



WITOLD KONSTANTY PIETRZAK

Université de Łódź

 0000-0003-0712-9184

La fonction créative du *stéréotype* dans le récit bref en France au XVI^e siècle

Creative Function of Stereotype in French Sixteenth's Century Short Story

ABSTRACT: In premodern literature, stereotype, called *locus communis*, had to play an important role inherited from Greek and Latin Antiquity's rhetorics. In particular, it served as source of convincing arguments appropriate to discuss philosophical, theological or moral questions. The concept of common place has also found its use in short stories of 16th century. Firstly, in the realm of invention, when authors adapted narrative plots taken from written tradition; secondly, in the realm of elocution, when they employed topic images and sentences. The aim of this paper is to elucidate those two meanings of stereotype in French *nouvelles* published in that time.

KEY WORDS: stereotype, short story, 16th century, France

Le lieu commun au XVI^e siècle jouit d'un statut bien différent qu'à notre époque. Plutôt que d'être tenu pour une construction usée, représentant une piètre valeur, il remplit d'importantes fonctions dans le discours médical, juridique, historiographique et, bien évidemment, littéraire au point que les milieux des humanistes renaissants, entre autres érasme de Rotterdam (Moss, 2002 : 177–199), en font une apologie enthousiaste. Les auteurs de formes narratives brèves n'échappent pas à cet engouement. Souvent, ils recourent à des formes stéréotypées dans les domaines de l'invention et de l'élocution. Les tirages des livres contenant des nouvelles et, en particulier, des histoires tragiques, imprimés et débités par les libraires, montrent au reste que les lecteurs eux aussi étaient friands de cette sorte de littérature. Il convient alors de s'interroger sur ce phénomène qui voit la production et la consommation des nouvelles à l'état d'une parfaite symbiose et de chercher ce qui, dans la structure narrative de ce genre, assure au stéréotype sa fraîcheur, son originalité, son charme.

1. Stéréotype, lieu commun

Le « stéréotype » est un mot d'origine assez récente, remontant au XVIII^e siècle. Il a d'abord un sens technique dans la terminologie de l'imprimerie et désigne « une plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'exemplaires d'une composition typographique ». Le caractère essentiel du stéréotype ainsi perçu est qu'il permet de reproduire une chose – un texte, une image – pratiquement à l'infini. Dans le domaine de la littérature européenne prémoderne, du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle, la chose qu'on peut reproduire infiniment s'appelle *locus communis*, lieu commun.

Or, au XX^e siècle, le terme de stéréotype va amplifier son extension pour acquérir un sens figuré et signifier « une opinion toute faite, une formule figée, banale »¹. Le critère descriptif s'enrichit alors d'une connotation évaluative, visiblement péjorative. Le concept du lieu commun fonctionne aujourd'hui comme synonyme du stéréotype, puisqu'il désigne une banalité, une trivialité, une lapalissade, ou encore une image ou une association de mots qui, à force d'être répétée, a perdu sa fraîcheur d'origine. Cette acception dépréciative du *locus communis* va apparaître en France au XVII^e siècle, elle va se généraliser au XVIII^e et sera définitivement lexicalisée au XIX^e siècle (Moss, 2002 : 18).

Dans l'Europe occidentale du XVI^e siècle, pourtant, le lieu commun garde encore toute sa puissance cognitive, rhétorique et pédagogique qu'il a héritée de l'Antiquité. Pour Aristote, le *topos* est un lieu de découverte, une partie du discours permettant de trouver des arguments dans le raisonnement dialectique qui, lui, s'appuie sur des vérités généralement admises. Mais le *topos* peut aussi être intégré à l'art de la persuasion et, mettant à profit l'enthymème et l'exemple, il se caractérise alors par un degré de rigueur inférieur à celui du *topos* dialectique. En outre, le Stagirite distingue les *topoi* communs des *topoi* spécifiques : les premiers peuvent être utilisés dans toutes les disciplines, les autres ne sont applicables qu'à des disciplines particulières. Il faut enfin souligner que les lieux étaient à employer, selon le philosophe, essentiellement dans le genre démonstratif – pour rehausser ou rabaisser la valeur d'un sujet en le louant ou en le blâmant. La dialectique et la rhétorique d'Aristote sont entrées dans l'enseignement universitaire en Europe au XIII^e siècle. La théorie aristotélicienne des lieux se trouve absorbée et modifiée par les penseurs romains. Cicéron la développe dans ses *Topica*, connues mais peu diffusées au Moyen Âge, et dans son *De Inventione*, beaucoup plus célèbre, surtout grâce au commentaire de Boèce. Il les associe en particulier au genre judiciaire et leur donne une tonalité nettement morale. De plus, il introduit un type de lieux nouveau, les *auctoritates*,

¹ Définitions prises au *Trésor de la langue française*, disponible sur le site <http://www.cnrtl.fr>.

qui sont les opinions citées d'auteurs respectés. Quintilien, à son tour, découvre par les humanistes au début du XV^e siècle, reprend le corpus d'Aristote et Cicéron, approfondit le lien entre les *loci* et la rhétorique et surtout les adapte à la pédagogie, à l'usage scolaire. À son tour la *Rhétorique à Herennius*, attribuée jusqu'au XVI^e siècle à Cicéron, accorde aux lieux une importance encore plus grande : elle s'attache à décrire les modes d'amplification du discours et resserre le lien entre les *loci* et la mémoire (21–32). À cette réflexion sur les lieux il faut enfin ajouter l'idée du recueil. Les recueils de lieux communs étaient déjà fort répandus à l'époque de la Rome antique, mais la métaphore de l'abeille, inventée par Sénèque le philosophe et reprise par Macrobe à la charnière du IV^e et du V^e siècle, a largement contribué à populariser la méthode de la compilation (34–40).

2. La nouvelle française aux XV^e–XVI^e siècles : de l'invention à la réécriture

Comme nous l'a appris Gabriel Pérouse, il existe une tradition proprement française de la nouvelle qui, dès le XV^e siècle, se libère de l'autorité de la nouvelle italienne. Au lieu d'être un produit humaniste soigneusement élaboré dans le silence d'un cabinet de travail, elle se raconte de vive voix parmi les familiers d'un château princier, d'une humble maison ou d'une escaigne pour agrémenter les longues veillées de l'après-midi et du soir, en temps froid et pluvieux (PÉROUSE, 1990). Afin d'être intéressante, la nouvelle devrait, selon l'auteur anonyme des *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes, respecter quatre critères : être comique, vraie, brève et récente. Le dernier de ces critères suppose que le thème abordé par le conteur reste inconnu pour ses auditeurs², c'est-à-dire qu'il représente quelque chose de nouveau, une matière originale. Donc, dans un premier temps, à l'heure de son élaboration, la nouvelle semble bannir la réécriture, procédé générateur de stéréotypie. Pour éviter qu'on leur reproche de controuver des faits – reproche grave à l'époque –, les auteurs cherchent à fonder sur l'expérience l'authenticité de leurs histoires, le témoignage oculaire – le leur propre ou celui des observateurs dignes de foi – s'avérant être une garantie suffisante de leur véracité. Philippe de Vigneulles, qui compose son recueil de nouvelles

² « Et se peut intituler le livre de Cent Nouvelles nouvelles. Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livre de Cent Nouvelles [*Décameron* de Boccace] advindrent la puspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmoins toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler de Cent Nouvelles nouvelles, jaçoit que advenues soient es parties de France, d'Allemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux ; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle » (SWEETSER, 1996 : 22).

entre 1505 et 1515, avoue cette idée de façon explicite : j'entends, déclare-t-il, « écrire plusieurs adventures, advenues pluspart à tant à la noble cité de Mets comme au pays environ, comme moy mesme en a sceu et veu la plus grant partie ou du moins les ouy dire et racompter à gens digne de foy et de creance » (VIGNEULLES, 1972 : 57). Et Marguerite de Navarre, qui rédige le Prologue de son *Heptaméron* dans la première moitié des années 1540, est encore tributaire de cette façon de penser. Les inspirateurs d'un *Décaméron* français proposent en effet d'« assembler jusques à dix personnes qu'ilz pensoient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceulx qui avoient estudié et estoient gens de lettres » (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : 9) ; ils prétendent ainsi opposer en termes manifestes la source orale à la source écrite. On peut donc constater que la nouveauté et la vérité de l'anecdote sont, dans l'esprit de ces écrivains, une manière de clamer l'originalité de leurs contes³.

Mais entre-temps, les choses n'ont pas tardé à se modifier. Avec la généralisation de l'imprimerie, on voit apparaître une autre attitude, liée aux progrès de l'humanisme et sans doute aussi à l'épuisement relatif de la matière narrative. En 1521, on observe la publication du *Violier des Histoires romaines*. C'est une traduction française des *Gesta Romanorum*, recueil d'*exempla* religieux compilés à partir de la moitié du XIV^e siècle. Ce livre a connu en France un certain succès, car il a été édité encore deux autres fois dans le cours des années 1520. Il offrait aux contemporains un autre type de récits brefs, non seulement parce qu'il relevait de la littérature religieuse et didactique, mais aussi, surtout, parce qu'il valorisait une autre source d'anecdotes, la source écrite. Désormais, la porte de la réécriture sera ouverte, les écrivains pourront librement s'inspirer de modèles narratifs transmis par écrit. Ainsi Nicolas de Troyes, qui rédige son recueil dans les années 1535–1537, affirme-t-il dans son bref Prologue : « je ne veuil pas dire que de mon entendement j'aye fait lesd. nouvelles, mais les ay retirée[s] de plusieurs livres » (NICOLAS DE TROYES, 1970 : 1). De même, l'éditeur anonyme des *Joyeuses Adventures et plaisant facetieux devis* avoue : « J'ay présenté ces belles nouvelles, lesquelles furent jadis escriptes en tresrude et mal consonant langage, avecques raisons prolixes, et le plus souvent sans propos » (ANONYME, 1555 : A ii v^o – A iii r^o). À l'époque des guerres civiles, le récit bref va abandonner la tradition de la nouvelle facétieuse pour demander à l'Histoire de fournir matière à la narration, la gravité du temps exigeant une source d'inspiration sérieuse (PIETRZAK, 2008). Matteo Bandello, qui fournit les sujets du premier recueil d'histoires tragiques, œuvre de Pierre Boaistuau, sera paradoxalement considéré comme un historien par François de Belleforest : « mon Bandel [...], écrit-il, sans faire tort à personne, peut porter le tiltre d'historien, en faisant ses comptes,

³ Bien sûr, cette déclaration ne les empêche pas de piller ci et là quelque structure narrative attestée dans les sources écrites. Les dettes littéraires de la reine de Navarre étant bien connues, je me contenterai ici de rappeler l'exemple de Philippe de Vigneulles qui emprunte à la tradition écrite une quinzaine de nouvelles (VIGNEULLES, 1972 : 31–43).

veu qu'il a recueilly plusieurs belles et notables histoires, qui sont, ou avenues de nostre aage, ou qui n'en sont guere esloignées» (BELLEFOREST, 1559 : iii v^o). En 1586, Bénigne Poissenot fait un éloge enthousiaste de l'Histoire dont l'utilité constitue sa suprême vertu : « Puisqu'elle est la messagere de l'antiquité, il ne se peut faire qu'elle ne soit comme une certaine boutique, en laquelle on trouve la maniere et façon de vivre honnestement en ce monde » (POISSENOT, 1996 : 54–55). Bref, au cours du siècle, les humanistes élaborent une théorie du genre narratif bref légitimant une exploitation multiple de sources écrites.

3. Pratique du lieu commun dans le récit bref

Le recours au fonds commun dans le récit bref se révèle sur le plan de l'invention et sur celui de l'élocution. Dans le premier cas, on est en présence de macrostructures narratives correspondant *grosso modo* au thème de la nouvelle ; dans le deuxième, il s'agit d'images et de vérités générales, tantôt héritées de l'Antiquité, tantôt forgées en temps modernes, qui vont alimenter le style et le commentaire auctorial de la nouvelle.

3.1. Réécritures

Pour qu'un thème narratif acquière le statut d'un stéréotype, il faut qu'il soit réemployé un certain nombre de fois. Or, si l'on ne peut fixer ce nombre que de façon arbitraire, toujours discutable, on peut en même temps admettre qu'une histoire racontée *plusieurs* fois perd beaucoup de sa fraîcheur au point que, quand un lecteur moderne la retrouve chez tel, tel ou encore tel auteur, il risque d'éprouver une déception grandissante et d'être tenté, dans le meilleur des cas, de voir en cet écrivain un épigone privé d'imagination, capable tout au plus d'aborder des sujets rebattus. Cette impression, qui porte un jugement de valeur sur l'homme, dénonce aussi, en filigrane, l'usure progressive de la matière narrative.

Néanmoins, à l'époque prémoderne, les goûts diffèrent sensiblement des nôtres et la reproduction des intrigues déjà connues ne mène pas à déconsidérer l'auteur et l'objet de son imitation. Pour s'en convaincre, il suffit d'envisager la fortune de quelques thèmes ou motifs dont la structure événementielle devait posséder aux yeux des conteurs du Moyen Âge et du XVI^e siècle un intérêt incontestable, encourageant à la réécriture. Par exemple, la farce de l'amoureux bafoué qui passe la nuit dans les bras non de sa bien-aimée mais d'une statue en bois ou d'une vieille remonte aux *Fastes* d'Ovide et revient dans une dizaine

de récits, à commencer par le fabliau du XIII^e siècle *Du prestre et d'Alison*, en passant par le *Décameron* de Boccace (VIII, n° 4) et les *Novelle* de Matteo Bandello (II, n° 47; 1554), jusqu'aux *Escraignes dijonnaises* de Tabourot des Accords (I, n° 16; éd. posth. 1603; KASPRZYK, 1963 : 111–113). L'histoire de Floridanus et Elvide a été racontée en latin par Nicolas de Clamanges avant 1437, traduite en français par Rasse de Brunhamel avant 1456, et reprise dans les *Cent Nouvelles nouvelles* bourguignonnes (n° 98), puis par l'auteur des *Comptes du monde aventureux* (n° 47) en 1555 et, en 1586, par Bénigne Poissenot (n° 1; SUARD, 1990) : pour éviter le mariage forcé de la fille avec un vieillard, les deux jeunes gens prennent la fuite et trouvent la mort dans une auberge où ils se sont arrêtés pour passer la nuit. Le thème de la vengeance du Maure cruel contre son maître qui l'avait traité sans respect tire son origine des chroniques arabes rédigées par Maçoudi au X^e siècle. Il va d'abord nourrir quelques recueils d'*exempla* au Moyen Âge, puis inspirer plusieurs réécritures au XVI^e siècle dont celles d'Henri Estienne dans son *Apologie pour Hérodote* (1566), de François de Belleforest dans le *Second Tome des histoires tragiques* (n° 31; 1566) ou de Louis Guyon dans *Les Diverses Leçons* (I, chap. 6; 1603; GIERNATOWSKA, 2014). Enfin, dernier exemple, la légende de Roméo et Juliette. Son thème a été développé par Ovide dans les *Métamorphoses* et il a suscité de nombreuses adaptations à l'époque envisagée : entre autres à Masuccio Salernitano dans le *Novellino* (n° 33; 1476), Luigi da Porto dans la *Novella novamente ritrovata* (1530), Adrian Sevin dans son long récit *Le Philocope de messire Jehan Boccace* (1542), puis Bandello (II, n° 9) et Boaistuau (n° 3; MOORE, 1950).

Il faut insister sur le fait que, malgré la reprise des lignes générales de l'action, toutes ces réécritures comportent les traces des interventions auctorielles opérées sur la structure diégétique du récit. Temps et lieu des événements, âge et caractères des héros, circonstances des bons tours ou des crimes, paroles rapportées – autant de détails qui varient d'une version à une autre et qui donnent au modèle imité une apparence de nouveauté. Par ailleurs, le plus souvent soucieux de moraliser leurs anecdotes, les nouvellistes ne manquent pas de jeter sur la matière narrative une lumière particulière qui correspond à leurs préoccupations humanistes de pédagogues ; cette mise à jour du message idéologique et moral justifie aussi le recours à la réécriture. En dernier lieu, il convient de rappeler que la période prémoderne, surtout celle qui connaît déjà l'imprimerie, a une soif insatiable de partager et de diffuser. La vulgarisation des histoires à faire rire ou pleurer est donc très caractéristique de l'atmosphère du temps. Alors ce n'est pas un hasard si, dans les années 1535–1555, foisonnent des recueils à succès, comme les *Joyeuses Aventures* citées plus haut, qui pillent de façon sélective le *Décameron* et les *Cent Nouvelles nouvelles* bourguignonnes. L'abondante offre du marché du livre répond aux attentes d'un public friand de divertissements (PÉROUSE, 1977 : 100–118). Tant que cet espace de la production

et de la consommation d'histoires ne sera pas saturé, la réécriture gardera son pouvoir de séduction irrésistible.

3.2. Images et sentences

Sur le plan de l'élocution, le stéréotype peut remplir différentes fonctions. En effet, chez les auteurs de récits brefs on peut trouver maintes images conventionnelles permettant de caractériser la psychologie des protagonistes, de faire avancer l'action, de mettre en relief le climat moral et philosophique de l'histoire, mais aussi, tout simplement, d'ornier le discours narratif. Pour illustrer ce phénomène, je vais prendre deux exemples. Ainsi, dans les histoires tragiques, les évocations de la fortune ont pour but d'avancer l'action en introduisant une rupture dans la vie heureuse des personnages. Une jeune dame pleine de vertus épouse un jeune homme à sa hauteur et bientôt ils se réjouissent de la naissance d'une fille très belle. « Mais Fortune (qui ne peut durer longuement, sans user de ses tours, et practiquer sa mobilité indifferemment, comme aussi elle est aveugle) leur prepara un breuvage fort facheux à gouster, et qui mit presque plustost fin à leurs aises, qu'ils n'en avoient senty l'apprehension » (BELLEFOREST, 1559 : n° 4, 81 v°). Floridanus et Elvide ont déjà passé plus d'un an à attendre le jour de la consommation lorsque « fortune vint donner un si furieux assaut à leur forteresse que, pour n'estre remparée comme bien leur eust esté de besoin, elle fist le saut perilleux, et roula de haut en bas » (POISSENOT, 1996 : n° 1, 101). La représentation de la déesse du destin humain peut aussi présager le funeste dénouement des héros, l'amplification étant une figure révélatrice du style de l'histoire tragique. Après leur mariage clandestin, Rhomeo et Juliette voient commencer pour eux une période de joie : « Et continuerent ainsi quelque moys ou deux leurs aises avec un contentement incroyable, jusques à tant que la fortune (envieuse de leur prosperité) tourna sa roue pour les faire trebucher en un tel abisme qu'ils luy payerent l'usure de leurs plaisirs passez par une trescruelle et trespitoyable mort » (BOAISTUAU, 1977 : n° 3, 82).

L'image du roc résistant à la violence des vagues maritimes véhicule l'idée de la constance du cœur. Le Comte, ayant à tort soupçonné sa femme d'infidélité, reçoit de sa part une lettre lui annonçant qu'elle va mourir de regret ; profondément touché, le héros lui répond en écrivant : les cieux « m'avoient pourveu d'un appuy et support, en vous Ma-dame, trop plus ferme et constant que le mesme roc assis en mer, batu et agité sans cesse des vens et flots impetueux » (TAILLEMONT, 1991 : n° 1, 157). Madame de Chabrie, qui vient d'assassiner son mari pour goûter librement les délices de l'amour pour son amant Tolonio, se trouve réprimandée par son fils aîné ; alors « blesmissant de colere, et de rage, et fondant toute en larmes, s'assist à terre, si confuse, qu'elle demeura un long

temps, aussi immobile, qu'un gros et massif rocher assailli des vens et vagues, au destroit de Gibraltar» (BELLEFOREST, 1557 : n° 10, 224 r°). Floridanus se déclare être «un rocher, en vain agité du vent et de l'orage, sans se mouvoir notwithstanding toute leur impetuosité et efforts» (POISSENOT, 1996 : n° 1, 88).

On pourrait certes alléguer encore beaucoup d'autres occurrences de telles images⁴, mais celles que je viens de citer suffisent déjà pour se faire une idée de leur intérêt dans le contexte de l'époque. Grâce à leur pouvoir évocateur, ces clichés possèdent en effet une grande puissance persuasive. Celle-ci vient surtout de la fonction émotive que les auteurs assignaient à leurs récits, les crimes représentés avec force détails étant supposés éveiller le sentiment du tragique. Mais leur efficacité rhétorique découle aussi du langage figuré qu'ils utilisaient : les variantes stylistiques sur le thème de la fortune, sur celui du roc ou sur tel autre sont autant de façons d'introduire de la poésie dans le corps de la matière narrative, de poétiser le fait divers criminel.

Reste le style sentencieux du récit bref. Krystyna Kasprzyk pensait que la moralisation de l'anecdote, quelque sujette à caution qu'elle fût, est un des poncifs de la nouvelle française au XVI^e siècle (KASPRZYK, 1963 : 316–326). Le registre gnomique se prête parfaitement bien à un tel usage. Dans le récit facétieux, la sentence proverbiale concerne le plus souvent diverses situations de la vie quotidienne, par exemple : «tel a perdu que, pour recouvrer sa perde, pert encore plus» (VIGNEULLES, 1972 : n° 32, 154); «trop grater cuyt et trop parler nuict» (n° 65, 272); «avarice es[t] cause de beaucoup de maux» (NICOLAS DE TROYES, 1970 : n° 19, 73); «faire acroire des nuees que ce sont poilles d'arain» (n° 49, 124). Ailleurs, elle prend une allure nettement antiféministe ou anticléricale, ainsi : «la femme scet ung art plus que le diable» (n° 6, 53); «les femmes ayment bien le mestier» (n° 12, 65). Parfois, la sentence est rimée et respire une obscénité outrée : «Qui veut avoir nette maison, / Si ne norrir[a] ne prestre ne pigeons, / Car le prestre fout et le pigeon chie, / Et par ainsi la maison est honnye» (n° 26, 78).

⁴ Voici quelques autres exemples concernant la fortune. Obligée d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, la princesse Laurine désespère ; là, intervient le narrateur : «fortune, taschant à la ruine d'aucun, ne cesse de trouver moyens pour parvenir à ses aguets, ainsi que pourrez cy-après congnoistre» (TAILLEMONT, 1991 : n° 2, 235). Le bâtard oublie Rolandine dans les bras d'une autre femme : «jamais la fortune, quelque rigueur qu'elle leur tint, ne leur peut oster le moyen de s'escrivre l'un à l'autre, sinon la folle et meschante amour où il se laissa tumber» (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : n° 21, 172). Amoureuse d'Aleran, Adelasie se plaint de sa passion : «mais las ! (malheureuse) la fortune m'est si marastre, et si peu favorable à mes desseins, que tant plus je travaille à esteindre en moy la memoire de son nom, et louables vertus, de tant je la rends plus grande» (BELLEFOREST, 1559 : n° 1, 11 r°). Réflexion du narrateur en conclusion de l'histoire d'Adelasie : «l'adverse fortune ne doit point nous causer un desir de desesper, ny la prospere quelque insolence, et mespris des choses qui nous semblent moindres : veu qu'il n'y a rien stable ny assureé sous la concavité des cieus : car celuy, qui n'agueres estoit grand, et faisoit tout fremir devant soy, est devenu tout tel, comme celuy, duquel il ne fut jamais memoire» (n° 1, 37 r°).

Dans les recueils où la moralisation constitue le critère d'un programme cognitif ou pédagogique sérieux, le proverbe provient de la *Bible*, par exemple : « la mort du saint est précieuse devant Dieu » (MARGUERITE DE NAVARRE, 1996 : n° 26, 220) ; « il n'est tel que de ne faire à autrui chose qu'on ne voulsist estre faite à soy-mesme » (n° 28, 226) ; « Ce que Dieu garde est bien gardé (n° 32, 245) ; « celui, qui approfondit la fosse, et bastit et le gibet, est le premier qui y tombe, ou est estendu sur iceluy » (BELLEFOREST, 1559 : n° 2, 57 r^o-v^o) ; « il n'est rien si secret, qui à la fin ne sorte en évidence » (n° 3, 78 v^o) ; « la force de l'homme est moins, que rien, où Dieu n'opere par sa grace » (n° 7, 180 r^o).

Qu'elle soit d'origine profane ou sacrée, la vérité générale, exprimée sous une forme brève et sentencieuse, introduit une rupture dans le système de l'énonciation : le narrateur cesse de parler en son propre nom pour invoquer un argument d'autorité qui donne du poids à son enseignement. Grâce à ce procédé, le discours gnomique, qu'un lecteur moderne pourrait considérer comme trivial ou incongru, permet à l'écrivain de la Renaissance de construire son *ethos* d'homme digne de foi qui mérite d'être publié, lu et respecté. À une époque où la notion de bonnes lettres, demandant au littérateur d'être utile à la communauté dont il fait partie, reste toujours en vigueur, cette capacité persuasive du proverbe ne saurait être surestimée.

Conclusion

D'après ce qui précède on peut affirmer que le *stéréotype* en tant qu'un aspect de l'écriture existe dans le récit bref en France au XVI^e siècle, mais il n'a rien qui le dévalorise aux yeux des lecteurs contemporains. Il doit être envisagé dans une double perspective. D'une part, il concerne la couche de l'invention, c'est-à-dire le thème de l'histoire. Le phénomène de la migration des thèmes narratifs est omniprésent dans la culture savante et populaire du Moyen Âge à la Renaissance. Nombre d'entre eux ont connu de multiples réécritures qui, pour la plupart, contenaient des empreintes d'intervention des écrivains, modifiant tel ou tel paramètre narratif et le message moral ou idéologique qu'ils voulaient transmettre. La vogue de ce type de productions conduisait forcément à l'érosion de la matière narrative qui pourtant n'était pas ressentie comme problématique, d'autant que la notion de plagiat était étrangère à la civilisation de l'époque. D'autre part, le *stéréotype* était un lieu susceptible de variations microstructurales et stylistiques, et dans ce sens il encourageait la création littéraire sur le plan de l'élocution. Images et sentences récurrentes constituaient alors des objets que l'écrivain pouvait façonner, adapter et rafraîchir à son gré, en suivant son dessein esthétique et moral. Dans l'un tout comme dans l'autre cas, l'idée de reproduire

les choses littéraires présente chez les nouvellistes du XVI^e siècle répondait au principe humaniste de vulgariser les lettres.

Bibliographie

- ANONYME 1555 : *Les Joyeuses Aventures et plaisant facetieux devis fort recreatif pour rejouir tous esprits mélancoliques : augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encore jamais imprimées*. Lyon, s.n.
- BELLEFOREST, François de 1559 : *Continuation des histoires tragiques*. Paris, Gilles Robinot.
- BOAISTUAU, Pierre 1977 : *Histoires tragiques*. Richard A. CARR (éd.). Paris, Honoré Champion.
- GIERNATOWSKA, Justyna 2014 : « De la chronique à la politique. L'histoire du Maure cruel entre le Moyen Âge et le XVII^e siècle ». *Folia Litteraria Romanica*, n° 9. *Pluralité des cultures*. Justyna GIERNATOWSKA et Witold Konstanty PIETRZAK (éd.), p. 17–30.
- MOORE, Olin H. 1950 : *The Legend of Romeo and Juliet*. The Ohio State University Press, Columbus.
- KASPRZYK, Krystyna 1963 : *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*. Warszawa / Paris, Państwowe Wydawnictwo Naukowe / Klincksieck.
- MARGUERITE DE NAVARRE 1996 : *L'Heptaméron*. Michel François (éd.). Paris, Classiques Garnier.
- MOSS, Ann 2002 : *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Trad. Patricia EICHEL-LOJKINE, Monique LOJKINE-MORELEC, (Marie-Christine MUNOZ-TEULIÉ) et Georges-Louis TIN ; sous la dir. de Patricia EICHEL-LOJKINE. Genève, Droz.
- NICOLAS DE TROYES 1970 : *Le Grand Parangon des nouvelles nouvelles*. Krystyna KASPRZYK (éd.). Paris, Didier.
- PIETRZAK, Witold Konstanty 2008 : « L'inuentio, ou réécriture de l'histoire dans les nouvelles exemplaires en France pendant les guerres de religion ». In : *Quelques aspects de la réécriture*. Magdalena WANDZIOCH (éd.). Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 20–29.
- PÉROUSE, Gabriel-André 1977 : *Nouvelles françaises du XVI^e siècle : images de la vie du temps*. Genève, Droz.
- PÉROUSE, Gabriel-André 1990 : « Des nouvelles 'vraies comme Evangile' : réflexions sur la présentation du récit bref au XVI^e siècle ». In : *La Nouvelle. Définitions, Transformations*. Bernard ALLUIN et François SUARD (éd.). Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 89–99.
- POISSENOT, Bénigne 1996 : *Nouvelles Histoires tragiques*. Jean-Claude ARNOULD et Richard A. CARR (éd.). Genève, Droz.
- SUARD, François 1990 : « Floridan et Elvide aux XV^e et XVI^e siècles ». In : *La Nouvelle. Définitions, Transformations*. Bernard ALLUIN et François SUARD (éd.). Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 163–179.
- SWEETSER, Franklin P. (éd.) 1996 : *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Genève, Droz.
- TAILLEMONT, Claude de 1991 : *Discours des champs faëz*. Jean-Claude ARNOULD (éd.). Genève, Droz.
- VIGNEULLES, Philippe de 1972 : *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Charles LIVINGSTONE (éd.), avec le concours de Françoise R. LIVINGSTONE et Robert H. IVY, Jr. Genève, Droz.

Note bio-bibliographique

Witold Konstanty Pietrzak est professeur de littérature française à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Łódź, Pologne. Il se spécialise dans la production narrative brève du XVI^e siècle, en particulier dans l'«histoire tragique». À part de nombreux articles il a publié *Le Tragique dans les nouvelles exemplaires en France au XVI^e siècle* (Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2006), qui porte sur la rhétorique et l'idéologie du récit bref de cette époque. Il s'intéresse aux questions de rhétorique et de poétique de la nouvelle et de la tragédie humanistes. Il dirige la revue *Folia Litteraria Romanica*.

witold.pietrzak@uni.lodz.pl