HAL
open science

Nouvelles intercalées et récits secondaires dans le roman espagnol du 18ème siècle

Marc Marti

To cite this version:

Marc Marti. Nouvelles intercalées et récits secondaires dans le roman espagnol du 18ème siècle. Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes, 2001, 318, pp.39-57. halshs-00604987

HAL Id: halshs-00604987

https://shs.hal.science/halshs-00604987

Submitted on 30 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nouvelles intercalées et récits secondaires dans le roman espagnol du 18ème siècle.

Marc MARTI, Université de Nice, CIRCPLES EA3159

Oublié pendant très longtemps par l'histoire de la littérature, le roman espagnol du 18ème siècle a été l'objet de nombreuses études depuis une quinzaine d'années[1]. Sa dimension littéraire et ses spécificités narratives sont à l'heure actuelle bien établies[2]. Les travaux bibliographiques de Francisco Aguilar Piñal ont par ailleurs permis de répertorier un nombre important d'écrits et d'auteurs, prouvant ainsi la vitalité d'un genre dont la réhabilitation a permis de lever bon nombre de préjugés[3]. Cependant, contrairement au roman du 17ème siècle, il semble qu'un aspect soit resté jusqu'à présent dans l'ombre, il s'agit des nouvelles intercalées et des récits secondaires[4].

Étudier les nouvelles intercalées et les récits secondaires implique en premier lieu une réflexion sur la définition de ces deux catégories narratives. En quoi la nouvelle intercalée diffère-t-elle du récit secondaire ? Ce dernier en est-il un simple avatar, mieux intégré à la trame romanesque, ou s'agit-il d'un procédé narratif concurrent ?

Il conviendrait en outre de s'interroger sur la pratique du récit intercalé dans le roman du 18ème. Les limites d'un article ne permettent pas une étude exhaustive, qui relèverait plutôt d'un travail de thèse, mais il est possible d'étudier un long roman. Pour ce faire, nous avons choisi le « classique » de Pedro

---

[1]Pour un état de la question, on consultera l'article de Joaquín Álvarez Barrientos « Situación dieciochesca de la novela », *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 899-924 ; ainsi que le chapitre 11, du même auteur de *Historia de la literatura española*, « La narrativa del siglo XVIII », Madrid Espasa Calpe, 1995, pp. 897-979.

[2]Le travail de référence reste celui de Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Jucar, 1991, qui propose à la fois une étude sur la théorie du genre, un panorama des auteurs et des œuvres et la place du roman de l'époque dans l'histoire de la littérature espagnole.

[3]Cette réhabilitation a été menée à bien dans le dossier thématique « La novela del siglo XVIII, rescate de un género » de la revue *Ínsula.* numéro 546, 1992.

[4] La seule étude en France est, à notre connaissance, celle de Jacques Soubeyroux, « Syntaxe narrative et statut des personnages dans Aventuras de Juan Luis (1781) de Rejón y Lucas », in *Mélanges offerts à Paul Guinard*, volume II, 1991, pp 205-218. Nous tenons à remercier Jerónimo Herrera Navarro qui, suite à un contact sur la liste de distribution « SIGLO XVIII » a eu la gentillesse de nous envoyer son travail qui traite en partie la thématique de notre sujet « "La Leandra", novela de don Antonio Valladares de Sotomayor », *Homenaje a Luis Morales Olivier*, Madrid, FUE, 1986, pp. 623-641.

Montengón, *Eusebio*. Celui-ci présente deux avantages. D'une part, il comprend un nombre important de nouvelles intercalées et d'autre part, il n'a jamais vraiment été étudié sous cet angle, alors qu'il s'agit du roman du 18ème siècle sur lequel il existe le plus d'études[5].

1. Nouvelle et récit secondaire

1.1. Nouvelles intercalées dans le roman espagnol moderne

Les travaux sur la nouvelle espagnole au 17ème siècle sont assez nombreux mais ils considèrent le genre de façon autonome[6]. Seule la thèse de Jean-Louis Brau, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au siècle d'or* propose une analyse systématique du phénomène de la nouvelle intercalée dans le roman à l'époque moderne, à partir du *Guzmán de Alfarache* et de la première partie du *Don Quichotte*[7]. Dans sa réflexion, l'auteur définit les critères qui lui ont permis de constituer un corpus pour chacun des deux romans, ébauchant ainsi une théorie du genre intercalé qui nous servira de référence pour la suite. Le texte de Mateo Alemán ne pose pas de problème majeur. Quatre nouvelles sont retenues à partir du critère d'interpolation ; c'est-à-dire celles qui sont racontées par un narrateur externe et différent de celui de la narration principale. Une cinquième nouvelle ne suit pas ce critère (*La veuve vengeresse*), puisque narrée par Guzmán lui-même, mais sa thématique en fait une nouvelle de type italien et la différencie ainsi de l'*exemplum*. Ce choix semble confirmée par l'essai de définition de la nouvelle au siècle d'or de Jean Marie Laspéras, qui insiste sur les points qui la séparent de l'*exemplum*[8]. Par ailleurs, les nouvelles

---

[5]Les travaux qui lui sont consacrés sont très nombreux. Le premier inventaire bibliographique a été fait par Guillermo Carnero, *Montengón*, Alicante, 1991, ouvrage auquel nous renvoyons le lecteur. Nous ne citerons que les travaux qui intéressent directement notre sujet.

[6]Voir les travaux suivants (par ordre chronologique) : Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Publications de la recherche, 1987 ; Raimunda Araujo Lucena, *La novela corta dans l'Espagne de la fin du XVIe et début du XVIIe siècles (corpus : Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega*), Paris 4, 1987, sous la direction de Michel Darbord, thèse microfichée ; Fernando Copello, *Recherches sur la nouvelle post-cervantine de 1613 à 1624*, Paris 3, 1990, sous la direction d'Augustin Redondo, thèse microfichée ; Maria Zerari, *Du personnage féminin dans la nouvelle post-cervantine (1621-1663)*, Paris 3, 1998, sous la direction d'Augustin Redondo, thèse microfichée.

[7]Jean Louis Brau, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au siècle d'or*, Nice, CNA, 1991, *Cahiers de narratologie*, n°4, p. 437.

[8]Jean Marie Laspéras, *Op. cit.*, p. 146 : « Par sa faible étendue sémantique et syntaxique, l'*exemplum* assure donc, […] l'intentionnalité qui lui est assignée grâce à la proximité immédiate d'énoncés interprétatifs et à la récurrence de leurs sèmes à l'intérieur du récit. La nouvelle, par

intercalées du Guzmán peuvent parfaitement être délimitées à partir de la voix narrative. Chaque fois, elles sont narrées par un personnage qui appartient à la diégèse (récit principal), mais ce narrateur est complètement extérieur à l'action de la nouvelle[9].

Le cas du *Quichotte* est beaucoup plus complexe. « Le fait même que les personnages des nouvelles coexistent avec ceux de la narration principale rend difficile la détermination des limites respectives des deux types de récits. Où s'arrête le récit des nouvelles et où commence celui du roman ? C'est souvent impossible à dire »[10]. Après avoir fait cette constatation, Jean-Louis Brau propose de retenir sept nouvelles intercalées, à partir de critères qui ne font plus seulement intervenir l'interpolation car, dans ce cas, seul le récit *El curioso impertinente* serait valable. En effet, les autres nouvelles sont narrées par des personnages qui sont soit les acteurs, soit les témoins de l'histoire rapportée. Une thématique amoureuse, différente de celle la trame principale, sert alors de démarcation, comme dans les nouvelles de *Marcela y Grisóstomo* ou *Dorotea y don Fernando*. Mais dans ce dernier cas, par exemple, la protagoniste féminine joue aussi un rôle dans la diégèse, en se travestissant en princesse Micomicona. Par ailleurs, cette nouvelle, dont une partie de l'action est aussi imbriquée dans celle de *Cardenio y Luscinda*, est racontée par trois narrateurs différents. Le début est assuré par Dorotea, alors que le dénouement est rapporté par le narrateur principal du roman, quelques chapitres plus loin. A ces deux principales sources d'information, il faut ajouter une partie du récit de Cardenio, qui complète les informations lacunaires sur le mariage entre Luscinda et Don Fernando. Le cas du *Quichotte,* bien avant l'œuvre de Montengón que nous nous proposons d'étudier, pose donc le problème des limites de la nouvelle intercalée.

---

contre, texte plus étendu et offrant en conséquence des failles d'interprétation plus nombreuses, sera tenue, pour s'investir d'intentionnalité et atteindre à l'exemplarité désirée de recourir à des ressources rhétoriques, à des programmations plus élaborées et complexes ». Ce qui est bien le cas pour *La veuve vengeresse*. En effet, si l'absence de prénom pour désigner les personnages pourrait faire penser à un *exemplum*, la complexité psychologique, le mélange des thèmes de la vengeance (dont le récit est censé être une illustration) avec des questions d'honneur, réputation et mariage, en font assurément une nouvelle.

[9]Selon la classification définie par Gérard Genette, les narrateurs sont dans ce cas intra-hétéro-diégétiques. Voir le tableau dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 256.

[10]Jean Louis Brau, *Op. cit.*, p. 199.

1.2. Un problème théorique

Déterminer une véritable frontière entre la nouvelle intercalée et le récit secondaire semble une entreprise assez délicate. On pourrait, dans un premier temps, s'interroger sur les différences entre ces deux types narratifs. Il faudrait ensuite mettre à l'épreuve cet essai de réflexion théorique.

La nouvelle peut être considérée comme un genre narratif à part entière[11]. Bien qu'il s'agisse d'un critère éditorial et non littéraire, on peut en effet fort bien publier une ou plusieurs nouvelles sans aucune subordination à un texte de longueur supérieure. Le récit secondaire, est, quant à lui, un élément indissociable du roman et ne saurait exister hors de sa présence.

La critique semble cependant unanime pour reconnaître les frontières fluctuantes de la nouvelle si on la considère de façon générale et simplement formelle[12]. Cependant, l'adoption d'une perspective historique rend les choses plus claires. En effet, dans l'histoire de la littérature, la nouvelle possède une double identité, ou du moins, elle se définit par rapport à deux types narratifs. D'une part, les travaux sur la nouvelle de la Renaissance et du début du 17ème siècle insistent sur la distance par rapport aux modèles médiévaux dont l'*exemplum*, la fable, le conte. Elle en conserve la forme narrative et orale, mais elle s'en différencie par une thématique plus variée et plus concrète[13]. D'autre part, pour les textes écrits vers la fin du 17ème siècle jusqu'à nos jours, les critiques insistent plutôt sur les différences par rapport au roman : brièveté, dépouillement des descriptions, réduction du nombre de personnages[14]. C'est avant tout le contenu factuel et référentiel qui permettrait de définir le genre, la brièveté n'en serait que la conséquence, encore que le critère de la longueur soit une donnée très relative[15]. Cependant, dans le cadre d'une réflexion sur la

---

[11]Afin de ne pas surcharger notre travail, nous laisserons de côté les problèmes de terminologie qui se posent en castillan et qui ont déjà été traités par d'autres auteurs. Voir à ce propos le travail de Jean Michel Laspéras*, Op. cit...*

[12]Voir Philippe Andrès, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1996, pp. 4-6.

[13]Voir Fernando Copello, *Op. cit.*, p. 20 et p. 62.

[14]Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 44.

[15]Voir René Godenne, *Histoire de la nouvelle française au XVIIe et XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 1970, p. 243. Cette étude qui porte sur la nouvelle française au 17ème et 18ème siècle signale que la longueur est une donnée toute relative au regard de l'histoire littéraire, le roman demeurant une unité de mesure bien fluctuante. A la fin du règne de Louis XIV, des textes de deux cents cinquante pages étaient considérés comme des nouvelles, quand les romans pouvaient

différence entre la nouvelle intercalée et le récit secondaire, ces éléments ne sont pas des points de repère satisfaisants.

En dernier recours, on pourrait proposer typologie strictement narratologique. On passerait ainsi outre aux difficultés que pose la définition de la nouvelle et la réflexion serait recentrée sur les limites entre récit secondaire et nouvelle intercalée. Selon Gérard Genette, « est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier. Du point de vue du *contenu narratif*, ce récit second peut être, par rapport au récit premier, soit *homodiégétique*, c'est-à-dire concernant par exemple les mêmes personnages que le récit principal […] soit *hétérodiégétique*, c'est-à-dire se rapportant à des personnages entièrement différents et donc à une histoire sans rapport de contiguïté avec l'histoire première (ce qui bien entendu, n'exclut pas une relation d'un autre ordre, d'analogie, de contraste, etc.) »[16]. Mais cette classification est loin d'être parfaite et l'auteur reconnaît le caractère inachevé de cette distinction duale. « Ces deux types ne s'opposent d'ailleurs que d'une manière relative, et non absolue, car il est évident qu'un récit second peut avoir une relation de contenu diégétique plus ou moins étroite, plus ou moins lointaine avec le récit premier »[17]. La perspective narratologique n'offre donc qu'une distinction entre des niveaux narratifs (*diégétique* et *métadiégétique*) et ne peut véritablement servir pour une analyse des contenus thématiques de la nouvelle intercalée, qui peuvent en partie recouper ceux du roman qui la contient[18]. De plus, du strict point de vue narratologique, il n'y a pas de différence entre le récit secondaire et la nouvelle intercalée.

Force est de reconnaître que c'est finalement la capacité d'assimilation du roman qui opère de façon puissante. Celui-ci, dans ses formes évoluées, comme l'avait remarqué Mikhaïl Bakhtine, tend à absorber les genres voisins pour en

---

atteindre les deux mille cinq cent pages et certaines nouvelles comprenaient des épisodes secondaires.

[16]Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 202.

[17]Gérard Genette, *Figures II*…, p. 202.

[18]Gérard Genette, *Figures II*…, p. 202 : « Ce qui en revanche est absolu c'est la différence de statut narratif entre l'histoire directement racontée par le narrateur (« l'auteur ») et l'histoire racontée par un de ses constituants (personnage ou autre) : l'histoire au second degré. Convenons de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier et *métadiégétique* le niveau second, quel que soit le niveau de contenu entre ces deux niveaux ».

faire sa propre substance[19]. Nous pourrions donc émettre l'hypothèse que la distinction entre récit secondaire et nouvelle intercalée devra prendre en compte non seulement les processus narratifs mais aussi la thématique et l'action.

Ce dernier point nous oblige à reconnaître que les catégories que nous allons proposer sont empiriques et qu'elles ne pourraient être étendues à d'autres romans de la même période qu'avec un certain nombre d'adaptions. En effet, la thématique est soumise en partie à la subjectivité de la lecture. Elle ne peut donc être qu'une catégorie d'analyse plus imparfaite que celle de la voix narrative. On peut cependant proposer de l'associer aux personnages. En effet, le lecteur selon leur distribution et leurs actions, tend à créer une hiérarchie entre eux. Il associe généralement à la trame principale les personnages récurrents qui agissent souvent et à la trame secondaire les personnages apparaissant ponctuellement tout en agissant peu[20].

Conscients de ces limites, nous proposerons de considérer que la nouvelle intercalée est un récit second, dont la majeure partie de la narration n'est pas assurée par le narrateur de l'histoire principale. De plus, la nouvelle intercalée se différencie du récit second par un certain nombre de marques, qui peuvent être évaluées à travers le système des personnages. Son action met en scène soit des personnages n'appartenant pas à la diégèse, soit des personnages secondaires de la diégèse. A partir de ces propositions, nous étudierons l'œuvre de Montengón, *Eusebio*.

2. Récits secondaires dans *Eusebio*

La majeure partie de la narration dans *Eusebio* est prise en charge par un narrateur central externe et impersonnel, qui, par effet de lecture, est assimilable à l'auteur. Ce mode narratif alterne avec des passages, moins nombreux, où la narration est assurée par des personnages, qui produisent ainsi des récits seconds. Une partie de ces récits seconds (ou métarécits selon la terminologie de Gérard Genette) est constituée par des nouvelles intercalées que nous étudierons

---

[19]Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

[20]On touche ici au problème du « héros ». A ce propos, voir l'article fondateur de Philippe Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 155 sq, ainsi que les travaux plus récents de Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

plus loin. Nous proposons donc, pour les besoins de l'étude, un classement en quatre catégories.

2.1. Métarécits à caractère pédagogique

Comme l'ont justement remarqué ceux qui se sont penchés sur *Eusebio*, le roman affiche clairement un programme éducatif où l'exemple prime sur la théorie. On remarque la présence de récits brefs, dont l'intention est d'édifier Eusebio et, à travers lui, le lecteur[21]. Mais les *exempla* sont très rares. On peut en signaler deux. Le premier est tiré de la tradition classique. Hardyl raconte à Eusebio l'histoire de Scipion l'Africain, qui n'a pas profité de sa victoire militaire pour assouvir sa passion amoureuse[22]. Le second *exemplum* est beaucoup plus intégré au récit. En Angleterre, Hardyl et Eusebio croisent un vieux berger qui leur raconte comment le plus riche personnage de la ville s'est suicidé. La conclusion est exemplaire :

> « ¿ Cómo ? dije yo entonces ¿ el señor más rico de Cantorberi se da la muerte, pudiendo satisfacer a todos sus deseos y caprichos, respetado de todo el mundo en el seno de la grandeza, y de todas las comodidades ? Éstas, pues, deben de hacer más sensibles los males, pues jamás oí que ningún labrador o pastor se quitase la vida. Volvamos a nuestras vacas »[23].

L'absence quasi-complète d'*exempla* traditionnels au profit d'épisodes édifiants, mieux intégrés à la trame, comme celui que nous venons d'analyser, montre que le roman s'éloigne de la conception ancienne de l'exemplarité. Le récit, destiné à servir de support à la leçon morale, ne fait plus référence à une tradition immuable, qui utiliserait toujours le même fonds narratif. C'est au contraire l'invention qui est privilégiée. Une invention fortement ancrée dans le présent et l'expérience vécue directement par le protagoniste principal.

C'est le cas par exemple au début de l'œuvre, quand Hardyl propose à son élève une réflexion sur le caractère aléatoire de la fortune à travers deux récits prédictifs qui le mettent en scène. Le précepteur veut démontrer que les richesses ne sont que le fruit du hasard. Dans le premier, il lui fait imaginer ce qu'aurait été sa vie s'il n'avait pas eu la chance d'être recueilli par Enrique Mydden. Il lui

---

[21]Jorge Serra, *Sur l'éducation philosophique dans l'*Eusebio *de Montengón*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1991

[22]Pedro Montengón, *Eusebio*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 233-234.

[23]*Ibid.*, p. 329.

fait remarquer qu'après avoir naufragé, lui et Altano ne connaissaient aucun métier manuel et qu'ils seraient donc devenus des mendiants[24]. Dans le second récit, il évoque la possibilité pour Eusebio d'être déshérité au profit de Luis Robert. Cette éventualité ne doit pas l'affecter car il a appris à préférer la vertu aux biens terrestres. Mais les récits seconds assurent aussi une fonction informative ou explicative.

2.2. Métarécits d'information

La première fonction que reconnaît Gérard Genette au métarécit est la fonction explicative. « Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type « Quels événements ont conduit à la situation présente ? ». Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur »[25]. Une partie des récits seconds d'*Eusebio* remplit cette fonction. Ils concernent uniquement les personnages principaux du roman, couvrent une certaine longueur (au moins deux pages) et sont au nombre de cinq[26] :

> pp. 91-95 : Récit par Gil Altano de sa vie et du naufrage qui l'a conduit sur les côtes américaines.
> pp. 420-439 : Gil Altano raconte les péripéties du vol de la voiture par des cochers indélicats.
> pp. 781-88 :Eumeno raconte l'histoire de Hardyl à Eusebio (sous forme de dialogue théâtral)
> pp. 832-36 : Eusebio raconte son propre voyage
> pp. 957-959 : Le frère caché de Leocadia, Don Felipe, découvre la véritable histoire de sa vie.

Si l'on excepte le moment où Eusebio raconte son voyage en Europe à sa famille américaine, la mise en œuvre de ces récits révèle la technique romanesque de Montengón, qui s'inspire des grands récits classiques et nationaux. La curiosité du lecteur est maintenue par la rétention de certaines informations, qui ne seront délivrées que plus tard.

La vie passée de Hardyl en Espagne est racontée après son décès et vient compléter le portrait moral du personnage, tout en étant une leçon pour Eusebio.

---

[24]*Ibid.*, p. 118-119.

[25]Gérard Genette, *Figures III…*, p. 242.

[26]Pour ne pas surcharger l'analyse par des détails, nous n'avons pas retenu des segments relativement courts ou des récits très brefs, comme celui de la vie du père de Pedro Robert, racontée par Hardyl en une dizaine de lignes à la page 150.

Mais ces révélations, si nous suivons la remarque de Jorge Serra, renvoient aussi le lecteur à l'image mythique d'Ulysse[27].

De la même façon, la découverte de la véritable identité de Don Felipe, qui s'avèrera être le frère caché de Leocadia, met fin au suspens entretenu pendant un bon moment par l'attirance de l'un pour l'autre. Le sentiment fraternel éprouvé par Leocadia s'en trouve conforté alors que le projet d'amours adultérins devient incestueux pour Don Felipe, qui n'a plus d'autre solution que le suicide.

Enfin, les deux histoires narrées par Gil Altano sont de véritables passages picaresques. Aussi bien le langage du valet d'Eusebio que les personnages décrits, marins, voleurs, aubergistes, confèrent à ces récits un statut à part. Leur valeur informative est somme toute très secondaire. Ils sont là avant tout pour divertir le lecteur. Les remarques faites par Hardyl, qui interrompt le fil de la narration (le vol de la voiture) pour faire observer à Altano que sa façon de raconter n'est pas très correcte n'y change rien :

> « Vaya, dejémonos de preámbulos impertinentes, le dijo Hardyl y contad sucintamente el caso como pasó y el lugar donde fuisteis a parar desde donde nos separamos. Lo diré del mejor modo que sepa y no de otro modo, señor Hardyl »[28].

Les interventions d'Hardyl semblent fonctionner comme une réflexion sur la narration, proposant une théorie sur la façon de bien raconter : brièveté et efficacité, deux règles que ne suit pas Altano. Ce dernier s'étendra avec truculence sur les détails, comme le portrait de l'épouse de l'aubergiste ou les dialogues échangés entre personnages de basse condition :

> « […] la mesonera que estaba sentada delante del hogar, más gruesa y reverenda que la tía Robles, una mesonera que conocí en Cádiz, si aquella villa estaba en la carretera de Londres. De aquí, respondió ella, a Londres se va. También se puede ir, dije yo entonces, a Cantacucos y más allá del infierno. Id en hora buena, hermano, me respondió ella, y que buen viaje tengáis »[29].

Dans ces passages, le récit semble momentanément délaisser le style plus concis et plus sobre du narrateur principal pour proposer une narration plus « populaire », qui fait sourire et distrait le lecteur. Mais Montengón conserve ironiquement une certaine distance vis-à-vis de cette façon de raconter.

---

[27]Jorge Serra, *Op. cit.*, p. 28.
[28]Pedro Montengón, *Op. cit.*, p. 420.
[29]*Ibid.*, p. 421.

2.3. Métarécits parodiques

Ce narrateur « populaire » qu'est le valet d'Eusebio en fait parfois trop et devient ridicule en se perdant dans les détails, en mélangeant les noms ou en exagérant les faits. Il devient alors narrateur de deux récits qui prennent clairement une allure parodique. Dans le premier cas, il veut être sentencieux et raconte une fable à Hardyl pour le consoler d'avoir été expulsé de sa maison par la justice, suite au faux témoignage d'un escroc[30]. Mais la morale ne correspond pas vraiment à l'*exemplum*, qui est narré d'une façon extravagante. Altano y multiplie les détails inutiles et perd de vue ce qu'il voulait démontrer. En outre, Hardyl le taquine sur la vraisemblance de ce qu'il vient de raconter alors qu'il s'agit d'une fable. La tradition exemplaire semble bien considérée ironiquement. De plus, la conclusion de cet épisode suscite une critique qui n'est pas seulement littéraire :

> « Gran lástima, dijo Hardyl, que no hayáis cursado artes en Salamanca; pues ahora os veríais posesor de un buen beneficio en alguna de aquellas iglesias de vuestra tierra en vez de liquidar cuentos en Filadelfia »[31].

Suit alors une brève discussion sur les défauts de l'enseignement universitaire en Espagne, qui se termine de façon prudente :

> « Estos son males que sólo los remedia el tiempo; y así, dejémosle la cura y volvamos a lo que nos importa, pues el cuento de la tortuga nos ha traído a cosa que no nos toca »[32].

Le second récit du valet d'Eusebio, qui prend une tournure parodique, est narré lors du séjour en France. Hardyl s'absente pour faire son testament et ne voulant pas laisser Eusebio seul, il le confie à Altano, qui saura le distraire. Celui-ci commence à lui raconter une histoire des plus invraisemblables sur un magicien vivant dans une grotte. Le récit n'ira pas jusqu'au bout et sera interrompu par le retour d'Hardyl. Comme pour une partie des métarécits précédents, il y a une volonté de distraire le lecteur en changeant de ton. A la gravité de l'acte testamentaire, qui se déroule hors du champ de l'action, s'oppose la truculence de Gil Altano. Le récit crée aussi une pseudo-durée, qui est censée

---

[30] *Ibid.*, pp. 162-165.
[31] *Ibid.*, pp. 164.
[32] *Ibid.*, p. 165.

donner l'impression au lecteur que pendant ce temps, Hardyl rédige son testament dans la pièce à côté. Mais cette narration est aussi une parodie des mauvais romans, comme le suggère l'intervention d'Eusebio au moment où son valet décrit avec force détails l'intérieur de la grotte dans laquelle vit le magicien :

> « Vamos a la manera como lo quisieron prender, pues esto, es lo que pudiera de algún modo interesar mi curiosidad; porque de esos y otros tales encantamientos están llenas las novelas y romances, efecto de la libre fantasía de los autores, que ensayan ficciones insulsas, sin instrucción ni provecho de quien las lee y de quien las oye. Puesto que vmd. no gusta de cosas tan bellas y maravillosas, dejaré de decir los deliciosos jardines y viveros, y las hermosísimas ninfas que allí tenía nuestro mago; aunque estoy seguro que, si las oyese del modo como yo las contase, le supiera mal que no hubiese pasado adelante mi narración; pero ya que no lo quiere oír, lo tendré en el buche y diré de su prisión; voy a ello »[33].

Les récits secondaires parodiques remettent donc en cause une certaine façon de concevoir la littérature. Montengón refuse le roman chargé d'extravagances et de descriptions abondantes, sans rapport direct avec les événements. Sans nous étendre sur ce point, qui mériterait une étude à lui seul, on pourra remarquer la sobriété des descriptions tout au long de l'œuvre, qui n'est « embellie » que de quelques morceaux choisis devant beaucoup au *locus amœnus*. De plus, l'auteur semble résolument tourner le dos aux techniques du récit édifiant traditionnel. En abandonnant l'*exemplum*, trop marqué par la tradition et inadéquat pour rendre compte de problèmes contemporains, il définit un nouveau genre romanesque, fortement ancré dans le présent, comme le démontre son utilisation des nouvelles intercalées.

3. Nouvelles intercalées

3.1. Corpus et distribution

Les nouvelles intercalées sont nombreuses dans *Eusebio*. Selon les critères définis précédemment, il y en aurait huit. Pour des raisons pratiques, nous les numéroterons en chiffres romains, afin de ne pas répéter le titre par la suite :

I. pp. 129-149 et pp. 414-418 : La vie de John Bridge.
II. pp. 235-244 : Histoire de la passion amoureuse excessive d'Omfis.
III. pp. 247-261 : Histoire d'Isidoro, version contraire de la précédente.
IV. pp. 339-356 : Histoire de Bridway, le noble devenu cordonnier.

[33] *Ibid.*, p. 632.

V. pp. 548-560 : Histoire d'Adelaïde séduite par un libertin.
VI. pp. 592-595 : Histoire du faux l'aveugle, el tío Antón.
VII. pp. 675-85 : Histoire de Lord Towsend, un noble exilé.

Le choix du corpus appelle quelques commentaires. Nous n'avons pas retenu l'histoire de Gabriela et don Fernando, bien que son cadre (une auberge) et sa thématique amoureuse (une idylle contrariée) rappellent inévitablement les nouvelles du 17ème siècle. Cependant, le récit est pris entièrement en charge par le narrateur principal. De plus, Eusebio et Hardyl sont témoins et acteurs secondaires de cette histoire, qui doit, pour cette raison, plutôt être considérée comme un épisode supplémentaire du roman. De la même façon, l'histoire d'Ana Govea, la passagère mystérieuse, aurait pu être une nouvelle intercalée. L'arrivée d'une passagère mystérieuse sur le bateau qui reconduit Eusebio en Amérique, son comportement étrange et l'attente d'explication constitue autant d'éléments qui laissent supposer l'interpolation d'une nouvelle histoire. Cette histoire est racontée effectivement par Ana Govea, mais au style indirect, par la médiation du narrateur central, qui en offre un résumé au lecteur. Cette manœuvre narrative ancre donc le récit du personnage au niveau de la narration principale. Dans ce cas, nous ne sommes pas en présence d'un récit au second degré, condition nécessaire pour la nouvelle intercalée[34].

On remarque que la distribution des nouvelles intercalées est loin d'être homogène. Les sept nouvelles se trouvent dans les deux premiers tiers de l'œuvre. La dernière partie du roman n'en contient aucune. Il faudra nous interroger sur cette distribution en analysant les fonctions remplies par ces récits. Mais avant tout, il convient de préciser leur mode d'interpolation.

3.2. L'interpolation par la narration

Nous avions retenu, comme critère de définition de la nouvelle intercalée, la nécessité d'un narrateur au second degré. Toutes les histoires du corpus sont donc racontées par des personnages fictifs. Cependant, elles ne sont pas toutes interpolées de la même façon. Une partie de la narration des nouvelles I, IV, V, VI, VII est assurée par le narrateur principal, car il fait intervenir Eusebio et Hardyl, qui en deviennent alors momentanément les personnages et non plus les simples auditeurs. Le cas de la I est très particulier, puisque J. Bridge reçoit de

[34] *Ibid.*, pp. 822-25 : Histoire de la passagère mystérieuse, Ana Govea.

l'argent de Hardyl, qui lui permettra de revenir en Angleterre, mais il y aura des rebondissements, qui seront racontés à nouveau par le personnage presque trois cents pages plus loin. Dans ce cas, le narrateur principal prend en charge le milieu de la nouvelle alors que pour les trois autres, c'est le dénouement qui s'intègre ainsi à la trame du récit principal. En IV, Bridway, qui a tout perdu, se console de son triste sort par le spectacle de vertu que lui offrent Eusebio et Hardyl. En V, les deux héros permettent à Adelaïde d'échapper à l'hôpital de Bicêtre et de rentrer chez ses parents. En VI, le faux aveugle abandonnera définitivement sa vie picaresque après avoir reçu de l'argent. En VII, lord Towsend retrouve l'aisance matérielle grâce à la générosité d'Eusebio. Finalement, seules les nouvelles II et III sont entièrement racontées par le même narrateur (Hardyl) mais celui-ci n'en est pas le protagoniste.

Dans le cas des cinq nouvelles (I, IV, V, VI, VII), les narrateurs jouent ensuite un rôle dans la trame principale, intégrant ainsi étroitement la nouvelle au déroulement général du roman. John Bridge, héros et narrateur de la nouvelle I est le cas le plus représentatif. Aidé par Hardyl à Philadelphie, on le retrouve presque trois cent pages plus loin en Angleterre. Il aidera à son tour Hardyl et Eusebio et les accompagnera pendant une partie de leur séjour londonien. Bridway hébergera les deux protagonistes dans sa pauvre maison au début de l'épisode anglais et après avoir retrouvé sa fortune, Eusebio le remerciera généreusement. Adelaïde, (nouvelle V), l'aveugle (nouvelle VI) et lord Towsend (nouvelle VII) seront, eux aussi, les bénéficiaires de la bonté d'Eusebio.

Finalement, du point de vue de la narration, seules les nouvelles II et III semblent moins intégrées à la trame. Elles sont prises en charge par Hardyl, qui en fait des récits exemplaires, exposés sous forme de diptyque : d'un côté le mauvais exemple d'Omfis, de l'autre le bon exemple d'Isidoro. Ces personnages sont ensuite totalement absents de la trame principale. Les similitudes devront être recherchées à un autre niveau.

3.3. Temps et personnages

En ce qui concerne le temps référentiel, le roman est censé se dérouler à la fin du 17ème siècle. Toutes les nouvelles se déroulent dans un passé relativement proche et seule la II ne peut être datée. La III est la plus éloignée dans le temps : Hardyl a été le témoin des amours et du mariage d'Isidoro lorsqu'il vivait en

Espagne, c'est-à-dire des événements s'étant déroulés au plus tard l'année de la naissance d'Eusebio[35]. La I rapporte des événements presque contemporains à l'intrigue, tout comme la V et la VI. Les nouvelles IV et VII peuvent être précisément datées, car elles font référence à des événements historiques. Bridway a perdu sa famille et sa fortune après la bataille de Sedgemoor en 1685. Towsend, inspiré d'un personnage historique, aurait été accusé en 1688. Cependant, une datation aussi précise met en péril l'ancrage historique du roman, puisque les deux personnages sont censés raconter leur vie entre 1683 (Bridway) et 1684 (Towsend). En effet, Eusebio se trouve à Paris lors du mariage de Louis XIV avec Madame de Maintenon (1684), qui est évoqué dans les discussions entre les clients de l'auberge où il réside[36]. La chronologie historique n'est pas respectée et les deux nouvelles intercalées appartiennent aux événements de la trame romanesque. La fiction prime ici sur la référence historique.

Le système des personnages présente des typologies intéressantes. Au niveau des qualifications, cinq histoires mettent en scène des nobles : Omfis, Isidoro, Bridway, Towsend, Adelaïda (II, III, IV, V, VII). John Bridge (nouvelle I) est fils d'un riche marchand anglais. Seul Antón, porteur d'eau, est de condition modeste. Les attributs physiques sont secondaires et parfois ne sont pas mentionnés alors que l'âge est toujours suggéré. Bridway, Antón et Towsend (IV, VI et VII) sont beaucoup plus âgés qu'Eusebio alors que Bridge (I), Omfis, (II) Isidoro (III), Adelaïde (V) sont de jeunes gens. Enfin, la vertu, somme de qualités morales, est uniquement présente chez Isidoro. Les autres personnages en sont dépourvus, ce qui est la cause de leur perte. Ils ne doivent leur salut qu'à l'intervention d'Eusebio et de Hardyl, à l'exception d'Omfis, qui n'appartient pas à la diégèse et qui ne sera pas « sauvé ». Cependant, tous les dénouements ne sont pas parfaitement exemplaires. Ils constituent parfois un arrangement avec la morale en vigueur. Adelaïde rentre chez ses parents, mais Hardyl, pour

---

[35]*Ibid.*, p. 786. Cette année-là Hardyl décide de quitter l'Espagne après la mort de son épouse, comme le rapporte le récit d'Eumeno. On apprend deux pages plus loin qu'Isidoro était un des oncles d'Eusebio.

[36]*Ibid.*, p. 637 : « Sentados a la mesa, comienza a preguntar lord Som… al duque nuevas de Londres, de donde venía; y después de haberle satisfecho sobre ellas, le dijo que le daría otras de París, que tal vez él no sabía, aunque hacía tiempo que estuviese en aquella ciudad. Curioso el lord Som… de saberlas, le pregunta cuáles eran. El duque le dice entonces que el rey de Francia se casaba con madama de Maintenon […] ».

faciliter les choses, taira ses activités de prostituée. John Bridge revient en Angleterre alors qu'en Amérique, il a froidement assassiné sa première femme, un crime qui restera impuni. Cette carence pose le problème de la fonction exemplaire de ces nouvelles, ainsi que celui de leur relation avec la trame principale.

3.4. La fonctions des nouvelles : des épisodes exemplaires ?

Les fonctions des nouvelles intercalées peuvent être divisées en trois catégories[37]. Dans le premier cas, c'est l'acte de narration en lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, devenant un action comme une autre[38]. Dans le roman baroque, c'était principalement la fonction durative qui était ainsi exploitée : la narration du récit intercalé suggérait l'écoulement d'une « pseudo-durée » dans la diégèse. Cette donnée, indissociable de tout récit intercalé, n'est absolument pas exploitée dans le texte de Montengón. Pendant que l'on raconte, il ne se passe rien. Les auditeurs écoutent par intérêt et non pour s'occuper pendant un voyage, comme c'était souvent le cas dans le roman picaresque du 17ème siècle. Seule la narration de Bridway est censée occuper l'attente du modeste repas qui attend Eusebio et Hardyl. Toutes les autres nouvelles créent une durée que le récit principal ne prend pas la peine de mentionner. Cette remarque oriente l'analyse vers d'autres directions. Ce sont en effet, les fonctions explicative et thématique qui ont été privilégiées par l'auteur.

Comme le fait remarquer Gérard Genette, « tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type "quels événements ont conduit à la situation présente ?". Le plus souvent la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur »[39]. Excepté la deux et la trois, les cinq autres nouvelles intercalées d'*Eusebio* bénéficient de cette mise en scène et se justifient par la nécessité d'expliquer la situation présente de celui qui va raconter. L'exemple de Bridway l'illustre bien:

> « ¡ Ah, la fortuna me privó de todo, de todo; veis al hombre más infeliz de toda la Inglaterra ! […] Hardyl, que sabía los sucesos atroces del fanatismo y las maldades a que había inducido los ánimos de los ingleses y escoseses, no dudando de que si el viejo no exageraba sus desgracias, habían de ser muy grandes, le dijo,

---

[37]Jean Louis Brau, *Op. cit.,* pp. 23-38.
[38] Gérard Genette, *Figures III*, p. 243.
[39] Gérard Genette, *Figures III*, p. 242.

> movido de curiosidad: Si no fuera por renovaros el sentimiento que os deberá causar la memoria de vuestras desventuras, os rogaría nos hicieseis la relación de ellas, pues tal vez nos pudiera ser útil en las circunstancias en que nos hallamos »[40]

Ce sont donc les nouvelles autobiographiques (I, IV, V, VI, VII) qui remplissent une fonction explicative, leur narrateur central étant ensuite amené à jouer un rôle, comme nous l'avons déjà noté, dans la diégèse.

Pour finir, c'est la fonction thématique qui semble subsumer l'ensemble des nouvelles, dans une relation fondée principalement sur le contraste. En effet, à l'exception d'Isidoro (III), dont la vie est un modèle de vertu, les six autres personnages ont vécu un échec. John Bridge a laissé libre cours à ses instincts et s'est retrouvé dans la misère. Omfis, pour satisfaire une pulsion amoureuse, s'est ruiné, a été trompé par sa femme, qu'il a fini par assassiner. Adelaïde, se laissant guider par les apparences est séduite par un libertin qui l'abandonnera ; pour gagner sa vie, elle devra ensuite se prostituer et contractera la syphilis. Bridway, par sa position sociale et sa fortune, se croyaient à l'abri du malheur, mais il perd tout et devient un pauvre cordonnier. Son manque de détachement par rapport aux bonheurs de l'existence sera la cause de son tourment. Le cas de lord Towsend est presque identique. Enfin, le tío Antón, qui avait réussi à gagner beaucoup d'argent grâce à une escroquerie religieuse, voit sa situation se détériorer une fois passé l'effet des faux miracles. Il ne pourra occuper à nouveau une profession honnête et sera obligé de mendier. Les nouvelles assurent donc une fonction exemplaire en proposant à Eusebio, et donc indirectement au lecteur, l'exemple à ne pas suivre. Celui-ci est incité à tirer les leçons d'un constat d'échec. Les nouvelles offrent soit une sorte de prologue, soit une évaluation finale qui oriente ainsi leur lecture. Par exemple, avant que John Bridge ne raconte sa vie, Hardyl rappelle que l'histoire des malheurs d'autrui doit servir de leçon à ceux qui veulent les entendre[41]. Cependant, cela ne veut pas dire que le roman revendique ou réutilise l'héritage traditionnel. Les nouvelles sont bien loin des *exempla*, fables ou contes que l'on pouvait trouver dans la littérature antérieure. D'ailleurs, Hardyl lui-même rappelle que ce genre de récit ne saurait convaincre un auditeur contemporain. Avant de narrer l'histoire d'Isidoro, il affirme :

---

[40]Pedro Montengón, *Op. cit.,* p. 339.
[41]*Ibid.*, p. 129.

> « Esto me trae a la memoria el caso de un dichoso casamiento; y puedes creer que no lo tomo de Filemón y Baucis. Tales historias son demasiado lejanas para que hagan impresión en nuestros pechos. El caso es reciente, es el de un joven amigo mío, el cual también contribuyó para que yo escogiese la vida que llevo »[42].

Au parangon que constituent l'histoire mythique de Philémon et Baucis, on préfère donc un cas concret, totalement ancré dans le présent. On remarquera aussi que cette exemplarité affichée est fortement sous-tendue par des valeurs qui ne sont plus celles de la nouvelle et du roman du 17ème siècle. En effet, tous les échecs conduisent à la perte non de l'honneur, mais d'une certaine aisance matérielle, sauf pour Adélaïde qui, en tant que femme, perdra les deux, mais n'en sera pas pour autant condamnée au couvent. Le roman propose donc plutôt une casuistique du bonheur et des moyens pour y parvenir, préconisant un stoïcisme modernisé, fondé sur les leçons de l'expérience vécue que représentent les nouvelles[43].

***

Dans le roman du 18ème siècle, le récit secondaire et la nouvelle intercalée ne remplissent pas exactement les mêmes fonctions. Dans le cas du *Eusebio* de Montengón, les récits secondaires sont des procédés qui permettent de structurer la trame narrative. Ils contiennent par ailleurs une réflexion sur le genre romanesque et la façon de raconter. Ils sont enfin au service d'une littérature qui, tout en revendiquant l'exemplarité, n'en oublie pas moins de distraire le lecteur. Paradoxalement, le propos divertissant pourrait sembler secondaire dans les nouvelles intercalées, où l'exemplarité semble prépondérante. Le roman, à travers les commentaires des personnages-auditeurs, permettait d'encadrer plus facilement ce genre de récit et d'en proposer une interprétation moins équivoque. Mais, le texte de Montengón offre un nouveau modèle de littérature. Le fonds traditionnel est abandonné au profit « d'exemples » ancrés dans le présent. Le roman proposait ainsi une autre définition de la vraisemblance, fondée non plus sur l'imitation de la nature particulière ou universelle mais sur l'expérience

---

[42] *Ibid.*, p. 246.

[43] Jorge Serra, *Op. cit.*, p. 14 : « Aussi doit-on ajouter que l'admiration ressentie par l'auteur pour la méthode empiriste, le rend moins friand de longues constructions rhétoriques et plus enclin à l'utilisation de l'exemple qu'il considère, non sans raison, plus efficace, plus pratique pour montrer au lecteur le bien fondé des idées exposées dans le livre et pour conquérir de la sorte son adhésion ».

individuelle du monde[44]. Cette expérience était forcément plus variable que les *exempla*, moins prévisible et par conséquent plus à même de remplir aussi une fonction de distraction par son originalité et sa singularité sans cesse renouvelée. Finalement, ces nouvelles, tout en servant de récits exemplaires, étaient aussi des histoires destinées à distraire. Sur le plan moral, par l'imperfection de leur dénouement, elles servaient par ailleurs la vraisemblance romanesque. Comme l'a fait remarqué Joaquín Álvarez Barrientos, c'est dans ces récits intercalés que Montengón fait certainement preuve de tous ses talents de romancier[45]. Le plaisir du lecteur semble prévaloir sur son édification, même si à l'époque les deux propos semblaient indissociables.

Dans une perspective plus large, ce travail demanderait à être prolongé dans deux directions. D'une part, il faudrait prendre en compte la pratique du récit secondaire et du récit intercalé dans le roman des Lumières. Il s'agit d'une technique narrative particulière, qui sans être nouvelle, demande à être mieux cernée afin d'en saisir les éventuelles significations[46]. D'autre part, la nouvelle au 18ème siècle semble un genre oublié par l'histoire de la littérature, alors que des écrivains espagnols s'y consacraient, soit comme traducteurs (souvent adaptateurs), soit comme créateurs originaux.

---

[44]Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela*…, p. 394.

[45]Joaquín Álvarez Barrientos, « La narrativa… », p. 955.

[46]Les pratiques systématiques de ces deux techniques dans *La Leandra*, au début du 19ème siècle ont été étudiées par Jerónimo Herrera, art. cit.