

Les Nouvelles Françaises de Segrais: un étude de l'évolution du genre romanesque

INMACULADA DÍAZ NARBONA
UCA

Le vide créé traditionnellement autour de la nouvelle du xvii^e siècle s'élargit à tout le genre romanesque de cette période. Ainsi Serroy constate que *le roman du XVIIe siècle semble avoir disparu au fil des temps, comme un continent perdu* (Serry, 1981: 11).

Une autre considération, qui contribue à augmenter la difficulté attribuée au genre narratif en ce siècle, semble être la distinction —traditionnelle et académique— entre Baroque et Classicisme. Difficulté mise en relief par Maurice Lever quand il affirme: *On ne s'étonnera point d'observer des survivances du roman baroque en plein classicisme ou de constater inversement, que certaines normes prétendument classiques avaient déjà cours dans le roman de l'âge baroque* (Lever, 1981: 165).

C'est justement dans ce sens qu'il nous intéresse d'analyser le rôle joué par les *Nouvelles Françaises* de Segrais dans l'évolution et le développement de la conception narrative au début de l'époque dite classique. Pour commencer, il faudrait, peut-être, déterminer le statut du genre narratif à cette époque. Arrivé en retard dans l'histoire de la littérature, le roman était considéré au xvii^e siècle —siècle épris de règles et de préceptes— comme un genre secondaire qui ne méritait pas l'attention de la critique. Signalons à ce propos que le premier traité théorique —la *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet— n'apparaît qu'en 1670. Et rappelons aussi que le plus connu des préceptistes de ce siècle, Boileau, lui refuse dans son *Art Poétique* les règles dont il le jugeait indigne.

Mais si la critique ignore le roman, le public composé essentiellement de femmes et de jeunes gens d'un niveau culturel et économique aisé se veut partisan et consommateur de ce genre.. Ainsi et puisque le problème de sa reconnaissance se doit uniquement au niveau de la préceptive, les auteurs de romans remplacent l'inexistence de travaux critiques par de longues préfaces où ils cherchent à ennoblir le genre, c'est-à-dire à en fixer les règles. Cette démarche d'ennoblissement de la production romanesque commence par la recherche d'une référence générique dans l'Antiquité.

À partir des années trente, cette référence se centre sur le poème épique, de sorte que depuis les préfaces des frères Scudéry jusqu'au traité de Huet, en passant par Guéret, l'abbé d'Aubignac, Sorel et même Furetière, le roman est défini comme un *poème épique en prose*.

Les différences entre le roman et le poème épique sont pourtant signalées par Huet: les romans sont plus simples, ont l'amour pour sujet principal et ne traitent la politique et la guerre qu'accidentellement. Et ce qui est le plus important: les romans sont plus vraisemblables. Pour rendre les romans plus vraisemblables, l'usage des sujets historiques est recommandé. Ainsi, si dans les années vingt c'était l'aventure qui dominait l'action des romans, à partir des années quarante, au contraire, ce seront les sujets historiques.

Mais pourtant, il ne faut pas oublier que la vraisemblance, dans ce siècle, est en rapport étroit avec la bienséance. Le romancier non seulement est autorisé, mais il est obligé de présenter la morale manichéenne de l'époque malgré l'authenticité des faits. Car, comme affirme Du Plaisir, *la vraisemblance consiste à ne dire que ce qui est moralement croyable* (Du Plaisir, 1683: 96).

Or un changement de mentalité s'annonce: changement provoqué par les événements politiques et sociaux. La régence, les troubles de la Fronde et surtout la présence récente de la bourgeoisie dans les milieux mondains entraînent une transformation de la conception de l'être humain et de ses rapports avec la réalité. c'est *la démolition du héros* comme dirait Paul Bénichou (Bénichou, 1948: 97). Ce changement se reflète dans la conception narrative car, malgré l'admiration avouée pour les romans historiques et même pour *L'Astrée*, le public commence à se lasser de l'exubérance des romans et exige plus de vraisemblance. C'est à partir de cette réaction que de nouveaux rapports entre l'histoire et le roman se matérialisent; ces nouveaux rapports -considérés par Georges May comme la clé de l'évolution du genre (May, 1955)- traduisent le changement de la conception de la bienséance. C'est ici précisément que réside la différence fondamentale entre le roman baroque, plus exemplaire et moralisant, et le roman classique, plus esthétique (Yllera, 1986: 113-114).

C'est à cette époque de changement que se situe l'oeuvre de Segrais. Ses *Nouvelles Françaises* constituent, à notre avis, le reflet de la transition d'un goût à l'autre, d'une conception narrative à l'autre; transition qui se manifeste déjà dans le choix même de la nouvelle en opposition au Roman.

Parmi les antécédents littéraires les plus importants des *Nouvelles Françaises* de Segrais, il est possible de distinguer d'un côté, l'influence de la tradition des conteurs français du XVI^e siècle et, concrètement, de *L'Heptaméron* de la Reine de Navarre; et de l'autre côté, l'influence de la nouvelle espagnole.

Nous ne nous arrêterons pas ici sur l'évolution de ce genre en France depuis le Moyen Âge, nous signalerons seulement qu'aussi bien *L'Heptaméron* que le *Printemps* d'Yver —suivant l'influence italienne et, concrètement, de Boccaccio et Bandello— ont marqué, au XVI^e siècle, une évolution déterminante du genre qui, à côté des histoires grivoises du siècle précédent, contemple aussi l'inclusion d'un autre type de récit: un récit sérieux aux prolongements psychologiques qui s'éloig-

nant de la nouvelle-fabliau, contribue à l'éclaircissement terminologique entre conte et nouvelle.

En ce qui concerne la nouvelle espagnole, il faut signaler que depuis la traduction de 1615 des *Nouvelles* de Cervantes par Rosset et d'Audiguier, la mode de cette sorte de récits a envahi les milieux littéraires. Malgré la circularité de l'action et la conception de l'intrigue, encore à allure romanesque, ces récits présentent un caractère innovateur: nous parlons de la situation de la narration dans l'époque contemporaine. Ainsi, aussi bien les noms et la condition sociale des personnages que les lieux de l'action se situent dans un contexte de possible *reconnaissance* pour le lecteur. Un des personnages du *Roman comique* affirme que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appelaient *Nouvelles*, qui sont plus à notre usage et plus selon la portée de l'Humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens (Scarron, 1651-1657: 185).

L'importance du genre espagnol se fait sentir et, en fait, c'est le modèle que Sorel a suivi pour la première édition de ses *Nouvelles Françaises* (1623) et aussi celui qui détermine -avec *L'Heptaméron*- la configuration des *Nouvelles* de Segrain.

La première édition des *Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* apparaît en 1656. Le titre même de cette oeuvre marque déjà une évolution narrative. D'un côté, regrouper les récits sous un titre collectif signale une opposition formelle aux romans dont le titre reprend généralement le nom ou prénom du héros central. D'autre part, ces titres ou sous-titres renvoient aux conditions de production du texte. Selon Gevrey (Gevrey, 1988: 35-36), il s'agit d'une marque de la tradition galante qui, d'ailleurs, remplit une double fonction. Premièrement, nous sommes en présence d'un enracinement de personnages-devisants, ce qui confère une allure de vraisemblance à l'oeuvre. Deuxièmement, si la nouvelle est assimilée à un jeu, à un divertissement, le lecteur comprendra qu'il s'agit d'une fiction, que les personnages des nouvelles sont des personnages fictifs, ce qui renforce, par opposition, la *vérité* des devisants ainsi que leur affirmation de ne raconter que des choses véritables.

Ainsi donc, les deux plans de la narration sont présents: les récits et leur cadre, l'énonciation et l'énoncé. Englobant ces deux plans de la narration, apparaît celui de l'écriture mis en évidence par Segrain, narrateur extradiégétique et aussi acteur-témoin, acteur-secrétaire de l'énonciation de ces récits.

Nous ne nous arrêtons pas ici sur la personnalité de l'auteur, Jean Regnaud de Segrain, dont la biographie a été entreprise principalement par Brédif, Faguet et Tipping. Disons seulement que lors de la composition et édition de ses *Nouvelles Françaises*, il était le secrétaire de Mlle. de Montpensier. Segrain profite de cette réalité pour rendre vraisemblable la composition de son oeuvre par rapport à laquelle il avoue n'être qu'un simple témoin dont le rôle était de transcrire la réalité. Il introduit même des circonstances qui se portent garantes de cette réalité:

Silerite [...] convia la Princesse de s'aller promener en carrosse. Ce fut durant cette promenade que Silerite fit son récit. La Princesse me commanda de suivre à cheval

à la portiere, afin de m'attacher à ses paroles: ce que ie fis autant que les chemins me le permirent (Segrais, 1656-1657, II: 287-288).

De la même façon, il n'hésite pas à s'adresser plusieurs fois au lecteur —narrataire fictif du plan de l'écriture— pour s'excuser de ne pas savoir transcrire fidèlement les histoires telles qu'il les a entendues. Ces formules —énoncées après chaque narration— rappellent le rôle que l'écrivain veut jouer et en même temps montrent le souci de vraisemblance dont il prétend revêtir son oeuvre:

Le fus fort attentif à son discours; & quelque temps apres i'escrivis cette histoire le plus conformément que ie pûs à ce que i'eus l'honneur de luy entendre dire. Je en puis jetter les yeux sur ce recit sans confesser que ie luy ay fait perdre beaucoup de ses graces; mais c'est ce que le Lecteur se figurera aisément, & à quoy son imagination suplémenteroit sans doute, s'il connoissoit par le grand Esprit de cette divine Princesse, & par la facilité qu'elle a de s'exprimer, que bien que i'aye tasché de n'obmettre pas une seule de ses paroles, & de n'y rien ajouter, il n'y a pourtant qu'elle mesme qui pût avoir escrit cette Nouvelle avec autant de perfection & d'agrément qu'elle la raconta (Segrais, 1656-1657, I: 39-40).

La vraisemblance assurée, Segrais se configure en narrateur extradiégétique et nous introduit dans le monde romanesque, à commencer par la présentation du cadre. La localisation temporelle ouvre la narration: *La première année de la majorité du Prince victorieux qui gouverne aujourd'hui la France, était à peine finie* (Segrais, 1656-1657, I: 1).

Segrais, donc, situe l'action en 1653. L'authenticité de cette date est remise en question par Baldner, qui d'après les *Mémoires* de Mademoiselle et la vérification des divers faits apparus dans l'oeuvre, la rapporte au printemps de 1655 (Baldner, 1957). Il est certain que Segrais accompagna Mlle. de Montpensier en son exil, de 1652 à 1657, dans son château de Saint-Fargeau. S'il y a une occultation de la part de Segrais de la date exacte, il est évident qu'elle répond à un procédé narratif qui vise, de nouveau, la vraisemblance et non pas la vérité. Ce même procédé est présent dans la localisation spatiale, car le *Château de Six Tours* ne masque qu'à moitié la réalité: suivant la description de cet endroit, il est aisément identifiable.

Segrais agit d'une façon semblable dans la présentation des dames qui forment le groupe des devisantes des Nouvelles. Il se sert de portraits pour nous les faire connaître. Leur modestie en est le prétexte. Mais la réalité est bien autre: Segrais, poète galant, habitué aux cercles mondains et précieux, profite de l'occasion pour pratiquer ce genre mineur, admiré dans ces milieux. En effet, ses portraits ne cachent pas l'identité des personnages, car —s'accordant à la définition de Gevrey— ils constituent *la description (...) d'une personne dont on représente si bien les traits et le caractère qu'on la peut aisément reconnaître* (Gevrey, 1988: 79-80). En outre, en tête de l'édition des *Nouvelles Françaises*, nous trouvons une clé où ces dames apparaissent clairement identifiées, ainsi que le château de Six Tours.

Donc, nous sommes en présence d'une composition à clé, encadrée à l'italienne et semblable à *L'Heptaméron*: cinq dames se réunissent autour d'une Princesse

qui séjourne, loin de la cour, à la campagne et pour passer le temps de façon plus agréable, elles décident de se raconter des histoires.

Comme le sous-titre nous l'annonçait, le cadre ou première diégèse répond à une série de divertissements regroupés en six journées et transcrits par Segrais dans leur totalité. La fonction de ce cadre, du point de vue narratif, est de relier les récits entre eux pour les présenter sous un aspect d'homogénéité. Nous assistons donc à l'actualisation de tous les divertissements qui composent les différentes journées. Mais ce cadre — outre la fonction de renseignement sur toutes sortes de passe-temps de l'époque — se révèle d'une importance capitale pour l'évolution du genre narratif car ces dames, comme c'était l'usage à l'époque, se plaisent à la conversation et les sujets des discussions en portent pas seulement sur les contenus des nouvelles mais aussi sur le genre lui-même.

La narration s'ouvre ainsi sur un beau jour printanier qui fait ressortir la beauté de l'endroit choisi pour la promenade; endroit qui rappelle *le beau pays de L'Astrée*.

À partir de ce moment la discussion portera sur les longs romans. Ces dames, divisées par leurs goûts, s'engageront pour ou contre ces romans qu'elles mettront en comparaison avec un autre type de récit: la nouvelle. De cette façon, Segrais, par l'intermédiaire de cette Compagnie, formule les critiques des éléments romanesques qui commençaient déjà à lasser un certain public et annonce, en même temps, les lignes théoriques que suivra le genre narratif à l'époque classique, l'acheminant vers un récit court.

La situation-prétexte ainsi présentée s'accorde parfaitement à la vraisemblance exigée: non seulement ces discussions sont insérées dans l'ensemble des divertissements mais aussi et surtout, elles reflètent le goût de l'époque pour la conversation. Il n'est donc pas étonnant de trouver un groupe de femmes conversant sur un genre littéraire qui, d'autre part, était adressé principalement à un public féminin. Il faut remarquer également le choix fait par Segrais d'une composition exclusivement féminine de ce groupe. Rien d'étonnant d'ailleurs étant donné, d'une part le rôle joué par la femme dans la vie sociale de ce siècle, et d'autre part, celui de Segrais, gentilhomme assidu des salons et protégé d'une des femmes les plus importantes de cette époque.

Revenant à la situation narrative nous voyons que bien que cette première discussion se dessine comme la plus importante —vu qu'elle introduit la narration des nouvelles—, cependant, les réflexions sur le genre apparaissent parsemées tout au long de l'oeuvre car chaque récit sera un sujet de conversation pour les devisantes. Nous avons regroupé ces commentaires pour arriver à une systématisation plus claire des critères de Segrais sur le genre narratif.

Ces commentaires s'ouvrent —de la main de la Princesse Aurélie— sur les deux principes de base de la littérature au xvii^e siècle qui demeurent incontestables malgré les changements de goût et de configuration narrative. Nous parlons de l'instruction et de l'agrément que toute oeuvre doit produire, y compris le roman:

Quoy que jusques icy cette lecture ne m'ait pas fort occupée, dit-elle, ie ne voudrois pas la censurer, voyant qu'elle fait l'amusement de tant de gens qui ont de

l'esprit. Les beaux Romans en sont pas sans instruction, quoy qu'on en veuille dire, principalement depuis qu'on y mesle l'Histoire, & quand ceux qui les escrivent, sçavans dans les moeurs des Nations, imaginent des aventures qui s'y rapportent, & qui nous en instruisent (Segrais, 1656-1657, I: 226).

Ainsi la Princesse énonce une des lois qui régiront ces journées: *J'ordonne donc qu'on en die rien que de véritable* (Segrais, 1656-1657, I: 226). Agrément et vraisemblance, deux termes qui vont toujours ensemble dans tous les commentaires et auxquels Silérite ajoute la bienséance:

Je ne sçay pas, divine Aplanice, où vous pouvez avoir appris une Histoire si agréable: car il faut avoüer que quand tous ces incidents seroient imaginez, il seroit difficile que le vraysemblable & la bien-séance y fussent mieux observez: chose tres-rare dans les événemens que nous voyons tous les jours (Segrais, 1656-1657, II: 235-236).

C'est dans la bienséance qu'Uralie —partisane comme Silérite des romans— trouve la *raison qui excuse l'homme de sa passion pour le mensonge*. Excuser, passion, mensonge, trois termes qui traduisent l'incertitude d'Uralie envers l'équilibre baroque entre l'art et la nature qu'elle ressent comme un cercle d'où l'on ne peut échapper:

Je crois aussi, dit Uralie, que c'est cette raison seule qui peut excuser l'homme, de cette grande passion qui semble luy estre naturelle, pour le mensonge: car si nous faisons reflexion sur les choses qui luy sont les plus agreables, vous trouverez que nous n'aymons celles que l'art produit, qu'en tant qu'elles contrefont ces heurieuses productions du hasard, ou de la nature; & que l'un ny l'autre n'ôt aucun charme pour nous, si elles n'ont quelque imitation de l'artifice humain (Segrais, 1656-1657, II: 236).

Franténie de son côté affirme la nécessité du mensonge —que Du Plaisir dira romanesque— parce que dans les événements véritables il ne lui semble pas que la vertu soit toujours récompensée ni le vice toujours puni. Il s'agit, de nouveau, du concept de bienséance de l'époque qui remet en question la possibilité d'une approche déterminante de la réalité. C'est l'éternel affrontement entre la fantaisie et la copie de la réalité, entre l'idéalisme et la vérité. Ceux qui ont voulu trouver dans cette oeuvre un traité clair et concis de la narration classique ont été choqués par la réponse d'Aurélié -prétendue porte-parole de Segrais et du groupe opposé à celles qui défendent les romans. Elle se demande: *Ne peut-on dire que notre fantaisie ne s'y laisse emporter que pour corriger, pour ainsi dire, les erreurs de l'histoire?* Et elle précise une condition: *quand le vraisemblable y est observé dans toutes ses parties* (Segrais, 1656-1657, I: 238). Nous croyons que c'est ici, effectivement, qu'il faut chercher la clé de la pensée de Segrais. Quand il parle de vraisemblance il ne veut pas dire vérité réelle mais vérité romanesque, et, à notre avis, cette vérité romanesque suppose déjà la matérialisation d'une opposition à l'idéalisme baroque.

Que *la fantaisie corrige l'histoire* est une attitude présente tout le long du siècle puisque la bienséance —donc la morale— l'exige. Il s'agit du carrefour idéologique de l'époque qui ne peut disparaître immédiatement, et qui sera présent même dans *La Princesse de Clèves*, prototype de roman classique. Quoi qu'il en soit, il paraît évident que l'annonce d'une bienséance plutôt esthétique que morale se laisse entendre chez Segrais. Pizzorusso —qui soutient le rôle de transition de Segrais dans le renouvellement de la poétique du roman— affirme que cet auteur continue à *corriger les erreurs de l'histoire*, mais que cette attitude traduit un engagement esthétique plutôt que moral (Pizzorusso, 1962: 67). C'est une évidence qui se manifeste dans les mots de Gélonide:

Il vaut mieux se laisser abuser par un agréable mensonge que de s'ennuyer et de s'affliger même par un récit véritable des choses qui ont toujours leur succès contre notre inclination (Segrais, 1656-1657, II: 239).

L'histoire est donc prétexte au plaisir de l'imagination. Et pour arriver à ce plaisir il y a des règles qu'on ne doit pas contrevenir. Mais Aurélie rappelle qu'elles ont *entrepris de raconter les choses comme elles sont, et non pas comme elles doivent être*. Et elle formule, par la suite, la célèbre définition de Segrais de la nouvelle par rapport au roman:

Nous avons entrepris de raconter les choses comme elles sont, & non pas comme elles doivent être: Qu'au reste il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman, & la Nouvelle, que le Roman écrit ces choses comme la bienséance le veut & à la manière du Poète; mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire & s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure. J'ay donc reçu cette nouvelle comme on me l'a appris, & je ne suis garant d'autre chose (Segrais, 1656-1657, I: 240-241).

Coulet affirme que Segrais n'avait pas l'intention d'innover un genre, mais d'améliorer l'existant (Coulet, 1967: 217). Nous croyons, en effet, que la nouvelle au XVII^e siècle n'est pas conçue comme une modalité différente de celui-ci. Il existe cependant, des nouvelles qui répondent aux critères acceptés de nos jours - comme celles qui furent publiées dans le *Mercur Galant*- mais elles sont minoritaires. Selon Lever, *le roman subsiste toujours, même si le mot semble définitivement proscrit du titre* (Lever, 1977: 172). La nouvelle donc n'élimine pas le romanesque, elle lui impose seulement des cadres plus étroits. Malheureusement, Segrais ne parle jamais des différences techniques entre le roman et la nouvelle. Ce n'est que dans une seule occurrence qu'il est dit dans les *Segraisiana*: *Il est plus difficile de faire des Nouvelles qu'un Roman, parce qu'il faut trouver un dénouement pour chaque Nouvelle et qu'il n'en faut qu'un pour finir un grand Roman* (Segrais, 1721: 57).

Pourtant la critique des longs romans contenue dans le cadre narratif des *Nouvelles Françaises*, nous permettra de systématiser les améliorations dont nous parlons.

Toujours dans l'analyse de ce cadre narratif, le premier reproche, qui d'ailleurs inclut tous les autres, est provoqué par l'invraisemblance historique des romans. Le traitement romanesque de l'histoire fera dire à Charles Sorel que *c'est plutôt le moyen d'oublier l'histoire, quand on la saurait, que de la chercher dans ces sortes de livres* (Raynal, 1926: 57-589).

Ainsi, Aurélie qui s'oppose aux excès romanesques, résume les principaux défauts qu'elle trouve dans l'invraisemblance des incidents et des caractères des personnages. Elle prétend que l'application des moeurs françaises dans le contexte de l'Antiquité est à la base de cette invraisemblance et propose donc que les aventures et les personnages des romans soient français:

Mais à dire le vray, les grands revers que d'autres ont quelquefois donnez aux veritez historiques, ces entreveües faciles. & ces longs entretiens qu'ils font faire dans les Ruelles entre les hommes, & des femmes, dans les Pays où la facilité de se parler n'est pas si grande qu'en France, & des moeurs tout à fait Françoises qu'ils donnent à des Grecs, des Persans ou des Indiens, sont des choses qui sont un peu éloignées de la raison. Le but de cet art estant de divertir par des imaginations vray-semblables, ie m'estonne que tant de gens d'esprit qui nous ont imaginé de si honneste Scythes, & Parthes si genereux, n'ont pris le mesme plaisir d'imaginer des Chevaliers, ou des Princes François aussi accomplis, dont les aventures n'eussent pas esté moins plaisantes (Segrais, 1656-1657, I: 28-29).

La francisation du récit facilitait l'identification du lecteur avec le personnage et la crédibilité du récit. Mais il est évident que ce changement de goût ne se produit pas d'une façon immédiate. Pendant longtemps le romanesque aura son public assuré à côté de ceux qui réclament une perspective plus véritable des histoires racontées.

En effet, aussi bien les critiques que les lecteurs de la première moitié du siècle croyaient que la vraisemblance dépendait de l'éloignement. Scudéry, par exemple, explique qu'il faut choisir pour les romans un siècle qui ne soit pas si éloigné qu'on n'en sache presque rien, ni si proche qu'on sache trop tout ce qui s'y est passé (Godwin, 1983: 66). De cette manière le lecteur croit alors à l'ensemble du récit, car il en sait assez pour reconnaître que certains faits sont véridiques, mais pas assez pour distinguer avec certitude les parties inventées par le romancier. Uralie résume cette tendance quand elle affirme que *comme l'éloignement des lieux, l'antiquité des temps rend aussi les choses plus vénérables* (Segrais, 1656-1657, I: 33). La raison est explicitement donnée, parce que si l'on choisit des Héros contemporains et que le lecteur ne les reconnaît pas, on s'attendrait à la fausseté globale de leurs aventures.

Ainsi donc, le lecteur de la première moitié du XVII^e siècle aimait l'aventure extraordinaire, et tant que les personnages lui paraissent *honnêtes*, le roman lui semblait vraisemblable d'une vraisemblance morale. Au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle, sous l'influence rationaliste, le lecteur voulait toujours voir d'honnêtes personnages, mais refusait de croire aux aventures qui, selon sa propre expérience, lui semblaient impossibles. L'oeuvre de Segrais se situe donc au moment où s'opè-

re ce changement, où à la vraisemblance morale, vient s'ajouter la vraisemblance —disons— générale.

Comme nous avons dit plus haut, le goût des nouvelles espagnoles s'était imposé dès le début du siècle, et, outre les adaptations de Scarron, les *Nouvelles* de Sorel en fournissent un bon exemple. Dans l'oeuvre de Segrais, Gélonide, une des partisans du renouvellement du genre narratif, propose qu'à la manière espagnole les héros pourraient porter des noms français qu'elle considère aussi agréables que les Grecs et les Romains (Segrais, 1656-1657, I: 32).

Du Plaisir ira plus loin dans son affirmation: *un nom barbare est seul capable de faire haïr une Histoire bien écrite* (Du Plaisir, 1683: 94). Mais Gélonide ne se limite pas aux noms, elle propose surtout de trouver *des aventures extrêmement naturelles, tendres et surprenantes*. Elle ne refuse pas les histoires d'amour et non plus le romanesque tel que nous le concevons aujourd'hui, elle ne désire que rapprocher ce romanesque, que rendre la fantaisie plus naturelle. À manière d'exemple, elle compare la destruction de Troie à la guerre de Paris, c'est-à-dire aux incidents de la Fronde; et la Fronde, il faut le rappeler, eut lieu entre 1684 et 1652. Elle suggère donc que les événements contemporains puissent remplacer l'Antiquité dans les romans de sorte que les aventures décrites -tout en restant des fictions- deviennent plus naturelles puisque plus proches du lecteur. Aplanice intensifie cette idée et parle des *actions particulières, aventures qui ne seraient pas désagréables si elles étaient écrites* (I: 34). Ces actions seraient, d'après elle, plus vraisemblables précisément parce qu'elles sont particulières et ne peuvent pas être vérifiées comme les grands événements historiques:

Je ne voudrois pas faire donner une Bataille où il ne s'en est point donné: mais a-t-on publié tous les accidens qui sont arrivez dans celles qu'on a donnés? A-t-on divulgué toutes les galanteries qui se sont faites dans la vieille Cour, & sçaura-t-on toutes celles qui se font aujourd'huy? (Segrais, 1656-1657, I: 34).

Cette particularité de l'action entraîne aussi une plus grande exemplarité, une plus complète instruction. Ainsi une honnête action accomplie par un honnête homme particulier rend l'exemple plus touchant pour le public qui pourra s'y reconnaître, tandis que les actions réalisées par des grands Rois ou des Empereurs perdent leur exemplarité parce qu'elles ne pourront jamais être vécues par le lecteur. À cela il faudrait ajouter que la configuration exceptionnelle de ces personnages comporte nécessairement une présentation —exceptionnelle aussi et invraisemblable d'ailleurs— de leurs actions.

Au reste comme ces choses sont écrites, ou pour divertir, ou pour instruire, qu'est-il besoin que les Exemples qu'on propose, soient tous des Roys, ou d'Empereurs, comme ils le sont dans tous les Romans? Un particulier qui les lira, conformera-t-il ses entreprises sur des gens qui ont des Armées, dès qu'il leur plaist? ou sa libéralité sur les personnes qui prodiguent les Pierreries; car les Diamans & les grosses Perles ne manquent iamais aux Heros mesmes qui ont perdu leur Royaume (Segrais, 1656-1657, I: 34-35).

Ainsi donc, sans avoir recours au prétendu réalisme des histoires comiques ni des anecdotes publiées dans le *Mercure Galant*, Segrain s'éloigne de la parenté épique du roman, c'est-à-dire, du cadre théorique du genre narratif de l'époque. Cette innovation s'avère décisive surtout à un moment où Mlle. de Scudéry suit fidèlement Homère et l'Antiquité. Pourtant nous croyons que Segrain ne vise pas un autre genre narratif qui remplace l'existant; il n'abandonne pas les rangs du roman. Porte-parole d'un goût changeant vers la naturalité et la raison, il essaie de traduire cette réalité en y accommodant le genre.

Cependant la plupart des critiques ont signalé que la théorie et la pratique segrainiennes ne s'accordent pas. Il y a, en effet, deux groupes nettement différenciés dans les nouvelles. Mais quand Gélonide propose que reviennent aux narratrices les *choix des temps et des lieux des histoires* (Segrain, 1656-1657, I: 38), ne nous annonce-t-elle pas la possibilité de raconter selon les deux modalités narratives dont nous avons parlé précédemment? Nous nous demandons donc si l'intention de Segrain n'était pas, en réalité, de montrer l'opposition des goûts existante à son époque.

Deloffre parle d'*histoires véritables* (Deloffre, 1967: 32); mais, ne pourrions-nous, dans ce sens, qualifier l'ensemble des *Nouvelles Françaises* comme une production *réaliste*?

Dans son étude, à nos yeux excessivement marquée par l'admiration pour Mme. de Lafayette, Marie-Aline Raynal affirme: *Segrain, c'est le roman encore... Madame de Lafayette est la vie* (Raynal, 1926: 8). Nous ne discuterons pas cette affirmation. Mais nous nous demandons seulement si, dans l'évolution du genre narratif de ce xvii^e siècle, *La Princesse de Montpensier* aurait existé sans *Eugénie* de M. de Segrain. C'est ici que nous voyons l'intérêt de l'oeuvre de cet auteur, c'est-à-dire dans le progrès que suppose sa remise en question du roman.

À côté des aspects théoriques contenus dans le cadre des nouvelles et qui se dégagent des commentaires des dévotantes, nous sommes en présence d'un recueil de récits qui peuvent être facilement divisés en deux groupes. Celui qui représente le goût traditionnel et que Godwin qualifie de *conservateur* et Coulet de *romanesque*, et celui qui par ses traits modernes est appelé *progressiste* par le premier auteur et *récit à sujets contemporains* par le second (Godwin, 1983: 93; Coulet, 1967: 221-222). Rappelons que cette diversité des récits avait été déjà annoncée par Gélonide, quand elle réclamait le droit des narratrices de choisir le temps et le lieu de leurs histoires. Car, l'innovation du genre venait précisément du rapprochement de l'époque et de la scène de l'histoire. On aurait pu s'attendre à une division des récits correspondante aux idées, préalablement exposées, des narratrices. Pourtant c'est Silérite, partisane des romans, qui raconte une des nouvelles les plus innovatrices, *Floridon*; tandis que *Mathilde*, la plus romanesque des nouvelles, est énoncée par Aplanice dont *l'Esprit est amateur des choses naturellement dites*, comme nous la décrit Segrain dans son Portrait. Dissymétrie qui confirme la double perspective des goûts dont Segrain se fait le porte-parole.

En effet, nous constatons à l'intérieur de ce recueil autant de formes narratives que diverses tendances de l'époque. Ainsi dans le groupe romanesque, nous trouvons une nouvelle héroïque, *Mathilde ou l'heureuse reconnaissance*, une nouvelle

plaisante, *Aronde ou les amants déguisés*, et une nouvelle d'aventures, *Adélayde, Comtesse de Roussillon, ou l'Amour constant*. Du côté de la nouvelle à sujet moderne, Segrais en propose aussi trois versions: une nouvelle tragique, *Eugénie ou la force du destin*; une nouvelle comique, *Honorine ou la coquette punie*, et une nouvelle exotique, *Floridon ou l'amour imprudent*. Cette diversité, outre qu'elle reflète les diverses tendances, assure la faveur du lecteur qui pourra facilement s'identifier à l'une ou l'autre des formules.

De cette façon, dans l'avis aux lecteurs de l'édition de 1722, on affirme que *les ouvrages de M. de Segrais ont été tellement estimés qu'ils ont fait de tous temps les délices de la Cour et de la Ville*. Telle paraît être l'intention de cet honnête homme, de ce courtisan: acheminer le genre vers une nouvelle conception narrative sans, pour autant, déplaire à son public. C'est ainsi que, cette oeuvre, tout en introduisant une rénovation évidente, maintient encore des éléments de la tradition du long roman. Dans l'analyse de ces *Nouvelles* apparaît, donc, une configuration qui est, dès le début, nettement différenciée.

Il s'agit, dans les six histoires, d'une intrigue sentimentale, mais, tandis que dans les nouvelles romanesques l'amour est envisagé comme un sentiment noble dont le triomphe et la reconnaissance sont assurés, dans les nouvelles modernes, par contre, l'amour est conçu comme une passion coupable, comme un sentiment qui entraîne fatalement les dérèglements de la volonté. Il y a donc la peinture idéalisée de l'amour à laquelle s'oppose la psychologie désenchantée de Pascal. Or, ceci n'est pas le seul trait d'innovation du recueil. Par rapport au roman héroïque, l'ensemble des nouvelles présente des caractéristiques propres qui le rendent différent et opposé au genre narratif à la mode.

Segrais ne parle pas explicitement de la longueur de l'ancien roman, mais il est évident qu'il a un souci de brièveté. Ce souci se traduit d'abord par le choix de la nouvelle qui —soit imitant les espagnoles ou *L'Heptaméron*— s'oppose à la présentation d'une histoire en une dizaine de volumes. Mais ce raccourcissement est surtout présent dans l'étendue de ses histoires, qui ne dépassent pas les cent et quelques pages à côté des cinq ou sept mille des romans. Ce caractère de brièveté est remarqué et loué par La Bruyère qui dans son *Discours de réception à l'Académie* (Brédif, 1863: 188), dit de Segrais qu'il *fait des romans qui ont une fin, en bannit le prolix et l'incroyable pour y substituer le vraisemblable et le naturel*.

Pour éviter le prolix, Segrais non seulement raccourcit l'étendue des histoires mais il supprime aussi d'autres procédés caractéristiques du roman baroque. Ainsi, il restreint l'histoire à une seule intrigue évitant les histoires intercalées qui alourdissaient et grossissaient les romans et faisaient perdre de vue l'intrigue principale. Le lecteur des romans, d'après Du Plaisir, est mené à *négliger de lire ce qui ne le regarde pas, c'est-à-dire, les trois quarts de toute la Fable* (Du Plaisir, 1683: 92). En effet, nous constatons, à plusieurs reprises, que là où le roman aurait développé une histoire, Segrais l'évite parce qu'il ne focalise l'intrigue qu'à travers l'action de ses personnages protagonistes. Ainsi, par exemple, dans *Mathilde*, la rencontre du frère inconnu aurait pu être la situation de départ pour inclure les avatars de la vie de ce personnage. Mais Segrais limite son inclusion au présent de la narration.

Contre la tendance du moment, Segrais supprime aussi le début *in medias res*, procédé qui forçait la présentation de l'intrigue que l'on voyait, à un moment donné, obligatoirement revenir en arrière pour expliquer au lecteur l'origine de la situation qui ouvrait le récit. Pour centrer l'action, les métalepses étaient fréquemment employées car pour ce retour en arrière la présence d'un narrateur —extradiégétique ou diégétique— se fait nécessaire. Ce procédé d'autre part confère à l'action un caractère de circularité que Segrais élimine puisqu'il développe son action d'une façon chronologique, donc linéaire. La présentation de l'intrigue est restreinte comme propose Du Plaisir à une simple *idée du lieu et du règne qu'on a choisis* (Du Plaisir, 1683: 117).

L'intrigue de ces nouvelles est réduite à la quête de l'objet amoureux de la part du héros central —souvent marqué dans le titre du récit— et de son partenaire. La présence d'un rival détermine les deux lignes de force heurtées dans la coïncidence d'un même objet du désir. La diminution du nombre d'acteurs devient nécessaire ainsi que la mise en place d'autres moyens romanesques comme les digressions philosophiques et morales ou les longs monologues. Ceux-ci existent encore dans ces nouvelles, mais le narrateur les raccourcit explicitement, résumant les pensées du personnage; ainsi après avoir entendu l'angoisse d'Aremberg dans *Eugénie*, le narrateur conclut: *de dire aussi toutes les étranges pensées qui lui passèrent par l'esprit, c'est ce qui ne se peut concevoir* (Segrais, 1656-1657, I: 143).

Ces traits d'une évidente modernité sont renforcés par le refus de l'incroyable, comme célébrait La Bruyère. Comme nous l'avons déjà dit, Segrais voulait rendre le roman plus vraisemblable et pour y arriver il préconisait de rapprocher l'intrigue de l'expérience du lecteur. Mais si nous réfléchissons sur la discussion que les devisantes ont soutenue à propos de la vraisemblance, nous rappellerons qu'elles se rangeaient en deux groupes nettement différenciés. Elles acceptaient de raconter des *histoires véritables*, mais ni le cadre historique ni la composition de l'intrigue n'étaient délimités. C'est ici précisément que nous trouvons les deux groupes de nouvelles dont nous parlions auparavant et qui cependant présentent des traits communs. Si nous exceptons *Floridon* —dont la nouveauté narrative, d'autre part, est évidente car il s'agit de la transcription du récit authentique d'un voyageur—, l'action des nouvelles se passe en France, mais le cadre historique, bien qu'il soit plus ou moins récent —ce qui dénote déjà une évolution— n'est pas toujours contemporain. Ainsi, l'action d'*Eugénie* et d'*Honorine* se situe à Paris lors des journées de la Fronde, tandis que celle d'*Adélaïde* se déroule en Roussillon au Moyen Âge; celle de *Mathilde*, en France et en Angleterre sous le règne de Guillaume le Conquérant et celle d'*Aronde*, en Bourgogne pendant la Guerre de Cent Ans. Les personnages sont donc français; mais dans les nouvelles à tendance romanesque ils sont princiers ou de très haute noblesse; par contre, dans *Eugénie* ils appartiennent à la noblesse mais ils ne sont pas princiers et dans *Honorine*, il s'agit de bourgeois ou de nobles de moins grande maison. *Floridon*, à cause de l'exotisme de son sujet, échappe à ces conventions. La singularité de cette nouvelle répond non seulement à l'historicité du sujet —les amours et la mort de Bajazet à Constantinople en 1638— mais aussi à sa plus tardive acquisition.

La vraisemblance des histoires est assurée à chaque fois, par les narratrices. Gélonide affirme avoir appris les aventures d'*Honorine* d'une des confidentes de la

protagoniste (Segrais, 1656-1657, I: 3). Aurélie déclare avoir reçu cette nouvelle — *Eugénie*— *comme on me l'a appris* (Segrais, 1656-1657, I: 241). L'histoire de *Floridon* avait été racontée par *une personne de qualité qui a été si longtemps Ambassadeur à Constantinople* (Segrais, 1656-1657, II: 286). Les narratrices qui racontent les nouvelles romanesques appuient la vraisemblance de ces dernières sur des documents écrits: l'histoire d'*Aronde* a été —dit Fonténie— *trouvée en Auvergne, dans un vieux château qui a appartenu longtemps aux Ducs de Bourbon* (Segrais, 1656-1657, II: 231); celle d'*Adélayde* est arrivée à sa narratrice par l'intermédiaire des gens d'*une grande probité et si savants dans l'histoire qu'ils citaient fort bien les Auteurs dont ils l'ont tirée* (Segrais, 1656-1657, I: 252). Et finalement, *Mathilde* est une histoire trouvée dans les Archives de Caën (II: 2).

Par contre, à côté de ce souci de vraisemblance et de brièveté, nous trouvons dans ces nouvelles des procédés narratifs et des moyens propres à une conception héroïque du roman. Ces procédés sont plus fréquents dans les nouvelles romanesques où l'imagination apparaît libérée et aussi bien les aventures que les sentiments sont extraordinaires et se rapprochent de ceux qui ont été définis par Magendie comme constitutifs des romans d'aventures (cf. Magendie, 1932: 225-242).

Ainsi dans *Mathilde* nous assistons à l'enlèvement du frère-jumeau de la protagoniste lors d'un accouchement extraordinaire; à la capture des amants par les pirates, à la reconnaissance du frère perdu juste au moment où elle devait le marier. Dans *Adélayde*, il y a, en plus, le déguisement de Carloman en comédien italien et le travestissement d'*Adélayde* en *Capitaine-Corsaire*. Dans *Aronde*, nous voyons aussi apparaître Agnès que l'on croyait morte. Pourtant cette nouvelle est considérée par Godenne comme *une des moins romanesques* (Godenne, 1981: XIX). Nous croyons, cependant, que les déguisements des amants, le subterfuge de la fausse mort et le malentendu qui systématiquement sépare les amants dans cette nouvelle, argumentent bien son inclusion dans ce groupe. Nous observons, par contre, que les incidents sur la mer, les enlèvements et les travestissements en sont absents. Il est possible donc que cette nouvelle, *Aronde*, marque l'évolution vers une narration moins idéalisée.

Le début de cette évolution est nettement signalé dans *Eugénie*. Cette nouvelle, malgré sa conception progressiste, présente, néanmoins, des éléments typiquement romanesques. Nous trouvons non seulement un duel nocturne, des coïncidences surprenantes et l'intervention capitale du hasard, mais aussi le travestissement du comte d'*Aremberg* en *Eugénie*. Cependant le narrateur paraît être conscient de cette invraisemblance qu'il justifie à maintes reprises: *il n'avait que dix-sept ou dix-huit ans; il n'avait point encore de barbe, il était d'une taille bien proportionnée, mais point trop grande et il n'avait pas les traits du visage trop grossiers*. Il est curieux de signaler qu'à cette occasion seulement les dévisantes ont critiqué le manque de vraisemblance: d'*Aremberg* était allemand et *un allemand déguisé en fille est quelque chose de bien extraordinaire*, s'il avait été polonais ou suédois, le travestissement aurait été croyable. Il est évident que le concept de vraisemblance en ce moment ne se rapproche pas de l'usage actuel. En effet, les nouvelles les plus célébrées par les dévisantes sont *Adélayde* et *Mathilde*, celles qui sont plus proches du roman.

La nouvelle qui s'adapte le mieux au goût progressiste est, sans doute, *Honorine*. Histoire d'une coquette et d'amoureux ridicules, elle présente tous les éléments que, plus tard, Du Plaisir énoncera comme constitutifs de l'histoire galante. L'action qui se passe en visites où se reflète l'ambiance des salons à la mode, se réduit à de petites manoeuvres sournoises d'un cercle bourgeois. Rien d'épique, rien de romanesque ni d'héroïque, mais la peinture des intrigues quotidiennes faite de traits amusants, *Honorine* est une histoire simple racontée simplement comme dit Tipping, qui affirme que l'étude psychologique des personnages rappelle *Le Misanthrope* de Molière (Tipping, 1933: 125-127).

En ce qui concerne *Floridon*, l'évolution de la conception narrative devient évidente; du moment où le récit assume la réalité historique les traits romanesques y sont absents; Segrain paraît plutôt jouer le rôle de journalier —comme affirment Moore et Cuénin (Moore, 1949; Cuénin, 1986) par rapport au *Bajazet* de Racine—, en transposant le récit de M. de Cezy.

Mais dans *Floridon* comme dans le reste des nouvelles l'originalité de cet auteur se manifeste dans ce que René Godenne a dénommé *réalisme galant* et dont les lignes —à en croire Serroy— ont été fixées par Segrain (Serroy, 1981: 565). Ce concept de réalisme galant recouvre une conception plus dépouillée de la narration mais proche de l'esprit des romans précieux, de la galanterie. Dans ce sens, Segrain, courtisan et homme de lettres, vise, à notre avis, un double objectif: s'assurer la faveur du public et innover le roman.

Les lecteurs —ou lectrices— des romans étaient imbus de l'esprit d'aventure. N'oublions pas l'intervention de Mlle. de Montpensier lors des événements de la Fronde; intervention, d'ailleurs, célébrée par les narratrices des nouvelles. Mais sûrement l'esprit galant qui s'en dégageait était celui qui régnait dans les milieux mondains. Ainsi, dans toutes les nouvelles, on constate la présence de certaines scènes galantes telles que la première rencontre des amants; les conversations qu'ils entretiennent; la description des divertissements auxquels ils participent; les circonstances de la déclaration de l'amant à sa maîtresse. Et surtout la profusion de lettres, billets, vers et chansons que Segrain, poète galant, n'hésite pas à introduire au milieu de la narration. Ces éléments —même s'ils retardent l'action— lui confèrent, cependant, ce qu'on appelle *un cachet authentiquement français*.

C'est ici que se trouve une des clés de l'imitation et de l'influence postérieure de Segrain, non seulement sur les nouvelles historiques définitivement configurées par Mme. de Villedieu, mais aussi sur Préchac et la vaste production d'histoires galantes qui apparaissent à partir de 1660 et jusqu'à la fin du siècle.

En ce qui concerne le style des nouvelles de Segrain, nous croyons effectivement que le réalisme galant en est une marque évidente. Mais nous pousserons davantage le terme réalisme. C'est-à-dire que nous ne croyons pas qu'il existe une contradiction entre théorie et pratique segrainiennes comme Godenne, entre autres, l'affirme. S'il s'agit de technique, rappelons qu'il n'en a jamais parlé, s'il s'agit d'une conception vraisemblable de la narration, nous devrions, peut-être, nous contenter du concept de la vraisemblance de la narration de son époque. Nous pensons que par des récits comme *Adélayde* ou *Honorine* —qui d'ailleurs se suivent dans

l'ordre des nouvelles— Segrais non seulement montre l'évolution que devrait expérimenter le genre narratif mais surtout il nous montre un moment de transition où coexistent un goût romanesque fortement ancré dans l'idéalisation et une tendance plus réaliste de la conception narrative.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALDNER, R. W. (1957): «The *Nouvelles Françaises* of Segrais», *Modern Language Quarterly*, sept.
- BÉNICHOU, P. (1948): *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard.
- BRÉDIF, L. ([1863] 1971): *Segrais, sa vie et ses oeuvres*. Genève: Slatkine Reprints.
- COULET, H. ([1967] 1988): *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Colin.
- CUÉNIN, M. (1986): «Racine et Segrais. Traitement romanesque et traitement dramatique sur le sujet de *Bajazet*», dans RONZEAUD, P. (éd.): *Racine: La Romaine, la Turque et la Juive: Regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie*. Aix-en-Provence: Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle.
- DELOFFRE, F. (1967): *La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris: Didier.
- DU PLAISIR (1683): *Sentiments sur les lettres et l'histoire*. Paris: Blageart.
- FAGUET, E. (1896-1897): «Segrais, sa vie, ses oeuvres», *Revue des cours et des conférences*.
- GEVREY, F. (1988): *L'illusion et ses procédés. De la Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*. Paris: Corti.
- GODENNE, R. (1970): *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève: Droz.
- (1974): *La nouvelle française*. Paris: PUF.
- (1981): cf. SEGRAIS.
- GODWIN, D. (1983): *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie de Segrais. Une conception romanesque ambivalente*. Paris: Nizet.
- LEVER, M. (1977): *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle*. Paris: CNRS.
- (1981): *Le roman français au XVII^e siècle*. Paris: PUF.
- MAGENDIE, M. (1932): *Le roman français au XVII^e siècle*.
- MAY, G. (1955): «L'histoire a-t-elle engendré le roman?», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 55.
- MOORE, W. G. (1949): «Le *Bajazet* de Racine: étude de genèse», *Revue des Sciences Humaines*, janv.-mars.
- PIZZORUSSO, A. (1962): *La poetica del Romanzo in Francia (1660-1685)*. Roma: Sciascia.
- RAYNAL, M. A. ([1926] 1978): *La nouvelle française de Segrais à Mme. de Lafayette*. Genève: Slatkine Reprints.
- ([1926] 1978): *Le talent de Mme. de La Fayette*. Genève: Slatkine Reprints.
- SEGRAIS, J. R. de ([1656-1657] 1981): *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*. Paris: A. de Sommevielle, 2 vols. Genève: Slatkine Reprints. Préfacé par R. Godenne.
- SERROY, J. (1981): *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*. Paris: Minard.
- TIPPING, W. M. ([1933] 1978): *Jean Regnaud de Segrais. L'homme et son oeuvre*. Genève: Slatkine Reprints.
- YLLERA, A. (1986): «Teoría de la novela en el siglo XVII», *Thélème*, 2.