

Cahiers
d'études italiennes

Cahiers d'études italiennes

10 | 2010

FILIGRANA

Nouvelle et roman

Présentation

Patrizia De Capitani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/160>

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2010

Pagination : 5-10

ISBN : 978-2-84310-164-9

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Patrizia De Capitani, « Présentation », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/160>

PRÉSENTATION

Les études réunies dans ce volume abordent la question des rapports entre la nouvelle et le roman dans un laps de temps qui va du haut Moyen Âge à l'époque romantique et dans un espace culturel qui comprend l'Italie, la France et l'Allemagne.

Pour Enrico Malato, nouvelle et roman sont irréductibles, tant par leur origine – le roman naît en France au XII^e siècle au sein des cours féodales, la nouvelle est en revanche un produit de la société mercantile et urbaine des XIII^e-XIV^e siècles – que par leur forme¹. La première tend à la concentration – une action unique, peu de personnages, un *climax* et une conclusion souvent inattendue –, alors que la deuxième comporte plusieurs actions et péripéties, de nombreux personnages, une conclusion différée sous forme d'épilogue. Malgré ces différences significatives, les chemins de ces deux genres narratifs se sont souvent croisés depuis l'Antiquité tardive et le Moyen Âge jusqu'à nos jours.

Si nous considérons pour commencer l'opposition entre brièveté et longueur – la « durée », pour reprendre la terminologie d'André Jolle –, nous constatons que l'attraction entre ces deux genres est à l'œuvre dès ce type très particulier de narration que forme le récit hagiographique. Filippo Fonio compare dans les pages qui suivent la version longue du martyre de saint Sébastien (*Passio Sebastiani*, deuxième quart du V^e siècle) à la version courte de cette même histoire, donnée par Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée* au XIII^e siècle. Même si les différences structurelles entre les deux versions sont évidentes, il n'en reste pas moins que l'une n'aurait pu exister sans l'autre. Autre aspect à souligner, les versions longues des vies des saints s'apparentent, quant à leurs structures, aux grands cycles

1. E. Malato, « La nascita della novella: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese », dans *La Novella italiana*, (Atti del convegno di Caprarola, 19-24 septembre 1988), Rome, Salerno Editrice, 1989, 2 vol., t. 1, p. 3-45.

romanesques français du XIII^e siècle, car elles se développent et progressent par ajouts successifs selon une technique qui est proche de l'entrelacement à l'œuvre dans les grandes *sagas* chevaleresques (F. Fonio, « Du roman au récit de saint Sébastien. Considérations sur les formes de la narration longue et brève entre l'Antiquité tardive et le Moyen Âge »).

La dynamique brièveté-longueur, pertinente pour le récit hagiographique, ne l'est plus pour les nouvelles qui figurent dans le roman chevaleresque italien de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle. Dans ce cas, il faut plutôt analyser l'aptitude du roman à inclure en son sein la forme plus brève de la nouvelle. Nous pensons notamment aux grands romans chevaleresques de Boiardo (*Roland amoureux*) et de l'Arioste (*Roland furieux*), sans oublier *Mambriano* de Francesco Cieco, qui virent tous les trois le jour à Ferrare². Le mérite d'avoir inséré des nouvelles dans la trame du roman, traditionnellement attribué à Boiardo, remonte certes aux grands cycles en prose d'oïl du XIII^e siècle, comme *Guiron le courtois* (G. Sangirardi, « Les nouvelles du *Roland furieux* »). Il est toutefois indiscutable que Boiardo, maître incontesté avec l'Arioste de l'entrelacement, a su intégrer les nouvelles à la structure du roman tout en préservant leur autonomie narrative (P. De Capitani, « Le rôle de la nouvelle dans la refondation du roman chevaleresque : le cas de l'*Inamoramento de Orlando* de Matteo Maria Boiardo »). Et cela bien avant que n'interviennent les débats théoriques autour de l'unité d'action et des rapports qui relient les digressions à l'action principale.

Ces débats ne débutent en effet en Italie qu'après la parution de l'édition définitive du *Roland furieux* (1532) et ce n'est qu'au-delà de 1550 que paraissent les écrits de Cinzio et de Pigna sur le roman³. Ceux-ci s'engageront à défendre les chefs-d'œuvre de Boiardo et de l'Arioste contre leurs détracteurs qui évaluaient le roman moderne à l'aune de l'épopée antique, amplement décrite dans la *Poétique* d'Aristote, texte fondateur de la narratologie moderne. Les défenseurs du roman rétorqueront à ses détracteurs qu'à défaut d'être conforme aux règles fixées par Aristote pour l'épopée, le roman rencontre l'intérêt du public, ce qui est bien plus important que le respect des règles fixées de nombreux siècles auparavant. En faveur du

2. Le *Morgante maggiore* du Florentin Luigi Pulci, dont circulait déjà en 1478 une édition en vingt-trois chants, aujourd'hui perdue, et dont la *princeps* en vingt-huit chants remonte à 1483, ne comporte pas de nouvelles et de toutes façons est très éloigné tant pour la forme que pour le fond du *Roland amoureux* de Boiardo (1495 pour la première édition en trois livres) et du *Roland furieux* de l'Arioste. Le *Mambriano* de Cieco parut à Ferrare chez G. Mazzocchio en 1509.

3. Tant le *Discorso intorno al comporre dei romanzi* de G. B. Gibaldi Cinzio que *I Romanzi* de G. B. Pigna paraissent en 1554.

roman, l'argument de son adaptation à l'époque vient ensuite conforter celui de l'approbation du public. En ce qui concerne plus spécifiquement la nouvelle, il faut attendre 1574 pour que soit rédigé le premier écrit théorique consacré à ce genre, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* de Francesco Bonciani⁴. En dehors du roman chevaleresque, la nouvelle, ou mieux, la digression, pointe par ailleurs au XVI^e siècle dans le genre autobiographique. Dans la *Vita* de Benvenuto Cellini, certains passages sont de pures parenthèses qui n'apportent rien ni à la compréhension de la trame narrative ni à la succession des événements. Ils jouent en revanche un rôle capital dans le projet autobiographique de l'auteur (C. Terreaux-Scotto, « Les nouvelles dans la *Vita* de Benvenuto Cellini : la construction d'un roman personnel »).

En raison de sa polysémie, qui intègre aussi l'idée de nouveauté, le mot « nouvelle » signale des tournants et des bouleversements majeurs dans l'histoire littéraire. Ainsi en 1671, sept ans avant la parution de *La Princesse de Clèves*, Charles Sorel oppose la « nouvelle », c'est-à-dire un roman au format contenu, aux romans fleuve en plusieurs tomes dont le public a commencé à se lasser (J.-Y. Vialleton, « La nouvelle diffamatoire dans la France de l'âge classique : le cas particulier de *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy* »). Presque un siècle et demi après Sorel, Goethe, en insérant une courte nouvelle dans les *Affinités électives*, souligne combien la forme brève est davantage en prise avec les défis humains, sociaux mais aussi économiques d'une ère nouvelle où la toute jeune nation allemande est appelée à jouer un rôle de premier plan (F. Genton, « Goethe, le roman et la nouvelle : le cas des *Affinités électives* »).

Ouvrant une seconde piste, la question des rapports que la nouvelle et le roman tissent avec le réel est commune à plusieurs des contributions ici réunies. Tout en avertissant qu'en aucun cas la source littéraire ne peut être appréhendée comme le reflet pur et simple de la réalité, É. Zanone analyse la représentation des *brevi* – des amulettes constituées d'une bande de parchemin avec une inscription – dans la prédication, les écrits religieux et les nouvelles entre le XIV^e et le XV^e siècle en Toscane. Si les écrits religieux entretiennent avec les *brevi* un rapport purement normatif, de rejet radical ou de tolérance bénévole, le motif du *breve* est pour les auteurs des nouvelles l'occasion de stigmatiser par le rire tant l'excessive crédulité des uns que la ruse des autres, notamment de certains religieux sans scrupules qui profitent de la superstition des classes populaires (« Le *breve*, entre fiction

4. La *Lezione* de Bonciani ne fut imprimée qu'en 1727 ; voir N. Ordine (éd.), *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, Turin-Paris, Aragno-Vrin, 2002, p. 30-41.

et réalité. Les représentations d'une amulette dans les écrits religieux et les nouvelles en Toscane au XIV^e et au XV^e siècle»).

Ce sont les humanistes qui ont manifesté le plus de méfiance vis-à-vis des deux objets d'étude de ce volume, à commencer par Pétrarque qui a ouvertement dénoncé l'in vraisemblance pernicieuse des romans. Cet anathème n'a pas laissé indifférent Boccace lui-même qui, dans la deuxième partie de son existence, a renié le *Décameron*, œuvre juvénile traitant de sujets frivoles comme les femmes et l'amour. En relisant les deux derniers livres de *La Généalogie des dieux païens*, Pauline Pionchon montre que ce reniement de la part de Boccace est beaucoup plus nuancé qu'on ne le prétend. Dans la *Généalogie*, la réhabilitation de la nouvelle passe par son assimilation aux comédies de Plaute et de Térence que Boccace compare à des récits moraux susceptibles d'éloigner les hommes du vice grâce à la représentation caricaturale qu'elles en donnent. La traduction latine que fit Pétrarque de la nouvelle 10 de la X^e journée du *Décameron* – couramment appelée nouvelle de Griselda – autorisa par ailleurs l'inclusion du modèle «décameronien» au corpus littéraire dont s'inspiraient les humanistes du XV^e siècle, Leonardo Bruni et Leon Battista Alberti par exemple, pour la rédaction de leurs propres nouvelles («*La Généalogie des dieux païens* entre le *Décameron* et les nouvelles des humanistes du premier XV^e siècle»).

Au niveau des rapports entre réalité et fiction, la nouvelle diffamatoire qui fleurit en France à l'âge classique offre un exemple particulièrement significatif. Elle se défend contre les attaques provenant des tenants de la nouvelle officielle en prétendant à plus de vérité que celle-ci puisqu'elle révèle la face cachée, et donc censée être plus vraie, de tel ou tel personnage. Il n'en reste pas moins que, par le biais de ce type de récit, l'écrivain s'ouvre un espace de liberté vis-à-vis des contraintes de la vérité historique, d'où va naître le roman moderne, définitivement émancipé de l'épopée (J.-Y. Vialleton).

Les articles de ce volume développent aussi une troisième perspective. L'interaction entre la nouvelle et le roman influence en effet à plusieurs égards la dimension de la subjectivité à partir de laquelle se joue l'originalité de l'œuvre littéraire. Nous avons déjà relevé que, dans un récit autobiographique comme la *Vita* de Cellini, la nouvelle permet l'émergence d'une subjectivité exceptionnelle. L'exceptionnalité de cette subjectivité repose notamment sur le fait qu'elle se construit non pas sur l'introspection, mais sur l'action. L'action étant le fondement même de la nouvelle, on mesure facilement la contribution de ce genre à la construction du «roman personnel» de Cellini et plus généralement de l'autobiographie à la Renaissance (C. Terreaux-Scotto).

Dans le *Roland furieux*, l'Arioste reprend le modèle de la nouvelle décameronienne pour le transformer en un récit autobiographique raconté par un « narrateur élégiaque » qui ne cherche ni à amuser ni à donner des leçons mais qui veut avant tout exprimer une souffrance. Le face à face entre le narrateur de la nouvelle et son interlocuteur, un personnage du roman, « articule la coexistence de deux voix, enfantine et adulte, dont joue incessamment la musique du roman » (G. Sangirardi). Dans les nouvelles de Boiardo, la voix du narrateur se fait quant à elle indirectement entendre à travers le traitement des sources qui sont à la base des diverses nouvelles. En associant, occultant et travestissant les sources les plus disparates, le narrateur parvient de façon discrète à transmettre son point de vue sur les thématiques courtoises et chevaleresques qui sont au cœur des nouvelles intégrées à son roman (P. De Capitani).

À partir de la Renaissance, la question de la subjectivité, c'est-à-dire de la relation entre le narrateur et la narration, devient la préoccupation récurrente. Cellini, qui revendique un statut d'artiste dans la société florentine du xvi^e siècle, exploite la tradition de la nouvelle pour construire une auto-représentation valorisante de soi-même en suscitant l'admiration des lecteurs (C. Terreaux-Scotto). Le lien du narrateur à la narration est également sollicité dans le genre très particulier de la nouvelle diffamatoire. Avec le cas extrême que constitue *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy*, le narrateur abolit l'individu réel et donne naissance à un personnage fictif qui est le fruit de sa propre imagination et qui obéit davantage à un dessein politique qu'au besoin de vérité (J.-Y. Vialleton).

C'est toutefois à l'époque romantique que la question du rapport entre la subjectivité narratrice et l'objet de la narration se pose avec le plus d'acuité et de force. En 1801, Friedrich Schlegel définissait la nouvelle comme le produit d'une tension entre la subjectivité de l'auteur et l'objectivité de la fable, le contenu de la fable étant au fond moins important que la manière de la relater. Goethe, en 1827, définissant la nouvelle comme « un événement inouï qui s'est passé », rebondit sur cette dimension de subjectivité et d'originalité qui est le propre de la nouvelle depuis Boccace et qui s'est consolidée pendant des siècles de pratique narrative. Car le caractère « inouï » de la nouvelle ne se présente comme tel qu'aux yeux d'un sujet qui en juge ainsi (F. Genton).

Des chercheurs travaillant sur des cultures diverses, les uns confirmés et d'autres qui, pour être moins expérimentés, n'en sont pas moins motivés, ont ici uni leurs forces pour offrir un aperçu des rapports complexes et féconds que n'ont cessé d'entretenir sur plusieurs siècles les deux genres,

à la fois proches et éloignés, de la nouvelle et du roman. De cet ensemble d'études, il ressort que ce parcours comporte plus de convergences que de divergences. L'évolution de la nouvelle et du roman s'est souvent déterminée par opposition à des règles critiques et érudites qui ont été davantage des entraves à leur épanouissement qu'un stimulant à leur progression. Mais la nouvelle et le roman ont toujours trouvé un appui valable dans l'appréciation du public, qui a décrété la survie et le succès de ces deux genres à la fois raffinés par leur origine – la cour, la bourgeoisie citadine opulente et cultivée – et populaires par le vaste consensus obtenu. Il est remarquable que, de nos jours, le roman et la nouvelle continuent d'avoir bonne presse même s'ils sont soumis à la concurrence d'autres formes de divertissements qui font appel à l'intelligence. Leur statut et leur fonction au sein de la société a toutefois profondément évolué et cela dès le XIX^e siècle. Déjà Hegel, en observant que l'art « n'est plus le moyen suprême par lequel la vérité manifeste son existence », mettait en doute leur aptitude à réfléchir à la position de l'homme dans le monde⁵.

Patrizia De Capitani

5. Nous tenons à remercier Gilles Bertrand pour les conseils et l'aide matérielle fournie dans la réalisation de ce volume.