

Le recueil

François Ricard

Volume 12, numéro 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036628ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036628ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ricard, F. (1976). Le recueil. *Études françaises*, 12(1-2), 113–133.
<https://doi.org/10.7202/036628ar>

L e recueil

François Ricard

Concision, resserrement, rapidité, sélection rigoureuse des éléments : tels sont les traits du récit bref sur lesquels insistent la plupart des définitions et descriptions qui en sont proposées, quels que soient l'époque, l'œuvre ou l'auteur considérés. La nouvelle et le conte, en particulier quand on les oppose au roman, se distinguent avant tout par leurs proportions réduites, leur concentration et leur tendance à se refermer le plus possible sur eux-mêmes, si bien, comme le note Baudelaire, « qu'une nouvelle trop courte (...) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue »¹. Fortement « centripète » : telle est en un mot la notion généralement admise de ce type de récit.

Notre intention n'est pas de contester cette notion, qui équivaut en fait à l'énoncé d'une évidence. Tout au plus voudrions-nous en faire voir le caractère incomplet, insuffisant même, dans la mesure où elle néglige un trait important,

1. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », dans *l'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 630.

sinon essentiel, de la nouvelle et du conte, c'est-à-dire leur participation à un ensemble plus vaste : le recueil, conçu non comme la simple réunion de fragments isolés, mais bien comme un objet nouveau, produit par l'assemblage de ces fragments mais agissant en retour sur eux et leur communiquant une de leurs dimensions capitales. En d'autres mots, il faudrait ajouter à notre notion de la nouvelle (ou du conte), singulière, close sur elle-même, la considération tout aussi nécessaire de son ouverture, de son appartenance à plus grand et à plus nombreux qu'elle-même, et ne plus nous borner à la considérer seulement comme le système fermé des fonctions qui la constituent et le terme final de cette construction, mais tenir compte également du fait qu'elle est elle-même partie d'un autre système, le recueil, à l'intérieur duquel elle remplit aussi une fonction déterminée, qui est une composante essentielle de sa signification.

N'est-ce pas, du reste, un peu par abstraction, par habitude analytique ou par besoin de simplification, que l'on prend *la* nouvelle, particulière, finie, comme seul objet d'étude ? Chose certaine, historiquement, c'est en recueils que se présentèrent très tôt *les* nouvelles, comme les contes et les autres récits brefs. Pensons par exemple au *Roman des sept sages* (xii^e siècle), aux *Quinze joies de mariage* (1430), aux *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne (vers 1465), et, bien sûr, à toute la production influencée par Boccace, depuis les *Cent nouvelles nouvelles* (1461) et les *Contes amoureux de madame Jeanne Flore* (1532 ?) jusqu'aux *Serées* de Guillaume Bouchet (1584), en passant par le *Grand parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes (1535-1537), les *Propos rustique* de Noël du Fail (1548), les *Nouvelles récréations* de Bonaventure des Périers (1558), le *Printemps* de Jacques Yver (1572) et surtout *l'Heptaméron* (1558), autant de recueils conçus et exécutés comme tels et où, par conséquent, chaque récit doit aussi être saisi dans sa relation avec l'ensemble. Mais même après cette époque glorieuse, même après l'invention de la nouvelle dite isolée, il demeurera dans la tradition du récit bref, même conçu d'abord séparément, d'être destiné à la publication en recueil, c'est-à-dire à son

insertion dans un tout qui l'englobe et lui confère ainsi son aspect définitif. Les recueils, certes, sont souvent très différents les uns des autres, mais cette diversité — sur laquelle nous reviendrons — ne doit pas nous empêcher de constater la permanence, à travers l'histoire de la nouvelle et du conte, de ce trait que seule une conception indument limitée des genres narratifs brefs a permis de considérer comme purement accidentel et qui, en réalité, est probablement aussi essentiel à la définition de ces genres que les traits « centripètes » signalés précédemment. Aussi devons-nous reconnaître, pour nous faire une idée vraiment complète de la nouvelle (ou du conte), en plus de la tendance si caractéristique vers le resserrement, cette autre tendance peut-être aussi importante, et due précisément à sa brièveté, qui la porte à communiquer, à s'intégrer, à entrer en composition avec d'autres nouvelles, et à se laisser supporter par l'ensemble qu'elle forme avec elles.

Or peu de recherches, à notre connaissance, ont été consacrées jusqu'ici à cette question². Nous voudrions donc, dans la mesure de nos moyens et sans prétendre aucunement épuiser le sujet, suggérer ici les grandes lignes d'une étude du recueil « en tant que recueil », persuadé qu'une telle étude doit faire intimement partie de toute tentative en vue de la constitution d'une théorie globale de la nouvelle. Nous examinerons d'abord ce qui nous semble représenter le recueil-type, c'est-à-dire le modèle boccacien, pour ensuite proposer, à partir de ce modèle, une classification aussi rationnelle que possible des différentes sortes de recueils.

*

* *

2. Sauf lorsqu'il s'agit d'auteurs chez qui le souci du recueil est très présent (les novellistes du X^e siècle, Segrais, Arland), la plupart des monographies consacrées à des recueils de nouvelles ou de contes passent très vite sur cet aspect pour s'intéresser surtout aux nouvelles prises isolément. Une exception : l'article de T. Todorov sur les *Mille et une nuits* (« Les hommes-récits », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78-91). Pour ce qui est des histoires de la nouvelle, on y étudie généralement en détail l'évolution de la nouvelle comme forme de récit, mais on tend à négliger le développement du *recueil* comme tel, sur lequel aucune étude théorique ou historique d'envergure n'a encore été publiée.

Nous entendons par « modèle boccacien » le procédé qui consiste essentiellement dans l'emploi du « cadre » (ce que les Italiens nomment « *cornice* »), lequel est un récit mettant en scène les narrateurs des nouvelles dont se compose le recueil. La peste sévit à Florence. Pour y échapper, sept femmes et trois hommes se réfugient dans la campagne voisine où, afin de tromper leur ennui, ils conviennent de raconter chacun une nouvelle par jour. Le jeu dure dix jours : les cent nouvelles constituent le *Décaméron*.

Illustrée magistralement par Boccace, la formule sera reprise en France par la plupart des novellistes du *xv^e* siècle, au point de devenir une règle du genre. Sur la place d'un village, cinq vieillards se racontent des épisodes du temps passé : ce sont les *Propos rustiques* de Noël du Fail. Dix voyageurs, cinq hommes et cinq femmes, retenus par un contretemps aux bains de Cauterets, entreprennent, en attendant la construction d'un nouveau pont, de se narrer les uns aux autres, « tous les jours, depuis midy jusques à quatre heures », « chacun quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy » (Prologue) : c'est l'*Heptaméron*. Et ainsi de suite. Même quand le décor où a lieu la réunion n'est pas directement évoqué, comme dans les *Cent nouvelles nouvelles*, ou le *Grand parangon*, il reste clair, grâce aux allusions qui parsèment les récits et surtout à l'identification des narrateurs, que le cadre est présent. Caractéristique du *xv^e* siècle, le modèle boccacien demeurera longtemps attaché à la nouvelle, comme en témoignent les recueils du *xvii^e*, du *xviii^e* et même du *xix^e* siècle qui, à des variantes près (variantes souvent significatives d'ailleurs), reprendront la même formule, dont la fortune aura encore été favorisée par l'influence des *Mille et une nuits* qui, pour l'essentiel, offrent le même type de présentation et d'« enchâssement » des récits particuliers à l'intérieur d'un récit unitaire servant de cadre.

Un emploi si général interdit que l'on considère le modèle boccacien comme un artifice ou une convention d'époque. Il faudrait plutôt y voir une des réalisations les plus typiques

du genre narratif bref, une forme à travers laquelle se manifestent certaines de ses données fondamentales. Notons, à cet égard, que l'emploi du cadre constitue sans doute une des figurations les plus frappantes, à l'intérieur d'une œuvre, de l'acte même d'où provient cette œuvre : la narration. Le cadre, en effet, ce « contexte », dit tout ce que le texte seul (chaque nouvelle prise isolément) tend toujours plus ou moins à dissimuler et qui cependant lui permet d'exister et d'être tel qu'il est. Nous ne pensons pas tant ici aux commentateurs qui lient entre elles les nouvelles, comme dans l'*Heptaméron* ou les *Propos rustiques*, qu'à tout ce qui contribue à dévoiler clairement la nature véritable du récit. Dans le recueil de type boccacien, par exemple, chaque nouvelle se donne pour ce qu'elle est : narrateur et narrataires y sont toujours identifiés ; temps de l'histoire et temps de la narration bien séparés ; histoire et discours aussi tranchés que possible ; et ce qu'on appelle le code de narration y apparaît on ne peut plus nettement. Même les fins réelles de la narration y sont ouvertement avouées : bien qu'ils affirment vouloir se conformer à la vérité ou illustrer une thèse, le seul but auquel obéissent d'emblée les narrateurs, c'est l'efficacité de leur narration. Ils doivent charmer l'auditoire, le faire rire ou l'émouvoir, et respecter les règles convenues. En somme, remplir le cadre, c'est-à-dire conter.

Mais qu'est-ce que conter ? Sur ce point, il y aurait beaucoup à apprendre des cadres qu'ont imaginés les auteurs de recueils de type boccacien. Plusieurs critiques insistent sur leur élégance et leur luxe, ce qui les amène à attribuer aux cadres une fonction principalement décorative. Et il est vrai que la plupart de ces décors frappent par leur beauté, leur aménité, leur caractère plus ou moins édénique. Ce n'est pas là toutefois l'essentiel. Ce qui compte d'abord, et qu'on retrouve même lorsque l'aspect de luxe ou de noblesse est minime ou absent, c'est la séparation très nette qui existe entre ces lieux et le monde environnant. Ainsi, dans le *Décaméron*, les deux châteaux où va s'établir la brigade sont non seulement hors de Florence, mais le premier, au « sommet d'(une) montagne, d'où l'on était de partout assez loin des routes » (Pro-

logue³), le second, « sur une petite colline, un peu au-dessus de la plaine » (III). De plus, les séances de récitation ont lieu dans un jardin « qu'entourent des murs élevés » (III). Même chose dans l'*Heptaméron* : les devisants, bloqués dans un monastère, sont en outre coupés du monde par l'absence du pont.

Mais la séparation n'est pas seulement géographique. Elle repose surtout sur une différence de climat ou d'aspect : elle oppose en fait deux univers distincts. D'un côté, le mouvement, l'agitation, le désordre (Florence ravagée par la peste) ; de l'autre, le calme et l'organisation (le paysage harmonieux des châteaux). Toujours, le « cadre » est un lieu où l'on se trouve en situation de rupture, d'éloignement par rapport à la vie « réelle ». Ainsi, pendant que sévit la guerre, les gentilhommes du *Printemps* vont s'adonner tranquillement aux contes et aux délices de la vie de château. De même, c'est en voyage, c'est-à-dire après avoir laissé derrière eux leurs soucis quotidiens, que les pèlerins de Chaucer (*Canterbury Tales*, fin du XIV^e siècle) ou les « escoliers » de Bénigne Poissenot (*L'Esté*, 1583) décident de s'échanger des récits, tout comme les devisants de l'*Heptaméron* que la crue empêche de rentrer chez eux pour y retrouver leurs affaires. Tout se passe donc comme si le fait de conter impliquait en soi un écart, l'éloignement de la réalité commune : une forme de retraite. La meilleure image qu'on puisse donner de cette séparation se trouve au tout début des *Propos rustiques* de Noël du Fail, qui représente ainsi ce qu'on pourrait appeler la situation narrative :

Je me promenois (et ce à jour de feste) par les Villages prochains, comme cherchant compagnie, où trouvay (comme est leur coustume) la plupart des Vieux et Jeunes gens toutesfois séparés, pour ce que (jouxte l'ancien proverbe) chacun cherche son semblable. Estoyent les Jeunes faisant exercice d'Arc, de Luttés, de Barres et autres jeux, spectacles aux vieux, estsans soubz un large chesne couchés, les jambes croisees et leurs chapeaux

3. Les traductions du *Décameron* que nous citons sont celles de J. Bourciez (Classiques Garnier, 1967).

un peu abaissés sur la veüe... (...) Et estoient ces bonnes gens en pareil ordre que seroyent les Magistrats dune Republique bien et politiquement gouvernee... (I)

On voit bien ici l'opposition : d'un côté la vie, l'activité (les jeunes), de l'autre l'immobilité, et avec l'immobilité la parole (car les vieux, en l'occurrence, sont les narrateurs). Comme si raconter, c'était s'éloigner, changer de rapport avec la réalité, être ou aller *ailleurs*.

Cet ailleurs, cet univers second propre au récit, le cadre le représente donc à merveille. Il crée non seulement un espace autre, le plus souvent harmonieux, paradisiaque, mais aussi un temps qui n'a plus rien à voir avec la fébrilité et le désordre du rythme ordinaire des choses : un temps soigneusement réglé et mesuré, pareil à lui-même de jour en jour, et qu'on dirait cyclique, toute variation y étant calculée et voulue, toute surprise abolie. L'espace, le temps, la vie même n'est plus ici ce qu'elle était *auparavant*, au dehors. Tout a été interrompu, les projets, les rivalités, les désirs. « Cette gaillarde troupe, écrit l'auteur du *Printemps*, se delibera de bannir tout soucy » (I). Les soucis bannis et la vie ainsi suspendue, seul subsiste le rituel librement consenti : le « jeu »⁴ de raconter. Vivre ne veut plus dire autre chose.

Ainsi donc, le cadre illustre l'un des aspects essentiels de toute narration : la constitution, en marge de l'univers réel, d'un monde différent, régi par des conventions et par un ordre distincts, qui ne sont autres, en quelque sorte, que ceux de la parole elle aussi distraite, pour un temps, de ses références ordinaires. Raconter, c'est se retirer. Qu'est en effet le fameux « cercle » rassemblé autour des conteurs oraux, sinon justement une manière d'isoler la parole, de lui ménager une aire où, à la fois libre et circonscrite, elle puisse jouir d'elle-même entièrement ?

Marquer le contraste entre le cadre et le monde environnant ne suffit cependant pas. Car il existe aussi, dans le

4. Le mot est employé par Marguerite (*Heptaméron*, Prologue) et par Du Fail (*Propos rustiques*, XII).

type de recueil qui nous occupe présentement, un autre contraste tout aussi saisissant. C'est celui qui oppose cette fois le cadre à l'univers qu'il enferme, c'est-à-dire à l'ensemble des récits qui y prennent place : univers « aventureux », grouillant, débordant de bruit et de mouvement, de péripéties et de merveilles, et tout aussi tumultueux, en fin de compte, que l'univers extérieur. Ainsi le cadre apparaît-il comme une sorte de frontière, un intervalle, ou mieux : un inter-monde, une zone étroite de calme et de douceur entre deux foisonnements, celui du dehors et celui du dedans, le réel et le fictif.

Contrastant l'un comme l'autre avec le cadre, ces deux mondes s'opposent néanmoins de façon radicale. L'un, le « réel », est dans le recueil proprement inexistant, tu, abandonné à sa pure incohérence, et tenu pour privé de toute signification. L'autre, au contraire, c'est-à-dire l'univers produit par les récits, possède une sorte de plénitude : il déborde d'intérêt et de signification, il fascine, et surtout il obéit à une ordonnance ; il existe, au sens le plus fort du mot. Inséré entre les deux termes de cette opposition, le cadre illustre donc on ne peut mieux le sens de toute narration, c'est-à-dire la transformation, la reconstruction intégrale que celle-ci fait subir aux êtres et aux événements du monde, qui passent par elle de l'informe et de l'in-sensé, c'est-à-dire de l'insaisissable, à la forme et à la signification. De l'étant au dit.

Cette transformation, évidemment, l'acte de conter l'accomplit à lui seul, même sans donner lieu à un recueil. Mais le recueil — du moins le recueil de type boccacien — a le mérite, grâce à la présence du cadre, de la rendre directement perceptible. On sait comme il est presque de rigueur, dans le récit, de cacher ce processus et de donner ce que l'on raconte pour l'expression fidèle de la vérité, afin d'augmenter l'effet de reconnaissance et de provoquer le mieux possible ce qu'on appelle l'illusion narrative. Les recueils du *xvi^e* siècle n'échappent certes pas à cette règle. Chez Marguerite, la chose est même donnée pour un des traits spécifiques de l'œuvre : les devisants s'entendent pour composer un *Décameron* français, « sinon en une chose différente de Boccace :

c'est de n'inscrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire » (*Prologue*). Cette exigence de vérité est vite devenue l'une des conventions de base de la nouvelle au *xvi^e* siècle. Même l'emploi du cadre y est lié en un certain sens, puisqu'en identifiant les narrateurs de ses récits, le novelliste se trouve à donner à ceux-ci l'allure de témoignages ou de documents vécus. Or ces protestations de véracité visent, en fait, à établir une relation d'équivalence directe entre les deux univers que nous avons distingués. Mais le recueil, c'est-à-dire la présence du cadre, empêche une telle relation de pouvoir être instaurée complètement et maintient, entre la « réalité » et la narration, une distance qui suffit amplement à dévoiler le caractère second, fictif et autonome, de celle-ci. Car même si chaque récit, de l'intérieur, veut se faire passer pour un discours constatatif et véridique, le cadre est toujours là pour nous rappeler sa vraie provenance, et donc sa nature essentiellement ludique, performative.

Mais ce genre de dévoilement n'est pas le seul intérêt du recueil boccacien. Celui-ci nous fournit également, et toujours grâce au cadre, un exemple particulièrement révélateur des mécanismes propres à tout recueil de nouvelles, et même à ceux dont le cadre comme tel est absent, ainsi que cela deviendra de plus en plus souvent le cas après le *xvi^e* siècle et surtout à l'époque moderne.

Qu'est-ce, donc, qu'un recueil de nouvelles ? Essentiellement, une composition, c'est-à-dire l'assemblage d'un certain nombre de fragments (les nouvelles particulières) à l'intérieur d'un tout structuré, cohérent, ou du moins considéré comme tel. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie. La nouvelle, dans le recueil, est à la fois libre et dépendante, isolée des autres et liée à elles. Continu et discontinu, unitaire et disparate, le recueil est toujours une œuvre tendue, dynamique, fragile.

Michel Butor appelle ces deux qualités entre lesquelles le recueil doit faire l'équilibre, l'une, la « variété », l'autre,

la « communication »⁵. Pour ce qui est de la première, elle va de soi dans les recueils de type bocaccien, comme d'ailleurs dans tout recueil de nouvelles, qui groupe des histoires très diverses, bien séparées les unes des autres et possédant chacune son intrigue, ses personnages et même ses décors particuliers. C'est du reste l'un des buts avoués des novellistes du xvi^e siècle que de réunir des récits aussi variés que possible, de montrer « comme les adventures adviennent en divers lieux et diversement » (*C.N.N.*, IX), à des gens de tous âges, de toutes conditions et de toutes les époques. « Notre bouquet sera plus beau, dit l'une des devisantes de *l'Heptaméron*, tant plus il sera remply de différentes choses » (V, 48).

Mais cette variété — et là nous sommes déjà sur la voie de la « communication » — est une variété ordonnée. Si clos sur lui-même que soit chaque récit particulier, il obéit en effet à un plan d'ensemble, à une disposition générale qui lui commande d'occuper dans le recueil telle place et non telle autre et d'entretenir avec ses voisins certaines relations précises. On connaît, parce qu'ils ont été suffisamment étudiés et que leur présence est presque toujours signalée explicitement dans les œuvres, les principaux procédés qu'utilisent à cet effet les novellistes du xvi^e siècle : la division en journées de durée égale, l'alternance des narrateurs (masculins et féminins, vieux et jeunes, sérieux et badins), la succession des nouvelles selon leur ton (plaisantes et dramatiques) ou leurs dimensions (brèves et longues), la reprise dans toute une série de nouvelles de modèles narratifs ou de situations similaires, autant de moyens qui permettent de donner à l'extrême variété du recueil un « rythme », une ordonnance aussi vivante que possible. Ce genre de rythme se retrouve d'ailleurs jusque chez les auteurs modernes, comme Marcel Arland qui avoue obéir, dans la composition de ses recueils, à des principes analogues.

Tout cela, cependant, reste encore assez sommaire et ne permet guère de caractériser le type d'enchaînement — de

5. Cf. R. Melançon, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, Montréal, vol. XI, n^o 1, février 1975, p. 70.

« communication » — propre au recueil de nouvelles. Comment, donc, les nouvelles se lient-elles à l'intérieur du recueil ? Dans le modèle boccacien, ces liaisons sont très souvent explicitées par les conversations, parfois très brèves, parfois plus développées, que tiennent les devisants entre chaque nouvelle, et plus particulièrement par l'entrée en matière dont chaque narrateur, aussitôt qu'on lui a transmis la parole, fait ordinairement précéder son récit (et ce, même dans des recueils où la part du cadre est réduite au minimum, comme les *Cent nouvelles nouvelles*). Nous noterons ici les deux types principaux de liaisons.

D'abord, ce peut être un simple élément d'une nouvelle antérieure, élément le plus souvent secondaire (le lieu, un mot, une allusion), qui serve de point de départ au narrateur. Très fréquent dans les *Cent nouvelles nouvelles* et chez Bonaventure des Périers, ce type de liaison a été abondamment employé par Boccace, et notamment dans la IX^e journée du *Décameron*, comme s'en aperçoit d'ailleurs Laurette, qui commence ainsi sa nouvelle :

Chères amies au sens éprouvé, ceux qui ont pris aujourd'hui la parole se sont presque tous inspirés d'un détail que leur offraient les précédentes nouvelles. Il en va de même pour moi. La cruauté du clerc, que nous décrivait hier soir Pampinée, me rappelle une vengeance, moins terrible sans doute, mais qui étrilla sévèrement la victime... (IX, 8)

L'élément commun agit donc entre les nouvelles comme une cheville de coordination et permet ainsi, tout en laissant à chacune son entière autonomie, de les raccrocher assez directement les unes aux autres et même de faire croire qu'elles s'engendrent de façon ininterrompue.

Si la XI^e journée du *Décameron* laisse aussi bien voir ce type de liaison, ce n'est pas que les autres journées en soient dépourvues, bien au contraire, mais plutôt parce que n'y est pas indiqué clairement l'autre type de liaison, qui se déclare ordinairement avant le début de chaque journée, et que reprennent ensuite les narrateurs dans les phrases inaugurales de leurs récits : le thème. Dans le *Décameron*, en effet,

chaque journée porte sur un sujet particulier, que la « reine » fixe la veille et auquel doivent ensuite se conformer tous les membres de la brigade, sauf Dionée, à qui l'on accorde de traiter de ce qu'il voudra mais qui, le plus souvent, respecte malgré tout le sujet commun.

Ajouté à la liaison par les détails, ce procédé donne aux nouvelles de chaque journée une grande unité. Mais c'est surtout au niveau de l'ensemble de l'œuvre que joue éminemment ce type de liaison. Cela est vrai du *Décameron*, dont toutes les nouvelles constituent autant de variations sur un thème unique : l'amour, mais l'est encore plus de l'*Heptameron*, où la division quotidienne des sujets n'est guère respectée, mais dont l'unité thématique est on ne peut plus forte et explicite, grâce aux discussions élaborées qui entrecoupent les récits, ou plutôt grâce à ce long débat sur les « parfaictz amans » qu'entrecoupent et qu'illustrent les divers récits, et qui se continue de jour en jour jusqu'à la fin du recueil, conférant à celui-ci une cohésion exemplaire. On en dirait d'ailleurs autant des *Propos rustiques*, entièrement dominés par le thème du passé, et surtout des *Nouvelles récréations et joyeux devis* qui, très modernes en cela, ne présentent, sinon pour les moquer, aucun des traits ordinaires du recueil bocacien, ni cadre, ni narrateurs désignés, ni prétention à la vérité, mais dont la continuité thématique ne souffre pour ainsi dire aucune faille : d'un bout à l'autre, de nouvelle en nouvelle, Des Périers déroule toujours la même idée, il poursuit sans interruption le même discours, cet éloge intarissable du rire et de la folie.

Avec ce second type de liaison, qui est cependant le premier en importance, puisque, même en l'absence de l'autre, il continue de s'exercer, nous touchons à un genre de composition qui semble tout à fait caractéristique du recueil de nouvelles. Celui-ci, pourrions-nous dire, est un ensemble de récits variés, nettement séparés les uns des autres par les intrigues et les personnages qu'ils mettent en scène, mais reliés par un thème unique, thème devant s'étendre ici au sens large, comme la projection d'une idéologie, d'une « dianoiā », d'un

signifié commun aux récits et que ceux-ci expriment diversement. Autrement dit, c'est au niveau sémantique, paradigmatique, que le recueil semble surtout trouver son unité.

Mais revenons à notre modèle boccacien. En plus des deux types de liaison que nous avons relevés, ne devons-nous pas tenir compte aussi du récit encadrant (ou enchâssant) qui enferme les nouvelles à l'intérieur de sa propre structure? La réponse est évidemment affirmative. Il faut cependant aller plus loin et noter une chose à première vue étonnante : ce récit est en fait un récit simulé, un pseudo-récit. En effet, que s'y passe-t-il, une fois que le décor a été décrit, les devisants installés et leur récitation entamée, c'est-à-dire après le rituel introductif? À vrai dire, rien, aucune action, aucune péripétie, aucune « aventure ». Rien d'autre que la narration-conversation, qui est elle-même, comme nous l'avons dit, absence d'activité, répit, totale immobilité. Le conteur et les auditeurs sont des êtres qui ont cessé de se mouvoir, des êtres statiques. Quand ils se mettront de nouveau à bouger, le recueil sera terminé. Que viennent faire dans les châteaux les jeunes gens de la brigade, que font à Cauterets les devisants de Marguerite, ou sous leur chêne les vieillards de Du Fail sinon demeurer tranquilles et s'absenter de l'action? Le cadre, en fait, est toujours exempt d'intrigue; il est, irions-nous jusqu'à dire, le lieu même de l'inaction.

Il y a, à cet égard, dans le *Décameron* et l'*Heptameron*, certains passages fort révélateurs. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler les intrigues tues, ou rejetées, c'est-à-dire les allusions discrètes dont les auteurs s'amuse, semble-t-il, à parsemer leur œuvre, et qui laissent croire à l'existence de rapports problématiques, de complicités particulières ou de conflits entre les devisants. Par exemple, la Reine insinue que Simontault éprouve pour Parlamente un amour non partagé (*Prologue*; I, 1), qu'Ennasuite se croit aimée de Saffredent (I, 3), etc. De même, dans le *Décameron*, on découvre que Filostrate est épris de l'une des devisantes, mais sans qu'on sache laquelle (IV, 10). Ce genre de secret touche d'ail-

leurs tous les narrateurs de Boccace, notamment à cause du poème que chacun d'eux chante à la fin de chaque journée et qui semble se rapporter à des expériences sentimentales précises. Or l'intérêt de toutes ces allusions, c'est précisément qu'elles restent toujours des allusions, c'est-à-dire des possibilités d'intrigues, mais que l'auteur s'interdit aussitôt de développer. Comme si le cadre, ainsi que nous disions, se refusait à l'action; comme si, enveloppant des récits, il ne pouvait devenir lui-même un véritable récit ⁶.

À quelques reprises seulement voit-on survenir dans le cadre certains événements, comme par exemple au début de la vi^e journée du *Décameron*, lorsqu'on assiste à la querelle de Licisca et Tindare. Toutefois, non seulement cet événement ne concerne pas les devisants, mais il se résorbe immédiatement et ne modifie nullement leur situation. Intrigue ouverte et aussitôt refermée, il aurait pu ne pas avoir lieu que rien n'en aurait été changé. Autrement dit, cet événement est à peine un épisode. Et tel est en effet le cadre : un décor, des personnages-narrateurs dont la caractérisation est parfois assez poussée, mais aucune action, aucune intrigue, aucun drame, si ce n'est le débat d'idées, qui n'est cependant jamais vraiment « dramatique », comme on a pu le dire, vu qu'il reste stationnaire et n'entraîne en fait aucun changement dans la situation de ceux et celles qui s'y livrent.

Les seuls véritables événements à se produire sont les narrations. Mais même là, peut-on dire de ces narrations qu'elles constituent vraiment des épisodes du « récit » encadrant? Pas plus que les danses, jeux et autres passe-temps auxquels s'adonnent les devisants, elles n'offrent le caractère d'une progression ni ne modifient quoi que ce soit. Raconter, comme danser ou lire les *Écritures*, ce n'est pas vraiment agir :

6. Le cas des *Mille et une nuits* est un peu spécial. Les contes sont enchâssés dans ce qui est un véritable récit, et même un « suspense » : la menace de mort qui plane sur Sheherazade. T. Todorov (cf. « Les hommes-récits », *op. cit.*) a d'ailleurs fort bien étudié le rapport des récits enchâssés avec ce récit principal. Notons toutefois que les contes-épisodes ont un aspect nettement répétitif, et que l'action principale cesse assez vite de « progresser ». En fait, son issue est déjà connue au bout de quelques nuits.

rien de tout cela, qui est d'ailleurs purement répétitif, ne fait avancer une action quelconque.

Certes, les nouvelles entretiennent avec le « récit » enchâssant une relation définie. Mais cette relation — et c'est là l'essentiel — n'est pas d'ordre dramatique. La fonction d'une nouvelle dans le « récit » enchâssant, pour employer la terminologie de R. Barthes, n'est jamais celle d'un *noyau* (le « récit » encadrant serait donc un récit sans noyaux — et c'est pourquoi nous avons parlé plus haut de pseudo-récit). *Indices*, dans la mesure — assez limitée cependant — où elles renseignent sur le caractère ou les idées du devisant, les nouvelles du recueil n'ont toujours, par rapport au « récit » encadrant, qu'une fonction subsidiaire. Aussi ce dernier ne joue-t-il, dans le recueil de nouvelles, aucun rôle essentiel, et pourrait-il disparaître sans difficulté (ce qu'il ne manqua pas de faire), pourvu que subsiste la liaison dite thématique, car c'est celle-ci, fondamentalement, qui lui assure sa cohésion et le constitue comme recueil.

Ainsi donc, il n'est pas tout à fait juste, à propos du cadre des recueils boccaciens, de parler de *récit* enchâssant. Car si les nouvelles ont une fonction déterminée à l'intérieur du recueil, ce n'est pas en tant qu'*épisodes* d'un récit principal qui les lierait. C'est d'une autre manière que les nouvelles entrent en relation les unes avec les autres et avec l'ensemble du recueil, une manière qui est plus discursive ou thématique que proprement narrative. Le recueil, en effet, est moins une *séquence* de nouvelles (bien que la relation linéaire, horizontale, puisse ne pas être absente) qu'une *superposition*, une *architecture*, un *espace*⁷, ou ce que Michel Butor comparerait à un *mobile*, c'est-à-dire une ordonnance plus proche de celle du poème ou de l'essai que de celle du roman.

Deux traits dominants paraissent donc définir le recueil de nouvelles : discontinuité *et* continuité. Discontinuité du tissu narratif, continuité du tissu thématique. Deux traits contradictoires, en un sens, mais qui doivent se maintenir simultanément, en s'équilibrant, en se subvertissant sans

cesse l'un l'autre, car c'est cette subversion, sans doute, qui fait la spécificité et le dynamisme particulier du recueil de nouvelles, tout spécialement — car elle y est directement perceptible — du recueil de type bocaccien. Que cet équilibre vienne à se rompre, et l'on glisse presque aussitôt vers un autre genre. Que la continuité, par exemple, s'installe dans la narration, et l'on s'achemine peu à peu vers le roman, comme ce sera le cas, entre autres, dans *la Voiture embourbée* de Marivaux (1713-1714) ; que le discours, par contre, que l'explication du thème se développe outre mesure, et l'on passe du côté de l'essai, comme en témoignent maints « recueils » de la fin du xvi^e siècle, notamment les *Contes et discours d'Eutrapel* de Noël du Fail (1585).

*

* *

Le recueil de nouvelles ainsi défini par l'équilibre sur lequel il repose, entre discontinuité (des récits) et continuité (du thème), on peut tenter, pour élargir quelque peu notre propos, d'appliquer cette définition à d'autres recueils que le seul recueil de modèle bocaccien. Rappelons cependant que celui-ci aura, dans notre classification, la valeur d'un type, ce qui ne signifie pas qu'il soit plus « beau » ou plus valable que les autres formes : simplement, c'est lui qui semble réaliser le mieux la définition, les deux conditions que renferment cette dernière s'y trouvant remplies de façon exemplaire.

Nous distinguerons donc, outre le modèle bocaccien, deux autres catégories de recueils de nouvelles : le recueil « moderne » et le « quasi-roman », appellations où il ne faut voir autre chose que de simples étiquettes. Rappelons, pour éviter certaines surprises inutiles, que ces termes ne désignent pas des formes de *nouvelles*, mais bien des formes de *recueils*, non pas la construction interne des récits mais la façon dont ceux-ci, en tant qu'unités constituées, sont réunis et agencés à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, le recueil.

Qu'appellera-t-on recueil « moderne » ? Il s'agit, en fait, du type qui est aujourd'hui le plus répandu : dépourvues

d'encadrement narratif ou discursif, les nouvelles se présentent comme autant de morceaux isolés, sans lien explicite d'aucune sorte et sans qu'aucun souci de composition régisse apparemment leur réunion. Historiquement, ce type de recueil est apparu à la toute fin du xv^e siècle, avec ce qu'on a appelé les « Histoires tragiques » (Laffernas, Rosset), et s'est répandu de plus en plus au xvii^e notamment sous l'influence des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès. Courant au xviii^e siècle, il deviendra surtout la règle au xix^e, entre autres chez Mérimée (on pourrait d'ailleurs parler tout aussi bien, ici, de recueil « mériméen ») et Maupassant, puis au xx^e siècle, chez Marcel Aymé, Paul Morand, Albert Camus, Julien Green, Jean-Paul Sartre et plusieurs autres, d'où l'appellation choisie ici.

En général, ces recueils ne sont que la réunion en volume d'un certain nombre de nouvelles précédemment parues dans des périodiques, procédé qui est devenu aujourd'hui le mode normal de publication. Leur discontinuité, par conséquent, ne saurait être plus accentuée. Est-ce à dire, cependant, que l'autre aspect — la continuité thématique ou symbolique — en soit totalement absent? Non pas. Réduite sans doute au minimum et demandant parfois pour être saisie un travail de déchiffrement ou d'interprétation assez poussé, cette continuité ne laisse toutefois pas de se signaler, ne serait-ce que dans le choix d'un titre unique pour l'ensemble des nouvelles. Mais même sans cela, c'est-à-dire même quand le titre n'assume pas de fonction particulière, comme dans les recueils intitulés simplement *Nouvelles* (Beckett, 1945) ou *Treize récits* (Simard, 1964), ou comme chez Maupassant, qui donne presque invariablement à ses recueils le titre de la première nouvelle, il demeure pratiquement toujours possible de discerner la présence d'un thème conducteur ou d'un principe d'agencement quelconque, qui constitue en recueil la somme des nouvelles ainsi rassemblées. En recueil, c'est-à-dire en un tout complexe et cohérent, dont les parties, tout en offrant le plus grand morcèlement, communiquent, se correspondent de différentes façons et contribuent ensemble à la production d'un

sens global, dynamique, problématique même, mais non moins réel.

Très conscient de ces mécanismes, certains novellistes contemporains les ont utilisés d'une manière toute spéciale. Le plus représentatif d'entre eux, Marcel Arland, va même jusqu'à opposer les notions de « recueil » et d'« ensemble » de nouvelles. « Ce livre, déclare-t-il au début de *l'Eau et le feu* (Gallimard, 1956, p. 9), n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles. Chacune d'elles a été conçue par rapport à cet ensemble. Je ne prétends point que de tels livres puissent offrir la composition rigoureuse d'un roman. Mais ils peuvent avoir leur architecture particulière, leur unité organique ; ils peuvent avoir leur âme et leur visage ». En fait, l'opposition recueil-ensemble n'est pas vraiment pertinente, et ce qu'Arland dit de l'« ensemble » vaudrait probablement pour tout « recueil », la seule différence entre les deux résidant dans le degré de conscience de l'auteur et dans la façon dont les ouvrages ont été conçus, non dans leurs natures respectives. Mais les « ensembles » d'Arland restent extrêmement intéressants, dans la mesure où ils illustrent on ne peut mieux les deux types de liaison que nous avons distingués plus haut dans le recueil boccacien, et qui demeurent encore les mêmes dans la plupart des recueils dits « modernes ». Premièrement, la liaison par un détail de la narration : ainsi, les nouvelles de *Il faut de tout pour faire un monde* (autre recueil d'Arland, 1947) se déroulent toutes dans le même village et mettent en scène des personnages différents, certes, mais qui ont en commun leur solitude : veufs, veuves, vieilles filles, orphelins, etc. Deuxièmement, la liaison thématique, c'est-à-dire la composition d'un ensemble ordonné, autour d'un thème central, unificateur. Ainsi, dans *l'Eau et le feu*, Arland explique : « toutes ces nouvelles exposent le même débat : entre la vie et la mort, et prennent le même parti, jusqu'aux plus sombres : celui de la vie, et des eaux vives ». De telles déclarations, placées en tête des recueils, donnent à ceux-ci un caractère assez particulier, qui n'est pas sans les rapprocher quelque peu des recueils boccaciens, en ce sens que le contenu du thème y est clairement exprimé.

L'avant-propos sert alors d'encadrement logique et oriente notre lecture dans un sens déterminé. Toutefois, comme les recueils d'Arland présentent par ailleurs les mêmes traits que la série des recueils dits « modernes », voyons-y plutôt un exemple particulièrement frappant du genre de composition dont relèvent également tous les recueils de cette catégorie. En d'autres mots, le type de lecture et d'analyse qu'Arland nous invite à faire de ses recueils, nous pourrions l'employer aussi — à des degrés divers, bien entendu — pour la grande majorité des recueils sans cadre, qui ne se donnent pas pour des « ensembles », comme dit Arland, mais qui en sont effectivement⁸.

Notre dernière catégorie de recueils se laisse plus difficilement décrire. Il s'agit cette fois d'ouvrages-limites, en quelque sorte, c'est-à-dire qui offrent les principaux traits du recueil de nouvelles, mais qui sont déjà, en fait, presque du côté du roman, en tous cas juste sur la frontière, d'où l'expression de « quasi-roman » que nous employons pour les désigner. On pense d'abord ici à l'œuvre de Robert Chasles : les *Illustres Françaises* (1713). En apparence, cet ouvrage se présente comme un recueil de type boccacien : sept histoires, racontées par des narrateurs différents, sont encadrées par un récit qui permet de les présenter et de les lier les unes aux autres. Toutefois, les histoires ne sont pas vraiment indépendantes au point de vue dramatique : l'action de l'une, en effet, se lie à celle d'une autre, les mêmes personnages évoluent dans des histoires différentes, de sorte que toutes ensemble elles finissent par former une intrigue pratiquement unique, un récit qu'on dirait « stéréoscopique ». De plus, la relation entre les histoires d'une part, et le récit encadrant d'autre part, contrairement à ce qui se passe dans le *Décameron*, est directe et fonctionnelle : non seulement le narrateur peut apparaître comme acteur dans le récit qu'il raconte, ce qui est courant dans tous les recueils de nouvelles, mais il peut également tenir un rôle, comme acteur, dans des histoires racontées par d'autres narrateurs, et surtout, devenir lui-même acteur dans le récit principal. Car celui-ci, contrairement au pseudo-récit des recueils boccaciens, a tout l'air d'un vrai récit : une

certaine intrigue s'y développe, et les rapports entre les narrateurs-acteurs y évoluent et s'y modifient au cours de l'œuvre. Aussi la distance entre les récits encadrés et le récit encadrant s'atténue-t-elle. Celui-ci s'anime, tandis que ceux-là tendent de plus en plus à y tenir lieu d'*épisodes*. Autrement dit, la discontinuité narrative se transforme peu à peu en continuité et l'ensemble de l'ouvrage n'apparaît plus comme une simple juxtaposition ou coordination de nouvelles, mais plutôt comme un début de subordination entre les parties d'une intrigue encore très complexe, certes, mais qui va s'unifiant de plus en plus⁹.

On s'éloigne donc, avec les *Illustres Françaises*, du recueil de nouvelles proprement dit. On en dirait presque autant des « romans à tiroirs » comme le *Gil Blas* (1715-1735), qui offre un peu le même genre d'organisation, ou les *Mémoires d'un homme de qualité* (1728-1731), influencés d'ailleurs par l'œuvre de Chasles. On pourrait aussi ranger dans cette catégorie certains ouvrages plus récents, qui se présentent comme des recueils de nouvelles ordinaires, c'est-à-dire comme des ensembles de récits séparés, mais dont l'unité narrative est nettement plus accentuée. Nous songeons notamment aux « cycles » de Basil et de Joséphine chez Fitzgerald, ou mieux, à des œuvres comme *Rue Deschambault* (1955) et *la Route d'Altamont* (1966) de Gabrielle Roy. Ici, les récits ne s'enchaînent pas directement, mais comme ils mettent tous en scène le même personnage (Christine) et que leur succession forme une progression chronologique continue, chacun tend dès lors à apparaître comme un épisode particulier à l'intérieur de l'intrigue générale que constituent la vie et l'apprentissage de l'héroïne. Encore là, par conséquent, la discontinuité narrative est réduite, et l'on s'achemine peu à peu vers une forme très voisine du roman.

En gros, on peut donc imaginer le domaine du recueil de nouvelles comme étant composé de trois groupes principaux. Au centre, le recueil de type boccacien, où les deux traits du recueil de nouvelles atteignent l'un et l'autre leur degré de réalisation idéal : discontinuité entre les intrigues

particulières des récits, continuité dans l'explicitation de la dimension thématique. De part et d'autre, deux autres groupes, que l'on peut définir chacun par l'atténuation de l'un de ces deux traits : le recueil « moderne », où la continuité thématique, peu ou pas du tout explicitée, devient moins évidente, et le « quasi-roman », où c'est la discontinuité narrative qui paraît diminuée. En d'autres mots, et pour reprendre ceux de Butor signalés précédemment, on pourrait concevoir le recueil boccacien comme l'équilibre le plus juste de la « variété » et de la « communication », tandis que les deux autres catégories impliqueraient, non pas un déséquilibre, mais un équilibre moins stable, une répartition moins égale de ces deux qualités : plus de « variété » et moins de « communication » dans le recueil moderne, plus de « communication » et moins de « variété » dans le quasi-roman.

7. Le recueil de nouvelles, en effet, s'organise selon ce que T. Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme?*, 2 : *Poétique*, Paris, Seuil, collection « Points », p. 75) appelle l'*ordre spatial*, « type de structure (qui) a été dans le passé plus répandu en poésie qu'en prose ». « On peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régulière des unités du texte. Les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation ».

8. Sur les recueils de M. Arland, cf. R. Godenne, *la Nouvelle française*, Paris, P.U.F., 1974, p. 139-144.

9. Sur R. Chasles, cf. F. Deloffre, *la Nouvelle française à l'âge classique*, Didier, 1967, p. 85-99. On notera, à propos des *Illustres Françaises*, que si Deloffre les fait figurer dans son étude sur *la Nouvelle française*, R. Godenne, par contre, dans ses deux ouvrages sur *la Nouvelle française* et sur *l'Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Droz, 1970), les ignore absolument, considérant sans doute qu'elles appartiennent au genre romanesque. Cette mésentente illustre, à sa façon, l'ambiguïté du « quasi-roman ».