome et univoque, l'équilibre entre les forces concurrentes de la société reste précaire; l'autonomie

¹⁹ *Storia d'Italia*, vol. II, Torino, 1974, pp. 106ss. ²⁰ *Il Novellino*, a cura di G. Favati, Genova, 1970, pp. 30ss.

valorise et affirme le caractère individuel de chaque citoyen mais en même temps elle met en danger la solidarité et la cohésion sociale, la rupture des barrières sociales fait naître plus de liberté mais aussi des luttes de classes renouvelées (luttes des factions à Florence, l'émeute des Ciompi).

Dans le cadre fictif du *Décaméron*, Boccace exprime l'idéologie correspondant à cette expérience historique: les chaos de la réalité où l'un dupe l'autre, où l'homme suivant ses facultés gagne ou perd dans sa lutte avec le hasard, est maîtrisé par la vie harmonieuse et raisonnable d'une noble bourgeoisie. La description des ravages de la peste représente, outre sa valeur référentielle, un indice symbolique du danger qui menace de dissoudre les normes civiques, religieuses et morales de la société.¹⁵ La « lieta brigata » ne fuit pas le danger - la peste règne aussi à la campagne et la société retourne à Florence avant la fin de l'épidémie - mais elle oppose, forte de son autonomie nouvellement acquise, son propre projet d'un monde harmonieux et raisonnable à la décomposition sociale.¹⁶

Cette idéologie expliquée par l'auteur dans les conversations du cadre trouve sa correspondance dans l'idéologique implicite de la structure du cadre: le chiffre rond des devisants, qui se compose d'une façon asymétrique de deux chiffres sacrés, sept femmes, trois hommes, la royauté à tour de rôle, l'ordre sévère de chaque journée, la limitation à cent nouvelles régulièrement réparties sur dix journées, la soumission à un thème chaque jour renouvelé, le style élevé en contraste avec le style mixte des nouvelles. Qu'il ne s'agit pas d'une idéologie hétéronome, rigide mais d'un ordre volontaire et raisonnablement choisi, la macrostructure en rend compte par le phénomène que Dioneo a la possibilité de sortir du cadre thématique ordinaire et que Licesca et la scène dans la « Valle delle Donne » peuvent enfreindre impunément l'ordre établi.

De même les discussions qui reprennent parfois sont l'expression esthétique du fait que les valeurs ne sont pas établies une fois pour toutes mais qu'elles sont autonomes et toujours sujettes à discussion. La brièveté et la conclusion satisfaisante de ces commentaires de nouvelles traduisent une unanimité fondamentale et un optimisme flagrant sur la possibilité d'une autonomie communale.

L'importance de cet élément structural qui permet de toujours vérifier les normes établies, de les remettre en question et de chercher un nouvel accord, indique l'idéologique de la structure du cadre; son élargissement dans les recueils tardifs - conséquence directe de l'instabilité des normes - confirmera cette thèse.

On pourrait objecter que Sacchetti aussi bien que Boccace appartenaient à la classe dominante de Florence, que ses possibilités de façonnier la réalité auraient pu être les mêmes et l'étaient, si l'on pense aux charges publiques remplies

¹⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *La « cornice » del « Decamerón » o il mito di Robinson*, in: *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti [...] a G. Getto*, Milano, 1970, pp. 111-158.

¹⁶ « La condition essentielle d'un cadre fictif n'est donc pas une situation de danger existentiel (cf. W. SEGEBRECHT, *Gesellschaft und Gesellschaft*,

« GRM » 25 [1975], p. 308), insuffisante à elle seule (Sacchetti, Bandel), mais la volonté et la capacité de l'auteur d'élaborer un projet d'ordre social. Par là-même le cadre ne saurait être toujours conservateur (« restaurativ »), mais au contraire ses meilleurs modèles de Boccace à Brecht sont pleins de promesses pour l'avenir.

dans le service de la République Florentine. Par conséquent, si notre thèse était valable, Sacchetti aurait dû donner à son recueil un cadre de fonction semblable sinon de forme identique. Sans vouloir nier ces différences de dispositions psychiques ou bien de facultés littéraires individuelles, il faut d'abord mettre en relief les changements essentiels de la situation historique des deux auteurs, si proches en temps et en lieu.

Tandis que Boccace écrit le *Décaméron* au sommet de sa gloire, alors qu'il est chargé de missions officielles honorifiques et ne vit jamais dans l'indigence malgré la banqueroute des Bardi et que la République de Florence connaît une certaine stabilité au milieu du XIV^e siècle, Sacchetti, au contraire, connaît des conditions tout à fait différentes: il compose ses *Trecentonovelle* après avoir vécu les luttes des classes les plus bouleversantes et les plus sanglantes qu'aït connues Florence pendant son histoire communale (émeute des Ciompi de 1378), après avoir vu son frère condamné à mort dans un procès politique et après avoir perdu une partie de son bien par les pillages de pirates. La foi de Sacchetti en la réalisation possible d'une autonomie communale et bourgeoise est si chancelante, sa vision du monde est si profondément troublée, qu'il n'est plus capable d'un effort littéraire ayant pour but un ordre utopique. Pour lui, le pessimiste, le monde se décompose par le conflit des intérêts particuliers, par conséquent il n'essaie pas de structurer ce chaos, sauf quelques nouvelles groupées autour d'un seul protagoniste (Messer Dolcibene). Sacchetti renonce non seulement à un cadre fictif et aux discussions d'opinions différentes à la fin des nouvelles, mais aussi à l'harmonie du nombre et des thèmes. Par contre à la fin de chaque nouvelle il essaie¹¹ – souvent d'une façon alogique – de généraliser l'expérience unique en forme de « moralité », faible reflet d'une signification universelle perdue à jamais pour lui.

Sercambi, contemporain de Sacchetti, pourvoit cependant son recueil d'un cadre très proche de la fiction de Boccace. Si notre thèse est juste, le contexte socio-historique de Sercambi doit être sensiblement différent de celui de Sacchetti. En effet, Sercambi a vécu à Lucques et non à Florence et a fait partie des hommes les plus influents qui ont transformé la république communale en *Signoria*. En sa fonction de magistrat suprême de la République de Lucques, en tant que Gonfaloniere di Giustizia, il a soutenu le coup d'état des Guinigi, qui en 1400 a fait de cette famille les seigneurs absous de la ville. Par son contenu idéologique le cadre donne une image de la *signoria* (« uno eccellenissimo omo e gran ricco » suggère au peuple la nécessité d'un homme fort et le peuple d'applaudir) et par là-même sont éliminées les caractéristiques structurales de l'autonomie communale constatées dans le cadre du *Décaméron*: le chiffre rond et les proportions harmonieuses du groupe des conteurs chez Boccace qui se compose d'individus autonomes et désignés par leurs noms sont remplacés par les relations entre un chef autoritaire (« ordinò », « comandò », « dispouse ») et une multitude impersonnelle non individualisée. Au lieu de se mouvoir dans un décor extérieur (architecture, nature) harmonieux et stable, le groupe très nombreux de Sercam-

¹¹ Le plus souvent par la formule « e cosi... ».

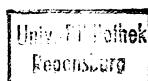
bi erre à travers l'Italie d'une étape à l'autre sous le seul commandement du « *preposto* »; de même l'ordre thématique autonome des journées du *Décaméron*, avec les écarts accordés à Dioneo et le changement des conteurs, sont remplacés chez Sercambi par les ordres stéréotypés d'un seigneur délégant un seul conteur professionnel (« *altore* »). En opposition avec le *Décaméron* où la création d'un nouvel ordre se détache de l'événement qui l'a provoquée, c'est-à-dire de la peste (la société rentre à Florence avant la fin de l'épidémie) le voyage du groupe de Sercambi ne trouve sa raison d'être que dans la peste et il ne rentre qu'à la fin de l'épidémie. Par conséquent toutes les activités entreprises au cours de l'histoire fictive du cadre n'ont rien en commun avec une insurrection des forces autonomes civiques conscientes de leur puissance rationnelle contre le chaos aveugle - réputé malgré tout d'origine divine - mais sont représentées comme un pèlerinage d'expiation de pécheurs contrits.

La société citadine de Lucques, aux environs de 1400, - c'est d'ailleurs tôt ou tard le sort de la plupart des communes italiennes - n'est plus capable d'opposer au chaos des intérêts particuliers divergents un projet constitutionnel d'une vie autonome et quand même harmonieuse sur la base d'un ordre naturel et raisonnable comme l'avait fait Boccace à Florence cinquante ans plus tôt. La nouvelle société s'abandonne à la dictature d'un seigneur et d'une religion qui lui épargnent tout souci: dès le commencement du voyage le seigneur administre les biens des participants qui font vœu d'obéissance et de chasteté, à l'instar d'une communauté de religieux. Dans une telle société n'est assignée à la littérature qu'une place subordonnée: l'auteur n'a droit au chapitre que sur un ordre exprès du *preposto* et il doit obéir sans objection: « E pertanto io comando senz'altro dire che ogni volta che io dirò: "Autore, di' la tal cosa", lui senz'altra scusa la mia intenzione [seguia] »... « senz'altro dire comprese [l'Auteur] che lui dovea esser autore di questo libro; e senz'altro parlare, si stava come li altri cheto. »⁴⁴ La littérature est réduite à une fonction divertissante.

Ainsi la structure idéologique du cadre exemplifie son idéologie explicite et la rend plus intense. La forte tendance autoritaire, propagée d'ailleurs dans les écrits politiques de Sercambi (*Nota ai Guinigi*, 1392) et réalisée par la *signoria* des Guinigi, caractérise très bien l'idéologie du cadre qui donne une image de la *signoria* et où il est souvent question de commander et d'obéir.

Mais la discipline la plus sévère d'un *preposto* n'aboutit cependant pas à une structure harmonieuse d'un recueil de nouvelles, mais seulement à un déroulement mécanique de journées dominées par des ordres et leur exécution. La structure du recueil aussi bien que celle de la *signoria* se basent sur la contrainte et sur une volonté arbitraire et non pas sur l'assentiment des conteurs ou bien des citoyens. C'est pour cela que l'élément structural de la discussion à la fin des nouvelles dégénère en un bref jugement autoritaire du chef qui commande, chemin faisant, la prochaine nouvelle.

⁴⁴ G. SERCAMBI, *Novelle*, a cura di G. Sinicropi, Bari, 1972, vol. I, pp. 9-10.



Dans un tel contexte socio-politique un cadre fictif élaboré unissant et imprégnant l'ensemble du recueil, même entre les nouvelles, est devenu impossible. Il se trouve remplacé par un simple encadrement qui ne rassemble les nouvelles que d'une façon superficielle et fournit un prétexte extrinsèque à la narration. Est perdue par là-même la fonction essentielle de la fiction du cadre du *Décaméron*, qui médiatisé les fragments multiples de la réalité en forme de nouvelles avec une certaine vision de la société qui se base sur l'égalité et l'autonomie harmonieuse et dirige sa vie commune à l'aide de discussions et d'un équilibre raisonnable des intérêts particuliers; reste une tradition littéraire privée de sa raison profonde: un recueil de nouvelles doit avoir un cadre.

A partir du moment où au cours de la féodalisation des XV^e et XVI^e siècles les auteurs et leur classe entière n'ont plus la possibilité d'exercer des pouvoirs politiques réels et se bornent à des fonctions subordonnées et décoratives dans les cours princières d'Italie, le cadre devient décor et renonce à la représentation-modèle d'une société idéale. Grazzini dans ses *Cene*, par exemple, exploite pour la narration de ses nouvelles le prétexte d'une bataille de boules de neige suivie de pluies continues et agence ses nouvelles d'après leur longueur. La narration de nouvelles atteint le niveau de la pure distraction et de la conversation mondaine entre gens cultivés qui n'ont d'autre but que de se surpasser en esprit, en inventions et en ingéniosité pour évincer leurs rivaux auprès de leurs maîtres.

Comme premiers résultats on pourrait retenir qu'au XVI^e siècle les jours du cadre élaboré en histoire sont apparemment comptés. Après l'époque de la « chiusura oligarchica » et la perte de l'autonomie communale, on constate la disparition aussi bien des conditions sociales nécessaires à l'élaboration d'un cadre, c'est-à-dire de la participation de la bourgeoisie à la vie publique, que des prémisses intellectuelles, étant donné les revirements politiques, religieux et philosophiques. S'ils ne se bornent pas à un rôle épigonal qui imite une forme maintenant privée d'une raison d'être, les auteurs de recueils de nouvelles sont alors obligés de chercher une expression esthétique adéquate à leur propre condition historique en renonçant d'emblée à un cadre (p. ex. Philippe de Vigneulles, Nicolas de Troyes et plus tard Cervantès) ou bien en trouvant de nouvelles formes de cadre (p. ex. Noël du Fail, Bandel). La position sociale exceptionnelle de Marguerite de Navarre lui permet au XVI^e siècle d'insérer ses nouvelles – exemples d'un rapport de forces entre un individu et une hiérarchie sociale rigide – dans un cadre de conversation mondaine. Certes, elle est loin de l'harmonie et de l'ilarité incontestée de la « lieta brigata » du *Décaméron*, les devisants échangeant des apostrophes mordantes et discutant avec acharnement. Seul en fin de compte les unit leur intérêt de classe lié à l'absolutisme naissant de François I^{er}.

C'est surtout cet élément structural important de la discussion qui distingue Marguerite d'un simple épigone de Boccace. La fonction idéologique du cadre est renforcée du fait que les discussions témoignent d'une profonde insécurité face aux valeurs morales et que, simultanément, le cadre acquiert une nouvelle raison d'être structurale comme lieu de discussion qui permet de réconcilier les opinions divergentes. Or le cadre ne dégénère pas en encadrement, en prétexte

de narration, mais il reste intimement lié au monde des nouvelles racontées. La forme du cadre (le renforcement de l'élément de discussion) reflète la situation intellectuelle de Marguerite de Navarre qui malgré l'intérêt dynastique qu'elle porte à une idéologie officielle et unifiante prend conscience des profondes contradictions du siècle qui ne permettent plus une image harmonieuse à l'instar de la société des narrateurs de Boccace. Au lieu d'une morale unique valable pour tous, comme dans le *Décaméron*, des morales relatives aux différentes catégories sociales coexistent dans l'*Heptaméron*.

Bien qu'il y ait des exemples précoce d'un élargissement du cadre vers le traité moral et didactique en Italie (p. ex. *I Ragionamenti d'amore*, 1532-24, de Fierrenzuola) c'est surtout en France que cette variante du cadre domine le développement futur du genre.

L'insécurité idéologique généralement croissant à cause des guerres de religion, suscite chez les auteurs un besoin impérieux de traiter la réalité sous des aspects moraux et psychologiques. Le cohérent de la réalité leur échappe de sorte qu'il ne leur en reste que des fragments incompréhensibles. Bouchet, Cholières et Estienne transforment leurs recueils en grands cercles de discussion au caractère de symposium ou de traité, au sein desquelles les histoires ne profitent plus d'une élaboration narrative valable, mais servent seulement de preuves et d'arguments brefs pour les opinions exprimées au cours de la discussion. La fiction du cadre foisonne, réprime la nouvelle et la réduit de nouveau à la forme d'*exemplum*. Pourtant cette sorte nouvelle d'exemple – en opposition aux recueils d'*exempla* médiévaux – n'est plus pensable sans un cadre qui consiste en réflexions confuses sur la signification irrémédiablement perdue des histoires racontées. Au lecteur complètement désorienté par les révolutions intellectuelles et politiques on est en devoir de fournir une explication sinuose; pour convaincre le lecteur l'auteur cumule exemple sur exemple sans s'attarder à une élaboration narrative.

Enfin Montaigne fonde sa philosophie sceptique sur l'ambiguïté des exemples qui ne permettent plus d'en saisir une signification unique et incontestée mais qui prêtent à des interprétations différentes voire contradictoires.¹⁹ Ainsi le développement du cadre se confond sous l'influence du contexte historique avec la genre nouveau de l'Essai.

Les œuvres narratives de Noël du Fail donnent un exemple convaincant des effets du contexte social sur la forme de la nouvelle et son rapport avec le cadre. Ayant été rédigées à quarante ans de distance (*Propos rustiques* 1547, *Balivernesies* 1548, *Contes et discours* 1585) elles ont pour nous l'avantage d'une scène historique totalement différente.

Ses premières œuvres mettent en relief son idéologie de gentilhomme campagnard, fier de sa noblesse d'épée, qui essaie de faire rétrograder l'évolution sociale en vantant les joies et les vertus d'une vie champêtre, l'idéal du bon vieux temps, en l'opposant aux vices urbains modernes. La prépondérance de l'idéo-

¹⁹ K. STIERLE, *L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire, Contribution à la pragmatique et à la poétique de textes narratifs*, « Poétique » 3, 1972, pp. 176-198.

logie sur la reproduction de la réalité correspond à la prépondérance du cadre, qui à la manière d'un tableau de genre, peint les douceurs de la vie « soubz un large chesne » et qui ne fait que frôler parfois la réalité moins idyllique des paysans en forme de conte. Ces contes sont intimement liés au cadre et ne mènent guère une existence indépendante, se rattachant directement aux personnages, lieux et usages évoqués par le cadre. Les contes ne représentent pas de fragments de réalité difficilement classables dans un cadre utopique mais baignent dans une harmonie plutôt nostalgique.

Aux temps des *Contes et discours* la vie de Noël du Fail et l'histoire de la France ont connu quelques revers. Ayant fait carrière au Parlement de Bretagne, après un riche mariage, il assiste à la ruine de l'ordre politique, social et religieux hâtée par les guerres de religion, qui livrent le pays aux hordes rançonnantes et meurtrières sous les drapeaux de tous les partis.

Par surcroît l'évolution économique et la politique royale d'anoblissement par la vénalité des charges, menaçaient les intérêts vitaux de la petite noblesse rurale. L'importance croissante du capitalisme financier et commercial et l'inflation permanente l'appauvrissaient ne lui laissant pour toute substance que des charges à la cour ou le brigandage, facilité par les désordres des guerres civiles. Cependant les impératifs financiers et politiques conduisent la couronne à favoriser les riches bourgeois dans la distribution des charges.

Ayant fait ces expériences, Noël du Fail ne renonce pas à ses efforts idéologiques et didactiques mais sa vision du monde est désormais corrigée par la réalité. Dans le domaine esthétique on observe que d'une part les fragments de réalité s'émancipent en des nouvelles qui isolées du cadre environnant subissent de nouveau une élaboration narrative valable; et d'autre part que le cadre se transforme en passant d'une peinture de genre à une séquence de discussions qui trahit les nouveaux doutes de Noël du Fail sur le plan idéologique. La désorientation idéologique de Noël du Fail, fort de sa dignité de magistrat et d'une situation demeurant aisée, n'atteint cependant pas le degré des auteurs essayistes tels que H. Estienne ou G. Bouchet. Il se sent toujours tenté d'essayer une synthèse de la réalité éprouvée et de son propre univers intellectuel.

La structure périmee de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre s'expliquant par la position sociale exceptionnelle de l'auteur, deux alternatives demeurent pour l'adaptation de la structure du cadre à la situation historique: l'innovation, dont on vient de voir l'exemple des auteurs essayistes et de Noël du Fail, et - solution radicale - la renonciation à cet élément structural.

Au lieu de comprimer dans la fiction du cadre les nouvelles au profit des éléments de Traité et d'Essai on peut procéder en sens inverse. La perte d'une possibilité de coopération politique et finalement d'une foi dans un ordre raisonnable du monde mène à la réduction ou bien à l'abandon du cadre; l'idéologie englobant toutes les nouvelles d'un recueil se dissout en motivations subjectives des différents actants, motivations toujours précaires et intégrées dans le cours de la nouvelle elle-même. Ces solutions esthétiques donnent toutes deux des réponses adéquates à la situation historique.

Bandel dans ses *Novelle* fait un premier pas vers l'abandon du cadre. Par opposition à Marguerite de Navarre vivant au cœur du pouvoir d'une grande puissance européenne, Bandel n'est qu'un des diplomates – courtisans d'une des multiples cours princières d'Italie, jouet depuis plusieurs décennies des intérêts de la France et de l'Empire. A l'époque de Boccace, les républiques communales italiennes malgré leur dépendance formelle par rapport au Saint-Empire jouissaient d'une large autonomie. Tandis qu'au XV^e siècle elles réglaient leurs conflits sans interventions extérieures, au XVI^e siècle la constellation politique européenne s'est profondément modifiée. La royauté française sortant fortifiée de la guerre de Cent ans cherche à combattre l'étreinte de l'Empire sous Charles-Quint sur les champs de bataille italiens. Dépendant des faveurs des seigneurs et de leur puissance, Bandel menait une vie de quête perpétuelle de sécurité, d'un protecteur à l'autre, suivant les vicissitudes de la guerre. L'insécurité politique et existentielle au commencement du siècle se doublait d'une désorientation intellectuelle: conséquence d'une part des Grandes Découvertes et d'autre part de la Réforme, pour ne nommer que les événements les plus importants. Dans ces conditions Bandel ne crée plus de cadre fictif pour ses nouvelles alignées sans ordre thématique ou autre: « non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri ». ²⁰ Chaque nouvelle est précédée d'une dédicace nommant l'occasion et l'auteur de la nouvelle et expliquant les relations entre l'honoré et Bandel lequel fait semblant de n'en être que le relateur. La renonciation explicite à une structuration de l'œuvre littéraire correspond à la situation sociale réelle, impuissante et subordonnée de l'auteur. Les dédicaces cependant signifient un ultime effort de règlementation. Les nouvelles en tant que fragments de la réalité ne font plus partie d'un système global de relations idéologiques, mais chaque nouvelle reçoit sa propre place et est justifiée par un semblant de raison d'être et de fonction concrète par la mention de noms célèbres ou d'un événement parallèle contemporain. Ainsi elle est ancrée dans la réalité, légitimée par des personnages importants, un ordre universel qui réunirait tous les fragments de réalité faisant faute et n'étant plus réalisable, même comme fiction littéraire. L'abandon complet du cadre ne saurait donc être attribué à un acte arbitraire de l'auteur mais à une décision conforme à la nécessité historique, à la position sociale et idéologique de l'auteur.

La Bourgogne de Philippe le Bon – pendant son règne ont été écrites les *Cent Nouvelles nouvelles* – se distinguait par une forte tendance à l'expansion territoriale, une administration et une juridiction centralisées et rigides jointes à des restrictions de l'autonomie communale. Dans un état si bien organisé et soumis à la volonté du prince, l'auteur – lequel d'après la dédicace vivait probablement à la cour dans une situation d'inférieur – n'éprouvait pas le besoin de projeter un ordre nouveau ou même de restaurer un ordre ancien menacé ou perdu.

²⁰ M. BANDELLO, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, 1966, p. 3.

D'humble origine, Philippe de Vigneulles, « marchans de drap et simple d'entendement »,¹¹ n'appartient pas au patriciat autochtone et puissant de la Cité de Metz. Bien qu'enrichi par son métier, il ne remplit pas de charges publiques. La macrostructure de ses *Cent Nouvelles nouvelles* correspond à cette situation sociale: l'ordre thématique reste rudimentaire, çà et là quelques histoires forment un ensemble, souvent pourtant il ne s'agit que de bouche-trous (« pour grossir le total »); faisant mentir le titre, il ajoute à la centaine déjà écrite encore une dizaine de nouvelles. Simple artisan, il prend le monde comme il est – comme d'ailleurs Nicolas de Troyes dans son *Grand Parangon* – sans essayer à l'instar de Boccace de systématiser les fragments de réalité de ses nouvelles. Parmi les recueils sans cadre on trouve aussi les facéties de Pogge et les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure Des Périers. Tous deux intellectuels humanistes au service de puissants princes, le premier sous pas moins de huit papes successifs, le second sous Marguerite de Navarre, placés assez haut dans la hiérarchie sociale par leur culture mais limités quant à leur efficacité politique à la seule critique. Une de ces formes de critiques est la facétie qui n'admet pas de cadre. C'est l'essence même de cette forme qui empêche Poggio de transformer en cadre fictif les éléments de l'histoire du « bugiale » mentionné dans l'épilogue.

En anticipant sur la deuxième partie de notre analyse nous pourrons dire des facéties qu'elles consistent généralement en *motti*, à l'aide desquels un homme se défend contre le destin ou ses adversaires puissants. Par opposition aux protagonistes des nouvelles, surtout des *beffe*, ceux des facéties ne font pas de projets et par conséquent leurs actions ne jouissent pas d'une élaboration narrative. Leurs mots d'esprit ne font que réagir et tentent de compenser une infériorité réelle par une supériorité intellectuelle et verbale. Cette supériorité ne leur donne qu'une satisfaction momentanée qui ne change rien à la réalité. Le mot d'esprit en tant qu'arme des impuissants et signe d'hétéronomie ne remplit pas les conditions d'un cadre qui, pour être réalisé, réclame au moins l'illusion de la puissance politique.

Cervantès enfin fait une vertu de la nécessité de renoncer au cadre. N'ayant même pas la position inférieure mais somme toute assez agréable d'un courtisan, il vit personnellement toutes les conséquences de la décadence de l'empire espagnol et de sa chevalerie désormais dépourvue de fonction sociale. L'auteur ne vit plus dans une société stable (comme Boccace, Sercambi, Marguerite) ou du moins en contact direct avec les puissances politiques en leur prêtant ses forces intellectuelles et en les divertissant (comme Des Périers, Bandel) mais en dehors des couches dominantes, seul et distancé, impuissant mais indépendant. Sans prêter son concours à l'élaboration d'un ordre fictif, il juge et commente le monde d'un point de vue supérieur et subjectif. L'impuissance de l'*hidalgo* se change en toute-puissance de l'artiste génial qui bâtit une réalité fictive à son image et qui

¹¹ PHILIPPE DE VIGNEULLES, *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. Ch. H. Livingston, Genève, 1972, p. 57.

dissout les contradictions de la réalité vraie à l'aide de schémas littéraires connus, tels que reconnaissances, enfants trouvés etc.

L'activité de Cervantès, privé d'un champ d'action sociale, se retourne vers l'intérieurité. Les fonctions du cadre se déplacent dans les nouvelles mêmes. La réalité perd son caractère fragmentaire, lequel, en forme de courtes nouvelles, réclame le lien d'un cadre, pour être racontée au cours d'un long développement romanesque pendant lequel les idéaux propagés par l'auteur l'emportent sur la réalité par des procédés plus ou moins vraisemblables.

Cervantès renonce à la prétention de raconter des histoires réelles et présente fièrement ses nouvelles comme produit de sa propre imagination (« ... estas son mias propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. »)²

L'histoire du cadre sur le fond du contexte socio-historique a glissé presque imperceptiblement vers une analyse des nouvelles mêmes, encadrées ou non. C'est naturel puisque l'idéologie de la structure se manifeste à travers le jeu du cadre et des nouvelles. Il devenait d'autant plus nécessaire de considérer la structure des nouvelles que le cadre perdait progressivement ses fonctions harmonisantes. Les paragraphes suivants se proposent le but de classer certaines modifications de la forme de la nouvelle, de les expliquer par leur contexte historique et de rendre ainsi compréhensible le développement de la nouvelle romane jusqu'à Cervantès.

2. Les Nouvelles.

Notre analyse des formes de la nouvelle se borne à trois types nettement distincts qui permettent de classer les modifications les plus importantes de la nouvelle jusqu'à Cervantès. Cette typologie, qui n'exclut pas de nombreuses formes mixtes, ne représente qu'une abstraction provisoire complétée par une explication historique. Selon la place qu'occupe la réalité dans la vision du monde de l'auteur on peut distinguer trois structures:

Type A: La nouvelle-exemple.

La narration s'efface devant la moralité et ne fait qu'illustrer un système idéologique extrinsèque. Les faits racontés se bornent au strict nécessaire de la trame, à la seule charpente du récit.

Type B: La nouvelle proprement dite, *beffa* et *motto*.

L'élaboration narrative et descriptive concrétise les personnages et leurs actions dans un contexte historique et social. Leur intelligence agit d'une façon autonome ou réagit aux impulsions extérieures: on distin-

² M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, éd. A. Valbuena Prat, Madrid, 1970, p. 920.

gue surtout mots d'esprit et bons mots (*motti*), duperies et bons tours (*beffe*).

Type C: La nouvelle - aventure.

Le récit suit les hauts et les bas d'une vie humaine embrouillée d'aventures étranges et incontrôlables: on distingue la nouvelle aventureuse (tragique), merveilleuse ou romanesque.

Outre la justification fournie par le coups de l'analyse elle-même, cette typologie se réclame de Boccace qui classe et explique lui-même la diversité de ses nouvelles: « cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo ».²³

Les *favole* correspondent d'après Vittorio Branca²⁴ aux fabliaux français caractérisés par des réparties promptes et des bons tours plaisants; le terme *parabole* insistant sur la fonction exemplaire et didactique, le terme *istorie* désigne les récits d'événements pseudo-historiques à caractère aventureux.

Chez Boccace pourtant les trois types de nouvelles n'apparaissent qu'avec un cachet personnel dû à sa situation historique. L'idéologie de la grande bourgeoisie florentine, amalgame de vertus bourgeoises et nobles, marque toutes ses nouvelles des caractéristiques spécifiques analysées par H. -J. Neuschäfer.²⁵ L'homme autonome, optimiste et conscient de sa puissance figurant comme clef de voûte dans cette vision du monde, toutes ses nouvelles se rapprochent de la structure qui correspond le mieux à cette conception de l'homme, c'est-à-dire du type B.

C'est pourquoi ce type a pu être identifié tout bonnement à une espèce de nouvelle-modèle, bien qu'il ne représente qu'une réalisation idéale à un temps donné au préjudice des autres formes pourtant parfaitement distinguables même chez Boccace et également valables comme expressions esthétiques sous des conditions idéologiques différentes.

Type A. La nouvelle-exemple.

La parenté des histoires du *Novellino* ou du *Conde Lucanor* et de l'*exemplum* médiéval est évidente; cependant la vision du monde a connu des changements importants qui se sont manifestés d'abord avec hésitation puis définitivement, par des transformations de la structure narrative.

Nous avons déjà parlé de la position privilégiée de l'*exemplum* médiéval au sein de l'ordre religieux et féodal qui imposait sa loi aux hommes aussi bien dans le domaine spirituel que temporel. Les mêmes raisons qui ont permis de renoncer à un cadre élaboré ont alors déterminé les nouvelles.

Une signification générale et incontestée de l'histoire étant mise successivement en question, le général intéressait de moins en moins au profit du particulier sous forme d'une concrétisation locale, temporelle, sociale et individuelle des histoires.

L'élaboration narrative de la charpente structurale du récit ne devient né-

²³ G. BOCCACCIO, *Decamerone*, éd. cit., p. 6.

²⁴ *ibid.* Note 5.

²⁵ cf. note 4.

cessaire et possible qu'au moment où on s'intéresse moins à une condition humaine et à une providence divine abstraites qu'au cas unique d'un individu autonome. Les transformations subies par le même thème, de l'*exemplum* à Boccace, illustrent cette orientation nouvelle.⁶

Le juif espagnol Petrus Alfonsi, récemment converti au christianisme (1106), se cramponne à un ordre moral et politique puissant. Ses personnages ne sont pas « situés », ils demeurent abstraits (*miles, philosophus* etc.). Dans la *Disciplina clericalis* tous les conseils du père à son fils s'appuient sur un ensemble d'adages antiques et orientaux dont la brièveté proverbiale est jugée suffisamment compréhensible dans le cadre d'une idéologie incontestée.

Malgré une ressemblance extérieure, le *Conde Lucanor* de l'infant Juan Manuel, neveu d'Alphonse X le Sage, baigne, deux cent ans plus tard, dans une atmosphère tout à fait différente. Petronio raconte ses histoires face aux problèmes concrets du jeune homme et les proverbes ne sont formulés qu'après. Bien que contraints par les expressions d'une pensée exemplaire, chrétienne et féodale, ses protagonistes commencent à s'émanciper de la providence. Leurs actions sont réglées par des motivations individuelles et humaines et fondées sur l'intelligence et la raison. La position sociale de l'auteur lui permettait d'anticiper sur son temps et de créer la fiction d'une certaine autonomie humaine qui ne sera réalisée et accomplie pour les hommes moins haut placés que plus tard, au sein des républiques communales italiennes. Boccace crée des personnages autonomes en chair et en os dans un contexte social défini où ils agissent suivant leurs dispositions psychiques et leur intelligence. Il accomplit ainsi cette évolution de l'*exemplum* à la nouvelle proprement dite, qui sera analysée plus en détail au paragraphe suivant.

L'unicité du cas ne dominera la narration qu'autant que seront présentes les conditions sociales nécessaires. Si l'autonomie et la participation active de l'individu à la vie politique sont entravées, si le jeu libre des forces sociales et leur équilibre sont troublés et ont fait place à l'oppression et à l'hétéronomie, alors les jours de la nouvelle de Boccace sont comptés.

Témoin la France de la deuxième moitié du XVI^e siècle qui ne permettait qu'à quelques épigones et compilateurs de recueillir des nouvelles – pour la plupart des traductions de l'italien – dans le style de Boccace.⁷ Les créations originales, par contre, reflètent le désarroi et l'embarras généraux face aux cruautés des guerres de religion. Les circonstances chaotiques et l'impuissance à résoudre les difficultés suscitaient chez les auteurs le besoin d'établir des rapports systématiques entre les fragments de réalité isolés et de leur trouver une signification. Comme nous l'avons déjà mentionné lors de l'analyse du cadre, les nouvelles chez les auteurs tels que Henri Estienne et Guillaume Bouchet jusqu'à Béroalde de

⁶ S. BATTAGLIA, *Dall'esempio alla novella*, « Filologia romanza » 7, 1960, pp. 21-84.

⁷ *Les Comptes du Monde Adventureux*, Paris, 1555; J. BERGIER, *Discours modernes et facecieux*,

Lyon, 1572; ROMANNET DU CROS, *Nouveaux recits ou comptes moralisés*, Paris, 1573; G. CHAPPUYS, *Les facétieuses journées*, Paris, 1584; plusieurs « recueils » anonymes aux environs de 1550.

Verville sont réduites à des exemples. Mais contrairement aux *exempla* médiévaux ils n'exemplifient plus un ordre parfait mais un désordre général. On accumule exemple sur exemple dans l'espoir de reconstituer le puzzle de l'ordre perdu. Les auteurs s'efforcent de rassembler le matériau disparate d'un savoir encyclopédique mais confus sous quelques thèmes généraux, tels que « Du vin, De l'eau, Des femmes et des filles, Des rois, qu'on crie le roy-boit, Des nouvellement mariés et mariées, Du poisson, Des chiens, Des cocus et des cornards, Des juges... ».²⁸

Mais l'élaboration narrative d'un récit est réduite au strict minimum et subordonnée à la fonction d'exemplification, comme l'exprime clairement Henri Estienne dans son « Avertissement »: « Outreplus ils doivent considerer que les contes par moy recitez, ne sont point mon sujet, mais servent comme de témoins au sujet et argument que j'ay entrepris de traiter: et qu'il y a grande difference de faire un ramas de contes pour seulement donner du passe-temps, ou d'en trouver de propres et convenables pour confirmer et comme signer ou catcher un si grand nombre de tels discours. »²⁹

Tandis que des auteurs comme Henri Estienne, Guillaume Bouchet, Béroalde de Verville garantissent par leur cadre essayiste un certain ordre minimal, dans les recueils de Prodiges³⁰ se sont les exemples de l'étrange, de l'insolite qui prennent le dessus et qui fournissent la preuve définitive du désordre complet du monde.

C'est dans le même contexte historique qu'il faut voir les histoires mensongères de Philippe le Picard, qui se moque de la crédulité des autres en exagérant l'invraisemblable jusqu'à l'absurde. Mais cette ironie est loin d'être signe de force et de sûreté idéologique, au contraire: en terminant ses historiettes par des proverbes rimés, expression ironique du bon sens et de la sagesse populaire, tranchant net avec les absurdités racontées, Philippe le Picard détruit les fondements de toute exemplarité: « Pourquoi ne puis-je pas, par votre foy et la mienne, aussi bien dire vérité en pensant mentir, comme plusieurs affirment verité et mentent plus puant que vieux diables? »³¹

Ces plaisanteries ne sont pas tellement loin du scepticisme de Montaigne qui pourtant avec un sérieux philosophique révèle l'inexistence de vérités absolues face aux exemples fournis par l'histoire qui prêtent tous à des interprétations contradictoires. Chez Montaigne c'est l'idéologie sceptique et son correspondant structural, le cadre, qui l'emportent sur les fragments de réalité qui sont réduits à de simples illustrations d'une pensée abstraite et systématique.

La nouvelle-exemple n'apparaît qu'en marge de l'histoire de la nouvelle si nous considérons comme centre d'évolution la nouvelle proprement dite, liée au contexte historique de Boccace. Elle témoigne d'hétéronomie, d'un manque de

²⁸ G. BOUCHET, *Les Serées*, éd. C.E. Roybet, t. I. Paris, 1873.

²⁹ H. ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote*, éd. P. Ristelhuber, t. I, Paris, 1879, p. XI.

³⁰ R. SCHENDA, *Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, München, 1961.

³¹ PHILIPPE LE PICARD, *La nouvelle fabrique*, éd. P. Jeannet, Paris, 1853, p. 8.

foi dans les capacités et possibilités individuelles à changer le monde, d'acceptation passive d'un ordre donné et de résignation face à un désordre irrémédiable. La forme de l'essai remplaçant la nouvelle représente l'expression esthétique du recul dans la subjectivité.

Type B. La nouvelle proprement dite - « Beffa »[»] et « Motto ».

L'analyse de la nouvelle-exemple a montré qu'il n'y a pas de restrictions thématiques pour exemplifier ou la providence divine ou le désordre complet, tous deux visant à un jugement général idéologique sur la réalité. Au milieu, entre ces deux idéologies hétéronymes, l'ordre médiéval ou bien le désordre chaotique du XVI^e siècle, il y a l'expérience d'un ordre autonome mi-bourgeois, mi-artistocratique dans les communes italiennes, idéalisé dans le *Décaméron*. Pour représenter cet idéal il faut pourtant faire un certain choix de thèmes préférant la mise en scène des vertus marchandes de la nouvelle classe dominante.

Les citoyens des républiques communales en Italie septentrionale et centrale, banquiers, marchands et artisans, forts de leur émancipation des dépendances féodales et religieuses par un commerce et un artisanat puissant, ont fait l'expérience que la confiance en leur propre valeur et leurs propres qualités mène plus loin que l'attente des effets de la providence et des vertus nobles, que des entreprises courageuses rapportent plus que de vivre de ses rentes. Cette nouvelle idéologie trouve son expression structurale adéquate dans la *beffa*. Elle est dominée par les vertus qui distinguent l'homme d'affaires audacieux et rusé: réagir promptement aux circonstances imprévues (*prontezza e ingegno*), être intelligent, avoir de l'imagination et beaucoup de finesse maligne (*inganno*) que l'on tolère d'autant plus facilement avec un clignement d'yeux, que l'entreprise a bien réussi. L'*ingegno* du *beffatore* qui manipule souverainement à son profit les données de la réalité, s'exprime aussi par la structure des actants et de leurs actions.

Tous les détails nécessaires à la compréhension des protagonistes et de leurs actes sont décrits dès l'exposition de la nouvelle et on peut être sûr qu'il n'y a pas de personnage, pas un seul trait de caractère, pas la moindre circonstance qui n'aura pas sa place et sa nécessité dans le déroulement de la nouvelle.

C'est-à-dire que les unités de récit sont complètement fonctionnalisées et que l'auteur renonce à des morceaux de bravoure. Une fois deux personnages antagonistes ou bien une intelligence et le hasard entrés en conflit, s'affirme la toute-puissance d'une providence sécularisée en prudente prévoyance qui évince le hasard en tenant compte de tous les détails importants.

La *beffa* spécialement consiste en une action ou bien réaction contre la concurrence commerciale ou amoureuse. La défaite d'un parti n'est pas justifiée par les différences de classe mais par une anomalie sociale, l'idéologie du *popolo grasso* de Florence servant de norme. Une norme assurée qui permet de distinguer l'anormal et d'en pouvoir rire de bon cœur est la clef de voûte de tout comique.

[»] Pour le chapitre suivant il va sans dire que je dois beaucoup aux recherches sur la *Beffa* du

« Centre de Recherche sur la Renaissance italienne » dirigé par A. Rochon, Paris, 1972 ssqq.

Puisque dans une société égalitaire on ne rit plus d'un homme tout simplement parce qu'il est né paysan ou bourgeois, il faut d'autres normes qui permettent la justification morale de la victoire de l'un sur l'autre. Le vaincu est rendu ridicule par un conflit avec les normes de la société nouvelle: il est trop bête, trop gauche, trop jaloux etc. Les *beffati* sont alors des parangons de vertu négatifs: les nigauds, les maladroits, les maris jaloux, les bigots, les impuissants et les avares.

La position idéologique d'un auteur, les intérêts de classe de ceux qu'il sert, correspondent d'une façon assez évidente à la structure des actants d'une *beffa*. Jamais Masuccio p. ex. ne décrirait un noble dupé par un paysan, puisqu'il est intégré dans la hiérarchie féodale du royaume de Naples, en tant que secrétaire du Comte de Salerne. Même Boccace faisant partie du *popolo grasso* n'ose pas laisser duper des nobles par des inférieurs: son idéologie mêlant des éléments nobles et bourgeois, il ne lui reste pour *beffati* que des bourgeois « anormaux », des paysans lourdauds et le bas clergé.

Mais il est moins intéressant de constater les déterminations sociales des actants par une idéologie assez évidente que de saisir l'idéologique implicite de la structure narrative. La conscience à la fois bourgeoise et aristocratique de Boccace considère les individus comme les organisateurs souverains de la réalité. Etant citoyen majeur d'une république indépendante, ses protagonistes de nouvelles sont intégrés dans un temps, un lieu et une société concrets et arrangeant à l'aide d'une intelligence supérieure, au fil d'une intrigue, les fragments de réalité exposés au début de chaque nouvelle.

L'idéologie implicite s'exprime aussi dans le choix entre la *beffa* et le *motto*, cette autre forme de faire preuve d'égalité et même de supériorité sans être forcée au préalable de ridiculiser l'adversaire. Formuler un *motto* signifiant une supériorité plutôt intellectuelle que matérielle et par là même moins spectaculaire (*Novellino*: « *vertù nascosa nelle parole* »), le mot d'esprit devient licite, même adressé aux antagonistes appartenant à une classe supérieure.

Le *motto* a connu plusieurs formes d'élaboration narrative. Le bref *Bel parlare* ne mentionne que les éléments absolument nécessaires pour la compréhension du récit; la forme humaniste et étudite, la *facetia*, profite de la concision de la langue latine pour aiguiser la pointe du bon mot, le *motto* couronne un récit diligentement orienté dans ses actants et leurs actions vers le mot d'esprit final.

On peut établir un parallèle entre le développement de l'exemple vers la nouvelle et les transformations du *Bel parlare* vers le *motto* élaboré, tous deux déterminés par le rapport entre le stade de développement social et la technique narrative. Plus l'indépendance matérielle et l'autonomie politique du groupe social de l'auteur sont avancées, plus elles se traduisent dans la littérature par une individualisation temporelle, locale et sociale des actants. On peut d'autre part conclure que plus la dépendance et l'hétéronomie sont grandes – à la suite, p. ex., de la disparition de l'autonomie communale du XIII^e au XV^e siècles –, plus le *motto* est « nu »: les protagonistes ne sont présentés que très sommairement, leurs actions ne sont motivées que d'une manière rudimentaire et de courte haleine, de sorte qu'ils donnent plus l'impression de réagir que d'agir.

Ainsi peut-on suivre à l'aide du *motto* la détermination de la forme esthétique par l'évolution sociale sur deux plans différents: d'une part la transformation du *Bel parlare* du *Novellino* au *motto* élaboré de Boccace, des *Cent Nouvelles nouvelles* ou à la facétie du Pogge, d'autre part la relation quantitative entre le *motto* et les autres formes relevées de la nouvelle: la *beffa*, la nouvelle-exemple et la nouvelle-aventure.

La prédominance du *Bel parlare* que distingue le *Novellino* essentiellement des recueils d'*exempla*, est l'expression esthétique de la conscience bourgeoise se fortifiant à la fin du XIII^e siècle, pourtant encore dans le contexte d'un ordre religieux et d'une séparation de classe incontestés (cf. le manque de cadre fictif).

Ainsi la bourgeoisie, forte de sa nouvelle puissance économique, fait preuve de son égalité au moins intellectuelle qui était à la base de son ascension économique et de sa promotion sociale. Le fait que le *Novellino* préfère, pour exprimer cette égalité, nettement le *bel parlare* à la *beffa* faiblement développée témoigne d'une certaine hésitation de la nouvelle puissance bourgeoise.

En effet, le *popolo* de Florence ne l'emporta sur les *magnati* que dans la deuxième moitié du XIII^e siècle (date supposée de la compilation du *Novellino*). La concision et la sobriété consciente du style, le manque d'individualisation et de motivation psychologique révèlent une conception de l'homme encore loin de l'individu autonome qui domine son destin. L'influence prédominante de la noblesse sur le milieu bourgeois est attestée par la large place accordée aux protagonistes nobles et aux vertus courtoises. Il y a même plusieurs histoires d'un supérieur qui *motteggia* un inférieur.

Pour faire taire un supérieur ou le faire revenir sur une décision, le mot d'esprit peut être remplacé par une parabole. La source de la nouvelle de Boccace sur Melchisedech et Saladin (1, 3) dans le *Novellino* (73) montre la parenté structurale du *Bel parlare* et de l'*exemplum*. Car la parabole au sein même de la nouvelle fait fonction d'exemple, lequel n'est cependant plus isolé parmi d'autres *exempla* mais inséré dans une nouvelle qui utilise la parabole comme *Bel parlare* sauveur. La sagesse intemporelle de la parabole est vaguement concrétisée par une situation historique (Soldano contre Giudeo) qui cependant se borne à des noms génériques. Boccace précise cette situation et dénomme les protagonistes (Saladin et Melchisedech) et les pourvoit d'une individualité psychique et problématique. De même toutes les nouvelles de la sixième journée du *Décameron* préparent soigneusement les *motti*; p. ex. le *fornaio* de la deuxième nouvelle est motivé par une psychologie individuelle, il arrange lui-même la rencontre et ne laisse rien au hasard. Les nouvelles ne se terminent plus de manière abrupte après le *motto* à l'instar du *Novellino* mais prennent le temps de décrire les réactions des *beffati*.

Cette différence entre le *Bel parlare* et le *motto* une fois faite, on comprend pourquoi le *Novellino* a pu être si longtemps méconnu dans sa particularité stylistique et structurale: on ne mesurait pas le *Bel parlare* au contexte historique correspondant mais au contexte de Boccace qui permettait la *beffa* et le *motto* élaborés.

La perte de l'autonomie communale des villes italiennes et finalement la re-

féodalisation du XVI^e siècle ont laissé leurs traces sur la *beffa* et le *motto*. Sous l'influence d'une tradition latine et humaniste le *motto* est remplacé par la *facetia*. Le choix de cette forme raccourcie du *motto* qui, semblable au *Bel parlare*, ne garde que les unités de récit les plus élémentaires et se concentre sur la formule concise du bon mot final (Poggio: « nullus ornatus, nulla amplitudo sermonis ») sans permettre une représentation autonome et individuelle des actes, atteste une héteronomie en progression due à une hiérarchie sociale fixe qui empêche l'élaboration narrative. Le manque du cadre (voir *supra*) montre la même tendance. Poggio vit en effet sous différents pontificats en tant que secrétaire à la cour papale. Ses facéties lui servent – d'après ses propres paroles dans l'épilogue – à épancher sa bile sur les puissants de la curie dans le « bugiale ». La cour papale – surtout aux temps des antipapes – fait figure de cas extrême de dépendance et d'héteronomie, non seulement comparée aux villes indépendantes du siècle précédent mais aussi aux seigneuries contemporaines à cause de la succession non hérititaire de pontificats en général assez courts. A cause d'une dépendance matérielle en forme de bénéfices, l'égalité intellectuelle de l'humaniste savant avec les dignitaires puissants de l'Eglise cherchait à s'exprimer à travers la *facetia*, non plus à travers la *beffa*.

Bonaventure Des Périers, auteur présumé des *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* prend la liberté de critiquer toutes les couches sociales. Cette critique insolite et sans réserve est favorisée par l'anonymat et le fait que le recueil n'est publié qu'après la mort de l'auteur. Mais c'est plutôt la position sociale de Des Périers, savant dans un milieu pré-absolutiste qui, en dehors du pouvoir absolu du monarque, au moyen de la vénalité des titres de noblesse, rend quasi égalitaire le reste de la nation. Les conséquences structurales sont complexes: l'auteur vivant dans une monarchie quasi absolue et non pas dans une commune autonome, ses droits politiques sont nuls, donc son recueil reste sans cadre fictif élaboré et la forme dominante des nouvelles est celle du *motto*; mais en même temps son titre d'humaniste attaché au service de la sœur du Roi et la nouvelle perméabilité sociale sous un pouvoir absolu lui permettent de saisir la réalité sous des aspects d'autonomie individuelle, ce qui le mène à une *facetia* proche de la *beffa*. C'est à dire que les protagonistes sont concrétisés par des circonstances locales, temporelles et psychologiques et ne se bornent pas à des répliques et aperçus concis, au contraire ils préparent des projets de défense contre les puissants, couronnés de succès (le menuisier Gillet, le savetier Blondeau).

Ce qui fait la particularité de Des Périers c'est qu'il ne voit plus en premier lieu la langue comme arme de l'inférieur contre les puissants de ce monde (*facetia*) mais qu'au contraire il révèle la langue comme moyen d'oppression entre égaux. Il critique le langage prétentieux en tant qu'instrument de domination qui usurpe des droits injustifiés à l'aide d'un code savant et élevé. Qu'on remarque dans ce contexte l'usage du latin en tant que langage juridique et ecclésias-tique, usage qui, dans la plupart des cas, se révèle comme abusif de la part de faux savants.

Les sympathies se penchent du côté de celui qui, un peu lourd, comprend

une expression au propre et non au figuré et le rire malin vise plutôt le beau parleur (XL) que le lourdaud. Les clercs baragouinant le latin en font les plus mauvaises expériences (XX, XXI etc.). C'est ainsi qu'est mesuré le langage à la réalité: le docteur en droit, verbeux et criard, n'est qu'un simulateur (XI), une expression proverbiale populaire ne résiste pas à l'examen critique et est dévoilée comme contraire à toute expérience pratique (LIII).

La parenté structurale des *Joyeux Devis* et des *beffe* et *motti* témoigne d'une parenté idéologique: le renforcement de l'absolutisme royal par François I^{er}, l'encouragement des humanistes et des artistes, la paix relative en France – vu l'état chaotique du pays pendant les guerres de religion – étaient favorable à une atmosphère de société égalitaire qui, malgré un esprit de caste subsistant, donnait la possibilité d'ascension sociale aux hommes capables. On voit réalisées ainsi quelques-unes des conditions de la *beffa*, sans remplir cependant les conditions institutionnelles (politiques) nécessaires à l'élaboration d'un cadre fictif. La concentration du pouvoir politique dans la main du souverain, de sa famille et de ses ministres, réduit l'auteur à observer la réalité en forme de nouvelles commentées pour le lecteur, au lieu de la façonner.

La comparaison de deux auteurs si proches quant au milieu intellectuel et à la période historique, que Marguerite de Navarre et Bonaventure Des Périers, prouve une fois de plus l'effet des facteurs sociaux non seulement sur la formation du cadre mais aussi bien sur les nouvelles elles-mêmes: tous deux écrivent des nouvelles du type B, mais Bonaventure Des Périers conscient de son autonomie intellectuelle et de son impuissance politique tend nettement vers la *facetia* tandis que les nouvelles de Marguerite de Navarre s'approchent plutôt du type C (p.ex. les nouvelles 10, 70). Ce qui exprime une hétéronomie imminente des individus menacés par un destin incertain. Les modifications structurales de son cadre avec le renforcement de l'élément de discussion témoignent de la même insécurité idéologique naissante.

Leur contemporain Bandel ne dispose pas de l'impartialité d'un Des Périers quant à l'esprit de caste. Gonnella Le Fol paie de sa vie une *beffa* bien intentionnée et salutaire à son maître; même le fol perd sa liberté proverbiale de fou (dont jouissait encore Arlotto) et il ne lui reste que le *motto* contre les supérieurs (II, 10).

La *beffa* en tant qu'expression de la société communale n'a plus de raison d'être dans une société féodalisée et marquée par l'hétéronomie. Pourtant la forme de la *beffa* survit comme tradition littéraire même chez Bandel, Grazzini etc. bien qu'entrant dans une période de crise.

En ce qui concerne le gouvernement autonome de leur destin politique, l'optimisme des bourgeois aisés et puissants des cités italiennes a disparu sous l'impression des événements historiques. Aux temps de la rédaction des *Novelle*, Bandel dépend de seigneurs italiens lesquels pour leur part ont besoin de l'appui du roi de France contre les Impériaux. Malheureusement pour lui il est du côté des perdants, ce qui le force à un exil en France. Ces conditions générales de l'Italie et particulières de Bandel causent – avec les insécurités et changements d'or-

dre économique, intellectuel et religieux déjà mentionnés – la crise de la *beffa*.

Dans les deux premiers livres des *Novelle* dont la publication était prévue à l'origine comme une espèce de *Centonovelle*,⁹ *beffe* et *motti* ne représentent à eux deux qu'un quart des nouvelles, contre trois quart appartenant au type C. Chez Bandel la forme de la *beffa* en tant qu'expression esthétique de l'autonomie d'un groupe social, cède la place aux histoires tragiques. Toutefois quand elle subsiste c'est grâce à la tradition littéraire qui la conserve pour équilibrer la majorité des histoires tragiques. Mais la *beffa* survivant ainsi s'est transformée selon les nécessités de la situation socio-historique. Les conséquences sont nombreuses sur le plan de l'idéologie explicite: dans le recueil du dominicain Bandel se font sentir des courants pré-tridentins qui aboutissent à une moralisation des récits. L'optimisme de Boccace démenti par l'expérience d'un « *guasto mondo* » cède au pessimisme qui ne s'exprime pas seulement par la fin tragique des histoires mais aussi par des transformations structurales.

La *beffa* ne fait pas figure d'un ordre nouveau – supériorité de l'intelligence individuelle sur les priviléges héréditaires – mais de duperie et de bêtise humaine selon les anciens critères moraux. Bandel reprochant à Boccace la bêtise de ses *beffati* atteste la différence des valeurs propagées. Boccace avait besoin d'une anomalie marquée pour justifier les défaites de l'un des partenaires, pourtant fondièrement égaux au départ, et pour l'atténuer par le ridicule. Bandel révèle, en directeur de conscience, la tendance asociale de cette sorte de vertu. Si les deux contractants sont vraiment égaux de classe et d'intelligence, l'*inganno* du *beffatore* n'a plus d'excuse. Se détournant du simple fripon (I, 3, 6, 26 etc.), les sympathies vont vers le *beffato* (I, 6, 19, 25; II, 20, 29; III, 63 etc.).

Pris entre la tradition de la nouvelle et ses propres exigences morales, Bandel hésite entre un « *onesto inganno* » et la « *mal pensata malizia* ». La *contro-beffa* en est la conséquence presqu'obligatoire: la *beffa* est doublée non pour mettre en valeur le malin mais au contraire pour montrer la défaite possible du *beffatore*. La nouvelle ne suit plus de plan dessiné d'avance par le plus intelligent qui tient compte de tous les détails nécessaires, mais elle subit dans la plupart des cas un ou plusieurs revirements.

Les protagonistes perdent leur empire sur une réalité divisée par les actions de plusieurs personnes, compliquée par l'augmentation des épisodes et des péripéties de sorte qu'une seule nouvelle enferme parfois plusieurs *beffe*. Il existe une expression typique de cette forme tardive en décomposition: l'*auto-beffa* qui se rapproche déjà du type C. Contrairement à la *beffa* des temps de Boccace, les actions ne sont plus déterminées par des calculs humains mais par le hasard qui rend le *beffatore* superflu: au lieu de se sauver grâce à son ingéniosité des difficultés fortuites ou arrangées, le protagoniste s'enchevêture dans la maladresse et la folie de ces propres actes. Comme dans les histoires tragiques il est livré aux caprices de son sort, il ne possède pas plus le sens de l'histoire que les moyens de la contrôler.

⁹ Cf. la préface de F. Flora, *op. cit.*

Type C. La nouvelle-aventure.

L'aventure, ouverture à tous les possibles, interruption du normal et du calculable, insécurité absolue et irruption de l'irrationnel, est diamétralement opposée à la *beffa* qui prend en général un événement imprévu uniquement comme cause ou impulsion à une action rationnelle. La séquence des actes se dérobe à la réglementation raisonnable d'un individu autonome. Le protagoniste n'exécute plus ses propres projets, mais il va à la dérive comme un navire sans gouvernail - métaphore maintes fois élaborée dans les récits de naufrage. L'action ne se concentre pas sur une ou deux pointes bien calculées d'avance et préparées par la structure des personnages et des actions, mais les événements se succèdent, aventure sur aventure, épisode sur épisode, sans que leur suite soit toujours sous la contrainte d'un enchaînement logique.

Ce type de nouvelle et ses modifications formelles triomphent d'une façon tellement spectaculaire des types déjà mentionnés, que s'impose la question sur les conditions historiques de cette transformation du « goût ». D'après nos thèses initiales l'opposition structurale entre aventure et *beffa* devrait avoir des causes socio-historiques.

En effet, la situation historique est bouleversée entre Boccace et Bandel - pour ne nommer que les deux représentants typiques - aussi bien par rapport aux circonstances sociales particulières qu'à l'égard de la situation de l'Europe en général.

Les grandes découvertes géographiques, jointes aux découvertes physiques et aux inventions techniques, eurent pour conséquence un élargissement jusqu'alors inconnu du champ d'action et de l'horizon intellectuel en général. La Réforme acheva ce renversement de toutes les valeurs reçues. En outre la structure économique (par exemple la concentration des forces économiques et politiques entre les mains des Fugger, l'abondance des métaux précieux en provenance d'Amérique dans la deuxième moitié du siècle avec ses suites inflationnaires) et socio-politique se transforment: le rôle primordial et l'initiative politique passent des petites unités aux plus grandes. Après les guerres expansives du XV^e siècle seuls cinq centres politiques s'imposent en Italie (Milan, Venise, Florence, Les Etats de l'Eglise et Naples) au lieu d'un grand nombre de communes et territoires indépendants; le pouvoir central de la France gagne après la guerre de Cent ans un territoire de plus en plus étendu au détriment des seigneuries autonomes; Castille et Aragon accomplissent l'unification de l'Espagne pour aboutir à l'empire de Charles Quint « où le soleil ne se couche jamais ».

Avec l'extension du territoire s'affirme parallèlement la concentration et la centralisation du pouvoir entre les mains de quelques hommes. La féodalisation se caractérise par un isolement de l'oligarchie dominante - englobant la grande bourgeoisie annoblie - à l'égard des paysans, des artisans et des petits commerçants. En Italie les *Signorie* et plus tard les puissances étrangères remplacent les Communes alors qu'en France et en Espagne ce sont les rois qui forcent les seigneurs récalcitrants à se ranger sous leur sceptre.

Des auteurs comme Boccace, Sacchetti et Sercambi en tant que citoyens de communes indépendantes avaient la possibilité de coopérer activement à la vie politique de leurs états tandis que leurs successeurs novellistes en tant qu'humanistes intellectuels ne remplissaient plus que des fonctions de figurants politiques. L'isolement de la caste dominante, la concentration économique et politique aggravaient les conflits sociaux. Les antagonismes croissant, le rôle médiateur des humanistes entre gouvernement et peuple – rempli jadis par Dante et Boccace – devint de plus en plus précaire. Par conséquent les humanistes se réfugièrent dans leurs cercles d'érudits; les discussions pour ou contre le *volgare* ou le latin sont le reflet de cette situation.

Pour l'Italie et la France le XVI^e siècle n'est pas seulement le siècle de la féodalisation et de la répression religieuse mais en même temps une période de guerres particulièrement atroces. Les progrès de la technique de l'armement, l'expansion des états et de leurs ressources en hommes et en argent, aboutirent à des guerres de conquête d'une violence et brièveté jusqu'alors inconnues.³⁴

Après la paix de Lodi (1454) l'Italie avait connu une tranquillité relative basée sur un équilibre politique entre les cinq centres dominants, tranquillité pourtant soudainement interrompue par la politique d'expansion de la France (1494) et ses guerres contre la maison de Habsbourg. Ces luttes, terminées en 1559 par la paix de Cateau-Cambrésis, se déroulèrent surtout en Italie septentrionale, mais aussi dans le royaume de Naples et à Rome même (Sacco di Roma, 1527). Les villes autrefois souveraines avec leurs maîtres (cf. les Sforza à Milan) furent à la merci des agresseurs étrangers.

Dans la seconde moitié du siècle, alors que les guerres d'Italie se terminent à l'avantage des Habsbourg, éclatent en France les guerres de religion qui égalent en cruauté les *orrende guerre* italiennes. Elles répandent le même sentiment d'impuissance face à des pouvoirs (politiques) incontrôlables, sentiment préparé par l'insécurité intellectuelle et religieuse du siècle.

La nouvelle-aventure, née des expériences italiennes antérieures, retrouve ainsi dans la France de la seconde moitié du siècle une situation très propice à sa traduction et à son adaptation tandis qu'y règne encore pendant les premières décennies la nouvelle traditionnelle (Philippe de Vigneulles, Nicolas de Troyes, Marguerite de Navarre etc.).

En Espagne la nouvelle-aventure, retardée encore d'une génération, suit une phase de traductions de modèles italiens utilisant parfois des adaptations françaises.³⁵ Le déclin économique et politique de l'empire espagnol, marqué par une économie arriérée, par les défaites militaires de l'Invincible Armada et des guerres d'indépendance des Pays Bas, forment l'arrière-plan des *Novelas ejemplares* de Cervantès.

Etant donné ce développement on peut constater que la nouvelle-aventure domine d'autant plus les recueils que les auteurs n'ont aucune prise réelle sur leur

³⁴ *Storia d'Italia*, cit., t. II, p. 349.

³⁵ D.M. MENENDEZ Y PELAYO, *Origines de la*

Novela, t. II, Madrid, 1907, pp. XX, XXV.

destin ni sur celui de leurs pays en détresse, non à cause d'une faiblesse personnelle mais à cause des conditions historiques générales.

A l'écrivain du XVI^e siècle qui doit beaucoup à la riche tradition de nouvelles, se présentent plusieurs possibilités de réagir à la perte de l'autonomie et aux expériences désastreuses de l'histoire par des réalisations esthétiques: la réduction de la nouvelle au canevas des unités de récit d'une part, propre à démontrer le désordre du monde (cf. ce qu'on a dit sur la nouvelle-exemple), les transformations des *beffe* et *motti*, d'autre part, qui consistaient en une amplification et complication du déroulement des actions par un hasard malveillant empêchant ainsi l'intelligence humaine de diriger une action vers un but projeté (cf. la crise de la *beffa*).

Pour analyser la troisième possibilité, la nouvelle-aventure, il est utile d'en distinguer plusieurs modifications selon les conditions historiques de leur production:

a) L'impulsion à l'action est donnée par un hasard extérieur; le protagoniste avance comme un navire sans gouvernail d'épisode en épisode vers un port salubre ou bien vers le désastre final. L'intelligence du protagoniste joue toujours un rôle mais limité à des tentatives sans garantie de succès (la nouvelle aventurerause de Boccace).

Les impulsions destructrices du hasard sont renforcées par des passions humaines excessives qui condamnent préalablement à un échec tragique toute action ou réaction raisonnables et mesurées (l'histoire tragique de Bandel, de J. Yver etc.).

b) L'auteur a recours au modèle éprouvé du conte de fées et confie le déroulement de l'action au pouvoir surhumain et merveilleux qui fait régner une justice immanente et abstraite (les nouvelles merveilleuses de Straparola et de Basile).

c) L'auteur se décide à tramer lui-même les fils de l'histoire sans évoquer l'illusion d'authenticité. Il affirme son autonomie littéraire en arrangeant en souverain les vicissitudes de la fortune et en les pourvoyant de son propre commentaire (la nouvelle romanesque de Cervantès).

a) La nouvelle aventureuse et l'histoire tragique.

Une des causes du succès durable du *Décaméron* à travers les siècles peut être trouvée dans son optimisme foncier et sa diversité formelle qui permettent à des idéologies et à des temps différents d'y retrouver leur image ou leurs rêves. Comme nous l'avons déjà vu, l'œuvre de Boccace englobe les trois types de nouvelles, même la nouvelle aventureuse qui au fond contredit son idéologie bourgeoise de citoyen autonome conscient de ses propres forces. Mais en évitant tout simplisme Boccace se rend compte que la Fortune^{*} ne figure pas seulement en tant qu'agent d'exécution de l'intelligence humaine et de sa prévoyance comme dans les *beffe* et *motti* mais qu'elle se soustrait à l'influence humaine en faisant parfois

* V. CIOFFARI, *The Conception of Fortune in the "Decameron"*, « Italica », 17, 1940, pp. 129-137.

éprouver à l'homme son impuissance occasionnelle. L'inconstance de la Fortune dans les nouvelles de la deuxième journée (6, 7) et des journées suivantes (p. ex. V, 1, X, 9) forme une sorte de contrepoint à la conception de l'homme réalisée dans la *beffa* et le *motto* qui réduit le succès ou la défaite aux facultés des individus agissants. Cette image de la fortune correspond à celle du marchand florentin qui, confronté avec la réalité, a dû s'avouer maintes fois que son *ingegno* n'était quand même pas tout-puissant. Dans ses amours aussi bien que pendant ses longs voyages il a trouvé l'occasion d'observer les vicissitudes du hasard condamnant tous les efforts intellectuels humains à l'inefficacité.

Cimone (V, 1), par exemple, est un « héros » passif qui ne se libère pas de ses propres forces mais qui reçoit une aide inattendue et extérieure. Par là même il se distingue nettement des autres vaillants fils de marchands de Boccace. Même si ces héros d'aventures essaient de mener eux-mêmes leur destin (Landolfo Rufo: II, 4) leurs projets sont systématiquement contrecarrés et finissent bien ou mal sans leur propre concours.

A la perte de l'initiative et à l'hétéronomie correspondent un appauvrissement des caractères renonçant à la « *Mehrpoligkeit* »⁹ typique des héros de Boccace et s'approchant de l'abstrait dualisme blanc et noir (bon/méchant; très pauvre/très riche) du conte de fées qui est aussi rappelé par les fins merveilleusement heureuses au moyen de rencontres inattendues (Madonna Beritola: II, 6) ou d'une identification surprenante d'enfants d'origine inconnue (Gian di Procida: V, 6; Teodoro e Violante: V, 7).

Pour Boccace cette irruption de l'irrationnel dans l'autonomie d'un homme actif est seulement pensable comme destin extérieur et envahissant, surtout comme naufrage et captivité. La nouvelle aventureuse, tragique ou heureuse, n'est pour ainsi dire que le pendant négatif, mais non opposé, de la « nouvelle de marchand » qui assure le succès du protagoniste par ses facultés et non par le hasard. L'autonomie de l'homme n'est pas mise en question par principe mais seulement momentanément, d'autant plus que la prédominance des *beffe* et *motti* dans l'ensemble du recueil reste incontestée et soulignée par le cadre harmonieux, œuvre de citoyens florentins conscients de leur force.

Chez Bandel – et à plus forte raison chez ses adaptateurs et imitateurs – la relation quantitative est inversée au profit de la nouvelle-aventure. Ce ne sont plus seulement les événements extérieurs qui entravent une action rationnelle et conséquente de l'individu mais pour le théologien moralisant du temps de la Contre-Réforme le danger vient aussi bien des passions incontrôlées du protagoniste lui-même. Reculant devant l'imputation du mal à la Providence, le fait d'être livré aux puissances incontrôlables de l'histoire, suivant la bonne tradition ecclésiastique, est intérieurisé et expliqué par la psychologie du protagoniste complètement corrompu par ses passions. L'odyssée géographique se transforme en égarements psychiques et moraux de sorte que la conscience de Bandel peut interpréter le manque objectif d'autonomie individuelle comme faute morale et caractérielle.

⁹ NEUSCHÄFER, op. cit. cf. note 4.

Lors de l'abandon du cadre fictif nous avons déjà parlé des rapports entre l'atmosphère intellectuelle et politique de l'Europe, du destin général de l'Italie et particulier de Bandel et de son idéologie du « *guasto mondo* ». Comment un auteur, au temps d'une politique machiavélique, aurait-il pu conserver la fiction d'une société harmonieuse? Chez Boccace la société était menacée d'abord par les intérêts particuliers des citoyens, maîtrisés par une distribution raisonnable des profits et du pouvoir, puis par la nature ou la Fortune qui peuvent toutes deux être vaincues par une persévérence optimiste et inébranlable. Cet optimisme est démenti au temps de Bandel; il ne lui reste qu'à observer la réalité et à la reproduire fidèlement dans sa diversité chaotique.

L'abandon du cadre fictif, sa décomposition en dédicaces isolées justifiant le récit et les modifications de la *beffa* ont montré les effets des nouvelles conditions historiques sur une tradition littéraire qui, à son origine, est l'expression d'un temps passé et de ses conditions politiques et sociales spécifiques.

L'histoire de la réception des nouvelles de Bandel atteste la congruence de la nouvelle-aventure avec le goût du public, fondé lui-même sur les conditions historiques. En Italie les *Novelle* ont connu un succès durable qui permettait, après la mort de l'auteur, de publier dans un quatrième volume les nouvelles jugées « indignes » de figurer dans les trois premiers. "Les *Histoires tragiques* dans la traduction de Boastuau et de Belleforest gagnent dans un bref délai la France " et l'Espagne.

Ces adaptations sont surtout significatives par le fait qu'elles favorisent les nouvelles tragiques au détriment des *beffe* et *motti*, pourtant encore assez nombreux, et qu'elles tentent de surpasser l'original par un vérisme affreux et criard. Belleforest jette le lest périmé de la tradition littéraire et renforce les éléments esthétiques correspondant à son temps.

Outre les traducteurs et les adaptateurs de Bandel il y a ses imitateurs (J. Yver, B. Poissenot etc.). Dans l'intention d'opposer à la manie des traductions de l'italien des œuvres françaises authentiques ils se contentent en réalité de reproduire - à part le cadre qu'ils reprennent - des nouvelles dans le genre de Bandel.

L'émancipation économique et politique du riche bourgeois florentin s'exprime dans les nouvelles de Boccace à travers la glorification des jouissances des sens et par l'usage des facultés intellectuelles dans la situation concurrentielle des *beffe* et *motti*.

La nouvelle dépendance sociale et intellectuelle de la couche sociale des auteurs au temps de la reféodalisation et de la Contre-Réforme aboutit à une condamnation des idées jadis propagées, dans le sens de l'ancienne morale catholique: « Non fu mai dubio [...] che tutti i disordini che al mondo avvengano [...] non nascano perciò che l'uomo si lascia vincere e soggiogare da le passioni e dagli appetiti disordinati [...] Gettatasì dopo le spalle la ragione, che di tutte l'azioni nostre deveria esser la regola, segue sfrenatamente il senso. »⁴⁰

⁴⁰ Cf. FLORA, *Préface* à l'éd. citée.

⁴¹ D. STONE, *Belleforest's Bandello: A Bibliographical Study*, « Bibl. d'Hum. et Ren. », 34, 1972, pp. 489-499.

L'amour n'est plus loué pour la satisfaction qu'il donne, mais tout au plus subi comme un assouvissement de « *disordinati appetiti* » et du « *senso sfrenato* ». Au lieu de calculer prudemment leur succès, les protagonistes, aveuglés par la passion, s'ils ne finissent pas par un viol brutal (I, 8), se ruent toutefois avec ardeur dans l'aventure amoureuse. La conséquence structurale de cette idéologie moralisatrice se montre dans le fait que la prépondérance traditionnelle du *happy end* est remplacée par une fin tragique au possible.

A part la raison – vue moins active que prohibitive en tant que frein des passions – Bandel oppose aux passions la conception vague du *convenevole* dont la norme injustifiée contraste avec l'autonomie de Boccace. Or le « héros » de Bandel est doublement déterminé par l'hétéronomie, reflétant ainsi la situation de cette société dominée à nouveau par l'Eglise et la hiérarchie féodale: il subit la contrainte des règles de conduite (*convenevolezza*) et des propres passions, échappant à tout contrôle de la raison.

Les conséquences structurales de la perte de l'autonomie ont été déjà mentionnées lors de l'analyse des modifications de la *beffa*. Or le principe d'amplification et de multiplication des épisodes ne concerne pas seulement la *beffa* mais aussi la nouvelle aventureuse déjà auparavant articulée en plusieurs épisodes. L'agencement des actions se dissout et s'écarte du sujet, les caractères deviennent imprévisibles étant soumis à l'hétéronomie. Toutes les unités de récit ont tendance à devenir indépendantes, à former une histoire à part, ce qui embrouille le déroulement plutôt que de l'expliquer (cf. la description détaillée du premier amour de Romeo: II, 9).

Même le sujet principal est parfois interrompu par des digressions relevant souvent de l'histoire culturelle qui ajoutent à la véracité de l'image (cf. les distractions des jeunes filles nubiles à Anvers: IV, 27; la vie à l'université de Bologne: III, 2). Le don d'observation de Bandel fait qu'il s'attarde, comme muni d'une loupe, aux singularités de la vie qui toutes ensemble ne forment pourtant qu'une diversité chaotique au lieu de donner une image harmonieuse dominée et réglée par la raison humaine. Cette image est remplacée par une foule de détails d'une précision exagérée allant jusqu'à la pédanterie.

La description du détail s'étend non seulement aux extériorités de la réalité mais jusqu'aux phénomènes psychiques. La conception de l'homme cependant ne permet pas tant une explication des motivations d'actions – l'initiative n'est plus du côté d'un sujet agissant selon les lois rationnelles – qu'une description de réactions psychiques isolées sur des événements en forme de monologue. L'inconsistance des caractères empêche une analyse approfondie de la multiplicité psychique et leur reproduction s'épuise en simples additions de phénomènes extérieurs. Dans la 52^{ème} nouvelle de la troisième journée, par exemple, Pandora ne se limite pas à avorter le fruit de son amour illicite, mais en outre écrase et déchiquète l'embryon, mange son cœur et jette le reste à son chien.

[“] ed. FLORA, cit., t. II, p. 268.

Le même principe stylistique d'une simple succession additive se retrouve dans la microstructure des phrases: « *Io mi sento per pietà di così orrendo caso, di tanta inaudita crudeltà, di non mai più pensata sceleraggine, di così mostruosa vendetta venir meno [...]* ».⁴⁴

Les conséquences des conditions historiques transformées ne se manifestent pas seulement par un éparpillement de l'action en multiples fragments de réalité mais aussi par une hésitation singulière entre le comique et le tragique. Une unité d'action projetée par un individu autonome dans le but d'atteindre une issue comique échappe à un individu hétéronome et irrationnel, possédé par des idées fixes et des passions démesurées, et tourne subitement au tragique. Au lieu d'assister à une *beffa* on lit une aventure tragique comme par exemple dans la nouvelle II, 40 où Delio a de la peine à se retenir de rire au moment le plus tragique: le supposé poison bu par Cinzia n'est en fait qu'une eau parfumée. Jusqu'à ce moment-là il s'agit d'une ruse bien organisée pour réunir Camillo et Cinzia, les deux amants brouillés. Mais les initiateurs se sont engagés dans une vraie aventure: Cinzia meurt d'avoir, par son imagination exubérante, pris la boisson bénigne pour un poison mortel.

Jacques Yver se comparant dans la préface de son *Printemps* expressément avec Bandel pourvoit cependant ses histoires tragiques d'un cadre, ce qui d'après nos thèses témoignerait de l'expérience d'une réalité décevante et incontrôlable et en même temps au moins de l'illusion d'un pouvoir politique exprimée par l'idéologie du cadre.

Membre d'une famille patricienne de Niort anoblie depuis trois générations seulement, maire de sa ville natale, il est redévable de l'idéologie dominante, d'autant plus qu'il dispose en tant que magistrat d'un pouvoir politique réel. Il fait en même temps des expériences historiques inquiétantes: il vit trois guerres de religion et des mises à sac successives de sa ville par les partis opposés.

Quant au malheur systématique, ses nouvelles dépassent encore Bandel mais sa position sociale lui permet de les encadrer par une fiction harmonieuse. Cette harmonie est très proche du conte de fées car Yver choisit la coulisse de Lusignan, le château de la Fée Mélusine. Ainsi la tentative d'un ordre idéologique – en contradiction flagrante avec les nouvelles racontées – est transposée dans un monde merveilleux qui n'est même plus jugé réalisable. L'idéologie nostalgique d'un monde noble plein de plaisirs, de vertus, de beauté, d'amour et de paix est mise en question par les nouvelles elles-mêmes dominées par une fortune malveillante qui sème crimes, jalouse, haine, imposture, viol, meurtre et suicide. A peine la dernière des cinq nouvelles répand-elle une lueur de l'ancien optimisme des *beffe*.

b) La nouvelle merveilleuse.

⁴⁴ *Ibid.*, t. II, p. 515; très proche de ce style: le suicide de Fleurie dans la deuxième nouvelle de J. Yver.

Le rattachement des grandes passions aux aventures chevaleresques et au conte de fées que l'on trouve déjà dans les *Comptes amoureux* de Jeanne Flore, atteste la réanimation du matériau féodal dans ce siècle de la reféodalisation.⁴² A certaines époques le conte de fées joue un rôle particulier dans la littérature. Il s'agit de ces moments historiques où la couche sociale pour laquelle la littérature est en premier lieu produite tombe en décadence politique ou se voit déjà exclue du pouvoir. Chrestien de Troyes essaie ainsi⁴³ de légitimer au moins « sur le papier » l'existence de la petite chevalerie – déjà à son époque sans fonction sociale et sans pouvoir politique – à l'aide de l'aventure et de lui procurer, en utilisant les éléments du conte de fées, un triomphe facile sur les forces contraires. Similaire est la situation de la noblesse dégradée à une fonction décorative sous l'absolutisme, situation qui s'exprimait par une vogue de contes de fées à partir de Mme d'Aulnoy, de Perrault et des traductions de Galland. Par là-même nous pouvons constater qu'il n'y a aucune raison de conclure que l'usage des éléments du conte était dû à un rapprochement de l'auteur avec le peuple. Au seizième siècle au moins le conte est un schéma littéraire disponible à toutes les couches sociales mais lié pour son utilisation à certaines conditions socio-historiques dues à sa structure. C'est pourquoi le fait que, de deux auteurs d'extraction semblable, comme Philippe de Vigneulles et Nicolas de Troyes, l'un utilise du matériau populaire surtout les contes à rire et l'autre trouve aussi convenables les contes de fées, ne pourrait être expliqué par le seul mot « populaire ». Il y faudrait d'abord une analyse des éléments du conte et de leur fonction dans une situation historique concrète.

Le conte de fées se distingue nettement de la nouvelle, “surtout de la nouvelle proprement dite, de la *beffa* et du *motto*, longtemps considérés uniquement comme représentatifs. Le protagoniste d'une nouvelle est intégré dans une société temporellement et localement définie, se basant sur la libre concurrence des forces et des intelligences; il est pourvu de traits de caractère spécifiques qui déterminent ses actions autonomes et conséquentes et leur donnent une motivation psychologique. Par conséquent la *beffa* se borne à une ou deux pointes strictement préparées par le cours de l'histoire. Le héros du conte est son contraire en tous points. Il est sans caractère individuel et reste plutôt passif, en ne recevant que des impulsions du dehors. Le manque d'individualité s'exprime par la dénomination qui préfère les noms les plus communs, les noms de fonction (le roi, la princesse etc.) ou tirés d'attributs extérieurs (Peau d'âne). L'ordre social qui ne connaît que des extrêmes (très riche ou très pauvre, roi ou gueux) sans s'attarder à la moyenne bourgeoise, est statique au lieu d'être dynamique. Si le garçon pauvre, par un retournement abstrait des circonstances finit par être prince, le succès n'est pas le fruit de ses mérites (cf. *Le Chat botté*) ni de ses facultés individuelles comme dans la nouvelle, mais d'une décision arbitraire, incontrôlable et hétéronome.

⁴² Cf. le succès de l'*Amadis*.

⁴³ E. KOHLER, *Ideal und Wirklichkeit*, Tübingen,¹ 1970.

“ A. JOLLES, cf. note 12; H. WETZEL, *Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance*, Berlin, 1974.

Au cours du récit un épisode succède à l'autre sans présenter de suite logique et impérative, parce que l'initiative n'est prise par aucun individu caractérisé par des déterminations psychologiques ou responsables d'un projet bien calculé. Il ne reste, comme dans tous les contes, que le but abstrait: la restitution d'une « morale naïve » (A. Jolles). Une justice abstraite, non fondée sur l'action éthique des individus, est garantie par l'intervention du merveilleux - complètement banni de la nouvelle -, un merveilleux contraire à toute expérience de la réalité.

Plus les différences entre la *beffa* et le conte sont grandes, plus les ressemblances entre le conte et la nouvelle-aventure déjà analysée et leur opposition commune à la *beffa* sont surprenantes.

L'accord profond entre conte et nouvelle-aventure se base sur l'hétéronomie, sur le fait que les protagonistes sont à la merci de forces incontrôlables. Contrairement au conte, ces forces ne sont plus surnaturelles dans la nouvelle mais ancrées dans l'homme passionnel même ou attribuées à une Fortune indéfinie qui ne se sert pourtant que de moyens pas trop éloignés du vraisemblable. Une tentative de motivation psychologique aboutit à des digressions prolixes, tandis que le conte renonce à toute psychologie. Le héros est bon, son adversaire mauvais. On se rappelle la tendance de l'histoire tragique pour les extrêmes. Dans le conte cependant la cruauté par exemple n'est pas une fin en soi, elle ne s'attarde pas, comme dans l'histoire tragique, à une description voluptueuse de la douleur et de la souffrance mais elle est pour ainsi dire fonctionnalisée et mécanisée: la douleur est extérieure, non intérieure, les cruautés sont techniques, non psychiques. Finalement les deux formes révèlent une structure plutôt épisodique que logique.

Pour résumer, on pourrait dire que le conte de fées représente parmi les formes de récit déjà mentionnées celle dont le protagoniste est le plus complètement déterminé d'une façon hétéronome. La nouvelle aventureuse de Boccace laisse au protagoniste un minimum d'initiative même si la fin reste ouverte; l'histoire tragique condamne préalablement tous les efforts à l'échec, le conte et la nouvelle merveilleuse renoncent même à un semblant d'autonomie et promettent par l'entremise du merveilleux un dénouement heureux aux difficultés de la réalité. Comme dans l'histoire tragique l'homme de la nouvelle merveilleuse perd à la fois la responsabilité de ses actes et son engagement moral, sans se résigner pour autant à un fatalisme stérile mais en ouvrant au moins des possibilités irréelles et utopiques.

La différence entre la manière de traiter le conte populaire de Philippe de Vigneulles et de Nicolas de Troyes ne peut être déduite - faute de documents biographiques de Nicolas - que par voie indirecte: la position sociale de Philippe de Vigneulles.

Philippe de Vigneulles, d'origine modeste, s'est acquis à Metz une situation aisée par l'artisanat et le commerce, ce qui lui permet de s'identifier à l'idéologie bourgeoise de la libre concurrence et du succès du plus capable s'exprimant par la *beffa*, sans pourtant aller, comme nous l'avons déjà vu, jusqu'à une vraie coopération politique qui serait esthétiquement médiatisée par un cadre. Le conte

de fées avec ses tendances passives, sa confiance dans une aide surnaturelle et non dans ses propres capacités, ne correspondait pas à sa vision du monde. Par contre nous pouvons supposer que chez Nicolas de Troyes cette idéologie n'était pas assez forte pour empêcher l'admission de tout l'héritage populaire, y compris les contes de fées.

D'un autre côté le conte de fées ne pouvait trouver place dans l'*Heptaméron* étant donné l'idéologie de son auteur et son but socio-pédagogique. Malgré quelques indices d'insécurité idéologique dans le cadre et la structure, Marguerite de Navarre évite presque complètement le type entier des nouvelles-aventures, appartenant à une couche sociale à laquelle, contrairement à la petite noblesse, n'avait pas encore échappé la direction de son destin et qui avait plutôt gagné en autonomie par le renforcement du pouvoir central.

Straparola utilise consciemment le conte de fées en tant que moyen littéraire. Dans la terminologie d'A. Jolles, on parlerait d'une « forme relative » (*bezogene Form*), c'est-à-dire que Straparola n'utilise pas cette forme d'une façon irréfléchie et naïve mais qu'il profite sciemment de ses implications socio-littéraires. L'hétéronomie des événements merveilleux, dans la forme esthétique du conte, correspondait évidemment – le succès des *Piacevoli Notti* d'abord en Italie, plus tard en toute l'Europe en témoigne – à une expérience répandue de la vie et pas seulement à une disposition psychologique individuelle de l'auteur.

La description des circonstances historiques lors de l'analyse des *Novelle* de Bandel est aussi valable, à quelques nuances près, pour la Venise de Straparola. Outre la défaite contre la Ligue de Cambrai (1508) qui causa la perte de plusieurs régions de la *Terraferma*, la guerre toujours renouvelée en Italie du Nord entraîna des pertes économiques considérables pour une ville qui dépendait du commerce avec son arrière-pays. Bien que le *orrende guerra* forment alors l'arrière-plan et les conditions de sa création littéraire, le résultat esthétique diffère sensiblement de celui de Bandel.

Si Straparola garde le cadre traditionnel d'un monde harmonieux d'aristocrates vénitiens, les nouvelles elles-mêmes se décomposent cependant en épisodes de conte de fées. Pourtant cette forme ne domine pas tout le recueil et n'en représente qu'une partie à côté des *beffe* et des *motti*. Il s'agit de transitions gradiuelles qui aboutissent à une forme caractéristique de structure composite, la nouvelle merveilleuse.

Souvent ces histoires débutent par une exposition de nouvelle (par exemple III, 4) avec un protagoniste situé dans le temps et une société concrète, pour continuer inopinément avec des décisions hétéronymes et venant de l'extérieur. Le lien de la raison et de la logique entre le « héros » et ses actes est coupé, la mécanique structurale du conte déclenche des réactions passionnées et guère justifiées par le développement du récit. Le plaisir éprouvé face à l'horrible et au difforme, habituellement étranger au conte de fées, rappelle beaucoup Bandel.

D'une comparaison de ces caractéristiques structurales avec nos analyses nous pouvons conclure à une idéologie réunissant des éléments très hétérogènes: une conception idéalisée de l'aristocratie vénitienne et de ses capacités d'ordre

(la cadre fictif et harmonieux), un souvenir de l'autonomie communale et individuelle (éléments de la nouvelle proprement dite) et la constatation ou bien la fuite dans l'hétéronomie (conte merveilleux).

Ce diagnostic est corroboré par une particularité dans le domaine du langage: deux des nouvelles sont écrites en dialecte. C'est-à-dire que Straparola renonce à la koiné italienne, à un ordre linguistique général pour sombrer dans le particularisme dialectal conduit à son apogée par Basile. L'illusion d'un ordre politique général exprimée par le cadre est donc démentie par le dialecte et la forme de la nouvelle-aventure.

Malgré l'apparentement avec Bandel – mentionné déjà lors de la comparaison de la nouvelle-aventure et du conte de fées – reste cette différence essentielle que Straparola garde un semblant d'optimisme, un optimisme toutefois qui se méfie des forces de l'homme et qui se fonde sur une intervention étrangère et supérieure. En termes politiques, ce ne sera pas Venise mais le Habsbourg qui établira ordre et tranquillité aux frais de l'autonomie italienne.

Le développement formel amorcé par Straparola est accompli deux générations plus tard par Basile dans la vice-royauté espagnole de Naples. L'hétéronomie est complète dans cette société féodale strictement hiérarchisée, par conséquent le conte de fées n'entame pas seulement la nouvelle pour finir par une forme composite à cadre traditionnel, mais des thèmes connus de nouvelles sont transposés en contes de fées et (par ex. I, 4; III, 6; IV, 10; V, 6) encadrés par une histoire merveilleuse.

Nous avons déjà parlé du contenu idéologique de la forme dialectale. Basile force cet abandon d'un ordre (linguistique) général en utilisant un langage dialectal exagéré et artificiel qui remplace même des mots compréhensibles pour tous les Italiens par des néologismes dialectaux et accumule des expressions idiomatiques napolitaines. De même la tendance à l'utilisation excessive de la métaphore témoigne d'une profonde insécurité face à la réalité. Pour Basile le conte merveilleux même ne se montre pas assez merveilleux, il prolifère en métamorphoses, en péripeties abruptes et en épisodes de provenance étrangère, intercalés dans ses histoires. Basile épouse et exagère les possibilités du conte merveilleux. Chez lui la « nouvelle » a perdu toute prétention d'une prise sur la réalité. A Naples où le champ a été bien préparé à la *chiusura oligarchica* par les structures féodales survivantes, où la répression religieuse de la Contre-Réforme s'est alliée sans faille à la répression politique, il ne restait à Basile que la fuite dans un monde merveilleux et grotesque.

c) La nouvelle romanesque.

De même Cervantès⁴ est empreint de l'expérience de l'hétéronomie qui le frappait d'autant plus douloureusement qu'il croyait appartenir, d'après son

⁴ P. BROCKMEIER, *Lust und Herrschaft*, Stuttgart, 1972, chap. III: *Reich und Arm. Die Novelas Ejemplares von Cervantes*, pp. 83 ss.

idéologie, à une couche sociale importante et active pour le bien de son pays. Mais la *Reconquista* terminée et les provinces transatlantiques conquises, les *hidalgos* restent sans fonctions convenables et tombent infailliblement en détresse à la suite du déclin économique et politique du royaume espagnol à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles. Les idéaux de la noblesse d'épée et les faits de la réalité sont séparés par un gouffre infranchissable dont témoigne la vie même de Cervantès et le déclassement de sa famille. D'une façon encore plus immédiate que Bandel, il est mêlé aux événements turbulents de son temps: amputé d'une main dans la bataille de Lépante, vendu comme esclave à Alger, compromis par une banqueroute dans sa fonction de magistrat, administrateur de fonds publics, et finalement jeté en prison, il se sent à la merci de puissances incontrôlables, emprêtré dans des contingences malignes face à la ruine des valeurs établies et traditionnelles. Si Cervantès tient malgré tout aux idéaux et aux valeurs de sa caste, comme par exemple à la *limpieza de sangre* ou à la *bonra*, la réconciliation de l'idéologie d'un *hidalgo* avec la réalité vécue ne saurait réussir que par la fiction poétique ou la folie (*Don Quichotte, El Licenciado Vidriera*). Malgré la pauvreté du *hidalgo* la voie d'un activité commerciale lui est entravée par le système économique et idéologique arriéré (*El celoso extremeño*) qui, joint à la répression religieuse de la Contre-Réforme, ne permet pas de développement progressif comme en Angleterre ou aux Pays Bas.

Industria y pico ne sont pas des vertus convenables pour un *hidalgo*, par contre lui tiennent à cœur son honneur et un amour conventionnel et inébranlable. Le *Celoso extremeño* marque tout le décalage entre le monde de Boccace et celui de Cervantès: le dernier n'écrit pas une *beffa* sur le thème d'un adultère réussi, mais il décrit comme dans un roman les vicissitudes du destin d'un homme d'honneur jusqu'à sa mort.

En dernière instance ce sont toujours les conventions sociales qui déterminent les actions parfois interrompues pour quelque temps par les aventures picaresques de jeunes nobles retournant toujours à temps au sein de leur famille. L'amour ne s'accomplit que par un mariage de convenance, la liberté autonome se réalise par la subordination volontaire sous le joug de la convenance.

Cette idéologie cervantine s'exprime par la structure de la nouvelle. L'impuissance de l'auteur à décider d'une façon autonome de son destin se reflète par l'abandon du cadre traditionnel et d'une société harmonieuse de devisants. La réalité, au lieu d'être dominée par une société autonome et capable de la façonnner d'après ses propres idées, est soumise en forme de nouvelle au pouvoir d'un seul individu de faire naître la fiction. C'est pour cette raison que Cervantès ne compose plus de *beffe* ni de *motti* dont l'action se déroulerait d'après des plans bien motivés et prévisibles avec toutes leurs conséquences, mais suit, sous la contrainte de la situation historique, les hauts et les bas d'une vie avec des péripéties imprévues à travers une longue série d'épisodes, parfois interrompue par ses propres réflexions et commentaires, intermèdes lyriques etc.

Les idées d'un homme seul qui n'est plus soutenu par une couche sociale importante ne sauraient se manifester par un projet d'ordre général en forme de ca-

dre mais s'expriment en forme d'opinions subjectives au sein des nouvelles mêmes. Persistant malgré le chaos de la réalité dans les idéaux de la chevalerie, Cervantès est forcé de combiner sa description réaliste à une victoire de l'idéal toujours démentie par la réalité. La tension entre les deux domaines est si grande qu'il abandonne la prétention de véracité, affichée par presque tous ses prédecesseurs nouvellistes, et présente son œuvre comme fiction sortie de sa propre imagination. En témoignent les éléments de conte de fées: bêtes parlantes, rencontres et reconnaissances heureuses au moment approprié, qui décelent pourtant par leur caractère surnaturel et invraisemblable la main de l'auteur omniscient.

Il arrange la réalité à l'instar d'une pièce de théâtre à fin heureuse. Ainsi il produit un effet semblable à celui des contes de Straparola, à cette différence près, qu'il garde, sauf pour le dénouement, une action réaliste lui permettant la discussion des problèmes contemporains sans pourtant abandonner ses idéaux. La fonction de l'aide surnaturelle est remplie par l'auteur lui-même qui fait agir à la fin la justice divine par l'entremise d'hommes et de femmes très nobles et distingués: la *Fregona* et *Preziosa* se transforment en demoiselles d'origine illustre, le porteur d'eau et l'anier en jeunes hommes de famille et la *fuerza de sangre* parle au moment propice.

De quel droit Cervantès appelle-t-il ses nouvelles « exemplaires »? N'est-ce seulement pour tromper la censure au sujet de quelques notes critiques dans la description de la réalité sociale contemporaine ou le fait-il en toute bonne foi en les comparant aux œuvres trop lestes des Italiens et des Français?

Sans nous occuper pour le moment de ses intentions personnelles, une vue sur le problème de l'exemplarité - dans le sens que nous lui avons donné pendant notre analyse - nous semble apte à résumer notre essai de systématisation et d'explication des différentes expressions esthétiques de la nouvelle jusqu'à Cervantès. Ce n'est pas seulement pour avoir commencé nos analyses par les recueils d'*exempla* et pour finir avec les *Novelas ejemplares*, mais parce qu'il existe une relation essentielle entre l'exemplarité des histoires et leur forme.

Toute littérature est exemplaire dans la mesure où elle essaie de représenter le général sous forme de particulier. Or l'exemplarité d'une histoire particulière ne saurait être définie qu'en rapport avec un système idéologique général. Si une histoire peut être reconnue exemplaire, cela dépend de la diffusion et du degré d'obligation d'un système idéologique. Par conséquent l'exemplarité d'une histoire est d'autant plus précaire que les hommes ne s'orientent pas vers des normes imposées par un pouvoir extrinsèque mais se décident en toute autonomie. Il faut dans ce cas, pour sauver l'exemplarité, introduire des éléments de récit supplémentaires, soit en marge des nouvelles (cadre, dédicaces, moralités), soit au sein des nouvelles mêmes (commentaire discursif).

Au cours de notre travail nous avons analysé trois moments du développement homologue de la conscience, de l'ordre politique et de la structure de la nouvelle:

1° L'homme du Moyen Age complètement intégré dans un ordre religieux

et féodal n'a pas de difficulté à expliquer les phénomènes de la réalité. Ce stade du développement de la conscience se trouve exprimé dans la structure de la nouvelle par une élaboration narrative minimale de la réalité en forme d'*exemplum* qui n'a pas de valeur narrative en soi mais ne fait que renvoyer à l'ordre du salut.

2^e La décomposition de cette vision du monde unie au profit d'un arrangement de l'individu avec la réalité est liée à l'autonomie communale, à la perméabilité de frontière des états sociaux et à la naissance de nouvelles normes morales. C'est ainsi que cette lutte de l'individu avec la réalité (intérêts particuliers, fortune instable) acquiert sa propre importance narrative dans la *beffa* et le *motto*. L'exemplarité de l'histoire n'est plus évidente puisqu'elle est conçue comme un événement exceptionnel, comme simple fragment de réalité qui attend d'être intégré dans un système idéologique à refaire. Ce nouvel ordre est représenté par un élément structural supplémentaire, le cadre, qui propose une société autonome capable d'adapter son ordre à des nouvelles exigences et même d'en permettre l'infraction. (Quant à l'autonomie, cette société atteste pourtant chez Boccace de fortes tendances oligarchiques correspondant aux intérêts de la seule classe dominante de Florence.) L'exemplarité est en outre renforcée par les thèmes journaliers et les *argumenti*.

3^e La réaction dans le domaine religieux et politique crée de nouveau - au moins dans les pays romans - un ordre obligatoire s'appuyant sur la reféodalisation et la Contre-Réforme. Mais à la suite de longues luttes politiques et religieuses il est évident que cet ordre ne saurait être incontestable, qu'il dépend lui-même de la constellation des forces sociales et politiques et qu'il reste toujours menacé par l'expérience désastreuse de la réalité.

Les auteurs réagissent à cette insécurité personnelle par plusieurs transformations de la structure narrative:

ils essayent de recouvrer dans de longs traités à caractère essayiste un système idéologique convaincant à l'aide de fragments de réalité incohérents; l'intérêt se déplace des histoires au cadre à discussion (recueils de nouvelles « essayistes »).

Le système officiel idéologique de l'Eglise et de l'Etat est accepté mais la réalité menace et dément cette idéologie, ce qui conduit Bandel à renouveler la justification d'exemplarité à chaque nouvelle par une dédicace.

Le conte de fées s'offre comme domaine littéraire indépendant qui permet d'exclure la réalité et de maintenir l'illusion d'un ordre abstrait.

Cervantès réussit enfin à poser l'exemplarité dans les nouvelles mêmes en mêlant, en tant qu'auteur omnipotent, les moyens artistiques du conte de fées à la nouvelle réaliste. Il réconcilie ainsi l'idéal général avec la réalité particulière et est le premier à écrire des nouvelles vraiment exemplaires dans notre sens du mot puisque jusqu'à ce moment le système idéologique ne figurait plus ou moins qu'en marge de la nouvelle elle-même, dans un cadre, une préface, des dédicaces ou des moralités ajoutées.