

## La nouvelle en diachronie: paratexte et transtextualité des *Cent Nouvelles nouvelles* aux *Nouvelles héroïques et amoureuses*

### The short novel in diachrony: paratext and transtextuality from *Cent Nouvelles nouvelles* to *Nouvelles héroïques et amoureuses*

MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA  
Universidad de Jaén  
mmerino@ujaen.es

#### Abstract

The short novel as a literary genre has its origins in the Middle Ages, where it is very close to the anecdote, the jocular and sometimes obscene, and also, intimately linked to the oral tradition, as it was read in front of an audience. This makes this discursive typology an ideal place for exchange between the sender and the receiver of the story, the audience. Hence the importance of dialogue in novels. This internal dialogic character also goes beyond the margins of the work and is also shown in the preface or paratext, which shows the author's direct intentions. We propose here a diachronic study of the French short novel, focusing mainly on the paratext and transtextual relations in *Cent Nouvelles nouvelles*, *L'Heptaméron*, *Les Nouvelles Françaises* and *Les Nouvelles héroïques et amoureuses*.

#### Keywords

short novel, transtextuality, paratext, dialogical nature.

#### Resumen

La novela corta como género literario tiene sus orígenes en la Edad Media, donde está muy próxima de la anécdota, de lo jocoso y obsceno a veces, y también íntimamente ligada a la tradición oral, pues era leída ante un auditorio. Esto hace de esta tipología discursiva un lugar ideal de intercambio entre el emisor y el receptor del relato, el auditorio. De ahí, la importancia del diálogo en las novelas. Este carácter dialógico interno desborda también los márgenes de la obra y se muestra igualmente en el prefacio o paratexto y muestra las intenciones directas del autor. Proponemos aquí un estudio diacrónico de la novela corta francesa que se centrará fundamentalmente en el paratexto y en las relaciones transtextuales en las *Cent Nouvelles nouvelles*, *L'Heptaméron*, *Les Nouvelles Françaises* y *Les Nouvelles héroïques et amoureuses*.

#### Palabras clave

novela corta, transtextualidad, paratexto, carácter dialógico.

Dans son essai déjà classique, *Formes simples*, André Jolles pose la différence entre forme simple et forme savante et oppose ainsi le conte à la nouvelle. Il dit que:

À partir du XIV<sup>e</sup> siècle on voit apparaître en Europe une forme de récit court qu'on appelle Nouvelle et qui est une Forme savante. Il semble qu'elle soit partie de Toscane, et, de toute façon, la manière dont elle se présente pour la première fois chez Boccace a déterminé toute l'histoire de la nouvelle. [...] Peu après, la nouvelle se produit sous deux variétés: en recueil ou isolée. Les recueils des nouvelles ont généralement une forme héritée du *Décameron*, leur grand devancier: tous les récits sont rattachés entre eux par un cadre qui indique entre autres choses, où, à quelle occasion et par qui ces nouvelles sont racontées (Jolles, 1972: 180).

Pour Jolles, la forme savante raconte “un fait ou un événement frappant de telle manière qu'on ait l'impression d'un événement réel” (*Ibid.*, 183); par contre, la forme simple “ne s'efforce plus de représenter cet événement de sorte qu'on ait l'impression d'un événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux” (*Idem*). C'est sur cet effet de réel que se fonde l'esthétique de la nouvelle à ses origines.

D'autre part, la naissance de la nouvelle est intimement liée à la tradition orale, elle était souvent lue ou racontée devant un auditoire à la veillée, ce qui fait de cette typologie discursive un lieu idéal d'échange et d'interaction entre l'énonciateur et son auditoire.

Tout en tenant compte de ces traits inhérents à la nouvelle, nous allons proposer ici une analyse qui a deux versants: d'un côté, l'évolution de la nouvelle en tant que genre littéraire depuis ses origines jusqu'aux *Nouvelles* héroïques et amoureuses, ce qui situe notre étude sur le chemin de l'histoire littéraire; et, de l'autre, la constitution de la dynamique discursive de la nouvelle, ce qui nous ramène à l'analyse du discours et nous fera aborder les textes sous leur côté dialogique.

Le caractère dialogique du texte littéraire recouvre deux aspects; d'un côté, le dialogue entre l'émetteur et le destinataire, et, de l'autre, le dialogue d'un texte avec son prédécesseur, ou, pour reprendre la terminologie de Genette, d'un hypertexte avec un hypotexte<sup>1</sup>.

Avant Genette, Julia Kristeva, en s'appuyant sur Bakhtine, avait affirmé que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double” (1969: 85).

Ce caractère double du langage littéraire a également été mis en évidence plus récemment par Dominique Maingueneau:

1 Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette étudie la transtextualité, “ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes’” (1982: 7). Après, il définit les cinq types de relations transtextuelles: l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. C'est le quatrième type qui lui intéresse tout particulièrement dans cette étude, et il dit qu'il “entend par là toute relation unissant un texte B (que j'appelle *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appelle, bien sûr, *hypotexte*)” (*Ibidem*, p. 11).

Dès lors qu'on ne peut séparer l'institution littéraire et l'énonciation qui configure un monde, le discours ne se replie pas dans l'intériorité d'une intention, il est force de consolidation, vecteur d'un positionnement, construction progressive, à travers un intertexte, d'une certaine identité énonciative et mouvement de légitimation de l'espace même de sa propre énonciation (2004: 34).

Cette définition du discours littéraire comme représentation d'une identité énonciative implique la possibilité du dédoublement, car comme le signale Bakhtine, "le discours de l'auteur enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, [...] crée pour lui un fond dialogique" (1994: 175).

Dominique Maingueneau, en prenant comme point de départ les maximes conversationnelles de Grice, traite "le processus de communication de l'œuvre littéraire comme un acte d'énonciation soumis, quoique de manière spécifique, aux normes de l'interaction verbale" (2004: 58). Tout en considérant que l'œuvre est inscrite dans un cadre herméneutique, il affirme un peu plus loin que "[c]'est surtout dans les préfaces, avant-propos, préambules de tous types, que l'auteur doit se mettre en règle avec les normes de la coopération verbale. Ces justifications font partie intégrante de l'œuvre, qui se caractérise entre autres choses pour sa manière de se rapporter au cadre herméneutique qui la domine" (*Ibid.*, 61). C'est ce que Genette nomme le paratexte<sup>2</sup>, qui pour lui "est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique" (1982: 9).

Étant donné que c'est dans le paratexte que s'instaurent les règles de coopération verbale, nous allons proposer ici une étude diachronique de la nouvelle française, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, centrée de préférence sur l'analyse des préfaces, car, extérieures à la fiction narrative, elles transmettent la voix directe de l'auteur, son intention. Nous allons étudier *Les Cent Nouvelles nouvelles*, *L'Heptaméron*, *Les nouvelles françaises où se trouvent divers effets de l'Amour et de la Fortune* et *Les nouvelles héroïques et amoureuses*. Nous avons choisi ces œuvres en raison des connexions transtextuelles qui s'établissent entre elles.

Nous allons prendre comme point de départ dans notre analyse, *Les Cent nouvelles nouvelles*<sup>3</sup>, en nous appuyant sur certains auteurs qui considèrent cette œuvre la première dans le genre de la nouvelle en France. En effet, René Godenne dans son *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* affirme: "C'est au XV<sup>e</sup> siècle, en 1486 plus précisément, que le genre de la nouvelle fait son apparition en France avec un recueil anonyme: *Les Cent nouvelles nouvelles*" (1970: 19). Dans le même sens se prononce Pierre Jourda dans

2 Cette relation transtextuelle est constituée par l'ensemble qui est dans l'entourage de l'œuvre: "Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes; illustrations, prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires" (Genette, 1982: 9).

3 Toutes les citations concernant cette œuvre paraîtront avec le numéro de page seulement.

la préface de l'anthologie *Conteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle*: “*Les Cent Nouvelles Nouvelles*, malgré leurs qualités très réelles, demeurent inférieures à leurs modèles italiens. Mais elles constituent le premier recueil de nouvelles de la littérature française” (1956: XXI). Le manuscrit de Glasgow, qui fait autorité, porte la date de 1462. La première édition, faite par Antoine Vérard, est de 1486.

Dans la dédicace à Philippe le Bon, Duc de Bourgogne et de Brabant, l'auteur anonyme du livre ébauche une théorie de la nouvelle, et tout en rappelant son modèle, il s'en éloigne en raison de la nouveauté des histoires racontées:

...suppliant treshumblement que agreablement soit receu, qui en soy contient et trace cent histoires assez semblables en matere sans atteindre le subtil tresorné langage du livre de *Cent nouvelles*. Et se peut intituler le livre des *Cent Nouvelles nouvelles*. Et pour ce que les cas descriptz et racomptez ou dit livres *Cent Nouvelles* advinrent la plupart es marches et metes d'Ytalie, ja longtemps a, neantmoins toutesfois, portant et retenant nom de *Nouvelles*, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler des *Cent Nouvelles nouvelles*, jasoit que advenues soient es parties de France, d'Alemaigne, d'Angleterre et de Haynau, de Brabant et aultres lieux; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche mémoire et de mine beaucoup nouvelle (s.p.).

Soulignons dans la dernière partie de la dédicace les mots *verité*, *fresche mémoire* et *de mine beaucoup nouvelle* par lesquels l'auteur amorce sa théorie de la nouvelle qui se fonde sur la vérité, la nouveauté de la forme et la proximité des sujets traités. L'adjectif *nouvelles* est le rhème par lequel l'auteur définit son ouvrage, tout en réclamant sa primauté en tant qu'écrivain français qui s'éloigne de son modèle italien et qui place ses histoires dans des endroits familiers pour son public: notamment le nord de la France et les pays voisins.

Avant la dédicace, la table des contenus qui précède l'ouvrage annonce ceci: “Sensuyt la table de ce present livre, intitulé des *Cent Nouvelles*, lequel en soy contient cent chapitres ou histoires, ou pour mieux dire nouvelles” (s.p.). De cette manière, quoiqu'il veuille s'éloigner de Boccace, son modèle n'est pas loin, et ce n'est qu'un *topos*. Rappelons la formule de Boccace: “io intendo de raccontare cento novelle o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo” (Boccaccio, 1956: 3). La transtextualité annoncée dans le titre avec *Le Décaméron* est ainsi confirmée dans cette intertextualité. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une relation de transtextualité au sens strict, car, d'une part, *Les Cent Nouvelles nouvelles* ne sont pas des nouvelles encadrées, et, de l'autre, seulement quelques nouvelles puisent leur source dans *Le Décaméron*. En effet, en dehors des nouvelles originales, c'est surtout chez Pogge et dans les fabliaux qu'il faut trouver le modèle de beaucoup de nouvelles<sup>4</sup>.

La lecture des *Cent Nouvelles nouvelles* nous découvre un modèle narratif fondé sur

4 Voir à ce propos l'étude introductive faite par Pierre Champion “Les conteurs”, dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* (1977: IX-LV), et Roger Dubuis (1973: 25-33).

la voix puissante du narrateur omniscient<sup>5</sup> qui s'adresse souvent à son auditoire, soit pour attirer l'attention: "Tandiz que ceste grande chiere se faisoit et veez cy ja retourné de son voyage bon mary, non querant ceste sa bonne aventure qui hurte bien fort l'huy de la chambre" (I, p. 16), "Veez la le premier jugement que fit le bon Seigneur Talebot" (v, p. 31); soit pour anticiper: "Reste à compter l'aultre qui fut tel" (v, p. 31), "mais vous pouvez bien penser qu'elle fut bien nouvelle et estrange!" (vi, p. 32); soit pour résumer ce qu'il vient de raconter: "mais en son tort evident fut le mary conclu, qui demoura trompé de l'Escossois en la fasson et manière que vous avez oy" (iv, p. 29); soit pour appeler à la sagesse de l'auditoire: "Pensez, si la bonne femme eust su le fait du chareton, qu'elle l'eust plus fort grevé que son mary ne disoit" (vii, p. 35); soit pour présenter la nouvelle: "Tandis que l'on me preste audience et que ame ne s'avance quand a present de parfournir cette glorieuse et edifiant œuvre des Cent nouvelles [...] je vous conterai un cas qui est advenu en Dauphiné" (LVII, p. 168), "Or escoutez, s'il vous plaist, qu'il advint en notre chastellenie de Lille" (LXII, p. 224), "Or escoutez, s'il vous plaist, qu'il advint l'aultrehier à un simple riche curé de village, qui par simplese fut a l'emende devers son evesque en la somme de cinquante bons escuz d'or" (xcvi, p. 247); soit pour annoncer le caractère vrai de l'histoire qui suit: "Tandis que quelqu'un s'avancera de dire, j'en ferai ung petit qui ne vous tiendra gueres, mais il est veritable et de nouvel advenu" (Lxiv, p. 227), "En ung petit hamelet ou village de ce monde, assez loin de la bonne ville, est advenue une petite histoire qui est digne de venir à l'audience de vous, mes bons seigneurs" (Lxxxix, p. 236).

Ces exemples laissent entrevoir la structure dialogique des nouvelles, dans lesquelles le narrateur s'adresse à son auditoire, "vous qui estes cy presents" (Lxix, p. 197), la réplique étant constituée par une autre nouvelle. De cette manière, l'acte de raconter deviendrait un dialogue permanent, une mise en abyme de la première à la centième nouvelle qui donne cohésion au recueil. D'autre part, à l'intérieur de chaque nouvelle, il y a aussi un dialogue continuel entre les personnages, l'activité orale étant fondamentale à ce stade de la narration<sup>6</sup>.

Quant au contenu, elles sont proches de la facétie, des fabliaux, elles abondent en détails grossiers, scatologiques.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, il y a des recueils de nouvelles qui rentrent dans cette tradition de la nouvelle-fabliau, comme par exemple, *Le Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, 1535, *Les Nouvelles très récréatives et fort exemplaires pour réveiller les bons et*

5 Il y a 36 conteurs que Pierre Champion a identifiés. Ils sont tous des personnages historiques, par exemple: Monseigneur est Philippe le Bon, duc de Bourgogne et de Brabant, qui a donné l'ordre de composer le livre et à qui il est dédié; son conseiller, Monseigneur de la Roche (Philippe Pot); son écuyer Philippe de Loan, un homme d'esprit et un lettré, un écrivain, Antoine de la Salle, à qui on a attribué la paternité du recueil; cependant, Pierre Champion l'attribue à Philippe Pot, car c'est à lui qu'appartiennent quinze nouvelles, et "si on ajoute à son acquit les cinq nouvelles racontées par l'auteur, Philippe Pot est l'auteur d'un cinquième des contes de notre recueil" (1977: Lvi). Un peu plus loin, il ajoute: "C'est Philippe Pot le conteur principal des *Cent Nouvelles* et je propose de voir en lui l'auteur de préférence à Philippe de Loan qui n'a laissé aucun nom dans les lettres parmi ses contemporains. Philippe Pot était bon latiniste, le grand lecteur de Pogge" (*Ibidem*, LVII).

6 Voir à ce propos C. Azuela (1997: 519-523).

*joyeux esprits françois*, 1550, de La Motte-Roullant, etc. Cependant, il y a un ouvrage qui s'éloigne de cette tradition: *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, 1558, qui nous intéresse spécialement ici, en raison des relations hypertextuelles qui s'établissent avec l'œuvre de Boccace.

La lecture de *L'Heptaméron*<sup>7</sup> nous découvre un ouvrage éminemment polyphonique qui naît, comme son modèle *Le Décaméron*, d'un besoin social de divertissement et de distraction face à la retraite imposée par les circonstances adverses. Dans ce cas, les protagonistes, cinq femmes –Parlemente, Oisille, que la critique identifie à Louise de Savoie, la mère de Marguerite de Navarre, Nomerfide, Ennasuite y Longarine– et cinq hommes –Hircan, chez qui les critiques ont vu Henri d'Albret, Géburon, Dagoucin, Saffredent et Simontault–, font partie de la noble société qui s'était rendue à Caunterêts pour prendre les eaux thermales et qui, surpris par la crue de la rivière Gave, se réfugient dans l'abbaye de Notre Dame de Serrance:

Mais Parlemente, qui estoit femme de Hircan, laquelle n'estoit jamais oisive ne melancholique, aiant demandé congé à son mary de parler, dit à l'ancienne dame Oisille: "Madame, je m'esbahys que vous qui avez tant d'experience et qui maintenant à nous, femmes, tenez lieu de mere, ne regardiez quelque passetemps pour adoucir l'ennuy que nous porterons durant notre longue demeure; car, si nous n'avons quelque occupation, plaisante et vertueuse, nous sommes en dangier de demeurer malades" (p. 6-7).

L'hypotexte bocaccien "Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge [...] l'animo a sè e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appreso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore" (Boccaccio, 1956: 2-3) est très présent dans ces propos.

C'est ainsi qu'ils décident que pour "adoucir l'ennui" (p. 7) et dans les dix jours que durera la construction du pont chacun racontera une histoire qu'il ait vue ou entendue. C'est ainsi que Parlemente, dame chez qui la critique a vu Marguerite de Navarre, énonce le projet narratif qui doit chasser *l'ennui*:

...ceste entreprise que par nostre long loisir pourra en dix jours estre mise à fin, actendant que nostre pont soit parfait. Et s'il vous plaist que tous les jours, depuis midy jusques à quatre heures, nous allions dedans ce beau pré le long de la rivière du Gave, où les arbres sont si foieilles que le soleil ne sçauroit percer l'ombre ny eschauffer la frescheur; là assiz à nos aises, dira chascun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy. Au bout de dix jours aurons parachevé la centaine (p. 10).

Ce projet viendrait remplacer celui de la composition collective à la cour d'un ouvrage dirigé par elle-même et fait à l'imitation du *Décaméron*:

7 Nous avons consulté l'édition de M. François de Classiques Garnier, 1991. Toutes les citations concernant cet ouvrage paraîtront avec le numéro de page seulement.

Entre autres, je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduites d'italien en françois<sup>8</sup>, que le roy François, premier de son nom, monseigneur le Daulphin, madame la Daulphine, et madame Marguerite<sup>9</sup>, font tant de cas, que si Bocace, du lieu où il estoit, les eut peu oyr, il devoit resusciter à la louange de telles personnes. Et, à l'heure, joy les deux dames dessus nommées, avecq plusieurs autres de la court, qui se delibererent d'en faire autant, sinon en une chose différente de Bocace: c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit veritable histoire. Et promirent les dictes dames et Monseigneur le Daulphin avecq d'en faire chacun dix et d'assembler jusques à dix personnes qu'ils pensoient plus dignes de raconter quelque chose (p. 9).

Or, plusieurs affaires d'état ayant empêché l'élaboration de cet ouvrage, elle le propose à ce groupe et "si Dieu fait que notre labeur soit trouvé digne des oeils des seigneurs et dames dessus nommez, nous leur en ferons present au retour de ce voiage" (p. 10). Et les circonstances sont parfaites: une retraite imposée dans un cadre bucolique, *locus amoenus* où cette société formée par cinq femmes et cinq hommes pourraient raconter leurs nouvelles. Cependant, l'ouvrage est resté inachevé et n'a que 72 nouvelles distribuées sur huit journées, publiées par Claude Gruget en 1558.

Comme nous avons pu le constater, *Le Décaméron* est un modèle pour Marguerite de Navarre, et dans le prologue elle tisse des relations intertextuelles très fortes qui mettent en évidence que son discours *enchâsse* celui de Bocacce. Ce fond dialogique avec son référent est sanctionné par le dialogue avec les personnages de la préface qui deviendront par la suite les devisants des nouvelles. Comme l'affirme Philippe Lajarte (2019: 227), l'ouvrage suit la tradition renaissante du dialogue. En effet, les nouvelles naissent pour illustrer une thèse et sont suivies d'un dialogue, qui parfois devient un débat entre les auditeurs. Ainsi, par exemple, le débat qui suit la neuvième nouvelle qui présente le parfait amour d'un gentilhomme à une demoiselle:

Pourquoy je ne croiray jamais que, si l'amour est une fois au cueur d'une femme, l'homme n'en ayt bonne yssue, s'il ne tient à sa besterie". Parleme dist: "Et si je vous en nommois une, bien aymante, bien requise, pressée et importunée, et toutefois femme de bien, victorieuse de son cueur, de son corps, d'amour et de son amy, advoueriez-vous que la chose veritable seroit possible? –Vrayment, dist-il, ouy. – Lors, dit Parleme, vous seriez tous de dure foy, si vous ne croyez cet exemple". Dagoucin luy dist: "Ma dame, puis que j'ay prouvé par exemple l'amour vertueuse d'un gentil homme jusques à la mort, je vous supplie, si vous en savez autant à l'honneur de quelque dame, que vous la nous veuillez dire pour la fin de ceste Journée (p. 54).

Remarquons la dernière partie de la réplique de Dagoucin qui invite Parleme à raconter la dixième nouvelle, lui proposant également le thème.

8 Marguerite de Navarre parle ici de la traduction du *Décaméron* publiée par Antoine Le Maçon en 1545 et dédiée à la reine de Navarre.

9 Comme l'indique González Alcaraz (1988: 26), nous sommes devant un phénomène de duplication de l'auteure dans le récit.

Les nouvelles de l'*Heptaméron* cristallisent, donc, un dialogue en abîme, dialogue dans la préface, dialogue à l'intérieur du cadre après l'écoute de la nouvelle et prélude à la nouvelle suivante.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Charles Sorel publie en 1623 les *Nouvelles françaises où se trouvent les divers effets de l'amour et de la fortune*, dans la préface il s'adresse aux belles dames:

Je ne desire pas m'acquiter icy des inuiolables promesse que ie vous ay faictes autrefois (Belles Dames pour qui ie voudrois souffrir une infinité de peines) [...]. Ces nouuelles-cy n'ont pas eu le bonheur d'estre composées parmy des inspirations si diuines, pource que veritablement leur dessein ne me touchoit pas de si près, que pourroit faire les autres que ie me propose. Je ne les ay mises par escrit que pour charmer les ennuyes que la longueur du temps apporte quelquefois. [...] Je leur baille le tiltre de Françaises, d'autant qu'elles contiennent les auantures de beaucoup de personnes de nostre nation: Et si vous y voyez de mauuais actions de quelque personne de vostre sexe, ne vous en offensez aucunement. La perfection ne se peut pas trouuer en toutes de mesme qu'en vous? (Sorel, 1623: 1-3)

Sorel reprend ici le *topos* de Bocacce et de Marguerite de Navarre de chasser la *noia*, l'ennui; d'autre part, l'adjectif *françaises* du titre est le rhème par lequel il se propose de nationaliser le genre de la nouvelle et se présente lui-même comme écrivain original. Cette réclamation de primauté tisse des relations transtextuelles avec, d'une part, l'auteur des *Cent Nouvelles nouvelles*, et de l'autre, avec Cervantès, son grand modèle, qui, dans le prologue de ses *Novelas ejemplares*, s'enorgueillit en disant:

que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y la parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes, 1986: 52).

D'autre part, la déclaration de Sorel vise le roman héroïque qui place l'action dans un cadre spatio-temporel lointain que l'auteur refuse, en proposant pour ses nouvelles un cadre français: ainsi, l'action de la nouvelle première se situe "À cinq ou six lieuës de la ville de Toulouse" (Sorel, 1623: 5), la troisième, "À six lieuës de la ville de Paris" (*Ibid.*: 238). La quatrième se déroule aussi à Paris, et la cinquième à Tours. Cependant, l'hypotexte cervantin de *El amante liberal* et *La ilustre fregona* est à repérer dans les nouvelles troisième et cinquième, *Les mal mariez* et *La recognoissance d'un fils*, respectivement<sup>10</sup>. Cervantès est, donc, pour Sorel un modèle à suivre dans l'invention de certaines histoires et aussi dans le style, tel qu'il l'affirmera plus tard dans son ouvrage critique *La Bibliothèque française*, où il ébauche une histoire du genre:

On commençoit aussi de connoistre ce que c'estoit des choses Vray-semblables, par de

10 Voir à ce propos, Merino García, M. 2005.



petites Narrations dont la mode vint, qui s'appelloient des *Nouvelles*; On les pouuoit comparer aux Histoires veritables de quelques accidens particuliers des Hommes. Nos auions déjà veu les *Nouvelles de Boccace* et celles de *la Reine de Nauarre*. Le Liure du *Prin-temps d'Yuer* auoit esté estimé fort agreable pour les cinq Nouuelles qu'on y racontoit; Nous auions veu encore les *Histoires Tragiques de Bandel*, qui estoient autant de Nouuelles: mais les Espagnols nous en donnerent de plus naturelles et de plus circonstanciées qui furent les *Nouvelles de Miguel de Ceruantes*, remplies de naiuetez et d'agremens; On a veu depuis celles de *Montaluan* et quelques autres qui ont toutes eu grandcours, à cause que les Dames les pouuoient lire sans apprehension, au lieu que quelques-unes d'apuarauant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de tres mauuais exemple (Sorel, 1970: 178-179).

Ainsi, ce penchant pour un style plus naturel des nouvelles espagnoles le mène à introduire une digression contre le roman héroïque dans la quatrième nouvelle:

Il ne diray point icy de point en point leurs reparties pleines de subtiles pointes. Il faudroit auoir beaucoup de loisir pour s'amuser à reciter inutilement ces choses-là, que tout le monde iuge sans les auoir ouyes: d'autant que l'on sçait assez de quelle façon l'on se comporte en de semblables occasions. Mon dessein n'est pas d'imiter plusieurs de nos escriuains, qui remplissent leurs histoires de ces discours ennuyeux (Sorel, 1623: 371).

Dans le même sens, Paul Scarron introduit sa célèbre défense de la nouvelle à l'espagnole, à l'intérieur du *Roman Comique*, nouvelle réflexion métalittéraire dans laquelle il propose un modèle de narration plus simple:

Le Conseiller dit qu'il n'y auoit rien de plus divertissant que quelques Romans modernes; que les François seuls en sçavoient faire de bons, et que les Espagnols auoient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouuelles, qui sont bien plus à nostre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces Heros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'estre trop honnestes gens [...]; enfin, que les exemples imitables estoient pour le moins d'aussy grande utilité que ceux que l'on auoit presque peine à concevoir. Et il conclud que, si l'on faisoit des Nouuelles en François, aussy bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantes, elles auroient cours autant que les Romans Heroïques (Scarron, 1958: 645).

Mais ce n'est pas de Paul Scarron que nous allons parler dans ce travail, mais d'un autre auteur qui est moins connu et qui, cependant, est important dans l'évolution du genre en France. C'est François le Métel de Boisrobert, contemporain et rival de Paul Scarron, hispaniste, lui aussi. Or, à l'opposé de Scarron et de Sorel, il n'a pas parodié le roman héroïque, mais il en a introduit le style dans sa réécriture de ses *Nouvelles héroïques et amoureuses*, 1657, qu'il a adaptées au goût de la société polie des salons littéraires. Les épithètes *héroïques et amoureuses* sont les rhèmes qui définissent pour la première fois dans l'histoire

de la nouvelle française le genre, dans un essai de l'approcher du roman héroïque tellement critiqué et parodié par Sorel et Scarron. Dans la dédicace à Fouquet, il déclare que:

...les sujets que i'ay tirez tous nuds & tous simples de l'Espagnol, & que j'ay rectifiez selon nos manieres, en sont tout particuliers & tout beaux, les incidens en sont tout merueilleux et tout surprénants, le stile en est pur & net, & enfin ce petit ouurage peut passer parmy les plus delicats de la cour pour galand & pour agreable. [...] Nonobstant toutes ces raisons, MONSEIGNEUR, si cet ouurage que i'ose vous presenter n'estoit qu'agreable & que galand, ie vous confesse que dans la crainte de vous faire un present indigne de vous, le respect qui s'est trouué aussi fort dans mon esprit que cette violente passion que i'ay de vous diuertir & de vous plaire, l'auroit peut-estre estouffée, si ie n'auois considéré que ces Nouuelles portent aussi le nom d'Héroïques, & si ie n'auois esté encouragé par ce beau titre qui respond si dignement à vos actions (Boisrobert, 1657: s.p.)<sup>11</sup>.

Il s'agit d'un recueil de quatre nouvelles sans cadre, qui sont autant d'adaptations des pièces de théâtre de Lope de Vega, *Mirad a quién alabáis*, pour la première, *L'heureux désespoir*; de Tirso de Molina, *Palabras y plumas*, pour la troisième, *Plus d'effets que de parolles*; et de Calderón, *La vida es sueño*, pour la quatrième, *La vie n'est qu'un songe*; et de la nouvelle *La perseguida triunfante* de María de Zayas, pour la deuxième, *L'inceste supposé*. Signalons que la troisième nouvelle a été l'objet d'une querelle littéraire avec Scarron qui l'a adaptée avec le même titre, mais suivant son style burlesque.

Sa référence à la *cour* et les adjectifs *galand* et *agréable* qu'il attribue à son œuvre rapprochent ces nouvelles des *Nouvelles françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* que Segrais avait publiées en 1656, et dans lesquelles il introduit l'esprit galant du roman précieux et s'éloigne de l'influence espagnole.

Dans cette étude diachronique non exhaustive de la nouvelle française depuis ses origines au XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'en 1657, l'analyse centrée sur le paratexte, notamment la préface et les titres, nous a permis de voir le projet de l'auteur et de mettre en évidence les relations transtextuelles qui s'établissent entre les recueils: *Les Cent Nouvelles nouvelles* et *L'Heptaméron* avec *Le Décaméron*; les nouvelles de Sorel et Scarron, avec la littérature espagnole, notamment Cervantès; et les nouvelles de Segrais et de Boisrobert, avec le roman héroïque. Cette transtextualité est un signe évident du dialogue entre les textes, car les uns enchâssent les autres, et en même temps relève de l'évolution de la nouvelle, en ce sens qu'elle détermine la tendance de chaque époque, comme nous avons pu le constater.

## Références bibliographiques

ANONYME. 1977 [1462]. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, publiées par Pierre Champion, Genève, Slatkine Reprints.

<sup>11</sup> Nous citons la première et la seule édition connue de cette œuvre: *Les Nouvelles héroïques et amoureuses* de M. l'abbé de Boisrobert. À Paris, chez Pierre Lamy, MDCLVII.

- AZUELA, Cristina. 1997. “L’activité orale dans la nouvelle médiévale. *Les Cent Nouvelles nouvelles, L’Heptaméron et Les Contes de Canterbury*” in *Romania*, tome 115, nº 459-460, 519-535.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1994 [1975]. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BOISROBERT. 1657. *Les nouvelles héroïques et amoureuses*. Paris, chez Pierre Lamy.
- CERVANTES, Miguel de. 1986 [1613]. *Novelas ejemplares I*. Madrid, Cátedra.
- BOCCACCIO, Giovanni. 1956 [1354-1355]. *Decameron*, Edizione a cura di Vittore Branca. Utet, Torino.
- DUBUIS, Roger. 1973. *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*. Paris, PUF.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GODENNE, René. 1970. *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève, Droz.
- GONZÁLEZ ALCARAZ, José Antonio. 1988. *L’Heptaméron. Estudio literario*. Murcia, Universidad de Murcia.
- JOLLES, André. 1972. *Formes simples*, Paris, Seuil.
- JOURDA, Pierre (éditeur). 1956. *Conteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- KRISTEVA, Julia. 1969 [1930]. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MARGUERITE DE NAVARRE. 1991 [1558]. *L’Heptaméron*, Édition de Michel François, Paris, Classiques Garnier.
- MERINO GARCÍA, María Manuela. 2005. “La recepción de la novela corta española en Francia: Sorel y Scarron” in *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, nº 1, 6-20.
- LAJARTE, Philippe de. 2019. *L’Heptaméron de Marguerite de Navarre. “En bien nous mirant”*. Paris, Honoré Champion.
- SCARRON, Paul. 1958 [1651-1657] *Le Romant Comique: Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Edition Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- SOREL, Charles. 1972 [1623]. *Les Nouvelles Françaises, où se trouvent les diuers effects de l’Amour & de la Fortune*, à Paris, Chez Pierre Billaine.
- SOREL, Charles. 1970 [1664]. *La Bibliothèque Française*. Genève, Slatkine Reprints.

