

René Godenne, Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genève, Droz, 1970, 354 p.

Arnaldo Pizzorusso

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500153ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500153ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pizzorusso, A. (1970). Compte rendu de [René Godenne, Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genève, Droz, 1970, 354 p.] *Études littéraires*, 3(3), 411–414. <https://doi.org/10.7202/500153ar>

personnage nommé Tartuffe pourrait s'appeler de nos jours Patate. Après tout, on s'en console plus aisément que de ne trouver nulle part dans un ouvrage savant où sont présentés avec force détails les parents et grands-parents de Molière, que ce dernier avait un prénom et que c'était Jean-Baptiste !

Maurice PIRON

Université de Liège

□ □ □

René GODENNE, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970, 354 p.

La préoccupation essentielle de M. René Godenne a été « d'élaborer dans sa continuité historique l'évolution d'un genre », la nouvelle. Ce projet a dû soulever des questions méthodologiques préliminaires : en effet, s'il est vrai que toute histoire est par définition continue, faut-il admettre que l'histoire de la nouvelle, aux XVII^e et XVIII^e siècles, « constitue un ensemble » ? Autrement dit, l'objet d'une telle histoire est-il unique ? L'auteur a établi dès l'abord le principe suivant : « c'est l'étude des textes auxquels, à travers les siècles, on a conféré le titre de ' nouvelle ' qui permettra de répondre à la question de savoir ce qu'est une nouvelle » (p. 13). Cette perspective, que j'appellerai « nominaliste », est à mon sens la seule possible, puisqu'elle est la seule qui permette de circonscrire d'une façon certaine la matière de la recherche. Elle implique cependant des difficultés, voire des limites, dont l'auteur semble tout à fait conscient. D'abord des limites historiques : il n'est pas question de définir la « nouvelle » en soi, ni d'adopter une « méthode finaliste » ; par

contre, il faut identifier le genre dans son évolution ou dans ses transformations historiques. Mais la perspective nominaliste ne saurait écarter « a priori » la possibilité que de certaines œuvres (ou même de certains types de narration) ne correspondent pas, en tout ou en partie, à leur dénomination. Faut-il exclure de l'histoire de la nouvelle, par exemple, le conte de fées ? Si l'on admet qu'un genre est une formation historique, on admet, de ce fait, qu'il ne comporte pas seulement des transformations, mais aussi des croisements, ce qui revient à dire : des formes plus ou moins typiques.

Dans la première moitié du XVII^e siècle le genre, qui avait connu au siècle précédent la fortune que l'on sait, semble s'éclipser. On ne peut guère citer que les *Nouvelles françaises* (1623) de Charles Sorel. À une époque où le succès du roman pastoral, héroïque, galant, etc., est presque exclusif, cet ouvrage constitue une exception tout à fait remarquable. M. Godenne lui consacre des pages excellentes, en ce qui concerne notamment les rapports de Sorel avec les deux traditions, italienne et espagnole, — et aussi la technique narrative de cet écrivain, qui « est conscient de la différence [...] qui doit séparer les genres long et court » (p. 32). Sorel suppose que ses lecteurs auront « plus de plaisir d'entendre une histoire qui s'est passée en des lieux [qu'ils fréquentent] ordinairement qu'une autre dont tous les succès seroient réservés en d'autres endroits » : rien que la ville de Paris, qu'il considère comme un « abrégé du Monde », peut lui fournir toute sorte d'exemples et de sujets. Sa thématique se distingue ainsi très nettement (comme le remarque M. Godenne) de la thématique du roman contemporain. Il n'hésite

pas à nous présenter des personnages de condition peu élevée (« commerçants, bourgeois, paysans »), ni même à raconter « les passions qui ont possédé les âmes de quelques gens de basse qualité ».

M. Godenne n'insiste pas beaucoup sur l'*histoire tragique*, genre de récit qui se rattache à la tradition de Bandello et de ses traducteurs. Il note que Fr. de Rosset, dans un « recueil de narrations brèves », les *Histoires des amans volages de ce temps* (1617), « manifestait déjà le désir de ne grouper que des aventures sérieuses au sujet sentimental. Seulement, il ne leur associe jamais l'idée de 'nouvelle' » (p. 32). La critique moderne a reconnu l'intérêt des *Histoires tragiques de notre temps* (1614) — ce qui n'implique pas, bien sûr, que la technique narrative de Rosset soit celle d'un novelliste. Il insère par exemple dans son texte des lettres, des discours, etc., hors-d'œuvre typiques des romans de l'époque, bien que parfois il s'efforce d'abrégé (comme là où il se refuse à rapporter « toutes les paroles et toutes les plaintes que faisoit » un de ses personnages, Cilandre, car il lui faudrait alors se résoudre « à faire un discours aussi ample et aussi long que ces livres d'amour qui parent la boutique des Libraires du Palais »).

À l'époque « classique », les limites du genre paraissent souvent indéfinies. L'auteur a bien montré que Segrais, en critiquant le roman dans sa forme et dans ses thèmes, a suggéré une modification de l'art narratif visant à le rapprocher de la condition des lecteurs (condition sociale et condition historique). Pourquoi imaginer des Scythes ou des Parthes plutôt que des Français ? Pourquoi imposer aux narrateurs des conventions fixes comme l'« éloignement des

lieux » et l'« antiquité du temps » ? Segrais définit alors la *nouvelle*, l'opposant au roman dans les termes suivants : « il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle, que le Roman écrit les choses comme la bienséance le veut et à la manière du Poète ; mais que la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plustost à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure ». M. Godenne estime que cette définition « présente des lacunes, puisque, curieusement, elle n'insiste pas sur le caractère de brièveté de la forme et qu'elle ne dit rien d'une technique narrative particulière » (p. 51). C'est sans doute que pour Segrais ces aspects n'étaient pas bien considérables (l'auteur lui-même, p. 57, nous rappelle d'ailleurs que « la nouvelle de Segrais approche ou dépasse les deux cents pages »). La *nouvelle* dont il est question ici ne serait-elle qu'un nouveau genre de roman ? Mais le mot *roman*, à l'époque, avait un sens relativement précis, désignant les romans héroïques, qu'on appelait souvent *grands romans* : d'où la nécessité d'indiquer par d'autres formules (telles que *petits romans*, *petits histoires*, *nouvelles*, etc.) des formes narratives qu'on souhaitait distinguer ou même opposer aux formes précédentes. Dans la réalité des choses, cette distinction n'était ni nette ni cohérente. M. Godenne a insisté avec raison sur ce point capital : la forme narrative de la *nouvelle* est envisagée comme un *petit roman*, ou même comme un roman déguisé (voir notamment les p. 151 sq. et la documentation correspondante).

Autrement dit, la terminologie de l'époque, dans ce domaine

particulier, est le plus souvent flottante et incertaine. M. Godenne met en évidence, chez les auteurs, « un manque flagrant de rigueur terminologique » (p. 94). Il remarque par exemple que le terme *histoire*, qui dans les grands romans désignait surtout les histoires intercalées, après 1760 désigne couramment des histoires indépendantes (*histoires galantes* ou *histoires secrètes*), qui ne diffèrent pas essentiellement des *nouvelles*. Tous ces récits récupèrent la thématique des romans. Comme l'écrivait Bayle en 1685, les « petits Romans donnent quelquefois des caractères si chimériques, que ceux qu'on faisoit il y a trente ou quarante ans en plusieurs volumes n'ont rien de plus excessif ». L'auteur a donc raison de penser qu'en « cette fin de siècle, il ne s'installe pas dans le genre de la nouvelle un courant réaliste au sens moderne du mot » [M. Godenne nous permettra-t-il de préciser que, dans un ouvrage qu'il veut bien citer, nous n'avons jamais soutenu le contraire ?] Il est plus juste de parler de « réalisme galant », bien que cette formule demeure un peu vague. Elle pourrait s'appliquer, par exemple, à Mme de Villadieu, mais le cas de Mme de La Fayette nous paraît plus complexe. Faut-il admettre qu'elle s'oppose au « réalisme galant » (p. 74), ou bien que son œuvre en est en quelque sorte l'expression la plus raffinée et la plus accomplie ? Il n'est pas douteux, par contre, que les nouvelles d'un Donneau de Visé, d'un Préfontaine (ou même ces *Nouvelles amoureuses et galantes*, 1678, qu'on a souvent, mais sans doute à tort, attribuées à Fr. de Callières), ne représentent un courant bien différent, que l'auteur rattache avec raison aux « intentions des romanciers réalistes de la première moitié du

siècle » (p. 76). Comme l'écrit Donneau de Visé dans la *Préface* de ses *Nouvelles galantes* (1669), « ces sortes d'Ouvrages n'estant que des Récits de choses plus familières que relevées, le stile en doit estre aussi naturel que seroit celui d'une Personne d'esprit qui feroit agréablement un Conte sur le champ ».

M. Godenne a enregistré les définitions de l'art narratif qui ont été formulées à l'époque classique, soulignant tout particulièrement l'intérêt des considérations théoriques de Du Plaisir. Mais (et c'est là sans doute un des aspects les plus originaux de son enquête) il a constaté que les préceptes des théoriciens ne sont guère suivis par les novellistes, de 1670 à la fin du siècle. Ils ne recherchent pas, par exemple, l'unité de la narration : le succès de la nouvelle romanesque n'implique aucunement (comme bien des historiens littéraires l'avaient cru) le succès « d'une forme de narration conçue selon les principes de composition de Mme de La Fayette » (p. 243). On aurait tort de supposer, croyons-nous, que le public contemporain ait aussitôt compris et apprécié une œuvre romanesque subtile, difficile, que pourtant le lecteur moderne considère d'habitude comme typique de l'esprit de cette époque.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, l'auteur constate tout d'abord le « déclin de la nouvelle romanesque ». Comme au siècle précédent, cette forme n'est pas bien dégagée du roman : d'après D'Argens, la différence entre le roman et la nouvelle « ne consiste que dans l'étendue ». Mais la nouvelle historique connaît une crise à partir des années 1730 : Lenglet du Fresnoy, Prévost, D'Argens, etc., formulent des critiques qui nous rappellent celles

de Bayle, qui a souvent condamné tout mélange entre l'histoire et le roman. Cette crise prépare la transformation du genre : dans une telle perspective, l'auteur signale l'intérêt de l'œuvre de Mme Riccoboni (notamment de *l'Histoire du marquis de Cressy*, 1758), qui rend compte des sentiments des personnages, observe leurs réactions et en somme, de même que Mme de La Fayette, « conte en analysant » (p. 196).

Au point de vue de l'histoire littéraire, ce qui paraît essentiel c'est le « renouvellement d'une technique » (que M. Godenne étudie dans la dernière partie de son livre). L'auteur souligne d'abord le succès du *conte moral*, créé par Marmontel, qui utilise des moyens simples et vise à la rapidité. Bien que le terme *conte* soit assez ambigu (M. Godenne n'omet pas de rappeler le passage des *Deux Amis de Bourbonne* où Diderot définit trois catégories de contes), on voit se dégager peu à peu une forme de nouvelle courte, anecdotique, qui sera pratiquée par Baculard d'Arnaud et Restif de la Bretonne. C'est seulement alors que la *nouvelle* « se détache du roman [et] tend à devenir un genre spécifique » (p. 208). En ce qui concerne la technique narrative, des écrivains comme Cazotte, Florian, Sade s'approchent déjà de la *nouvelle* telle qu'elle sera conçue au XIX^e siècle. Ainsi par exemple Florian vise à l'« unité anecdotique » et conte rapidement : il entre de façon directe dans le vif du sujet, élimine les détails, possède « le sens de la progression dramatique ». Ses contes témoignent d'une « recherche de l'intensité, du paroxysme » (p. 221 sq.). Cette recherche est encore plus marquée chez Sade. L'intérêt de son œuvre de nouvelliste est d'abord thématique

(il écrit des « nouvelles morales à rebours », qui demeurent « équivoques quant aux intentions véritables de l'auteur ») ; mais M. Godenne met aussi en évidence des aspects techniques originaux, et notamment le sujet reposant presque toujours sur des « données extraordinaires ». Ce « caractère d'exception » comporte des « situations dramatiques exceptionnelles », qui sont toutefois soutenues par un effort constant de concision et de concentration.

Ajoutons enfin que l'ouvrage de M. Godenne est complété par une riche bibliographie et par un *Répertoire par année des titres de nouvelles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, qui n'avait jamais été fait et qui rendra certainement bien des services aux chercheurs.

Araldo PIZZORUSSO

Università di Firenze

□ □ □

MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, 828 p.

Aux deux grands romans et au théâtre de Marivaux, on vient d'ajouter chez Garnier un volume d'écrits peut-être moins remarquables, mais non moins utiles à la connaissance de l'écrivain. Ces « journaux et œuvres diverses » forment un genre à part, car, abstraction faite de quelques discours académiques¹, l'auteur se plaît à discuter et à raconter sans la contrainte d'aucune tradition ni d'aucune règle. Ce journaliste peu orthodoxe, contrairement à ses promesses, maintient rarement un rythme de parution régulier et n'achève pas tout ce

¹ À l'exception de son *Discours de Réception*, tous parurent dans le *Mercur*.