

Littérature française

ROGER DUBUIS: *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge*. Presses universitaires de Grenoble, 1973. 584 p.

Le titre de l'ouvrage de M. Dubuis définit clairement le domaine étudié. Tout au plus faut-il indiquer au lecteur que ce sont les fabliaux et les lais qui servent de préférence à mettre en relief les caractéristiques des *Cent Nouvelles nouvelles*, et que le souci de M. Dubuis n'est pas d'établir les chemins sinueux par lesquels ont pu passer les motifs narratifs, mais de suivre l'évolution d'un genre: le genre narratif bref.

D. définit sa méthode comme un compromis entre celle qui partirait d'une définition rigoureuse, mais apriorique de la nouvelle, et celle qui suivrait «inductivement» la formation de la nouvelle au cours du temps: «La méthode que nous avons adoptée est une synthèse des éléments de chacune des méthodes précédemment envisagées. Il est indispensable, en effet, de recourir au départ à une définition aussi précise que possible de la nouvelle. Mais cette définition ne doit pas être imposée arbitrairement. Elle ne peut être le fait du critique, sinon dans la mesure où il demande aux auteurs eux-mêmes de la fournir.» (p. 4)

D. tire ainsi du recueil lui-même les éléments d'une théorie de la nouvelle. Ce parti pris est certes utile, mais il laisse dans l'ombre d'autres points de vue qui auraient pu servir à distinguer la nouvelle primitive des autres formes que ce genre a prises au cours des âges. Les deux premiers critères envisagés sont la date de l'action et l'authenticité des faits (c'est-à-dire la localisation dans le temps et dans l'espace d'un récit donné, ainsi que les formules qui servent à affirmer la réalité de la fiction. Ces deux critères

permettent de différencier les *CNN* aussi bien des fabliaux (où les localisations sont plus imprécises) que des lais, qui opposent le passé et des personnages assez indéterminés au présent fortement individualisé des *CNN*.

Un troisième critère: «la brièveté du récit» ne permet guère de différencier radicalement les *CNN* des fabliaux ni des lais. Tout au plus D. constate-t-il que le souci de la brièveté se fait plus fortement sentir dans les *CNN* que dans les fabliaux. Il y a, chez l'auteur, une tendance à considérer les fabliaux comme un genre précurseur des *CNN*, qui, selon lui, constitueraient un des premiers sommets du récit bref. Si les *CNN* remportent le prix de la brièveté (bien qu'aux yeux de D. celle-ci ne soit nullement systématique), cela tient à l'art du résumé qui, conjugué à d'autres procédés visant l'élaboration d'une matière brute (confection d'une intrigue, jeu conscient sur les rapports auteur-lecteur), rendrait les *CNN* esthétiquement plus réussies que les fabliaux dans lesquels ces éléments ne se trouvent qu'à un degré moindre. Pourtant, si on se place à un autre point de vue, il serait parfaitement possible de valoriser les fabliaux, en insistant par exemple sur la vivacité des descriptions et des dialogues. Les éléments «scéniques» (selon la terminologie de Lubbock) ne sont pas nécessairement inférieurs aux éléments panoramiques.

Un quatrième critère: «il est indispensable qu'une histoire soit digne d'être rapportée» (p. 46) reste provisoirement non défini. Les termes de «cas» ou d'«aventure» n'y sont pas identiques puisqu'il y a des aventures qui ne sont pas dignes de fournir la matière d'une nouvelle.

Une fois la définition de la nouvelle établie, D. passe à l'étude de la mise en œuvre: il distingue entre problèmes de

fond et problèmes de forme. D. est conscient de la précarité de cette division, mais l'utilise quand même. Les problèmes de fond sont traités sous quatre chefs: les *personnages*, les *sujets et les thèmes*, la *psychologie* et le *comique*.

Pour ce qui est des personnages, avant de constater que les *CNN* les empruntent «à toutes les classes de la société du XV^e siècle», D. affirme qu'«Etablir un répertoire... des positions sociales des personnages des *Cent Nouvelles nouvelles* serait une tâche aussi fastidieuse que facile» (p. 59). On sait que Nykrog (*Les Fabliaux*, Copenhague 1957, réédition Genève 1973) après avoir défini le rang du mari et de l'amant dans les conflits érotiques triangulaires, établit que si l'amant est noble, le mari l'est aussi. De cette constatation Nykrog conclut que les fabliaux sont un genre aristocratique. Or cette combinaison subit de fortes modifications dans les *CNN* et, chose tout aussi remarquable, la femme devient un objet digne de punition (dans les fabliaux on punit l'amant et non pas la femme). De telles différences, ajoutées à d'autres que la place qui m'est accordée ici ne me permet pas de traiter, donnent à réfléchir sur l'évolution, littéraire et sociale. Notamment, l'anti-féminisme si décrié pourrait bien se révéler socialement plus restreint qu'on ne le pense généralement, du moins sous la forme que lui donnent les *CNN*. Quant à la liberté sexuelle, elle est nettement limitée: si le but proposé est un mariage aristocratique, l'on ne plaisante guère.

Par réaction contre l'opinion qui veut que les *CNN* forment un recueil obscène, D. relève qu'un quart des nouvelles ne sont pas licencieuses. Mais une proportion de trois quarts de nouvelles obscènes est énorme, même par rapport aux fabliaux, au *Décameron* ou à la tradition italienne, d'autant plus que seulement environ 10% des *CNN* sont à sujet non érotique. Or il semble bien qu'une telle

«érotisation» de la matière narrative indique que le recueil procède d'un milieu aristocratique.

Le caractère plaisant du recueil que signale D. est indéniable, mais je me demande s'il ne cache pas un pessimisme foncier: le but de pas mal de plaisanteries et d'intrigues est de se libérer de la femme considérée comme une charge, et il n'est pas rare de voir la jouissance érotique devenir problématique (ainsi lorsque deux amants se partagent une femme), ou bien de voir son objet — la femme — dévalorisé.

Quant à la psychologie, D. semble lui attribuer un rôle exagéré. Du moment qu'il n'y a pas de longues descriptions des personnages, et peu d'épisodes servant uniquement à mettre en relief leur caractère, il peut sembler oiseux de distinguer entre les nouvelles où la psychologie justifie l'intrigue et celles où elle la commande (p. 84-85). D'autre part, les invraisemblances psychologiques sont trop nombreuses pour qu'on puisse se dispenser de reconnaître que l'auteur suit une autre esthétique où la psychologie joue un rôle réduit. Cela dit, il est inévitable que l'action d'un personnage se transforme presque automatiquement en qualification de celui-ci, c'est-à-dire en psychologie. Dans la 33^e nouvelle, un grand seigneur séduit la maîtresse de son ami et, ayant vu qu'elle consent à se partager, le second amant impose le partage public, révélant l'infidélité au premier amant, ce qui constitue une humiliation de la dame. La psychologie consisterait dans la peinture du second amant qui sauve un ami d'un amour indigne ainsi que dans celle d'une première version de Célimène (ici D. oublie pourtant que la femme des *CNN* est entièrement fourbe). Pour moi, ce qui importe ici, c'est la «logique probatoire» de la nouvelle: on prend une femme, on la dévoile comme indigne, puis on la rabaisse, ce qui fait qu'en même temps on rabaisse l'amour courtois comme système de valeurs.

Dans la grande nouvelle n° 26, deux amants sont obligés de se séparer pour un temps. N'ayant pas de nouvelles, Katherine, la jeune fille, part, déguisée en homme, rendre visite à son ami Gérard, mais seulement pour constater son infidélité. Résignée, elle rentre épouser le prétendant que lui a choisi son père, et Gérard, s'étant repenti, n'obtient même pas un mot de la jeune fille. Ici D. a parfaitement raison de relever la description nuancée, notamment de la psychologie de Katherine. Ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse déceler un système social sous-jacent: Gérard est de fortune et de rang inférieurs à Katherine, et le prétendant choisi par son père est son égal. On voit dans quel sens joue la logique argumentative, mais pour la «faire passer» il faut un autre niveau, qui voile le niveau argumentatif mais qui peut fort bien posséder ses propres valeurs (dignité de la conduite de la jeune fille) mises en relief par D.

Une étude du comique selon les catégories bergsonniennes – où sont analysées aussi, pour faire ressortir les différences, des nouvelles tragiques – conclut ce qui a trait aux problèmes de fond.

Les problèmes de forme – la seconde subdivision principale – sont abordés par une étude excellente sur les rapports entre auteur et lecteur (tantôt ce dernier est le confident de l'auteur par rapport aux personnages; tantôt il est tenu dans l'ignorance). C'est là un critère qui permet de différencier les *CNN* des fabliaux. Trois chapitres établissent sur des bases formelles une classification des nouvelles. Déjà, à propos des sujets et des thèmes, D. a fait une première classification distinguant entre bons mots et bonnes histoires et, parmi ces dernières, entre celles qui sont bonnes par elles-mêmes et celles qui tiennent leur qualité de la conduite de l'intrigue. D'une part, il y a des nouvelles linéaires (qu'il ne faut pas confondre avec les histoires qui sont bonnes par elles-mêmes, car elles

peuvent se servir d'un art subtil, p. ex. celui de la gradation). D'autre part, on trouve des nouvelles «à pointe» et des nouvelles à un ou plusieurs «points de bascule». On s'aperçoit que c'est la notion de péripétie qui permet à D. d'opérer sa classification: l'attente du lecteur est comblée et voilà la nouvelle linéaire. De même la pointe semble s'identifier à une péripétie finale, éventuellement renforcée par un jeu de mots, alors que le point de bascule est presque synonyme de péripétie. De la dominance des deux derniers types D. dégage une caractéristique des *CNN*: la recherche de l'inattendu. Cette structure narrative rapproche les *CNN* des lais, alors que les fabliaux sont considérés comme ébauches d'une réalisation esthétique future (sans compter qu'ils sont une mine de sujets et de motifs). Certes, cela est indéniable du point de vue de l'auteur, mais l'on se demande encore ici si les fabliaux ne sont pas condamnés au nom d'une esthétique qui n'est pas la leur.

Il est indéniable que D. a trouvé une définition du récit bref qui s'applique bien à une certaine tradition – que d'ailleurs on nomme souvent «conte» et non pas «nouvelle». On pourrait ajouter que, dans une perspective plus large, la linéarité du récit se révélerait un critère important (par opposition à la technique «in medias res» p. ex. de la nouvelle cervantesque), et c'est pourquoi il aurait été préférable de ne pas l'utiliser comme subdivision, d'autant plus que D. constate que cette linéarité caractérise la presque totalité de la tradition examinée.

Les fabliaux et les lais sont étudiés à peu près selon les mêmes critères que les *CNN*, ce qui rend l'ouvrage clair et facile à utiliser. D. propose de réunir les fabliaux sous la notion de «bon tour» et procède ensuite à quelques subdivisions, à peu près selon les mêmes critères que ceux qui ont été utilisés lors de l'examen des *CNN*. La définition est certes acceptable si l'on

considère le corpus de D. – et pour incorporer les lais, il suffit de remplacer «bon tour» par «ressort» – mais elle reste peut-être un peu trop générale.

La critique faite à Nykrog peut se justifier dans la perspective de D., mais ce dernier semble ne pas voir que la constitution d'un groupe de fabliaux érotiques n'est pas pour Nykrog un «acte gratuit». D. écrit: «Or la distinction entre l'issue favorable à l'amant et le succès du séducteur (Nykrog dit «du mari») est plus que subtile, elle est spécieuse» (p. 206). Peut-être, mais elle permet de constater l'appartenance du moins partielle des fabliaux à un milieu courtois (selon les nuances apportées par Rychner: *Contribution à l'étude des fabliaux*, Neuchâtel, Genève, et acceptées par Nykrog dans la postface à la seconde édition de son ouvrage).

La définition des fabliaux pose pourtant des problèmes: Faut-il conserver celle de Bédier: «conte à rire en vers» ou bien suivre Rychner (Les Fabliaux, genre, styles, publics, in: *Littérature narrative d'imagination*, Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959, Paris 1961) qui ne veut tenir compte que des fabliaux «certifiés», c'est-à-dire des textes qui se définissent eux-mêmes par le terme de fabliau. D. accepte finalement la définition de Bédier tout en se limitant dans ses démarches initiales à l'examen des fabliaux certifiés ou unanimement considérés comme tels. Ce parti pris semble raisonnable, mais cause parfois des difficultés. Plus loin D. est amené à se poser la question très pertinente: «Faut-il conclure que c'est le genre du lai qui se prête mal à l'emploi des dialogues?» (p. 464) – question pertinente parce que la particularité, la singularité, pourrait bien constituer le comique, et cela non seulement dans le domaine érotique. D. conclut que, comme le lai d'*Ignavares* contient des dialogues développés, on peut répondre par la négative. Or, le lai d'*Ignavares* est justement un lai contesté, dont

on a signalé les éléments fabliauesques. Par un exemple douteux, D. rejette une thèse qui aurait peut-être pu contribuer à établir la différence entre lai et fabliau.

D. peut donc conclure à l'identité structurale des divers genres brefs du moyen âge. Ce n'est que le ton qui les distingue (p. 468). Sans doute, mais le ton aussi se manifeste par des procédés techniques. Si les conclusions de D. semblent assez justes, il n'en reste pas moins qu'elles sont extrêmement générales et qu'une utilisation des recherches narratives modernes aurait certainement permis à l'auteur d'atteindre à un plus haut degré de différenciation.

Une dernière partie est consacrée à «la tradition du récit bref». D. survole les manifestations principales du genre sans se priver de nombreuses remarques justes et d'intéressants examens de détail. Toutefois, en traitant les «exempla», D. omet la *Disciplina clericalis* qui date d'environ 1118. Ce faisant, l'auteur a trop beau jeu de mettre en doute une influence possible des «exempla» sur les fabliaux. Examinant les histoires brèves dans les romans, D. prétend que «les écrivains médiévaux n'ont jamais maîtrisé la technique du genre narratif long...» (p. 501), affirmation d'autant plus étonnante que D. reconnaît à Chrétien de Troyes une structure d'ensemble (p. 513). Chose plus grave, D., pour prouver sa thèse, analyse un épisode du *Lancelot* de Chrétien alors que, premièrement, il aurait fallu étudier l'ensemble du roman et que, deuxièmement, *Lancelot* est un exemple mal choisi puisqu'il se pourrait que cette «matière» ait été imposée à Chrétien (Pour un examen de la composition du roman médiéval, on peut voir Ryding: *Structure in Medieval narrative*, La Haye-Paris 1971).

C'est le propre de la critique d'accorder aux objections une place parfois exagérée. C'est pourquoi, malgré quelques inconséquences et un appareil théorique très res-

treint (mais à la rigueur préférable à une hypertrophie), il faut rendre hommage à M. Dubuis d'avoir tenté une première synthèse d'un domaine peu étudié depuis Toldo, Gaston Paris et Söderhjelm.

Michel Olsen
AARHUS

STEEN JANSEN, HANS PETER LUND, ARNE SCHNACK: *Øvelser i elementær tekstanalyse af franske litterære tekster*. Akademisk Forlag, København, 1972. I, 162 p. II, 186 p.

Dans les années vingt le professeur Servais Etienne instaura à l'Université de Liège la discipline d'analyse textuelle, ce qui était à l'époque un fait plutôt révolutionnaire. Au Danemark on l'introduisit comme discipline autonome à l'occasion des révisions du programme des études de français en 1968 – et cela sans avoir d'idées préconçues sur ce que représenterait cette nouveauté. Depuis lors professeurs et étudiants cherchent à préciser le statut de la discipline, ses buts et son application pédagogique.

Voici parus en librairie, élaborés par une équipe de chercheurs de Copenhague, des « Exercices d'analyse textuelle élémentaire » à l'intention des étudiants de première année en français. C'est un ouvrage à base scientifique solide, ayant une visée pédagogique bien définie.

Selon les trois auteurs le texte littéraire ne dépend pas de façon univoque d'un monde réel déterminé, d'où il prendrait ses éléments constituants. Bien qu'il ne jouisse pas d'une autonomie absolue, il y a moyen de le lire et de le comprendre sans tenir compte des éléments extérieurs au texte lui-même. Une conséquence possible de cette constatation est de définir l'analyse textuelle comme la discipline qui étudiera

- 1° les relations entre le tout et les parties constituantes du texte
- 2° les relations des parties constituantes entre elles.

Les résultats scientifiques et pédagogiques d'une telle conception n'ont pas perdu leur actualité: Quelle que soit la manière dont on souhaite s'occuper de recherches littéraires, l'analyse textuelle est une phase importante du travail.

Les auteurs discernent et commentent une série d'éléments formels du texte littéraire; l'ordre de présentation est déterminé par la complexité croissante des notions, et ne représente pas en soi un modèle ou une méthode à suivre pour les étudiants. Les chapitres les plus importants sont groupés en sections de la façon suivante:

- signification concrète et abstraite du mot, champs sémantiques –
- syntaxe: phrases, membres de phrase, rapprochements surprenants: figures de répétition, métaphores, métonymies –
- motif, thème, composition (c.-à-d. répétitions, contrastes ou variations des motifs) –
- univers fictif: temps, espace, personnages, situations, structures, genres –

Le choix adéquat de concepts descriptifs est particulièrement difficile, quand il s'agit de faire un ouvrage d'initiation. Je suis d'avis que les auteurs ont résolu le problème d'une manière judicieuse, et qu'ils offrent aux étudiants un outil bien précieux. Un outil, d'ailleurs, dont on étend facilement le champ d'application en se servant des renvois nombreux et précis, surtout aux œuvres de M. Cressot, de J. Dubois, de R. A. Sayce et de T. Todorov.

Il est naturellement possible de faire des objections, mais elles sont en partie parées d'avance parce que l'ouvrage ne