

L'insertion du merveilleux dans les *Mémoires d'un homme de qualité* et le *Cleveland* de Prévost

Anikó KÖRÖS

A première vue, il semble que le sujet que nous envisageons d'étudier, le merveilleux, ne puisse pas apparaître dans les romans de Prévost. Les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (1728-1731) ainsi que le *Cleveland* (1731-39) appartiennent au genre du roman mémoires¹. Comment ce genre à prétention d'authenticité pourrait-il alors admettre une thématique qui serait opposée à son principe ? Pourtant, le sujet y fait son apparition, bien que l'expression manifeste du merveilleux se situe non pas au niveau de l'intrigue principale, mais se trouve rejetée à un niveau second de la narration, dans la fermeture des histoires insérées².

A l'évidence, l'ensemble des insertions³ ne comporte pas de contenu centré sur le fantastique. La plupart des histoires annexes semblent répéter, ou du moins redonner en écho la thématique de l'histoire centrale, en la variant légèrement. Elles portent principalement sur le sujet amoureux, dans une vision tantôt tragique, tantôt plus optimiste, et parfois même grossière. Pourtant, au-delà de ces histoires insérées à visée réaliste – et ainsi soumises à une finalité moralisante ou didactique – il est possible d'en distinguer un deuxième groupe, délimité à partir du thème du merveilleux.

Dans le présent article, nous nous proposons donc d'étudier le merveilleux inséré par l'entremise d'une histoire subsidiaire. Ce faisant, nous prendrons en considération l'influence du genre du conte sur les romans de Prévost. Cette analyse permettra alors de révéler, à l'intérieur du romanesque prévostien, un niveau narratif susceptible de constituer un discours complexe portant sur la fiction elle-même.

Au premier abord, l'idée de l'infiltration du merveilleux semble aller à l'encontre de l'exigence de l'époque. En effet, la génération à laquelle appartient Prévost s'inscrit dans un mouvement plus général qui réclame – même dans le domaine de l'invention – la représentation de la réalité, du moins, l'illusion complète

¹ En bref, le roman mémoires s'impose comme un récit à la première personne. En faisant du héros le mémorialiste même, les romanciers de la première personne prétendent créer l'identité complète entre le narrateur, le personnage et l'auteur ainsi présumé dans le cadre d'une autobiographie imaginaire. Voir à ce sujet DEMORIS, René, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières* (1975), Genève, Droz, 2002, surtout p. 391-393.

² Quant au concept d'*histoire insérée* (et, par là, *récit inséré*), nous nous appuyons ici sur les résultats de la recherche narratologique. Nous tenons principalement à la définition de Gérard Genette qui constate qu'« est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier ». GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962, coll. "Points", p. 202. Il est exigé alors un changement de niveau narratif : en tant que narrateurs premiers des romans prévostiens, Renoncour et Cleveland remettent provisoirement le droit de la parole à des narrateurs seconds dont les relations aboutiront à des récits seconds. Remarquons que dans la suite, nous utiliserons les termes *récit inséré* et *histoire insérée* comme quasi-synonymes, leur différenciation n'étant pas toujours nécessaire dans notre perspective.

³ Nous avons retenu trente-sept histoires insérées dans les *Mémoires d'un homme de qualité*, alors que le nombre des intercalations dans le *Cleveland* n'atteint guère le dix-neuf.

du monde réel⁴. De même, le genre du roman mémoires s'affiche comme un document historique par la série mensongère de *préfaces*, de *lettres de l'éditeur*, de *l'avis de l'auteur* placée en tête de l'ouvrage pour attester de la véracité du contenu.

Mais il ne faut pas croire que le merveilleux disparaisse complètement de la littérature de fiction. Au contraire, l'inclination au monde du fantasme et de la rêverie subsiste dans les contes de fées, très en vogue dès la fin du XVII^e siècle, et reçoit un nouvel élan au début du XVIII^e siècle, grâce à l'impulsion donnée par la traduction des *Mille et une nuits* d'Antoine Galland en 1710. De même, après une période de mépris retentissant vis-à-vis du roman héroïque du XVII^e siècle, le goût pour l'invention outrancière semble persister par le biais de nombreuses rééditions d'*Ibrahim*, de *Cassandre* et d'*Astrée* qui voient le jour à partir de 1723 dans la Bibliothèque Bleue de Troyes. Jean Sgard conçoit ce phénomène comme un « retour en force du baroque romanesque »⁵ dont l'imagination excessive sert à contrebalancer l'ennui de ce mal du siècle qui est présent dans la période pacifique après la Régence.

Quant à Prévost, lui non plus ne pouvait se soustraire aux tendances de son époque. Les textes qui attestent avec netteté le penchant du romancier à l'imagination fantaisiste ont été publiés dans son journal périodique. À côté des comptes rendus d'ouvrages littéraires, des articles d'histoire, de philosophie, de littérature, d'art et techniques, le *Pour et Contre* contient également des contes ou des nouvelles. Plus tard, dans une édition posthume, l'éditeur Duchesne en rassemblera les récits courts et les rééditera en volume sous le titre de *Contes, aventures et faits singuliers etc. Recueillis de M. l'Abbé Prévost*⁶. Ce recueil de 1764 témoigne alors de l'attachement de Prévost à l'univers fantasmagique ainsi que de sa contribution à l'épanouissement dont jouit ce genre court au long du XVIII^e siècle.

Pourtant, il serait faux de considérer les récits courts de cette collection ainsi que ceux du *Pour et Contre* comme appartenant au domaine de la fiction pure⁷. De ce point de vue, il semble fructueux d'évoquer ici ce que l'auteur prononce à propos du conte : il « ne signifie que récit de choses badines, ou fabuleuses ; quoique *conter & raconter* se disent des choses vraies & sérieuses »⁸. L'emploi du terme *conte* chez Prévost, tout aussi bien que chez d'autres auteurs des Lumières, est ambigu. Par les chevauchements entre le champ du réel et de l'univers inventé, cette « définition » rend compte de l'usage que le romancier fera du merveilleux (inséré).

⁴ MAY, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Yale – Paris, New Haven – PUF, 1963, p. 48-71 et GOUBIER-ROBERT, Geneviève, « Le roman des années trente : les premiers illusionnistes », in *Le roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Journées d'études, Université de Saint-Étienne, 27-28 septembre 1996, sous la dir. d'Annie Rivara, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 63-64.

⁵ SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, p. 151-155.

⁶ BERTHIAUME, Pierre, « Note sur l'établissement du texte », aux *Contes singuliers* de Prévost, in *Œuvres de Prévost*, t. VII, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1985, p. 104.

⁷ Voir à ce sujet HELLEGOUARC'H, Jacqueline, « Préface », in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle. De Voltaire à Voisenon*, vol. 1, Paris, Le Livre de Poche, 1994, coll. "Bibliothèque classique", p. 6-18.

⁸ PREVOST D'EXILES, Antoine-François, *Manuel lexique* (1750). Cité par BERTHIAUME, « Note sur l'établissement du texte », p. 105. (Souligné dans le texte.)

De même, les écrits romanesques de Prévost – parmi lesquels les *Mémoires d'un homme de qualité* et le *Cleveland* – se prêtent à accueillir librement l'élément du merveilleux. Nous songeons notamment aux liquides magiques dans les *Mémoires* qui facilitent l'accouchement de Selima, aux panacées qui guérissent les blessures mortelles du marquis de Rosambert, à Miracoloso Floranti qui se métamorphose en ours dans le livre cinquième du tome II du roman. Pour ce qui est du *Cleveland*, les incidents qui tiennent évidemment du genre fantasmagorique y sont également abondants : Gelin, par exemple, se sert d'un philtre d'amour pour gagner la sympathie de Fanny. Hormis ces événements émanant de la vision fantasmagorique, plusieurs épisodes tirent leur origine de l'in vraisemblable volontaire : il est difficile de croire que Cleveland ne se rende pas compte des fourberies de Mme Lallin qui désire plaire au héros en s'accrochant à tout propos à lui. Pourquoi Fanny ne perce-t-elle rien de l'artifice de la scène de jardin ordonnée par Gelin pour tromper la femme de Cleveland ? Fanny serait-elle aussi incroyablement crédule ?

Qu'est-ce qui donne alors une légitimité à la présence du merveilleux à l'intérieur du roman, voire le roman mémoires prévostien ?

Prévost semble adhérer à un emploi spécifique du récit merveilleux pratiqué depuis Charles Perrault. Jean-Paul Sermain s'efforce de montrer que Marivaux, dans le sillage étroit de Perrault et de l'anglais Addison, se sert d'une fonction particulière de l'imagination féconde afin de lui assigner une dimension supplémentaire⁹. La question se pose tout spontanément : Prévost, en tant que contemporain de Marivaux, ne s'approprie-t-il pas lui aussi le merveilleux pour des raisons semblables ?

En effet, à l'époque envisagée, le récit merveilleux et plus particulièrement le conte de fées, possède une esthétique qui – par-dessus le public enfantin – finit par cibler la société adulte. Cette poétique du conte attachée au nom de Perrault consiste à se souvenir – un peu faussement – de la pratique ancienne du genre merveilleux : Perrault essaye, en effet, de faire croire que dans la culture populaire, le conte oral était à l'origine adressé aux enfants¹⁰. Ainsi, chez Perrault, les *Contes de ma mère l'Oye* reçoivent un encadrement par lequel l'auteur semble reprendre cette activité archaïque profondément enracinée dans la mémoire collective du peuple : ses contes s'y succèdent comme s'ils étaient racontés par une vieille nourrice à son fils. La lecture de ces contes permet une projection de l'imaginaire qui se nourrit d'un besoin de l'esprit humain de construire des mondes « enfantins » affranchis de la réalité. Ce nouvel univers aménagé au gré du désir du lecteur relève d'une forme archaïque, voire innée dans l'humanité. L'écho de ce temps primitif est envisagé par Perrault comme représenté à l'intérieur du conte lui-même : le récit vise, avant tout, à faire ressusciter chez le lecteur son existence ensevelie d'enfant. Ainsi, le conte ramène le lecteur dans un monde exempt de toute logique, conforme pourtant à une réalité subjective relevant

⁹ SERMAIN, Jean-Paul, *Le singe de don Quichotte : Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, *SVEC*, n° 368, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 161-196.

¹⁰ A l'inverse, issus de la tradition populaire, les contes s'adressaient aux membres de la communauté et étaient destinés à édifier, avant tout, les adultes et par la suite finissaient par être attachés aux enfants. Voir SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (1968), Paris, Gallimard, 1977, p. 20.

d'une sensibilité d'enfant. Cette mentalité de jadis se trouve perdue, voire interdite, sous le poids du rationalisme. Il semble que pour le compenser, le genre du conte – parallèlement aux genres sérieux des mémoires – se maintiendra au cours du siècle des Lumières comme voué à permettre ce libertinage de l'esprit déréglé.

Avant de passer à l'analyse de l'imagination prévestienne, nous trouvons utile de jeter un coup d'œil sur les travaux du critique qui a cherché à théoriser la pensée de Perrault sur l'avantage du merveilleux. Dans un article du *Spectateur*, Addison, lui aussi, réfléchit sur le mécanisme psychologique de l'imagination :

Il y a une sorte de Composition, où le Poète perd la Nature tout à fait de vue, et où il entretient ses Lecteurs des Caractères et des Actions de certaines personnes, dont la plupart n'ont d'autre existence que celle qu'il veut bien leur donner [...] Cette sorte de Composition demande un tour d'Esprit fort singulier [...]. D'ailleurs, il [le Poète] doit être bien versé dans les Légendes et les Fables, les Romans surannés et les Contes de Nourrices et de Vieilles, pour s'accomoder avec nos Préjugés, et entretenir ces Idées que nous avons reçues dans notre enfance. [...] Ces descriptions excitent, dans l'Esprit du Lecteur, une espèce d'horreur agréable, et amusent son Imagination par la singularité et la nouveauté des Personnes qu'elle y voit représentées. Elles rappellent à notre mémoire les Contes qu'on a faits dans notre enfance, et servent d'appui à ces terreurs auxquelles l'Esprit de l'homme est naturellement sujet¹¹.

De même que Perrault, Addison conçoit le merveilleux comme un véhicule des souvenirs enfouis dans un passé à la fois lointain et enfantin. Dans sa théorie sur l'imagination, le journaliste s'appuie sur les acquis les plus récents de la science, notamment sur ceux de la physique newtonienne. Newton élabore une théorie des couleurs qui consiste à ramener nos perceptions de l'ombre et la lumière aux pures « Idées » de l'imagination. Ce monde de représentations se révèle, en fin de compte, fondé sur les apparences. Addison attribue au merveilleux une fonction qui semble suivre la même logique : enchanté lui-même, le lecteur du conte se permet de s'abandonner à la rêverie tout en sachant qu'il est victime d'illusions. Dans cet essai synthétique, il défend la littérature d'invention et considère l'imagination comme le moteur de la création artistique.

Les réflexions de Perrault et d'Addison s'inscrivent dans une pensée plus globale qui caractérise l'époque à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Il s'agit effectivement d'une crise épistémologique : à la suite de Descartes, un scepticisme général règne dans tous les domaines de la vie. L'hypothèse cartésienne selon laquelle notre perception de la réalité est issue d'un rêve omniprésent, engendre l'entrée de la *fiction* dans l'ensemble des discours portant sur le monde¹². C'est ce

¹¹ ADDISON, Joseph, *The Spectator*, n° 419, Tuesday 1 July 1712, iii. 570-71. Cité et traduit par SERMAIN, *Le singe de don Quichotte*, p. 168.

¹² Nous suivons ici la pensée de J.-P. Sermain. C'est en incluant ce mode de fiction également qu'il appréhende, entre autres, le roman de l'Ancien Régime par son aspect « métafictionnel ». SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, coll. "Les dix-huitièmes siècles", p. 25-32.

nouveau statut de la fiction qui donnera alors lieu à la prolifération d'ouvrages contenant une critique de la fiction tels que les textes de Perrault et d'Addison.

Pour ce qui est de Prévost, il consacre également un texte important au travail de l'imagination. Il est l'auteur d'une préface dans laquelle il présente l'édition de 1735 des contes de Mme Lintot parus sous le titre de *Trois nouveaux contes des fées. Avec une préface qui n'est pas moins sérieuse. Par Madame D****. A l'intérieur de ce texte préliminaire, il insère « un récit sans ordre, de flammes, de spectres épouvantables, et de cent choses plus terribles »¹³ entrecoupé d'efforts d'explication rationnelle. C'est à travers ce discours-commentaire que s'esquisse la théorie de l'imagination propre au romancier. Écoutons comment Prévost – se cachant derrière la voix du narrateur – réfléchit au terme de cette étrange histoire :

La religion ne m'offrait rien, non plus que la raison, dont je pusse m'aider pour l'explication d'un si étrange phénomène. J'avais entendu raconter dès mon enfance mille histoires de la même nature, que j'avais regardées comme autant de fables dans un âge plus avancé. J'avais traité de même le premier récit de ma sœur et du concierge, et malgré ma propre expérience il y avait des moments où j'étais porté à douter si je n'avais pas été moi-même la dupe de mon imagination [...] il y a quantité d'exemples certains de l'erreur des sens [...] je rappelai à ma mémoire un nombre infini d'histoires du même genre, anciennes et modernes, et j'en examinai les circonstances telles que je les avais lues, ou que je les avais entendu raconter, elles me parurent puérides et badines¹⁴.

De prime abord, le narrateur attribue donc la vue de « fantômes » aux purs effets de son imagination féconde et les considère comme autant de restes de l'univers enfantin des contes. Cette réminiscence newtonienne et addisonienne de la conception de l'imaginaire témoigne d'une attitude terre à terre et permet une interprétation lucide, rejetant l'implication du surnaturel.

A un autre moment, le conteur se hasarde au contraire à donner à l'ensemble « d'esprits, de revenants, de lutins »¹⁵ une existence réelle en recourant à une sorte de spéculation sceptique fondée sur le doute méthodique de toute connaissance certaine. Ainsi, Prévost y rend compte de la vision de son époque : dans la première moitié du XVIII^e siècle – sous l'influence de Descartes – le monde est conçu à travers le filtre de la fiction. En effet, les discours philosophiques, politiques, sociaux, moraux et religieux sont tous pénétrés de la fiction qui s'affiche non plus comme invention mais qui gagne de l'autonomie et risque de se substituer à la réalité. « *Ce pays des possibilités* » se trouve poussé à l'extrême par une démarche apparentée au pari pascalien :

si l'on m'accorde qu'avec les êtres que je connais, il peut en exister une infinité d'autres dont il n'est pas surprenant que j'ignore les qualités et la nature, puisque proche ou loin

¹³ PREVOST, *Préface aux Trois nouveaux contes des fées de Mme de Lintot* (1735), texte établi par Pierre Berthiaume, in *Œuvres de Prévost*, t. VII, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1985, p. 333. Probablement, la contribution de Prévost se réduit à cette histoire insérée censée allonger la préface. Voir l'introduction de P. Berthiaume : *Ibid.*, p. 329.

¹⁴ *Ibid.*, p. 335 et p. 336.

¹⁵ *Ibid.*, p. 333. (Souligné dans le texte.)

de moi, il se peut faire qu'ils existent sans que je les aperçoive [...] je balançai s'il ne valait pas mieux prendre volontairement le parti d'être un peu crédule à l'égard des faits, que de s'exposer aux conséquences terribles où l'excès opposé peut entraîner. Quel serait le risque de la crédulité ? [...] l'on admettrait, comme j'ai dit, des êtres inconnus à nos sens, qui seraient pourtant capables d'agir sur eux¹⁶.

Ensuite, l'interprète se perd en conjectures en recourant à l'intervention divine :

il ne me restait qu'à remonter jusqu'à la cause première, pour trouver quelque explication immédiate dans la volonté du souverain Être. Mais comment aurais-je pu me persuader que sans aucune apparence d'utilité pour le ciel ni pour la terre, la puissance divine eût pris plaisir à se jouer des hommes par des moyens si indignes d'elle¹⁷ ?

Enfin, le dénouement retardé dévoile peu à peu le mystère et permet une explication tout à fait naturelle : le narrateur découvre que les fantômes hallucinatoires relevaient des artifices des domestiques qui voulaient empêcher par cette ruse la vente de la maison hantée.

Néanmoins, Prévost conçoit l'intérêt des contes dans l'effet de catharsis que l'identification à la réalité du monde enchanté est capable de provoquer :

Il me resta un peu de honte d'avoir été longtemps la dupe d'une aventure si badine, et d'avoir donné la torture à mon esprit pour l'expliquer d'une manière sérieuse. Cependant je ne la crus pas inutile à ma sœur, à mon frère et à moi-même, pour soulager notre imagination de cent petites craintes paniques qui sont autant de restes de l'enfance, et que la raison n'a pas toujours la force de surmonter dans l'âge même le plus avancé¹⁸.

Ce qui intéresse le préfacier, ce n'est donc pas vraiment le contenu chimérique de l'histoire, mais l'influence qu'elle est censée exercer sur le narrataire. L'auteur souhaite plutôt effrayer, déconcerter, émouvoir et faire sourire les personnages aussi bien que le lecteur. L'effet thérapeutique qu'assigne ainsi Prévost au fantasme assimilé par l'auditeur consiste à remédier aux troubles psychiques comme le désir, la gêne d'un individu ou la peur d'une collectivité.

Il apparaît que, dans la lignée directe de Perrault et d'Addison¹⁹, Prévost, tout aussi bien que Marivaux, recourt à l'imagination féconde pour lui attacher – outre une fonction de distraction – la capacité de faire apprécier la naïveté charmante de

¹⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁷ *Ibid.*, p. 339. L'appel à l'impénétrable Providence devient un dénouement récurrent au bout des épisodes maléfiques dans les romans de Prévost. Il en est ainsi pour la scène des trois furies à Frascati des *Mémoires*. Le narrateur croit à la malédiction divine : « je ne doutai point que ce ne fût l'effet de quelque vengeance cruelle inspirée par la haine ou par l'amour outragé ». PREVOST, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (abrégé. *MHQ*), t. II, (1728-31), texte établi et commenté par Jean Sgard et Pierre Berthiaume, in *Œuvres de Prévost*, t. I, sous la dir. de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1978, p. 95. Conclusion similaire à la fin de l'histoire de sorcières espagnoles : « je suis porté à croire avec toute l'Espagne, qui en a été informée, que ce fut un effet de la justice de Dieu, et peut-être de la malice du démon, pour punir une misérable qui avait mérité ce châtiment par ses crimes ». PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 188.

¹⁸ PREVOST, *Préface aux Trois nouveaux contes des fées de Mme de Lintot*, p. 339.

¹⁹ Sur ce point, il semble aussi prometteur une comparaison des pensées de Prévost avec les théories de l'imagination de Malebranche (*De la recherche de la vérité*) et de Pascal (*Pensées*).

l'enfance ainsi que de transgresser les sujets de tabous. Toutefois, dans le roman prévostien, une violation effrénée des lois d'ordre moral, culturel ou social s'avère impossible au beau milieu du corps romanesque. L'élément merveilleux susceptible de franchir les frontières de l'invention modérée se trouve lui-même entravé par les limites étroites des histoires insérées. En d'autres termes, la forme vénérable du roman mémoires ne peut souffrir l'infiltration du merveilleux, compromettant sa constitution substantielle, qu'au prix d'un changement du niveau narratif : par sa présence intrinsèquement secondaire, l'histoire intercalée sera proprement le lieu qui permettra – sans risque de nuire à la crédibilité du genre – l'insertion du conte.

En quoi consiste alors le sortilège des histoires adventices ?

D'abord, l'avènement du récit inséré tient de quelque façon du miracle : souvent l'occasion qui assure la possibilité de son insertion relève de l'absurde. C'est une rencontre fortuite ou un croisement heureux de deux personnages où l'un s'engage à écouter l'histoire de l'autre et réciproquement. Voyons quelques exemples qui témoignent de cette manière romanesque d'enchaîner les récits. Tout d'abord, pendant un séjour en Espagne, le narrateur Renoncour et son disciple Rosemont tombent nez à nez dans la rue avec Brissant, ancien compagnon du marquis de Rosemont et, en bonne et due forme, cette coïncidence placée sous l'effet du hasard provoquera la relation d'un récit second :

Hé bon jour, mon pauvre Brissant, lui dit-il ; que faites-vous donc à Madrid ? Vous voilà dans un triste état [...] je veux savoir auparavant par quelle aventure je vous ai trouvé si mal équipé dans ce pays-ci²⁰.

Le romancier lui-même rend compte du caractère inouï de ces coïncidences. Le narrateur s'excuse à ce propos en commentant l'histoire insérée d'Amulem :

La foi du public ne manque pas de se révolter contre les événements extraordinaires. [...] J'avoue que ce qui me reste à dire est capable de surprendre par sa singularité [...] Je répète encore ici que cette complication d'événements extraordinaires, la rencontre d'Amulem, sa maladie, sa guérison et le déguisement de sa fille pourront sembler difficiles à croire ; mais je ne dois point altérer la vérité, pour ménager la délicatesse d'un lecteur trop incrédule²¹.

Il semble alors que chez Prévost, la machination de l'intrigue romanesque repose plutôt sur le principe de nécessité au détriment des règles de la vraisemblance. Pourtant, cette objection préalable ne manque pas d'ironie et finit paradoxalement par mettre mieux en valeur l'aspect prodigieux de la rencontre.

Dans le *Cleveland*, la rencontre du héros avec son frère perdu est davantage accidentelle. Ces retrouvailles familiales sont placées loin de l'espace initial du roman et se produisent dans des circonstances des plus irréelles : en plein milieu de l'océan, Cleveland se trouve livré à un capitaine anglais qui se révèle être Bridge, son frère oublié. Pour se lier d'amitié, les deux compagnons se promettent alors d'échanger leurs histoires :

²⁰ PREVOST, *MHQ*, t. III, p. 155.

²¹ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 212 et p. 214.

Mais ne m'apprendrez-vous pas comment il se peut faire que vous soyez au monde, vous que Mme Riding a cru mort, et dont elle m'a raconté plusieurs fois la funeste histoire ? Il me promit de m'instruire du miracle que le Ciel avait opéré pour son salut. [...] Il me pressa alors de lui expliquer l'état présent de ma fortune²².

Quant au contenu des histoires insérées, plusieurs d'entre elles, par leur thématique seule, s'approchent du genre du conte.

Dans le *Cleveland*, une histoire sur des flammes extraordinaires est portée à notre connaissance sous forme d'insertion. « On racont[e] » à Cleveland que l'île de Serrane attire des visiteurs curieux grâce à un phénomène fantastique. Le bruit court que la nuit un capitaine anglais, Sir George Aiskew, aperçut des feux follets s'échappant de la terre et il s'efforça d'en pénétrer la cause le jour suivant. Ses matelots concoururent alors à ouvrir la terre mais, d'une manière obscure, quatre d'entre eux se trouvèrent absorbés par le gouffre. Cependant, le narrateur Cleveland attribue l'émergence des flammes consommatrices aux seules apparences de l'imagination et insiste, comme à l'accoutumée, qu'« on pouvait expliquer d'une manière fort naturelle »²³. Par là, le roman reprend cette idée d'un monde infiltré par la fiction que l'on s'efforce de déchiffrer et d'éliminer afin de pénétrer le réel et le vrai.

Dans le tome IV des *Mémoires*, un événement semblablement bizarre est donné par l'insertion d'une histoire adventice. Un Espagnol raconte à Renoncour et au marquis qu'à la chasse, il a vu un loup prenant l'allure d'un être humain en enlevant sa peau et commençant à dialoguer avec un loup-garou semblable. Cet épisode de lycanthropie aboutit à une scène macabre : sous le coup de l'étonnement et de la peur, le chasseur s'efforça d'abattre l'homme travesti à coups de poignards « uniquement pour [sa] sûreté »²⁴. Le lycanthrope se révéla finalement être un paysan du voisinage qui connaissait quantité d'autres secrets relevant du domaine de l'alchimie. Malgré ses blessures réelles ou apparentes, ce magicien s'enfuit d'une manière inexplicable.

Il paraît que l'aspect surnaturel n'est pas attaché aux créatures de la fantaisie, mais habite les êtres antropomorphes ancrés dans les cadres de la vie quotidienne.

²² PREVOST, *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland, Fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même et traduite de l'anglais par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité* (1731-39), édition présentée, établie et annotée par Jean Sgard et Philip Stewart, Genève, Desjonquères, 2003, coll. "Dix-huitième siècle", p. 176. De façon similaire, la fille du héros Cleveland, Cécile et sa gouvernante, Mme Riding, sont supposées avoir trouvé la mort entre les mains des Rouintons sur l'île de Sainte-Hélène. Toutefois, après une dizaine d'années, Mme Riding est amenée par le hasard en France, sur le chemin des protagonistes et l'impatience de Fanny, femme de Cleveland, lui extorque la narration immédiate de l'histoire : « mes yeux me trompent-ils, lui dit-elle, et n'ai-je pas le bonheur de parler à Mme Cleveland ? [...] Hâtez-vous de me dire à quel heureux coup de Ciel je dois le bonheur de vous revoir ». *Ibid.*, p. 760.

²³ *Ibid.*, p. 425. D'une manière analogue, devant la métamorphose de Miracolosso Floranti en ours, on retrouve une attitude pareille dans les *Mémoires* : « il n'y avait rien dans cet événement qui surpassât les forces de la nature [...] c'était une expérience purement physique ». PREVOST, *MHQ*, t. II, p. 91. Même à la suite des flammes mystérieuses de Tusculum, l'explication raisonnée ne manque pas d'advenir : « cependant, je suis persuadé, en y faisant aujourd'hui réflexion, qu'il n'y eut rien que de naturel dans cet événement ». *Ibid.*, p. 95.

²⁴ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 186.

Dans la fiction de Prévost, le merveilleux naît à partir de la réalité. Le romancier y emprunte des éléments pour les insérer dans un monde nouveau, ordonné selon la tentation de l'imagination. Cette imagination créatrice permet de forger des espèces semblables aux créatures du monde réel, différant pourtant par la subjectivité radicale que leur assigne l'invention libre.

Cette histoire de sorcière permet, sous forme de délire mental, la métamorphose de l'homme dont l'existence flottante est faite de continuelle perplexité. Par le conte inséré, le roman semble tolérer les désirs latents propres à l'homme, ses rêves de changer son identité, de tester une mutation de substance.

Une intercalation voisine est intimement liée à la thématique de la précédente à la différence près que, cette fois-ci, le témoignage direct du narrateur en augmente la crédibilité. Un cavaliero vient assister à un spectacle effrayant dans les bois où il croise une femme folle, possédée par le démon (?). On lui demande de dessiner autour de cette femme hurlante un cercle qui pourrait – selon les croyances magiques – assurer sa protection²⁵. Ce rituel de clôture préviendrait alors l'entrée de l'esprit malin à l'intérieur de l'espace protégé. Cette femme névrosée n'aura pourtant pas de chance car cinq hommes surgissent de l'obscurité et la déchirent. De plus, l'un des sorciers en offre une pièce au cavaliero épouvanté.

Quant à la réception de ces éléments merveilleux insérés, le narrataire adopte deux attitudes : premièrement, Renoncour refuse l'adhésion à la croyance et « regard[e] leur récit comme un conte inventé pour nous divertir »²⁶. En revanche, plus tard, un contenu semblable éveille en lui un sentiment de crédulité : « C'est l'unique fois de ma vie que j'ai cru trouver des apparences assez fortes pour me réconcilier un peu avec les idées de magie et de sorciers »²⁷. Par le mécanisme psychologique de la réception qui est ainsi inscrite dans le corps du roman, Prévost arrive à reproduire le phénomène de la lecture. En effet, les attitudes divergentes du narrataire intradiégétique seraient le reflet de réactions que pourrait susciter le récit chez le lecteur dont l'imagination est également engagée. Le roman incite le lecteur réel à entrer dans la fiction, ou du moins, à prendre position à côté de l'une des convictions proposées. Au cours du processus de la lecture, nous nous reconnaissons tantôt dans la figure du narrataire sceptique, tantôt nous nous identifions à celui qui se montre crédule. De cette manière, le romanesque est revêtu d'un aspect métafictionnel par lequel le roman offre une réflexivité spéculaire sur sa propre réception et, en fin de compte, sur lui-même.

De plus, l'intrusion du merveilleux permet au lecteur non seulement de s'exalter devant un monde enchanté et d'en imaginer les satisfactions, mais rappelle également une pensée archaïque et reproduit la superstition des temps passés. Ainsi, cette dimension auxiliaire du romanesque fait figurer l'existence de l'homme

²⁵ Voir l'article « Cercle », in AZIZA, Claude – OLIVIERI, Claude – SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978, coll. "Dictionnaire littéraire Nathan", p. 49-52.

²⁶ PREVOST, *MHQ*, t. IV, p. 187.

²⁷ *Ibid.*, p. 188.

d'autrefois, permet de découvrir ce qu'il était dans le passé et ce qu'il a connu dans son enfance.

Pourtant, malgré leur substance miraculeuse, le romancier s'efforce d'assigner un aspect vraisemblable à ces aventures hors du commun. En effet, les deux histoires de sorcellerie espagnole sont ancrées dans le monde réel par le choix d'un lieu géographiquement circonscrit : Plazentia désigne un espace réel, même si la description donnée par Prévost est inexacte. De surcroît, l'ajout de l'explication rationnelle retient la force du merveilleux qui serait l'agrément total dans l'imaginaire. Ces restes de vraisemblance témoignent de l'état intermédiaire du conte à l'époque. Cette précarité du genre se manifeste, nous l'avons vu, aussi au niveau théorique par la définition équivoque de Prévost. En réalité, le conte n'acquiert sa réputation comme genre autonome que vers la fin du XVIII^e siècle²⁸.

La matière du roman – et à l'intérieur du roman celle des « romans » insérés – ne saurait être la banalité quotidienne. Prévost retrouve ainsi certaines composantes de l'esthétique baroque : l'excessif et l'exceptionnel pourront être plus vrais que l'ordinaire. Dans l'invention littéraire, le pouvoir de la surprise, le rôle du merveilleux ont pour mission de satisfaire le besoin de créer des mondes exaltés et de donner forme aux plus profondes pulsions du désir.

De cette manière, l'insertion du merveilleux ouvre une dimension supplémentaire qui admet la manifestation du désir, donne forme à la frustration, détend la névrose. Les lois qui régissent l'univers enchanté de l'histoire insérée ne sont pas les mêmes que celles qui déterminent le monde réel. Ainsi, l'histoire insérée se détache de toute finalité de représentation pour pouvoir donner place au primat de l'imagination. Dans le roman mémoires, c'est ce niveau second de la narration qui permet alors de mettre les plaisirs de l'imagination à leur comble, et par là, d'introduire un discours sur le désir et la violence.

²⁸ ASTBURY, Katherine, « Les "contes moraux" de Prévost », in *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, présenté par Richard Andrew Francis et Jean Mainil, *SVEC*, n° 11, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 331.