

LE POINT DE VUE, ÉLÉMENT D'ÉVOLUTION DU GENRE NARRATIF: *LES NOUVELLES FRANÇOISES DE SEGRAIS*

Inmaculada DIAZ NARBONA
Universidad de Cádiz

*«Dis-moi quelle est ton optique,
et je te dirai qui tu es»*

A. Gide.

S'il est certain que le domaine de recherche de la typologie narrative —ou de ce qui plus couramment a été désigné sous le nom de «point de vue»— constitue l'angle de réflexion et de création littéraires à partir du XXe siècle et surtout avec l'avènement du cinéma, il est aussi évident que, d'une optique critique, l'étude typologique du genre narratif offre d'autres voies à la lecture et à l'interprétation des oeuvres des périodes précédentes.

C'est précisément à partir de l'analyse de la typologie narrative des *Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*⁽¹⁾ de Jean Regnaud de Segrais que nous nous proposons de montrer de quelle façon cette oeuvre détermine une phase importante dans l'évolution du genre romanesque au XVIIe siècle.

(1) J.-R. DE SEGRAIS, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie*, Paris, A. de Sommavielle, 1656-57, 2 vols; Genève, Slatkine Reprints, 1981.

Le titre même de cette oeuvre –dont la première édition date de 1656– marque déjà une évolution narrative. D'un côté, regrouper les récits sous un titre collectif signale une opposition au roman de l'époque dont le titre reprend généralement le nom ou prénom du héros central. D'autre part, le titre ou sous-titre de l'oeuvre de Segrais renvoie aux conditions de production du texte. Selon Gevrey ⁽²⁾ 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 des 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 Segrais, narrateur extradiégétique et aussi acteur-témoin, acteur-secrétaire de l'énonciation de ces récits.

Nous ne nous arrêtons pas ici sur la personnalité de Segrais⁽³⁾. Disons seulement que lors de la composition et édition de ses *Nouvelles Françaises*, il était le secrétaire de Mlle. de Montpensier. Segrais profite ainsi 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 recit. La Princesse me comanda de suivre à cheval à la portière, afin de m'attacher à ses paroles: ce que ie fis autant que les chemins me le permirent. (II, 5e, 287–288).

(2) Cfr. F. GEVREY, *Illusion et ses procédés et ses procédés. De la «Princesse de Clèves» aux «Illustres Françaises»*, Paris, Corti, 1988, pp. 35-36.

(3) En ce qui concerne la biographie de cet auteur, Cfr. L. BREDIF, *Segrais, sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1863; Genève, Slatkine Reprints, 1971. E. FAGUET, «Segrais, sa vie, ses oeuvres», *Revue des cours et des conférences*, 1896-97. W. M. TIPPING, *Jean Regnaud de Segrais. L'homme et son oeuvre*, Paris, 1933; Genève Slatkine Reprints, 1978.

De la même façon, le narrateur assume la fonction communicative et métanarrative pour s'adresser 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 de témoin que le narrateur veut jouer et en même temps montrent le souci de vraisemblance dont il prétend revêtir son oeuvre.

Je fus fort attentif à son discours; & quelque temps apres i'escrivis cette histoire le plus conformèment que ie pûs à ce que i'eus l'honneur de luy entendre dire. Je ne 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 supléeroit 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. (I, 1e, 39-40).

Outre le discours métarratif commentatif, l'homodiégèse de ce plan de l'écriture ou de la narration présente toute une série de caractéristiques, toute une série de traits distinctifs ⁽⁴⁾ qui délimitent nettement sa configuration typologique.

Ainsi, le *temps de l'écriture* se situe nécessairement dans un moment ultérieur au vécu dont la localisation temporelle ⁽⁵⁾ ouvre la narration:

La première année de la Maiorité du Prince victorieux qui gouverne aujourd'huy la France estoit à peine finie, (...). (I, 1).

L'enchaînement d'événements historique qui a provoqué l'exil de Mlle. de Montpensier est volontairement passé sous silence. S'agit-il d'une façon de ne pas s'en mêler, de ne pas prendre parti?. Il paraît évi-

(4) En ce qui concerne les traits distinctifs typologiques, nous suivons l'étude classificatoire de J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris, Corti, 1981.

(5) L'authenticité de cette date – 1653 – est remise en question par R. W. BALDNER («The Nouvelles Françaises of Segrais», *Modern Language Quarterly*, sept. 1957) qui d'après les *Mémoires* de Mademoiselle et la vérification des divers faits apparus dans l'oeuvre, la rapporte au printemps de 1655.

dent que l'attitude de Segrais envers ces faits politiques n'offre aucun doute, étant donné surtout, la position privilégiée dont il jouit à côté de Mlle. de Montpensier. Il s'agira donc plutôt, d'un *résumé* de l'exil dont les causes sont bien connues par le narrataire, par le lecteur de l'époque:

Une grande Princesse s'estant retirée de Paris, vint habiter une des plus belles maisons qu'elle eust à la campagne. (I, 2).

En tant que narration auctorielle, elle se prête donc, d'une part à présenter en sommaire la durée de l'histoire, et d'autre part à inclure des assertions dans le discours du narrateur qui – sous forme de portraits – met sur la scène les acteurs de l'énonciation ou, ce qui revient au même, les personnages-dévisants des nouvelles. Ces portraits, en effet, reproduisent non seulement les topoï de ce genre mineur admiré dans les cercles mondains et précieux que Segrais fréquentait, mais aussi ils donnent lieu à une intervention directe du narrateur qui commente, évalue et justifie le mélange des genres⁽⁶⁾.

Ces traits distinctifs visent, d'ailleurs, un but obligé au XVIII^e siècle: assurer la vraisemblance de ce que l'on raconte. Portraits, interventions du narrateur, «présence» du narrataire..., procédés qui rendent vraisemblable une situation – probablement véritable – et qui, ce qui est le plus important, permettent, sous cette allure aussi de vraisemblance, le passage au monde romanesque.

Ce monde romanesque où nous sommes introduits par le narrateur, s'ouvre sur la présentation du cadre, car nous sommes en présence d'une composition à clé, encadrée à l'italienne et semblable à l'*Hep-taméron*: 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.

Ce cadre –comme le sous-titre nous l'annonçait– répond à une série de divertissements regroupés en six journées. Sa fonction, du point

(6) (...) *ie confesse que ma faiblesse est trop grande pour un si digne sujet; & la hayne qu'elle a pour les loüanges, m'empesche de poursuivre.* (I, 5)
(...) *ie sois obligé de faire du moins connoistre leurs principales qualitez.* (I, 7).

de vue narratif, est de relier les récits entre eux pour les présenter sous un aspect d'homogénéité. Mais ce procédé littéraire—outre la fonction de renseignement sur toutes sortes de passe-temps de l'époque — se révèle d'une importante capitale pour l'évolution du genre narratif car ces dames, comme il était l'usage à l'époque, se plaisent à la conversation et les sujets de discussion ne portent pas seulement sur le contenu-l'histoire — des nouvelles mais aussi sur le genre lui-même⁽⁷⁾.

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*». A partir de ce moment, la discussion portera sur les longs romans. Les 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.

Ce plan de l'énonciation, du point de vue narratif, se caractérise par une narration homodiégétique à caractère actorielle. Car, comme nous l'avons déjà dit, le narrateur—Segrais agit en acteur—témoin, acteur—secrétaire qui par un «ie ne sçay qui ce fut qui se mit à dire...» entreprend la description des journées et de leur contenu. C'est-à-dire la perspective narrative, qui coïncide avec la perception du personnage-acteur, se manifeste par une série de traits distinctifs qui n'offrent aucun doute sur l'actorialité du point de vue de la narration. Ainsi et pour ne citer qu'un exemple, *le mode narratif* est caractérisé par la scène non seulement des événements non verbaux mais aussi par celle du discours des acteurs; discours qui est rapporté «in extenso» au style direct. Car, en agissant en acteur-témoin, Segrais focalise ce plan de l'énonciation d'une perspective qui —sans coïncider avec le «degré zéro» — présente

(7) Outre les discussions sur les concepts de bienséance, vraisemblance et agrément, c'est dans ce cadre narratif que la célèbre définition de la nouvelle par rapport au roman est formulée:

Nous avons entrepris de raconter les choses comme elles sont, & non pas comme elles doivent estre: 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 Poëte; mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire & s'attacher plustot 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, & ie ne suis garand d'autre chose. (I, 1e, 240-241).

néanmoins une vision de la fiction qui, par souci de vraisemblance, pourrait être assimilée à l'«enregistrement» d'un fait véritable.

C'est précisément sur ce plan de l'énonciation que nous trouvons déjà la première manifestation de l'évolution du genre narratif. A ce propos il faut rappeler que le roman au XVII^e siècle – siècle épris de règles et de préceptes – est considéré comme un genre secondaire qui ne méritait pas l'attention de la critique ⁽⁸⁾. Mais si la critique ignore le roman, le public – composé essentiellement de femmes et de jeunes gens d'un niveau culturel et d'un niveau économique aisé – se veut partisan et consommateur de ce genre ⁽⁹⁾. Puisque le problème de sa reconnaissance est dû 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.

Dans les *Nouvelles Françaises*, par contre, nous assistons à une autre formulation des règles. En effet, il ne s'agit plus d'une préface où l'auteur souligne les caractéristiques qui doivent conformer son oeuvre. Il s'agit de la constatation d'un goût qui commence à changer et qui s'appuie – pour en fonder sa préceptive – sur la tradition des conteurs italiens et français du XVI^e siècle et surtout sur l'influence de la nouvelle espagnole⁽¹⁰⁾.

C'est ici précisément que réside, à notre avis, l'originalité de la

(8) 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:

Dans un roman frivole tout s'excuse.

c'est assez qu'en courant la fiction l'amuse.

(*Oeuvres complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, III, vv. 119-120, p. 101).

(9) Cfr. M. LEVER, *La fiction narrative en prose au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977; H. J. MARTIN, *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle*, Genève, 1969, 2 vols.; Droz, 1984.

(10) L'importance du genre espagnol se fait sentir sur la narration et sur le théâtre comme le démontre l'étude de G. HAINSWORTH: *Les «Novelas ejemplares» de Cervantés en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1933. En définitive c'est ce modèle-ci que Charles 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 Segrais.

préceptive dans l'oeuvre de Segrais. Ignorant le système de préfaces théoriques, Segrais inclut ses réflexions sur le genre narratif dans le monde romanesque. C'est-à-dire, qu'il s'agit, dans ce cas, d'opinions, discussions et formulations des règles à partir de personnages-devisants, ces dames qui, dans la fiction, se sont réunies à la manière traditionnelle, autour d'une Princesse dans un endroit éloigné de la cour. La perspective narrative change donc de façon évidente, car non seulement il a eu un traitement générique différent mais surtout les idées exprimées ne sont plus présentées comme appartenant à un auteur mais comme révélatrices de la préoccupation esthétique de l'époque. Le point de vue d'un acteur-témoin de l'action – confirme de manière vraisemblable la situation.

Mais si le point de vue de la formulation des idées théoriques de Segrais marque un progrès dans l'évolution du genre romanesque, l'analyse de la perspective narrative des nouvelles proprement dites, c'est-à-dire des histoires englobées dans l'oeuvre, confirme une narration qui s'installe parfaitement dans la tradition de l'époque; ou ce qui revient au même: la perspective narrative des Nouvelles de Segrais s'accorde à la perspective du roman baroque ou long roman.

Il est certain que le long du recueil, nous constatons des traits qui dénotent une claire innovation par rapport au roman baroque. Pour des raisons de cohérence nous ne nous arrêterons pas ici dans l'analyse de ces traits; nous citerons seulement – puisqu'il s'agit d'un procédé qui est en rapport étroit avec la perspective narrative – la disparition du début «in medias res»; procédé qui forçait la présentation de l'intrigue que l'on voyait, à moment donné, revenir obligatoirement 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 devenaient nécessaire. Ce procédé, d'autre part, conférait à l'action un caractère de circularité que Segrais élimine puisqu'il développe l'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»⁽¹¹⁾.

(11) DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et l'histoire*, Paris, Blageart, 1683, p. 96.

Quoi qu'il en soit les métalepses ne sont pas éliminées et la présence du narrateur dans le récit se multiplie constamment à travers un discours commentatif, évaluatif, émotif et même métanarratif. A chaque pas nous constatons l'omniprésence d'un narrateur qui organise la diégèse. Nous sommes donc, à notre avis, en présence d'un type dominant ⁽¹²⁾ auctorial dans une narration de base hétérodiégétique dont les traits distinctifs sont facilement décelables.

S'il est évident que le sommaire fait partie de cette organisation narrative, il est aussi certain que la profusion de scènes – pratiquement remplies par les dialogues et même par les monologues des acteurs – fait penser à une perspective narrative variable. Ce qui autoriserait à Philippe de Lajarte à parler des «différences de focalisation narrative»; différences qu'il considère «liées de très près aux variations du contenu narratif» ⁽¹³⁾. Pourtant, la perspective des acteurs ne se fait pas sentir mais elle est encadrée dans celle du narrateur. Il ne faut pas oublier que cette oeuvre est présentée comme la «transcription» de récits racontés, de récits oraux et, dans ce sens, la profusion d'éléments de dramatisation est parfaitement assumée. Il est évident qu'on peut parler de «glissement» dans ce recueil, mais il ne s'agit pas d'une évolution de la perspective narrative mais d'une évolution dans le traitement des sujets, des thèmes et même de l'organisation actantielle.

Nous ne nierons pas le glissement – pour garder le terme employé par Lajarte – existant entre *Mathilde* et *Eugénie*, par exemple; mais ce glissement est fondé sur la diversité des sujets traités, la perspective narrative restant toujours la même. Ainsi *Mathilde* représente le goût pour la nouvelle héroïque où la noblesse des sentiments, l'amour et l'honneur sont des qualités qui «ornent» – pour ainsi dire – les acteurs qui jouent les rôles actantiels Sujet/Objet; tandis que dans *Eugénie*, «nouvelle tragique à sujet moderne»⁽¹⁴⁾, l'amour est conçu comme

(12) Nous nous sommes cernés, dans cette étude, à l'analyse des récits considérés comme macrostructure.

(13) PHILIPPE DE LAJARTE, «Les Nouvelles Françaises de Segrais ou les glissements progressifs du récit», dans *Les Ecrivains normands de l'âge classique et le goût de leur temps*, Actes du Colloque du Caen, 1982, p. 146.

(14) Cfr. H. COULET, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, pp. 221-222.

une passion coupable, comme un sentiment qui entraîne fatalement les dérèglements de la volonté. Le Sujet actantiel en est un sujet d'ordre négatif, dont le désir ne pourra pas être satisfait. Il y a donc une peinture de l'amour qui s'oppose à l'idéalisation baroque et qui nous annonce la psychologie désenchantée de Pascal et les dérèglements de la passion qui seront mis en scène plus tard par Mme. de Lafayette. Mais le point de vue, la perspective narrative des nouvelles de Segrais garde toujours les caractéristiques d'une narration traditionnelle où le narrateur centre et organise l'histoire.

Resumen

Tradicionalmente considerada como un «género menor», la «nouvelle» en el s. XVII y más concretamente, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* de Jean Regnaud de Segrais, determina, no obstante una evolución en la narrativa de la época. Este artículo se centra en el estudio de la tipología narrativa de esta obra situada entre el barroco y el clasicismo.

Résumé

Traditionnellement considérée comme un «genre mineur», la nouvelle au XVIIe siècle ou, plus concrètement, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* de Jean Regnaud de Segrais marque pourtant une évolution dans le genre narratif du moment. Cet article prétend analyser la typologie narrative de cet oeuvre partagée entre le goût baroque et le goût classique.

Summary

Traditionally considered as a minor «genre», the «nouvelle» in the XVIIth century, and more specifically, *Les Nouvelles Françaises ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* de Jean Regnaud de Segrais, is a landmark in the evolution of the narrative at that time. This paper concentrates on the narrative typology of the above-mentioned novel to explain the changes in literary taste from baroc to classicism.