

Ignac Fock

Faculté des lettres, Université de Ljubljana

Slovénie

ignac.fock@ff.uni-lj.si

UDK 821.134.2.09-31"17"

821.133.1.09-31"17"

DOI: 10.4312/vestnik.15.137-152

Izvirni znanstveni članek



LA STATIQUE DU SEUIL : LES FRONTIÈRES DE LA PRÉFACE DE CERVANTÈS À MARIVAUX

1 INTRODUCTION

Le terme « préface » est facile à comprendre. Grâce à notre expérience de lecteur et à notre culture générale (expression devenant, certes, de plus en plus incertaine et ambiguë), nous sommes capables de distinguer, en ouvrant un livre, le texte « principal » et les autres textes qui l'accompagnent et par lesquels, selon Genette, qui les a nommés paratextes, « un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. » (1987 : 8) Ce sont, entre autres, le titre, la pagination et aussi la préface, que le théoricien structuraliste a défini comme « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit » (Ibid. 164). Bien que son étude, devenue un classique de la théorie littéraire, soit surtout une analyse structurale fondée sur la typologie d' « instances préfacielles », Genette dédie un chapitre aussi à l'histoire et au développement formel et conceptuel de ce qui deviendrait une préface telle que nous la connaissons et percevons dans le roman moderne.

Quant à son image d'un seuil textuel entre le réel et la fiction, la préface est liée au livre en tant qu'objet. D'Homère à Rabelais, le rôle de la préface a été joué par les premières lignes ou les premières pages d'un texte ; la préface n'était que la partie du texte qui assumait certaines fonctions – « sections de textes à fonction préfacielle » – (Ibid. 173), son auteur étant l'auteur réel ou présumé du texte principal. Il s'ensuit que, plutôt qu'une préface, il y existait un concept de préface qui possédait certaines fonctions conventionnelles enracinées dans la tradition. Ce n'est qu'après l'invention de l'imprimerie que la préface prit sa forme moderne, celle que tout lecteur lui attribue intuitivement, « séparée du texte par les moyens de présentation que nous connaissons aujourd'hui » (Ibid. 166). À son tour, ce seuil préfaciel est héritier et porteur des fonctions qui ont accompagné le développement du concept « préface » depuis l'Antiquité, c'est-à-dire, depuis ses origines de prologue dans la tragédie grecque et d'exorde dans la rhétorique romaine.

Dans son étude sur la préface dans la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, Alberto Porqueras Mayo constate un déclin considérable des nuances et des clichés pré-faciels qui submergeaient le lecteur dans une popularité diffuse. Le lecteur, dorénavant intelligent et concret, n'exigeait plus, précisément en raison de sa supériorité, des formules prosélytes ou des attitudes d'adulation rampante qui seraient contre-productives. Selon Porqueras Mayo, le XVIII^e siècle continuera à utiliser la préface par le poids de la tradition, « mais sans grande responsabilité littéraire » (1957 : 16).

Le présent article se propose d'examiner un aspect particulier de ladite « irresponsabilité ». Grâce à sa position dans l'œuvre littéraire, la préface est devenue le point de départ de la subversion, de la parodie et donc de la modernisation. Le roman moderne, établi au XVIII^e siècle, est un produit de la bourgeoisie éclairée, un témoignage de la sécularisation de la culture et, en même temps, l'un des supports les plus importants de ce processus. Il implique une lecture anti-dogmatique, et ce fait n'est pas limité à son contenu et son fondement idéologique, mais atteint aussi sa structure narrative. En analysant les préfaces de deux romans publiés au siècle des Lumières, nous essayerons de signaler comment leurs images formelles se détachent de leurs fonctions, même si, selon Genette, « cette fonctionnalité détermine l'essentiel » de l'allure et de l'existence de la préface (1987 : 17).

Certes, les préfaces aux romans *Manon Lescaut* et *La Vie de Marianne* nous serviront d'exemple pour montrer que la frontière graphique, jadis logique et naturelle, qui depuis l'invention du livre imprimé sépare la préface, texte secondaire, du récit romanesque, texte primaire, est devenue arbitraire.¹ La conséquence la plus intéressante de ce processus, dont le commencement nous pourrions attribuer à Cervantès, est que le fameux seuil entre les mondes empirique et fictionnel tend à s'effacer et que la préface, grâce à sa fictionnalité, réussit à faire partie intégrante du roman au-delà de son caractère « auxiliaire » et « subordonné » marqué par le préfixe *para*.

2 LA MASQUE PSEUDO-ÉDITORIALE

Dans son étude sur le paratexte,² Gérard Genette analyse et systématise les préfaces et en propose dix types, en fonction de l'auteur et le régime,³ afin de définir leurs fonctions

1 Ces deux exemples sont inclus aussi dans notre étude, récemment publiée, sur la préface comme un prétexte romanesque au XVIII^e siècle (Fock 2022 : 235–241).

2 “Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.” (Genette 1987 : 8).

3 *Préface auctoriale*, lorsque l'auteur présumé de la préface est l'auteur (réel ou présumé) du texte principal ; *actoriale*, lorsque l'auteur de la préface est un personnage dans l'action du texte principal ; ou *allographe*, lorsque la préface est écrite par un tiers (Genette 1987 : 181-182). En ce qui concerne le “régime”, Genette établit la distinction suivante : la préface peut être *authentique* “si l'attribution à une personne réelle est confirmée par tel autre, et si possible par tous les autres indices paratextuels” ; *apocryphe*, “si elle est infirmée par tel indice du même ordre” ; ou *fictive* : “si la personne investie de cette attribution est fictive, on dira cette attribution, et donc cette préface, fictive” (Ibid. 182).

respectives. Les types peuvent se regrouper en deux catégories : les préfaces *sérieuses*, qui disent ou impliquent la vérité sur la relation entre l'auteur et le texte qui suit, et les préfaces *fictionnelles*, celles qui, d'une manière ou d'une autre, proposent une attribution fautive de la paternité du texte (et/ou de la préface elle-même) (1987 : 280-281). Ce sont essentiellement les fonctions de la préface auctoriale authentique assumptive, dite brièvement *originale* – écrite par l'auteur qui assume explicitement ou implicitement la paternité du texte « principal » –, qui ont accompagné son développement depuis l'Antiquité, depuis le prologue dans le théâtre et l'exorde⁴ dans la rhétorique. La préface y servait à gagner la bienveillance du public (*captatio benevolentiae*), souligner l'importance et l'utilité (intellectuelle, morale, etc.) de l'ouvrage ou du discours qui suivait, servir de « paratonnerre » (terme proposé par Genette) contre la critique, expliquer la genèse de l'œuvre et en indiquer le contexte, préciser les intentions de l'auteur, déterminer le genre, etc.

Or, il y existe une autre modalité de la préface auctoriale authentique, dans laquelle l'auteur, dans le rôle du préfacier, renie être l'auteur de l'ouvrage, mais « sans trop nous inviter à le croire » (Ibid. 188). Cette préface, que Genette dénomme *dénégative* ou *pseudo-allographe*, fonctionne d'une manière différente – bien que parallèle – à celle de la préface originale. La fictionnalité de la préface pseudo-allographe est due à sa fautive attribution de la paternité du livre, mais sa fonctionnalité correspond précisément à cette fictionnalité : une telle préface est là pour effectuer une attribution fictive. Or, pour y parvenir, souligne Genette, il ne suffit pas d'affirmer « je ne suis pas l'auteur ». Il faut construire cette fiction « à coup de détails fictionnellement convaincants » et « le moyen le plus efficace semble être de simuler une préface sérieuse, avec tout l'attirail de discours, de messages, c'est-à-dire de fonctions, que cela comporte » (Ibid. 201-8, 282).

L'articulation du roman moderne au siècle des Lumières relève d'une subversion non seulement littéraire mais aussi socio-historique. En s'imposant comme genre littéraire, le roman s'est adapté aux exigences du nouveau lecteur, un lecteur moderne, bourgeois, éclairé. L'essence du roman est l'essence de l'esprit des Lumières, note, entre autres, Tzvetan Todorov : « La connaissance n'a que deux sources, la raison et l'expérience, et toutes deux sont accessibles à chacun. La raison est mise en valeur comme outil de connaissance, non comme mobile des conduites humaines, elle s'oppose à la foi, non aux passions. » (2006 : 12-13) Le roman a su énoncer cela en ne cherchant plus à révéler les lois éternelles et l'exemplarité des actions humaines, mais plutôt en dépeignant les gens en tant qu'individus dans des circonstances uniques et quotidiennes. Les lecteurs, dont le nombre augmente et fait que la lecture se popularise, veulent s'identifier à des personnages romanesques ; le héros épique est passé de mode. Pour la même raison, et afin de se distancier des récits obsolètes, invraisemblables et épuisants des siècles précédents – les fabuleux romans pastoraux, amoureux, chevaleresques, – presque tous les romans du XVIII^e siècle se présentent non pas comme des romans, mais comme des manuscrits

4 Cf. Curtius (1948), la topique exordiale.

retrouvés, des mémoires, des journaux intimes, etc., que l'auteur, sous le masque d'un éditeur autoproclamé, se contente de publier. Le lieu le plus convenable pour mettre en marche de telles stratégies d'authentification, c'est la préface, grâce à sa position privilégiée et sa puissance performative.⁵

Toutefois, il convient de souligner que le topique du manuscrit retrouvé accompagne le roman moderne dès sa naissance, et il le fait précisément à travers la préface. C'est dans la préface à la première partie que Cervantès déclare être non pas le père mais le beau-père de don Quichotte,⁶ une affirmation que nous ne comprenons pas jusqu'au chapitre 9 où nous retrouvons les vieux cahiers et les traces du « vrai » père, l'historien arabe Cide Hamete Benengeli.⁷ Ensuite, le Maure « aljamiado » ouvre la porte à un autre topique de manipulation narrative, celui de la pseudo-translation.

De cette manière, à partir de « détails fictionnellement convaincants » (*cf. supra*), intentionnellement ou comme conséquence logique, une lacune est créée entre le seuil paratextuel et le texte primaire ;⁸ une autre histoire, celle de Cervantès, préfacier et narrateur, convaincu par son ami de rédiger le roman, mais aussi celle de la découverte du manuscrit rédigé par l'historien arabe, du traducteur maure etc. « Les détails, plus ou moins pittoresques, de ces circonstances offrent évidemment l'occasion de récits plus ou moins développés par lesquels ce type de préface participe déjà de la fiction romanesque, fournissant à celui du texte une sorte de récit-cadre, généralement à un seul bord » (Genette 1987 : 284).

3 LA PRÉFACE ET LE RÉCIT-CADRE⁹

Le récit-cadre est expliqué par Alojzija Zupan Sosič comme un « récit plus large » qui peut relier d'autres récits de manière cyclique et qui contient lui-même une « vraie » histoire, mais il peut aussi n'être qu'une description d'une situation et pas forcément muni d'une action qui aboutisse à une conclusion (2017 : 136). H. Porter Abbott parle du récit-cadre (*framing narrative*) et de récit(s) intégré(s) ou enchâssé(s) (*embedded narrative(s)*), et le lien entre eux s'avère être « une autre de ces zones grises » (2004 : 26),

5 *Cf.* Genette (1987 : 17) et Austin (1962).

6 “Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso [...]” (Cervantès 2009 : 7)

7 “Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo al castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.*” (Cervantès 2009 : 86)

8 Car ce n'est pas que la découverte de la correspondance qu'il faut authentifier, mais aussi son contenu, en d'autres termes, “après l'authenticité des lettres, celle des faits” (Versini 1979 : 52).

9 La relation et notamment les coïncidences entre la préface et le récit-cadre peuvent en effet être considérées comme un argument méthodologique pour traiter la littérisation de la préface et son statut d'un élément romanesque à part entière (*cf.* Fock 2022 : 92–95).

car certains récits enchâssés sont complètement indépendants du récit-cadre, tandis que d'autres seraient considérablement affectés par l'absence d'un récit-cadre.¹⁰

Dans le schéma décrit par Abbott, nous reconnaissons bien sûr la paire intra et extradiégétique proposée de Genette (1972), même les exemples utilisés par les théoriciens coïncident ; toutefois, Abbott ne fait pas cette comparaison. Monika Fludernik (2009 : 28-29), en revanche, élabore le concept de récit-cadre précisément par analogie, ou par opposition, aux niveaux narratifs intradiégétique (de Genette) ou hypodiégétique (son quasi synonyme introduit par Mieke Bal (1985)). S'appuyant sur les travaux de McHale (1987), Nelles (1997) et Wolf (2006), Fludernik propose une division en fonction de la progression linéaire de l'ensemble du récit, c'est-à-dire, en fonction de la structure linéaire de l'œuvre entière, en divisant les cadres en cadres introductifs (*introductory*), terminaux (*terminal*) et interpolés (*interpolated*), et en ajoutant une combinaison des premiers et des deuxièmes, donc un cadre symétrique qui fait que l'ensemble de l'œuvre littéraire commence et se termine de manière cyclique, au niveau du récit-cadre.¹¹

Mais son interprétation du cadre narratif diffère un peu de celle des théoriciens auxquels elle fait référence. Il paraît qu'elle considère la présence d'un cadre narratif (d'ouverture, de clôture, etc.) comme un phénomène indépendant ou comme une annexe au récit (primaire, diégétique), alors que McHale et Wolf appellent "missing end frame" un récit à cadre narratif d'ouverture et "missing opening frame" un récit à cadre narratif de clôture. Selon Fludernik, un récit-cadre « incomplet » est dû à la présence d'un ajout ou d'un complément, tandis que selon McHale et Wolf, un récit-cadre « incomplet » est dû à une omission. Aussi la théoricienne constate-t-elle que les cadres peuvent être placés côte à côte sans subordination (verticale) explicite, et l'interprétation du cadre comme un ajout correspond exactement à la notion de la préface : "An example of such horizontal framing is the editorial preface" (Fludernik 2009 : 29).

La possibilité de comparer et même d'assimiler la préface au récit-cadre est évidente, tout comme sa comparaison avec le récit extradiégétique, mais ces deux cas de

10 Tel est le cas de la nouvelle d'Henry James, *Le Tour d'érou*, proposé par le même Abbott (2004 : 25). La nouvelle commence par un récit à la première personne, non numéroté et sans titre. L'auteur écoute la narration de son ami Douglas qui a tombé sur un manuscrit, qu'il lit ensuite, et sa narration, ou bien, sa lecture constitue (et conclut) les vingt-quatre chapitres de la nouvelle. Mais en fait, le récit-cadre garde la clé de l'une des interprétations du personnage central, l'auteure et narratrice homodiégétique du manuscrit - dont on ne sait pas très bien si elle est vraiment courageuse et sincère, ou plutôt une manipulatrice pathologique et sujette à des hallucinations. Certes, c'est dans le récit-cadre (et non pas au niveau diégétique qui correspond au manuscrit), que le lecteur apprend que cette femme était aussi la gouvernante de la sœur de Douglas, et celui-ci rajoute : "She was a most charming person [...]. She was the most agreeable woman I've ever known in her position". (James 1991 : 2). Par contre, l'histoire de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits* ou l'histoire des dix Florentins qui se racontent à leur tour des histoires dans le *Décameron* de Boccace, n'exercent aucune influence particulière, c'est-à-dire thématique ou causale, sur les autres histoires du récit primaire (intradiegétique).

11 Elle distingue également les cadres horizontaux et verticaux, ces derniers coïncidant avec la relation entre les niveaux intra et métadiégétique de Genette, marquant alors un récit enchâssé par le récit primaire. Les cadres verticaux se déploient donc à partir du niveau intradiégétique, qui devient le cadre, tandis que les cadres horizontaux sont créés pour encadrer le niveau intradiégétique déjà existant. Elle dénomine le cadrage vertical "multiple framing" (Fludernik 2009 : 29).

figure ne s'adaptent pas à tous les types de préfaces. Par exemple, le récit-cadre de *The Turn of a Screw* (*Le Tour d'écrou*) présente toutes les proportions d'une préface dénégative ou pseudo-allographe, tandis que le récit-cadre de *Décameron* – auquel Boccace, après tout, a rajouté aussi un *Proème*¹² – ne peut aucunement être considéré comme une préface (*cf. supra*).

Finalement, étant donné que les préfaces qui nous intéressent sont les préfaces dénégatives ou pseudo-allographes en fonction de stratégies d'authentification, il convient de remarquer que Monika Fludernik, elle aussi, considère le récit-cadre comme une telle stratégie (2009 : 58). Elle fonde cette observation sur la dualité auteur-narrateur par rapport au développement d'un récit (fictionnel) à la première personne. Le récit-cadre attribue la responsabilité du récit enchâssé au narrateur, et non pas à l'auteur, de sorte qu'il va de soi que l'auteur et le narrateur (comme par exemple, l'instance narrative du manuscrit) ne sont pas la même personne. Cette situation est d'autant plus significative lorsque le récit-cadre est l'œuvre d'un auteur qui se présente comme pseudo-éditeur.

4 À L'ENTRÉE DU ROMAN

4.1 *Manon Lescaut*

Le roman de l'abbé Prévost *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), aujourd'hui connu comme un ouvrage indépendant, a été publié originalement comme l'un des épisodes amoureux ajoutés au septième volume des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*. Vu qu'il n'est pas lié au vaste récit autobiographique dudit « homme de qualité » nommé Renancour, il est publié à part, mais par ce même Renancour, personnage littéraire, ce que celui-ci explique dans sa préface au roman *Manon Lescaut* intitulée « Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* ». Un récit inséré d'une telle longueur, explique-t-il, risquerait de détourner l'attention de ses *Mémoires*. Or, si ceux-ci ont plu au public, le petit ajout ne le décevra non plus : « Il verra, dans la conduite de M. des Grieux, un exemple terrible de la force des passions. » (Prévost 1967 : 30) Dans sa préface, Renancour accuse des Grieux de s'être précipité volontairement dans la ruine et d'avoir choisi lui-même son propre malheur.¹³ *L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* est une métaphore d'éducation sentimentale, ou plutôt, celle-ci sert de prétexte à l'histoire d'amour tragique d'un noble et d'une courtisane, qui fut jugée scandaleuse lors de sa publication et interdite à deux reprises. Les raisons de l'indignation, ainsi que de la popularité, peuvent être déduites de la préface : « On ne peut réfléchir sur les préceptes de la morale sans être étonné de les voir tout à la fois estimés et négligés ; et l'on se demande

12 Terme inclus par Genette parmi les "parasynonymes" de la préface (1987 : 165).

13 En arrière-plan, on reconnaît bien sûr le contexte des *Mémoires*, à savoir le genre de conseils que Renancour avait donnés à son élève, le marquis.

la raison de cette bizarrerie du cœur humain, qui lui fait goûter des idées de bien et de perfection dont il s'éloigne dans la pratique. » (Ibid.) Le roman est donc (aspect noté explicitement par le préfacier) un traité de morale qui ne cherche pas à théoriser, mais plutôt à illustrer une doctrine morale d'une manière qui plaise au lecteur : « [C]haque aventure est un modèle d'après lequel on peut se former ; il n'y manque que d'être ajusté aux circonstances où l'on se trouve. L'ouvrage entier est un traité de morale réduit agréablement en exercices. » (Ibid. 31)

Selon la typologie de Genette, cet « Avis », écrit par Renancour, est une préface actoriale fictive, fait bien logique si l'on considère le roman *Manon Lescaut* et sa préface dans le cadre des *Mémoires d'un homme de qualité*. Là, Renancour est le « héros-narrateur d'un récit à la première personne », qui dans *Manon* est « promu au rôle de préfacier » (cf. Genette 1987 : 192). À quelques exceptions près,

la préface actoriale fictive est en fait réservée à des héros narrateurs, c'est-à-dire qu'elle simule une situation plus complexe, mais plus naturelle, où le héros est en même temps son propre narrateur et son propre auteur. Bref, la préface actoriale fictive simule la préface d'autobiographie, où le préfacier, comme j'ai déjà eu l'occasion de m'en plaindre, s'exprime davantage comme auteur (“voici ce que j'ai écrit”) que comme héros (“voici ce que j'ai vécu”). (Ibid. 294)

Mais, tout en correspondant au cas de figure expliqué ci-dessus, la préface de Renancour est une sorte d'intersection appartenant à deux univers romanesques liés à travers la figure du préfacier, la sienne, car Renancour – auteur, voire narrateur autodiégétique de ses propres *Mémoires*, et préfacier de *Manon Lescaut* – apparaît également comme personnage dans le roman *Manon Lescaut*. De plus, ayant lu la préface, le lecteur se rend compte que c'est ce même Renancour-préfacier qui entame à son tour aussi le récit romanesque – celui du texte primaire (et non pas de la préface) – par les mots suivants : « Je suis obligé de faire remonter mon lecteur au temps de ma vie où je rencontrais pour la première fois le chevalier des Grioux » (Prévost 1967 : 33). Renancour se « transforme » en narrateur homodiégétique, ramenant d'abord le lecteur à l'époque où il a rencontré des Grioux et l'a aidé à se sortir d'un mauvais pas en lui prêtant de l'argent. Deux ans plus tard, accompagné du marquis de ***, son élève, au sujet duquel il s'était épanché abondamment dans les *Mémoires*, il se rend à Calais et y rencontre par hasard des Grioux qui lui raconte son histoire. Renancour, préfacier devenu narrateur homodiégétique et extradiégétique, conclut par cela le cadre narratif, et le récit enchâssé est raconté sous forme de mémoires par des Grioux, narrateur autodiégétique intradiégétique.

Le fait que le début de la première partie soit un récit-cadre est tout d'abord confirmé par la relation de cause à effet : l'existence du récit diégétique (enchâssé) est conditionnée par l'existence du récit extradiégétique (cadre). Si Renancour n'avait pas rencontré des Grioux, le roman n'aurait pas existé. Tout comme les lecteurs n'auraient jamais entendu

l'histoire d'Ali Baba si Shéhérazade n'avait pas été forcée de raconter des histoires pour garder la vie sauve. Il est également vrai que l'« Avis » remplit les fonctions d'une préface, mais il ne crée pas de relation de cause à effet avec le cadre ou le récit enchâssé. Il s'agit déjà d'une remarque, voire d'un jugement personnel sur le récit diégétique – « J'ai à peindre un jeune aveugle, qui refuse d'être heureux » (Ibid. 29) – et, en même temps, sur l'œuvre dans son ensemble : « Les personnes de bon sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile » (Ibid. 30). La situation est alors semblable à celle de la nouvelle de James.

Quant aux fonctions de la préface, elles sont remplies par l'« Avis », mais la particularité du récit-cadre est que lui aussi remplit néanmoins une partie de ces fonctions. L'allusion aux mémoires comme « matière » ou « source narrative » est un moyen d'authentification, de la même façon que la mention d'un manuscrit retrouvé. Des Grieux a raconté son histoire à Renancour, qui l'a immédiatement mise par écrit de la manière la plus précise et la plus fidèle possible :

Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde. (Ibid. 38)

Il faut remarquer que l'exactitude, la fidélité et, implicitement, la vraisemblance du récit paraissent liées aux pensées et aux sentiments du narrateur. Une comparaison s'y impose.

En parlant de *Don Quichotte*, Howard Mancing souligne que la raison principale des désaccords entre les théoriciens littéraires quant à sa structure narrative, découle d'une « pensée binaire », à savoir : l'« ami » de la préface à la première partie du roman cervantin est fictif, de sorte que la personne à qui il parle est également fictive, ce qui signifie que la préface n'a pas été écrite par Cervantès-narrateur, mais par une entité non nommée et entièrement fictive (2003 : 134).

La préface aux *Lettres persanes* de Montesquieu, par exemple, peut être lue de la même manière. Le préfacier y affirme qu'il n'est pas en train de publier un roman, mais une correspondance authentique ; or, contrairement à l'élaboration classique du topique du manuscrit retrouvé, il ne l'a pas trouvée, il l'a rédigée sous la dictée de deux Persans qui ont séjourné chez lui. L'authenticité de la correspondance, lue et dictée par les Persans et transcrite par lui, sur laquelle le roman est basé ou dont il est constitué, est encore renforcée par le fait que les Persans n'auraient pas pu faire autrement que de dire la vérité : « Comme ils me regardaient comme un homme d'un autre monde ils ne me cachaient rien. En effet, des gens transplantés de si loin ne pouvaient plus avoir de secrets » (Montesquieu 1972 : 7). Pourquoi devrions-nous croire les récits des Persans ? Parce qu'ils voyaient

en lui un homme venu d'un autre monde et qu'ils ne lui cachaient rien. Si loin de chez soi, on n'a pas de secrets à garder. Cependant, le contenu de *certaines* lettres lui avait été totalement caché : « J'en surpris même quelques-unes dont ils se seraient bien gardés de me faire confiance, tant elles étaient mortifiantes pour la vanité et la jalousie persane. » (Ibid.) En résumé : ce qu'ils lui ont dit est vrai. Ce qu'ils n'ont pas dit est *d'autant plus* vrai (et délicat), sinon ils n'auraient eu aucune raison de le taire.¹⁴

Le même type de confiance – toujours au service de l'impression d'authenticité – se développe également entre des Grioux et Renancour :

Monsieur, me dit-il, vous en usez si noblement avec moi, que je me reprocherais comme une basse ingratitude d'avoir quelque chose de réservé pour vous. Je veux vous apprendre non-seulement mes malheurs et mes peines, mais encore mes désordres et mes plus honteuses faiblesses (1967 : 38).

« L'homme de qualité » conclut son cadre extradiégétique en annonçant un nouveau narrateur, des Grioux : « Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai, jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui. » (Ibid.) Le pseudo-éditeur d'un roman épistolaire se permettrait de bon gré de corriger le style et d'anonymiser le texte, lui, par contre, il n'intervient pas dans le récit et ne cherche pas à le modifier. Il ne fait que prendre la parole à la toute fin de la première partie. Après avoir écouté, lui et le marquis, la première partie de l'histoire du chevalier, qui leur a plu, ils l'invitent à dîner :

Le chevalier des Grioux ayant employé plus d'une heure à ce récit, je le priai de prendre un peu de relâche et de nous tenir compagnie à souper. Notre attention lui fit juger que nous l'avions écouté avec plaisir. Il nous assura que nous trouverions quelque chose encore de plus intéressant dans la suite de son histoire ; et, lorsque nous eûmes fini de souper, il continua dans ces termes (Ibid. 117).

Le paragraphe où Renancour reprend brièvement la narration n'est suivi que de la mention « Fin de la première partie ». Le retour au niveau extradiégétique n'a rien d'exceptionnel mais, compte tenu de sa position dans le roman - celle de transition (ou même d'un nouveau seuil ?) entre la première et la deuxième partie - et de son image fonctionnelle, on ne peut s'empêcher de le lire soit comme un « avis final » soit comme la préface à la deuxième partie, même si, formellement, elle appartient encore à la première.

¹⁴ En ce qui concerne la structure narrative des préfaces aux *Lettres persanes*, voir Gusdorf (1972), Starobinski (1974) et Fock (2020).

4.2 *La Vie de Marianne*

La distinction ambiguë entre la préface et le récit-cadre, et par conséquent entre les textes secondaire et primaire, dans *Manon Lescaut* pourrait être expliquée par la formule suivante : il s'agit de fonctions préfacielles qui opèrent au-delà de la limite graphique de la préface et sont déguisées en récit-cadre qui, à son tour, est important voire indispensable pour bien comprendre le récit diégétique.

Un schéma similaire peut être observé dans le roman de Marivaux *La Vie de Marianne, ou Les aventures de la Madame Comtesse de ****. Sa première préface est pseudo-allographe et s'intitule « Avertissement » ; en tant que préfacier, Marivaux y traite presque exclusivement la question de l'authenticité. Comme on pourrait soupçonner que l'histoire a été écrite pour amuser le public, l'auteur-éditeur-préfacier s'oppose ouvertement à la possibilité qu'il s'agisse d'une œuvre romanesque, fictionnelle. Lui, il l'a obtenue et n'y a apporté que quelques corrections insignifiantes. Car, si l'histoire était inventée, poursuit-il, elle serait certainement différente :

Marianne n'y ferait ni de si longues ni de si fréquentes réflexions : il y aurait plus de faits, et moins de morale ; en un mot, on se serait conformé au goût général d'à présent, qui, dans un livre de ce genre, n'est pas favorable aux choses un peu réfléchies et raisonnées. On ne veut dans des aventures que les aventures mêmes, et *Marianne*, en écrivant les siennes, n'a point eu égard à cela. Elle ne s'est refusée aucune des réflexions qui lui sont venues sur les accidents de sa vie ; ses réflexions sont quelquefois courtes, quelquefois longues, suivant le goût qu'elle y a pris. Elle écrivait à une amie, qui, apparemment, aimait à penser : et d'ailleurs Marianne était retirée du monde, situation qui rend l'esprit sérieux et philosophe (Marivaux 1978 : 47).

La préface à la première partie de *La Vie de Marianne* se termine par les mots suivants : « On en donne la première partie au public, pour voir ce qu'on en dira. Si elle plaît, le reste paraîtra successivement ; il est tout prêt. » (Marivaux 1978 : 47) Et l'« Avertissement », préface à la seconde partie, commence précisément là : « La première partie de *La Vie de Marianne* est parue faire plaisir à bien des gens » (Ibid. 85).

Manon et *Marianne* se ressemblent à bien des égards. D'abord, leurs préfaciers se servent d'arguments moraux, dans les deux sens du terme : des arguments s'apparentant aux mœurs, aux coutumes et aux habitudes, mais étant aussi conformes aux principes et agissant conformément aux règles de la morale. Ensuite, les structures narratives de leurs préfaces sont analogues dans le sens de franchir – ou transgresser – leurs propres frontières et de s'attacher au récit romanesque.

Certes, la toute première phrase de la première préface de *La Vie de Marianne* sera non seulement le déclencheur du récit romanesque mais aussi, en quelque sorte, son début :

« Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après » (Ibid. 47). Le préfacier s'y réfère, bien sûr, au topique du manuscrit, mais ce n'est pas (ou, plus précisément : ce n'est *plus*) dans la préface où il en parle, car la dramatisation du topique¹⁵ est intégrée dans le texte romanesque. Tout en l'ayant anticipé au début de la préface, il y revient seulement au début du texte marqué comme « Première partie » qui, par la logique des choses, n'appartient plus à la préface ; c'est déjà le roman, texte primaire.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et, dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta ; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui, depuis ce jour-là, n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer. Je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne. Nous voyons par la date, que nous avons trouvée à la fin du manuscrit, qu'il y a quarante ans qu'il est écrit ; nous en avons changé le nom de deux personnes dont il y est parlé, et qui sont mortes. Ce qui y est dit d'elles est pourtant très indifférent ; mais n'importe : il est toujours mieux de supprimer leurs noms (Ibid. 49).

Le découvreur du manuscrit n'est donc pas la même personne que l'auteur de la préface pseudo-allographe, mais son récit extradiégétique remplit la fonction classique d'une préface fictionnelle, « la manœuvre dénégative » (cf. Genette 1987 : 188), c'est-à-dire qu'elle se présente comme permettant l'authentification du manuscrit, fonction que la « vraie » préface à ce roman néglige ou ne remplit qu'à moitié, se servant de justifications morales pour en défendre l'authenticité (cf. *supra*). Et enfin, même cet ami qui a trouvé le manuscrit, avant de laisser la parole à Marianne, correspondante-mémorialiste et par cela narratrice autodiégétique, désigne son petit avis, inclus dans le texte primaire, par le mot « préambule », synonyme de la préface : « Voilà tout ce que j'avais à dire ; ce petit préambule m'est paru nécessaire, et je l'ai fait du mieux que j'ai pu, car je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci. » (Ibid.)

Il faut souligner qu'il y a une délimitation graphique claire et évidente entre l'« Avertissement » et la Première partie, frontière rendue possible, selon Genette, par le fait que le livre est imprimé (cf. *supra*). Or, le petit récit sur l'achat de la maison à Rennes et sur la découverte du manuscrit, n'est pas séparé physiquement du récit romanesque. Bref,

15 Cf. Genette, «il faut constituer cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants» (1987 : 282).

l'instance préfacielle, la voix narrative du texte secondaire, c'est le pseudo-éditeur. Dans le texte primaire, en revanche, il y en a deux : d'abord, l'ami, heureux propriétaire de la maison à Rennes et découvreur du manuscrit, en tant que narrateur extradiégétique, et ensuite, Marianne, narratrice autodiégétique. Mais ce qui est important, c'est que la fonction la plus indispensable de la préface pseudo-allographe, dite aussi dénégative, celle de présenter le roman comme un texte authentique et d'en refuser et renier la paternité et tout caractère fictionnel, n'est pas mise en marche (exclusivement) dans la préface : elle s'étend vers le roman, elle se penche sur lui.

5 CONCLUSION

Certaines préfaces ne semblent pas remplir pleinement leurs fonctions (notamment celle de la dénégation), c'est pourquoi elles sont reléguées au début (textuel et perceptif) du récit romanesque, ce qui a pour conséquence un partage, voire un fractionnement, du début romanesque en deux niveaux narratifs. Bien que ces deux niveaux puissent être décrits, à la rigueur, par l'opposition classique du récit-cadre et récit encadré (extradiégétique et intradiégétique, respectivement), le cas de figure n'est pas comparable à la structure narrative de *Décameron* ou des *Mille et une nuits*. D'un côté, le récit-cadre semble « forcé », il est fait possible par la préface, mais il en est aussi rendu nécessaire. Les interventions de Renancour renferment et englobent le récit de des Grieux, or, le germe en est la préface où Renancour s'introduit (s'impose ?) comme instance narrative. De la même façon, dans le cas de Marivaux, en racontant la petite histoire sur l'achat de la maison à Rennes et sur la découverte du manuscrit, l'ami de l'éditeur ouvre, ne serait-ce qu'implicitement, un monde fictionnel intermédiaire qui sert de cadre au récit de Marianne. Mais cela n'est causé que par une préface « insuffisante » : si le préfacier lui-même avait fait recours au topique du manuscrit retrouvé, l'intervention de l'ami *à posteriori* n'aurait pas été nécessaire.

N'oublions pas que la fonctionnalité des préfaces fictionnelles « consiste essentiellement en leur fictionnalité, en ce sens qu'elles sont là essentiellement pour effectuer une attribution fictionnelle », et qu'« il faut constituer cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants » (Genette 1987 : 282). Nous avons montré qu'en absence de tels détails dans la préface, il a fallu que la fonctionnalité du seuil soit compensée par le récit romanesque. Le premier à franchir le cadre (graphique et conceptuel) de la préface, c'était Cervantès, mais son maniérisme y donne du sens.¹⁶ *Don Quichotte* est une parodie et l'imitation du roman chevaleresque est délibérée, son but étant celui de déformer un genre vétuste pour le moderniser, et l'écrivain a commencé par déformer la préface. Comme déjà dit, ce n'est qu'au Chapitre 9, en lisant l'histoire des vieux cahiers et de Cide Hamete

16 Quant au maniérisme de Cervantès, voir surtout Porqueras Mayo (2003) et Cuéllar Valencia (2005).

Benengeli, donc du passage où le narrateur fait recours au topique de la pseudo-translation, que l'on comprend le commentaire de Cervantès, qui dans la préface se proclame pour le beau-père de Quichotte.

Ce n'est pas par hasard que dans le titre du présent article, nous avons élargi la métaphore du seuil, restant toujours dans le domaine de l'architecture (« la statique »). Le caractère ingénieux de la composition artistique baroque « justifie » les déformations narratives de Cervantès, y compris celle de la préface. Par contre, les « transgressions » de la frontière préfacielle que nous venons de constater dans les cas de *Manon Lescaut* et de *La Vie de Marianne*, ont lieu dans d'autres circonstances. Le roman des Lumières cherche à donner l'impression d'authenticité tout en réfléchissant sur son statut, son caractère fictionnel et sa vraisemblance, en bref, sur soi-même en tant qu'un genre littéraire en train de s'établir. La préface y a joué un rôle indispensable précisément pour avoir servi de véhicule de l'authenticité et de la vraisemblance, qualités qui un siècle plus tard s'imposeraient sous forme de l'objectivité et du mimétisme du roman réaliste. Toutefois – ou même, par conséquent –, lorsqu'on parle du roman des Lumières, la subordination de la préface romanesque au texte primaire devient moins certaine, plus ambiguë, d'autant plus que ce seuil devient changeant, instable, mobile. Sa « statique narrative » est ébranlé de manières différentes, dont une nous venons d'examiner. L'image structurelle et graphique de la préface ne coïncide pas avec sa fonctionnalité. En même temps, certains aspects de ladite fonctionnalité sont assumés par le texte romanesque. Le seuil est-il doublé, brisé, transformé en une rampe d'accès ? Lorsqu'il s'agit des préfaces fictionnelles (*cf. supra*), la question se pose si la notion moderne de la préface, que nous avons qualifié de « facile à comprendre », l'est vraiment. Nous nous permettrons de conclure ce travail par l'hypothèse que la préface, passage du monde réel au monde de la fiction, quelle qu'en soit la métaphore, devient au XVIII^e siècle un passage essentiellement littéraire : un élément romanesque à part entière.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBOTT, H. Porter (2004) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press.
- AUSTIN, John L. (1962) *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford : J. O. Urmson.
- BAL, Mieke (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto : University of Toronto Press.
- CERVANTÈS, Miguel de (2009) *Don Quijote de la Mancha*. Madrid : Santillana Ediciones.
- CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo (2005) Consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. *Literatura: teoría, historia, crítica* 7, 159–186.

- CURTIUS, Ernst Robert (1948) *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern : Francke.
- FLUDERNIK, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*. New York : Routledge.
- FOCK, Ignac (2020) Des millions de masques et très peu de visages : Montesquieu et Cadalso comme préfaciers. S. Vaupot et al. (éds.), *Contacts linguistiques, littéraires, culturels : cent ans d'études du français à l'Université de Ljubljana*. Ljubljana : Les presses universitaires de l'Université de Ljubljana, 379–395.
- FOCK, Ignac (2022) *Romaneskna pretveza*. Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*. Paris : Seuils.
- GUSDORF, Georges (1972) Introduction. C. L. de Secondat Montesquieu, *Lettres persanes*. Paris : Garnier, ix–xx.
- JAMES, Henry (1991) *The Turn of the Screw*. Toronto : Dover.
- MANCING, Howard (2003) Cervantes as Narrator of *Don Quijote*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23(1), 117–140.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1978) *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier-Flammarion.
- McHALE, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. New York/Londres : Methuen.
- NELLES, William (1997) *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York : Peter Lang.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957) *El prólogo como género literario*. Madrid : CSIC.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1998) Los prologuillos internos del Quijote II. A. Bernat Vistarini (éd.), *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de cervantistas*. Palma : Universitat de les Illes Balears, 297–304.
- PRÉVOST D'EXILES, Antoine-François (1967) *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris : Garnier-Flammarion.
- STAROBINSKI, Jean (1974) Les *Lettres persanes* : Apparence et essence. *Neohelicon* 1–2, 83–112.
- TODOROV, Tzvetan (2006) *L'Esprit des Lumières*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- WOLF, Werner (2006) Framing Borders in Frames Stories. W. Bernhart/W. Wolf (éds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam : Rodopi, 179–206.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija (2017) *Teorija pripovedi*. Ljubljana : Litera.

POVZETEK

STATIKA PRAGA: MEJE PREDGOVORA OD CERVANTESA DO MARIVAUXA

Prispevek je naratološka študija, ki problematizira grafično oziroma besedilno razmejitev med romanesknim predgovorom kot sekundarnim besedilom in romanom kot primarnim besedilom. Metodološko se naslanja na študijo *Seuils (Pragovi, 1987)* ter poskuša Genettovo strukturno in funkcionalno opredelitev predgovorov, še posebej tistih, ki jih francoski strukturalist označi za psevdouredniške, razložiti še preko novejših študij na temo okvirne pripovedi (npr. Abbot 2004, Fludernik 2009, Wolf 2006). Ob tem na eni strani oriše možnosti sovpadanja omenjenih strukturnih kategorij, na drugi strani pa opozori na navzočnost samostojne širše fabule tako v predgovoru kot v okvirni pripovedi.

Predvsem pa se posveti problematiki funkcionalne podobe določenih predgovorov v razsvetljenskem romanu, in sicer analizira predgovora k Prévostovemu romanu *Manon Lescaut* in Marivauxovemu romanu *Mariannino življenje*, medtem ko za historično izhodišče jemlje Cervantesovega *Don Kihota*. Izbrani primeri pričajo, kako in zakaj se v 18. stoletju, času artikulacije in uveljavitve romana kot pripovedne zvrsti, zabiše meja med romanesknim predgovorom in romanom. Ena glavnih, če ne celo edina funkcija psevdouredniškega predgovora, ki je *per definitionem* fikcijski, je namreč ustvariti vtis avtentičnosti, pri čemer se prologist največkrat posluži toposa najdenega rokopisa. Vendar pa se izkaže, da njegova "dramatizacija" sega onstran besedilne meje predgovora in se nadaljuje v samem romanu, kar dokazuje, da grafična podoba predgovora kot parateksta ne sovпада več z njegovo funkcionalno podobo.

Četudi v baročnem in razsvetljenskem romanu zasledimo podobno pripovedno strategijo, je nujno razlikovati med razlogi zanjo. *Don Kihot* je primer umetelne, dinamične, "bistroumne" kompozicije in parodiranja predgovora kot retorične konvencije. Razsvetljenski roman pa svojo fikcijsko naravo neobhodno nasloni na vtis verodostojnosti in posledično tudi predgovor, privilegirano mesto, kjer se omenjeni prvini srečujeta, naredi za polnopravno in tudi literarno polnopomensko sestavino pripovednega dela.

Ključne besede: predgovor, okvirna pripoved, teorija pripovedi, francoski roman, španski roman

ABSTRACT

THE STATICS OF THE THRESHOLD: THE LIMITS OF THE PREFACE FROM CERVANTES TO MARIVAUX

The paper is a narratological study that problematizes the graphic or textual demarcation between the preface to the novel as a secondary text and the novel as a primary text. Methodologically, it draws on the study *Thresholds (Seuils, 1987)* and attempts to explain Genette's structural and functional definition of prefaces, especially those that the French structuralist labels as pseudo-editorial,

through more recent studies on the frame narrative (e.g. Abbot 2004, Fludernik 2009, Wolf 2006). On one hand, it outlines the possibilities of the above-mentioned structural categories coinciding, while on the other hand it points to the presence of an independent, broader fabula in both the preface and the frame narrative.

In particular, it focuses on the problem of the functional image of certain prefaces in the Enlightenment novel, analysing the prefaces to Prévost's *Manon Lescaut* and Marivaux's *The Life of Marianne*, while taking Cervantes's *Don Quixote* as a historical starting point. The chosen examples demonstrate how and why the boundary between the preface and the novel became blurred in the 18th century, a time when the novel as a narrative genre was articulated and established. One of the main, if not the only, functions of the pseudo-editorial preface, which is *per definitionem* fictional, is to create the impression of authenticity, with the preface-writer most often using the topos of a found manuscript. However, it turns out that its "dramatization" goes beyond the textual boundaries of the preface and continues in the novel itself, proving that the graphic image of the preface as a paratext no longer corresponds to its functional image.

Even if we can trace a similar narrative strategy in both Baroque and Enlightenment novels, it is necessary to distinguish between the reasons for its application. *Don Quixote* is an example of artful, dynamic, "ingenious" composition and parodies the preface as a rhetorical convention. The fictional nature of the Enlightenment novel, however, inevitably rests on an impression of verisimilitude, and consequently the preface, the privileged place where these two characteristics meet, becomes a full-fledged literary component of the narrative work.

Keywords: preface, frame narrative, narrative theory, French novel, Spanish novel