



HAL
open science

Etymologie et dénudation. Le cas de “Guzmán el Bravo” dans le cycle des trois nouvelles à Marcia Leonarda

Federico Bravo

► To cite this version:

Federico Bravo. Etymologie et dénudation. Le cas de “Guzmán el Bravo” dans le cycle des trois nouvelles à Marcia Leonarda. Nadine Ly. Littéralité II. L’esprit de la lettre : textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, 2-86781-123-6. hal-02955403

HAL Id: hal-02955403

<https://hal.science/hal-02955403>

Submitted on 1 Oct 2020

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.

ETYMOLOGIE ET DENUDATION

Le cas de «Guzmán el Bravo» dans le cycle des trois nouvelles à Marcia Leonarda

Placées au cœur de ce corpus miscellané qu'est La Circe, les trois nouvelles qui feront l'objet des observations qui suivent, apparaissent, dès la première lecture, comme le lieu d'une interférence constante de deux univers radicalement opposés: celui de la fiction et celui de la narration. A chacun de ces deux espaces correspond un protagoniste différent: si l'histoire s'organise autour d'une troisième personne qui est le centre de l'univers narré, l'univers de narration met en scène les première et deuxième personnes, à qui reviennent, respectivement, les fonctions de narrateur et de destinataire. En effet, ce deuxième axe, qu'il y a tout lieu de considérer, eu égard à la place éminente qu'il tient dans le texte, comme une fiction parallèle, prend non seulement en charge la production du récit, mais le processus même de sa lecture¹. Les trois nouvelles naissent ainsi du dialogue qui s'établit entre le narrateur et le destinataire, un destinataire que Lope dote d'une pleine existence en lui adressant la parole et, surtout, en la lui donnant. Car loin d'être muette, Marcia Leonarda commente l'action, anticipe les réactions du lecteur et n'hésite pas à émettre son opinion sur le travail du narrateur ou sur le cours des événements narrés. Elle exerce, en un mot, une action de contrôle en retour que l'on pourrait apparenter à une sorte de «feed-back» de l'écriture.

Le point de départ de la présente analyse est une constatation apparemment triviale, mais révélatrice de la cohésion du projet narratif mis en place dans les pages centrales de La Circe: si les personnages de l'histoire changent dans chaque nouvelle, ceux de la narration sont présents et même omniprésents tout au

long du cycle narratif. Ce sont bien trois intrigues différentes qui construisent ce cycle, mais la fiction parallèle à laquelle donne naissance le récit de ces trois histoires ayant pour protagonistes les mêmes acteurs (Lope et Marcia) et pour scénario la même action dramatique (à savoir, le processus même de sa production), il est légitime d'y voir une seule et même intrigue parallèle développée en trois temps. Je me propose de montrer ici que cette intrigue au départ subalterne prend une place de plus en plus importante dans les nouvelles, au point de subvertir ces deux instances dans la dernière. Pour opérer cette inversion l'écriture narrative a fondamentalement recours à deux procédés: la dénudation et l'étymologie.

* * *

Le premier d'entre eux porte essentiellement sur le procédé de la digression qui, massivement mis en œuvre, est nommé dès la première nouvelle. C'est en effet une digression sur la technique de la digression, une énumération des différentes modalités de l'exkursus, qui ouvre La desdicha por la honra:

Ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme (édition de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 1085).

C'est là l'une des stratégies du discours narratif de Lope: la digression devient elle-même l'objet de la digression. Ainsi, si la réplique d'un personnage, l'irruption de tel ou tel mot dans le discours ou le récit d'un événement donné peuvent, à n'importe quel moment du récit, déclencher l'aparté narratif, il n'est pas rare que ce soit le procédé lui-même qui fasse l'objet de la digression ou que, récursivement, une parenthèse en entraîne d'autres qui, emboîtées, constitueront, analogiquement aux différents niveaux de la métadiégèse, des parenthèses au premier, second ou troisième degrés. Mais si, ne se contentant pas d'interrompre la fiction par de constantes digressions, Lope souligne le procédé et va jusqu'à en faire dans certains passages l'objet du discours, la lecture des trois nouvelles laisse voir à l'œuvre une sorte de retournement méta-rhétorique du procédé qui, montré et démontré dans

les deux premières nouvelles, est en outre démonté et, en quelque sorte, parodié dans la dernière.

La confrontation des séquences à caractère digressif ou métadigressif rend compte de cette dérive auto-référentielle de l'écriture lopesque, processus qui atteindra son point culminant dans Guzmán el Bravo, lieu conclusif du cycle romanesque de La Circe. Ainsi, dans La desdicha por la honra, lorsque Felisardo abandonne l'Italie pour rejoindre ses parents en Turquie, le narrateur va interrompre le récit pour introduire une longue digression de plus de 60 lignes sur la ville de Constantinople, sa cour, ses lieux et son histoire, mais il ne reprendra le fil de l'intrigue qu'après avoir ouvert une seconde parenthèse, dans laquelle il va interpeller directement le lecteur, un lecteur —selon ses propres termes— las d'attendre la suite de l'histoire:

Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle, no se le dando nada del estado que agora tiene y tuvo esta ciudad insigne (p. 1100).

Mais si le narrateur paraît reconnaître la prolixité de sa prose, il ne fait en réalité que préparer son propre plaidoyer car, tout en différant encore plus longtemps le retour à la fiction, cette deuxième parenthèse n'a d'autre objet que de justifier la présence de la première. Aussi s'empresse-t-il d'ajouter que, tout ennuyeuses qu'elles puissent paraître au lecteur, les descriptions sont toujours nécessaires à l'intelligence du récit, astucieuse rétorsion d'arguments en vertu de laquelle ce n'est plus l'attitude du narrateur qui, s'égarant dans des digressions superflues, serait digne de blâme, mais celle du lecteur lui-même qui, soucieux de connaître trop vite le dénouement de l'intrigue, pécherait par impatience:

Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias... (p. 1100).

En effet, Lope a beau se justifier, la digression sur Constantinople n'en

demeure pas moins une pause descriptive dont la suppression, quoi qu'en dise le narrateur, ne nuirait en rien à la compréhension de l'histoire. Mais si peu convaincants que soient les arguments invoqués par celui-ci, ce jeu de digressions et de méta-digressions est massivement présent dans les trois nouvelles. Le narrateur est ainsi partagé entre le projet d'écriture qu'il annonce dans l'introduction, où il affirme que dans ce genre littéraire ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma (p. 1085), et un souci constant de justifier, sans trop de conviction, il est vrai, mais avec insistance, la présence de toutes ces digressions. Ainsi, toujours dans La desdicha por la honra, au terme d'une nouvelle digression, celle-ci placée au cœur de l'action, au moment où Felisardo rencontre Silvia après plusieurs années de séparation, Lope, conscient d'avoir trop longtemps laissé en suspens l'action dramatique, s'en explique à nouveau auprès du lecteur. Le rôle secondaire de la parenthèse est d'emblée signalé par le terme que le narrateur choisit pour la désigner: le substantif intercolumnio, mot emprunté à l'architecture, désignant l'espace entre deux colonnes. Ce terme, en effet, institue immédiatement une hiérarchie fonctionnelle entre la fiction proprement dite, à qui reviendrait la fonction cardinale, et les digressions, qui n'auraient par rapport à elle qu'une fonction de catalyse. Mais, comme dans le cas précédent, le narrateur insiste aussitôt sur la pertinence de son excursus. A en croire son explication, celui-ci aurait cherché, par le biais de cette parenthèse, à distraire (aux deux sens du terme) le lecteur, un lecteur selon lui trop affligé par les événements qui viennent de lui être rapportés:

Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced de la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia (p. 1108).

Ce travail d'argumentation se poursuit dans La prudente venganza, où plusieurs fois le narrateur revient sur ses digressions pour en revendiquer la pertinence, comme en témoigne, entre autres, le commentaire sur lequel se termine sa digression autour du mythe d'Hyménée:

No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio (...) pero por

lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto que hicieron estas bodas al ausente Lisardo... (p. 1133).

Il apparaît donc, à travers ces quelques exemples, que si Lope est pleinement conscient de ses excès, il ne s'en montre pas moins soucieux de les justifier. Mais si le procédé de la digression est constamment évoqué au cours des trois nouvelles, il n'est soumis à un véritable travail de dénudation que dans la dernière. Tout se passe, en effet, comme si, arrivé à la dernière nouvelle, Lope faisait table rase du travail d'argumentation qu'il a si méthodiquement mené tout au long des deux premières nouvelles et qui a guidé son écriture jusqu'ici. C'est ainsi que, dans Guzman el Bravo, le narrateur, ironisant sur le procédé², dira de la digression:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que adonde pareciere que excedo de lo justo quite y ponga lo que fuera servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el lector a cuestras; y esta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser (p. 1063).

Ce passage appelle deux remarques. On constate, d'une part, que la méta-digression ne prend pas ici la forme de l'argumentation, mais celle d'une simple constatation: si le narrateur fait allusion ici à une digression antérieure ce n'est plus pour en montrer la pertinence, mais bien pour mettre à nu sa parfaite gratuité; plus loin encore, s'il cherche la complicité du lecteur ce n'est plus pour le contraindre à accepter sa digression comme une séquence, sinon indispensable, du moins utile et parfaitement fondée, mais bien au contraire, pour l'inviter à supprimer en toute liberté les passages les plus lourds ou fastidieux à ses yeux. D'autre part, en refusant à son récit le qualificatif d'historique, non seulement il revendique le caractère purement fictif de l'œuvre, mais aussi le caractère hybride de sa prose qui, définie ici comme une cierta mezcla de cosas, fait elle-même partie intégrante d'un recueil hétéroclite. Si, comme l'affirme Tomachevski, toute dénudation est une «démonstration du caractère littéraire de l'œuvre³», contrairement à la motivation qui, elle, vise à détruire cette distanciation à la faveur d'une certaine vraisemblance historique, la dernière nouvelle de La Circe représente dans ce processus le stade

final de la démonstration. Dans cette perspective, la remarque du narrateur selon laquelle Guzmán el Bravo ne serait pas une «histoire» mais un «certain mélange de choses» est d'autant plus insolite que, dans la nouvelle immédiatement antérieure, le narrateur s'emploie précisément à démontrer le contraire en déclarant: Que aunque parece novela debe de ser historia (p. 1146).

A ceci on pourrait objecter que l'instance narratrice sollicite l'intervention du lecteur dès la première nouvelle, l'invitant à modifier certaines données ou informations du récit. C'est notamment le cas du passage où est décrite l'entrée du vizir Nasuf dans la ville de Constantinople, escorté d'une armée gigantesque et de 264 bêtes de somme chargées de sequins d'or. Le narrateur se demande d'abord si la description ne sera pas considérée comme hyperbolique par le lecteur:

... me ha quedado escrúpulo si a vuestra merced le han parecido muchas las acémilas y los soldados pocos... (p. 1110)

Cette simple réflexion va l'entraîner alors dans une longue digression qui se terminera par une référence aux 1200 épées à la garde d'or et d'argent confisquées par le vizir au Vostan Gibasi. C'est à propos de ces armes ou, plus exactement, de leur nombre, que le narrateur déclare:

Si a vuestra merced le parecieron como las acémilas, podrá quitar las que fuere servida, porque no tengo cuento a propósito (p. 1113).

Que l'on compare maintenant cette invitation à celle que fait le narrateur presque à l'ouverture de Guzmán el Bravo et l'on se persuadera aisément que le processus narratif n'est plus envisagé de la même manière dans la dernière nouvelle. En effet, après avoir transcrit plusieurs ambassades de Félix et de Felicia, le narrateur invite le lecteur à supprimer du texte autant de lettres qu'il le souhaite:

Y si le pareciese a vuestra merced que son muchas [cartas] para esta novela,

podrá con facilidad descartar las que fuere servida (p. 1159)

Il va sans dire que tous ces égards sont de pure forme aussi bien ici que dans le cas précédemment cité. Rhétoriques, les deux apostrophes le sont en effet, puisque le lecteur n'est, bien sûr, pas libre de manipuler le récit, mais l'écart fonctionnel qui se fait jour entre les deux séquences pour lesquelles est demandée l'intervention du lecteur fait que ce qui, dans la première nouvelle, passerait pour un simple cliché ornemental, devient, eu égard à l'outrance de l'artifice, l'objet d'une dénudation dans la dernière nouvelle. En effet, le narrateur n'autorise pas uniquement le lecteur à remplacer par une autre une information somme toute insignifiante —en l'occurrence le nombre d'acémilas ou d'épées consigné par le narrateur—, mais à supprimer complètement du récit des séquences cardinales. Car ce qui est en cause ici c'est un procédé structural, celui de l'échange de lettres, qui, porteur de renseignements capitaux, ne peut, à la différence des exemples plus haut cités, être supprimé si ce n'est au risque de détruire la logique du récit.

L'univers de la narration s'émancipe, on le voit, de l'histoire pour construire une deuxième fiction. Plus besoin de chercher des prétextes, de fournir au lecteur des explications pour justifier ce que le narrateur lui-même qualifie d'écarts. Au contraire, le lecteur est invité ici à supprimer non pas une digression, mais toute une séquence de la fiction. C'est d'ailleurs le narrateur lui-même qui, un peu plus loin, décide de son chef de faire l'économie du récit de toute une séquence de la fiction. Ainsi, au moment où, mystifié par Felicia, Félix tue Leonelo, le narrateur expédie le récit des événements subséquents en disant tout simplement: ...las voces fueron las ordinarias; la justicia, la que siempre; las diligencias, las que suelen (p. 1160). Il pose ainsi non seulement que la séquence est un véritable lieu commun (car ce n'est pas la situation dramatique elle-même que visent les propos du narrateur, mais la banalité de la situation à laquelle ont inéluctablement conduit les événements), mais encore met-il à nu le pouvoir incoercible du narrateur à raconter ou à passer sous silence, en un mot, à gérer librement l'action dramatique. De la même manière, l'écriture narrative de Lope met à nu dans Guzmán el Bravo l'une des modalités de

la digression les plus massivement exploitées dans les nouvelles à Marcia: la citation. Jusqu'ici, le narrateur s'est contenté de citer; maintenant il dénude le procédé (dénudation annoncée dans la première nouvelle par l'allusion aux impostures en la matière de Fray Antonio de Guevara), en faisant part au lecteur de son intention de ne pas avoir recours aux autorités pour illustrer le passage où il évoque la Bataille de Lépante; ce qui, bien sûr, ne l'empêche pas —et c'est en quoi le procédé mis en œuvre et aussi mis à nu— de citer l'auteur, ni de se citer lui-même, car cette non-citation constitue à la fois une méta-citation et une auto-citation:

[Vuestra merced] sabrá que nuestro don Félix era soldado en la batalla naval tan escrita de tantos historiadores, tan cantada de tantos poetas, que ni a mí está bien referirla, ni a vuestra merced escucharla: y aunque para esta ocasión pudiera remitirla al divino Herrera, que lo fue tanto en la prosa como en el verso, me parece más acertado que la busque en uno de los tomos de mis comedias (p. 1161-1162).

Si la digression est une constante de l'écriture narrative de Lope dans les trois nouvelles, c'est donc dans Guzmán el Bravo qu'elle est mise à plat et «montrée comme ficelle du métier⁴»: l'objet des méta-digressions n'est plus de justifier, donc de motiver la présence des digressions, mais de dénuder leur fonctionnement. A propos de ces deux notions, Gérard Genette explique:

Il y a donc une opposition diamétrale du point de vue de l'économie du récit, entre la fonction d'une unité et sa motivation. Si la fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle sert, sa motivation est ce qu'il lui faut pour dissimuler sa fonction. En d'autres termes, la fonction est un profit, la motivation est un coût⁵.

Sur la base de cette affirmation, on pourrait dire que dans les deux premières nouvelles la méta-digression tient lieu de connecteur entre les deux univers de référence du récit: celui de l'histoire et celui de sa mise en scène, c'est-à-dire de la production du récit lui-même. Elle y a donc une fonction remotivante: celle de légitimer le passage d'un espace à l'autre, c'est-à-dire de justifier les multiples digressions qui viennent se greffer sur l'espace de la fiction. Dans ce sens, elle ressortit à l'argumentation et ne cherche, en dernière instance, qu'à motiver les digressions, à masquer leur non-pertinence du point de vue de l'histoire, en les

détournant métalinguistiquement au nom et au bénéfice d'une vérité ou, mieux, d'une vraisemblance d'écriture. Il en va tout autrement de Guzmán el Bravo, où le lecteur assiste à la promotion de ce deuxième espace, désormais érigé en fiction autonome. La méta-digression n'y est plus mise au service de la digression; elle n'y apparaît plus comme un alibi, comme l'instrument d'une démonstration, mais au contraire comme l'objet d'une monstration. Ainsi elle met en pleine lumière l'autonomie de cette deuxième fiction, qui déplace voire annule provisoirement la première par ses incessants retours sur elle-même.

* * *

Le dialogue de Lope et de Marcia construit donc, dès la première nouvelle, l'axe d'une fiction marginale qui semblerait s'émanciper dans la dernière. Mais si cette fiction secondaire est entièrement placée sous le signe de la dénudation dans Guzmán el Bravo, Lope mène le procédé encore plus loin en faisant de ce retour du langage sur lui-même le moteur de la fiction principale, une fiction qui, j'essaierai de le montrer, n'est, en dernière analyse, qu'une digression amplifiée et dramatisée autour du nom du héros, une sorte d'apologue ou de parabole étymologique ou, si l'on préfère encore, d'étymologie mise en scène.

La fiction proprement dite s'ouvre, comme dans les deux autres nouvelles, sur une double référence au lieu où démarre l'action et au nom du protagoniste⁶. On remarquera toutefois que, des trois nouvelles, la dernière est la seule à ne pas comporter d'indication spatiale précise; seul le nom du personnage, d'emblée mis en résonance avec sa lignée, est nommément formulé:

En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Félix, de la casa ilustrísima de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre (p. 1154).

A la différence aussi des deux premières nouvelles, la fiction est interrompue avant même que l'action ne commence réellement. A peine le narrateur a-t-il nommé le

héros, qu'il suspend le récit pour expliquer l'étymologie de son patronyme:

Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido deste nombre Gundemaro (p. 1154).

La description du blason de famille occupe la troisième période:

Por una parte hacen los armiños antiguos y por la otra las calderas azules en campo de oro (p. 1155).

Enfin dans la quatrième, le narrateur passe en revue la généalogie du personnage, le tout se terminant par un retour à la première phrase, reprise presque à la lettre, mais interrompue par une incise dans laquelle le narrateur s'excuse auprès du lecteur:

El referido don Félix estudiaba, como digo (y perdone vuestra merced la digresión que debo mucho a esta ilustrísima casa), en la ciudad por donde tuvo principio esta novela (p. 1155).

Ce sont donc trois versions différentes de la même lignée, trois lectures — étymologique, généalogique et héraldique— que le discours met ici en concurrence, chacune disant à sa manière la filiation, la remontée dans le temps vers l'origine.

La cohésion notionnelle ainsi que la parfaite et symétrique fermeture de toute cette séquence aperturale sur elle-même me semble constituer le premier indice de l'inversion hiérarchique qui va faire de l'histoire proprement dite le développement fictionnel de la digression d'ouverture, à laquelle l'histoire tout entière sera subordonnée. En effet, au moment où le narrateur ferme la parenthèse, le lecteur croit sortir de l'espace de la parabase, alors qu'en réalité il n'a pas encore pénétré dans celui de la fiction. Je propose ainsi de voir ce que le narrateur considère n'être qu'une simple digression la formulation synoptique de l'argument même de la nouvelle. Considérée sous cet angle, ce n'est pas une digression qui

interrompt ici la fiction mais, au contraire, toute une fiction qui, programmée d'emblée par l'incipit, vient s'articuler sur la digression étymologique aperturale, dont elle apparaît comme une sorte de mise en exemple ou d'amplification romancée.

Trois éléments interviennent dans la composition du nom du héros: le prénom Felix, le patronyme Guzmán et son surnom el Bravo. Seule l'étymologie du second est explicitement évoquée par l'auteur, qui réserve un tout autre traitement aux deux autres noms du protagoniste. En effet, si le narrateur explique le patronyme dans l'introduction, le prénom et le surnom, il les illustre tout au long de la fiction. La conjonction de ces deux noms n'est pas sans un certain antagonisme sémantique. Comme l'indique son prénom, Félix, le héros est placé sous les auspices de la fortune et ce, dès sa présentation:

...de todas [las pependencias] salió con victoria, aunque el exceso fuese exorbitante, que cuando al natural valor ayuda la buena gracia de la fortuna, no hay enemigo que ofenda ni resistencia que baste (p. 1155).

Mais au sens littéral de l'adjectif feliz, s'ajoute celui, accommodatrice, de «bien trouvé» ou «habile» qui, faisant émerger l'éminente intelligence/force, entrerait en opposition avec le surnom el Bravo, lui-même contradictoire car, tout autant que les notions de courage, de force et de vaillance, le mot convoque aussi celles de cruauté et de férocité. C'est cette dualité qui, exploitée tout au long de la nouvelle, va imposer au héros une personnalité duelle et contradictoire; intelligent, courageux, favorisé par la fortune, Guzmán el Bravo est aussi la parfaite sommation de l'homme brave et barbare:

Hizo algunos actos con muestras de tan feliz ingenio, que no parecía de día el que por la noche se hacía temer por su nunca visto esfuerzo, juzgándole comúnmente por dos hombres, y no sabiendo cómo hallaba lugar la blandura mercurial del entendimiento con la fiereza marcial de la osadía (p. 1155).

C'est encore une opposition essentiellement sémantique qui sous-tend l'organisation actantielle de la nouvelle en instaurant le rapport à la fois complémentaire et

oppositionnel qui régit le couple antagonique Félix/Felicia. Si le prénom du héros est mis en résonance dans ces lignes avec le sens de l'adjectif qui en est la racine —le narrateur parle du feliz ingenio de don Félix—, c'est celui de son antonyme infeliz qui, pris dans son acception dégradée de «niais», serait incarné par le principal opposant du héros, Felicia, forme féminisée de Félix. Responsable de toutes les adversités auxquelles sera confronté Guzmán el Bravo —adversités toujours bravées et brillamment surmontées par le héros—, Felicia est, en effet, constamment qualifiée de neicia: sintió neciamente Felicia (p. 1158), esta necísima señora (p. 1159), neicio has estado (p. 1171), etc.

On voit donc que le travail de remotivation étymologique des noms propres passe aussi par la remotivation de leur configuration phonique, comme en témoignent le couple Félix/Felicia, lui-même soutenu par un jeu allitérant dans la phrase consiguió FELICla FÁCILmente que don FELIX la invitase (p. 1157), ou les paronymes Belomar/Baloro, Tarife/Jarife, Zulema/Zelimo, protagonistes du combat qui opposera Guzmán au roi de Botoya⁷.

Le trajet impliqué par le nom et le surnom du héros est parallèle, mais impose un point de départ différent pour les deux: dans un cas, l'étymon (Felix) est remotivé par sa mise en équation avec le résultat (feliz), dans l'autre, c'est le résultat (Bravo) qui est remotivé par un retour à l'étymon (bárbaro). C'est sur ce double parcours que s'articule la fiction, car tout autant que l'histoire du héros, Guzmán el Bravo est le récit de la conquête de ce nom par le personnage lui-même. Cette conquête, qui n'est rien d'autre que la mise en acte des potentialités signifiantes de ce nom, se trouve jalonnée par les différentes épreuves qui seront subies par le héros et lui permettront de s'approprier progressivement les valeurs dont son nom est porteur. Ainsi, au début de l'histoire, au moment où Guzmán triomphe de son adversaire Leonelo, le narrateur déclare: Déme licencia vuestra merced para dejar este muerto y irme con el famoso Guzmán, que ya comienza a ser bravo, por esos mundos adelante (p. 1160-1161). Ensuite, à propos de son

intervention dans la Bataille de Lépante, il ajoute: allí se le confirmó el nombre de Bravo (p. 1162); puis insiste: desde la batalla naval le llaman el Bravo (p. 1176). La guerre terminée, il souligne enfin: convaleció don Félix, y con el nombre de Bravo vivió en Nápoles (p. 1163). La trajectoire du personnage, qui est celle de la conquête de son nom, s'accompagne donc d'un itinéraire géographique au cours duquel sont, un à un, déclinés tous les sens contenus dans son nom: braveza, fiereza, osadía, valor, ira, fuerza, furia, esfuerzo, ánimo, etc. Détenteur de tous les attributs que renferme son nom, encore devra-t-il, pour compléter ce paradigme et couronner son itinéraire, devenir le barbare qui est à l'origine de son surnom. Tel pourrait être justement le sens de la présence du héros sur le territoire barbaresque. En effet, le navire qui devait le conduire à Malte, échouera sur la côte nord-africaine où, capturé par les Maures et réduit à l'esclavage, il vivra, cachant son nom, sous une autre identité. Si le héros parachève ici le parcours que lui impose son nom, ce n'est pas uniquement parce que, transplanté dans un autre pays, il redevient l'étranger que désigne son nom, mais aussi et surtout parce que ce nom va trouver un parfait corrélat étymologique dans le toponyme de ce lieu d'exil: au surnom Bravo, au substantif braveza, à l'adjectif bárbaro sept fois mis en œuvre, vient s'ajouter enfin le toponyme Berbería, qui ferme le cercle d'une sorte de déclinaison étymologique.

Si c'est donc un travail de reconstruction étymologique qui sous-tend la fiction, l'écriture n'en nomme pas moins explicitement ce travail. De la même manière qu'à l'ouverture du récit le narrateur retrace l'étymologie de Guzmán, il s'emploiera, à un autre moment, à expliquer, en citant Covarrubias et en nommant le procédé, celle du substantif mojicón (p. 1174-1175). Faisant écho à l'étymon latin de bravo, ce travail étymologique semblerait aller de pair avec la pratique, toujours soulignée par le narrateur, du barbarisme; telle la disjonction latinisante en esta, pues, ocasión (como dicen que ha de decir nuestra lengua) (p. 1162) ou l'italianisme afratelar, dont il dira:

...ya hay quien diga que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador... (p. 1157)

C'est précisément à ces barbarismes que paraît répliquer la phrase tenía David una hija, hermosa como el sol, que le narrateur qualifie aussitôt d'hispanismo cruel, pero de los de primera clase en el vocabulario del novelar (p. 1166). En effet, la comparaison clichée hermosa como el sol est dans ces lignes l'objet d'une dénudation rhétorique, le retour à la lettre s'accompagnant ici d'un retour au sens littéral qui va rompre un automatisme de lecture pour, à la fois, revitaliser par métalangage l'image que l'usure a banalisée⁸ et mettre à nu le procédé de la comparaison lui-même: porque, si una mujer fuera como el sol, ¿quién había de mirarla? Aussitôt mise en œuvre la figure est immobilisée métalinguistiquement par le discours qui, rappelant le sens littéral des deux termes de la comparaison, souligne l'incompatibilité logique de l'association, incompatibilité dont la figure tirerait, selon le narrateur, toute son efficacité. Or la banalité du thème et du phore ici convoqués par le discours fait de cette comparaison un parfait exemple de la stéréotypie rhétorique dont le narrateur, paradoxalement, entend se préserver: Las comparaciones (...) no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades, y así verá vuestra merced por instantes «blanca como la nieve», «hidalgo como un rey», «más sabio que Salomón» y «más poeta que Homero». A quoi l'on pourrait aussi ajouter más fuerte que Hércules et surtout más bravo que un toro, comparaisons hyperboliques et également clichées, récurrentes dans la nouvelle et que les différentes descriptions du héros et le récit de chacun des ses exploits amplifient sans cesse.

Si, comme on vient de le voir, le discours dénude le faire narratif en dénudant, tour à tour, des procédés aussi divers que la digression, la citation, l'étymologie ou la comparaison, c'est enfin la fiction elle-même ou, plus exactement, le principe d'opposition générateur de toute fiction, fût-elle narrative ou théâtrale,

que l'écriture, poussant le procédé à son comble, met à nu dans les pages finales de Guzmán el Beavo. En effet, cette dernière séquence est à la fois le théâtre d'une hyperbolique expansion fictionnelle du prénom du protagoniste, Félix, et celui d'une complète banalisation du binôme actantiel héros/opposant, fondateur de l'intrigue. Ainsi, au moment où Guzmán el Bravo recouvre sa liberté après une longue période de captivité en Tunisie, alors que l'action dramatique semble définitivement terminée, le lecteur assiste à une véritable avalanche de rebondissements de l'action et de dénouements heureux. A partir de ce premier faux dénouement, l'action, qui ne prendra fin que cinq pages plus loin, se détache de celle qui, jusqu'ici, a polarisé le récit, mais cela sans parvenir véritablement à se constituer en intrigue. L'un après l'autre, le lecteur voit les conflits naître et se résoudre sans la moindre intervention du héros qui, placé jusqu'ici sous le signe de son surnom, est désormais mis sous l'égide de son prénom et investi de toute sa puissance. Supprimés par l'auteur plutôt que surmontés par le personnage, les obstacles s'effacent à mesure même qu'ils surgissent. Ainsi, amoureux d'Isabela, Guzmán va d'abord se heurter à l'opposition de Leonardo, qui décide d'enfermer sa sœur dans un monastère: cinq lignes plus loin, le héros se marie avec elle. Ayant éveillé la jalousie de certains de ses concitoyens, don Félix est ensuite attaqué et mortellement blessé par ses adversaires. Aucun prénom ne pouvait en effet mieux convenir à cet «heureux» personnage qui, poignardé plus de quarante fois, échappera miraculeusement à la mort. Discrédité devant le roi par ces mêmes adversaires, le héros est, en l'espace de douze lignes, emprisonné, condamné à mort, puis grâcié par le roi. Enfin banni de sa ville, il y retourne quatre lignes plus loin, grâce à une nouvelle intervention du roi.

Une telle accumulation de dénouements heureux ne me paraît interprétable qu'à la lumière du cycle complet des trois nouvelles de La Circe. Attendu la place qu'occupe Guzmán el Bravo à l'intérieur de ce cycle, on est fondé à se demander s'il s'agit là d'un simple dénouement heureux ou bien, compte tenu de l'hypertrophie de ce dénouement qui occupe plus d'un quart de la nouvelle, si le discours n'effectue pas ici l'inversion parodique de l'écriture tragique que Lope, dans la nouvelle

centrale, dit pratiquer à contrecœur. Une progression se laisse lire ainsi à l'intérieur de ce cycle romanesque, qui va du substantif desdicha contenu dans le titre de la première nouvelle —celle-ci constituée par le récit des mésaventures de Felisardo, personnage malheureux s'il en est—, à l'expansion outrée du prénom du héros de la dernière nouvelle, Félix, en passant par un statut intermédiaire, représenté par La prudente venganza, nouvelle certes tragique, mais dont le dénouement est comme refoulé par le narrateur et différé jusqu'au dernier moment.

* * *

Guzmán el Bravo parachève ainsi le parcours d'une écriture dont la progressive mise en miroir déplace graduellement vers elle-même le centre de son univers de référence, faisant du texte le lieu d'une dénudation complète de l'écriture narrative. Si, dans la première nouvelle, Lope raconte une histoire dans laquelle viennent secondairement s'insérer des parenthèses, des digressions et des commentaires divers, si la seconde nouvelle se caractérise par la mise en concurrence des deux espaces de la fiction et de l'écriture⁹, dans la dernière, Lope fait définitivement basculer le discours du côté de cette intrigue parallèle qui, fournie par le processus même de l'élaboration du récit, va faire de la nouvelle tout entière une longue digression étymologique transposée au plan de la fiction. Simple nom propre, le titre de la nouvelle constitue à lui tout seul un résumé aussi juste que précis de l'action dramatique. L'argument de la nouvelle apparaît alors comme une argumentation étymologique du titre, une argumentation qui semble se prolonger jusque dans la décima espinela sur laquelle se termine la nouvelle et que Lope, à la différence de celle qui clôt la première nouvelle, fait immédiatement suivre d'une brève explication étymologique autour du nom de cette composition métrique. Soulignant enfin la cohésion de ce tout organique qu'est l'ensemble des trois nouvelles de La Circe, le nom du héros de la première, Felisardo, sous lequel se laissent lire sans peine les noms des protagonistes des deux nouvelles suivantes, Félix et Lisardo, semblerait annoncer la complétude du cycle, chacun des trois récits

qui l'intègrent constituant, comme j'ai essayé de le montrer, une étape différente de la même démonstration.

Frederico BRAVO

Université de Bordeaux III

NOTES

1. Sur l'intégration du processus narratif dans la fiction comme intrigue marginale, voir Marcel Vuillaume, Grammaire temporelle des récits, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, pp. 59-87.
2. Sur le procédé de l'ironie comme mécanisme linguistique de mise en mention, voir Dominique Maingueneau, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1986, pp. 78-83.
3. C'est en effet à ce formaliste russe que l'on doit l'une des premières approches du procédé de la dénudation («Thématique» in Théorie de la littérature, Paris, Editions du Seuil, 1966, pp. 263-307).
4. Bernard Dupriez, Gradus, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 147.
5. Cité par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 147.
6. Cf. La desdicha por la honra: «En una villa insigne del arzobispado de Toledo (...) se crió un mancebo de gentil disposición y talle y no menos virtuosas costumbres y entendimiento» (p. 1086); La prudente venganza: «En la opulenta Sevilla (...) Lisardo (...) servía y afectuosamente amaba a Laura» (p. 1119).
7. La disposition des constituants minimaux du discours à l'intérieur du texte sollicite l'attention du lecteur dès le début de la nouvelle. C'est en effet sur un jeu de rimes et d'assonances internes, de dérivations et de rapprochements paronymiques que s'édifie le paragraphe apertural de Guzmán el Bravo: «Si vuestra merced deSEA que yo SEA su novelador, ya que no puedo ser su festejante, será necesario, y aun preciso, que me favorezca y que me allENTE el agradecimiento. CicerON hace una distinción de la liberalidad en GRACIOSA y PREMIADA; benignA la llama, siendo GRACIOSA, y si ha tenido PREMIO, conducIDA. No querría caer en este DEFETO; pero como yo no tengo de hacer COHECHO, así no querría perder DERECHO; que no es razón que vuestra merced me pague como Eneas a DIDO, remitiéndome a los dioses, cuando DIJO...» (p. 1153).
8. Sur le cliché rhétorique et son refaçonnement linguistique, voir Anne-Marie Perrin-Naffakh, Le cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire, Université de Lille, p. 563-644.
9. Cf. supra l'analyse de Maria Rivas La prudente venganza: les pleins et les déliés".