

Les protestations de véridicité dans le roman du 18^e siècle
A travers les préliminaires des
Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier,
La Vie de Marianne et La Paysanne pervertie

Rafiaa Ben Abdallah
Institut Supérieur des Langues
Université de Gabès, La Tunisie

Résumé: *A l'Âge classique, époque où le système institutionnel est encore rigide, le roman est un genre totalement dénigré, en particulier pour son essence fictionnelle. Pour se faire accepter, l'œuvre de fiction est alors convoquée à prouver sa vraisemblance. Les protestations de véridicité se multiplient mais elles se localisent essentiellement à l'extérieur de la fiction, au niveau de son appareil péritextuel, dont la préface.*

Mots-clés: *Âge classique – authenticité – fonctionnalité – manuscrit trouvé (confié) – préface – roman – topos – véridicité - vraisemblance.*

Les protestations de véridicité dans le roman du 18^e siècle

A travers les préliminaires des

Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier,

La Vie de Marianne et La Paysanne pervertie

Dès son apparition, le roman a posé la problématique de sa vraisemblance¹. Cette question a fait de lui, à l'Âge classique notamment, un genre totalement dénigré, rien que pour son essence fictionnelle, imaginaire, à un temps où l'imagination est considérée comme génératrice de dangers et de vices qui menacent la morale et la bienséance. Face à la rigidité et à l'intolérance du système institutionnel l'œuvre de fiction est ainsi convoquée à prouver sa vraisemblance, c'est-à-dire son rapprochement de l'expérience du lecteur, de ses émotions, de son portrait, de ses problèmes, etc. Au 18^e siècle, l'époque qui nous intéresse dans le cadre de cette étude, en effet, les protestations de véridicité se multiplient et se localisent à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur de la fiction. Elles se manifestent dans les choix esthétiques tels que la forme épistolaire, la lettre étant une empreinte de l'énonciation réelle ; la rhétorique conversationnelle, qui s'approche aussi des pratiques langagières sociales ; le style naturel et le mépris de tout ce qui est éloquence, différents procédés qui inspirent la sincérité et l'authenticité. Mais, c'est dans les appareils péritextuels aussi (titres, préfaces, notes, postfaces, etc.) que les romanciers essaient de prouver la véridicité de leurs récits. Parmi les moyens de véridiction les plus reconnus, nous citons par exemple le *topos* du narrateur-témoin qui se présente en tant que garant de la vérité de l'histoire qu'il rapporte ; et celui de l'éditeur fictif qui prétend publier un manuscrit authentique qu'il a trouvé lui-même ou qu'on lui a confié.

¹Todorov constate à ce propos qu'il y a près de quarante ans que « le concept de vraisemblable n'est plus à la mode » [cf. Todorov, « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p.933, cité par Andrée Mercier (2010), «Présentation », *Temps Zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°2, URL : <http://tempszero.contemporain.info/doc.397>]. Mais, Andrée Mercier précise à cet égard que : « la vraisemblance n'a pas quitté l'imaginaire et les pratiques romanesques [...] Chaque roman rappelle que, bien au-delà du strict rapport au réel, la vraisemblance demeure la prérogative du roman dans la mesure où elle construit l'adhésion du lecteur à l'univers fictionnel proposé [...] ». Elle ajoute encore que « le discours critique, de son côté, a exploré tout un réseau de notions auxquelles s'articule la vraisemblance (fiction, véridiction, pacte de lecture, horizon d'attente, effet de réel, etc.) et qui en enrichie la saisie ».

Dans le présent article, nous essayerons de mettre en lumière les tentatives des romanciers classiques pour manifester l'aspect réel, sinon 'réaliste' _ le terme n'étant pas encore d'usage _ des récits qu'ils présentent au Public. Mais, nous travaillerons également à montrer les limites de telles tentatives à prouver la véridicité des ouvrages en question. Afin de mieux réaliser notre tâche, nous nous appuyerons sur un corpus de préfaces romanesques, qui, malgré sa réduction (surtout par rapport au grand nombre de textes préfaciels usant de ce *topos*), nous l'espérons illustratif de ces enjeux d'accréditation, ou de discréditation peut-être, mis en œuvre dans la préface. Le mini corpus sur lequel nous mènerons cette étude se compose des appareils préliminaires de chacune des œuvres suivantes: *Les Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* de Boursault (1700), *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731), et *La Paysanne pervertie* de Rétif de La Bretonne (1784).

En effet, il est à noter que les trois textes à étudier présentent tous le même modèle de véridiction, à savoir celui du *topos* du manuscrit trouvé, rien que parce que dès la deuxième moitié du 17^e siècle, les romanciers ont cessé de recourir à la posture du narrateur-témoin, au profit de celle de l'éditeur de manuscrit. Toutefois, il ne faut pas nier que le *topos* du narrateur-témoin, à l'époque de son d'usage, a bien servi le genre du roman, étant tout efficace à prouver l'exactitude des faits relatés, et à dissimuler l'aspect fictif de l'œuvre. Par la pose d'historien qu'il prend, le narrateur-témoin présente le récit en tant qu'expérience personnelle indéniable. Il prétend être témoin, le plus souvent oculaire, des événements qu'il raconte. C'est grâce à ses efforts de mémoire que se reconstitue l'intégrité de l'histoire. Par ailleurs, certains détails peuvent échapper, et cela ne peut être qu'un facteur de plus pour renforcer la crédibilité du récit, la mémoire humaine étant naturellement imparfaite.

S'étant expiré aux environs de 1660, la figure du narrateur-témoin cède la place à une autre : celle de l'éditeur de manuscrit. Cette dernière figure dominera le discours préfaciel jusqu'à la fin du 18^e siècle. La majorité des auteurs l'ont exploitée, sous des formes diverses, assez complexes parfois, jusqu'à en faire un lieu commun de l'argumentation, un *topos*. En effet, le succès que prend ce *topos* vient tout d'abord du fait que l'éditeur cautionne la véracité des faits qu'il raconte et l'aspect privé des événements qu'il rapporte ; puis, du fait qu'il transforme ledit manuscrit _ par son passage d'une instance médiatrice à une autre _ en un document historique, et non littéraire, étant dépourvu d'auteur précis. Toutefois, la question qui se pose et s'impose,

à cet égard, est la suivante : Comment serait-il possible de prouver la véracité (du récit) à travers la fiction (préfacielle) ?

En effet, en devenant, à force d'usage, un simple geste protocolaire ; et en adoptant des itinéraires qui sont parfois d'une complexité bizarre, voire ridicule, le *topos* du manuscrit trouvé quitte sa fonction d'accréditation, pour son contraire. Autrement dit, au lieu d'authentifier le récit, ce *topos* ne fait plutôt qu'annuler l'authenticité du récit et attester sa fictionnalité: l'œuvre prétendue être écrite par des personnes réelles bien définies, et acquise d'une manière ou d'une autre par une_ ou des_ instance(s) tierce(s), n'est en réalité que le produit d'une faculté imaginative quelconque, d'un auteur momentanément anonyme. Par conséquent, la préface n'est qu'un lieu de transaction, de négociation avec le lecteur, lequel est appelé à agréer l'œuvre afin de baliser le chemin devant l'auteur pour qu'il puisse apparaître.

En outre, de même que la véridiction par le *topos* du manuscrit trouvé acquiert diverses formes et versions_ en passant d'un auteur à un autre, voire d'une œuvre à une autre du même auteur_, sa trahison est aussi différemment effectuée. Ainsi, dans l'appareil préliminaire des *Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* d'Edme Boursault, le dit-éditeur prétend acquérir le manuscrit de lettres d'une dame qui reste anonyme tout au long de ce péri-texte. Elle le lui a envoyé et l'a prié de le placer à la fin de l'ouvrage qu'il vise publier, étant lui-même auteur. Par ailleurs, tout en assurant que les lettres lui sont parvenues d'une personne qu'il connaît lui-même, mais dont il n'ose pas révéler le nom, le préfacier ne cesse pas de se demander sur leur origine vérifiable, d'exprimer son incertitude à l'égard de l'écrivain réel de ces lettres :

« Je ne sais, lecteur, de qui sont les lettres que vous allez voir »¹, dit-il.

Ou,

« Il y a une augmentation de six lettres de la même dame au même cavalier [...] mais que je ne suis pas plus savant que je l'étais aux sept premières. On m'a dit seulement que tous les soupçons qu'on avait eus jusqu'ici étaient des chimères »².

¹Boursault E., *Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, « Avis », p.47.

² *Ibid. Idem.*

Prétendant sa non responsabilité des *Treize Lettres*, l'éditeur rappelle aussi les prières redondantes qu'il avait faites à ladite dépositaire du manuscrit afin qu'elle lui permette d'avoir connaissance de l'identité réelle de l'auteur effectif des lettres, instance qu'il ignore lui-même :

« Je ne vous demande point de qui sont des lettres si touchantes ; puisque c'est un mystère que vous ne voulez pas que je sache encore. Souvenez-vous seulement que vous m'avez promis de me l'apprendre sous la foi du secret ; et soyez sûre que je le garderai aussi inviolablement que je suis avec un inviolable respect, Madame, votre très humble et très obéissant serviteur »³.

En effet, c'est notamment la redondance qui attire l'attention dans cet énoncé du préfacier. Cela se manifeste au niveau de la négation (ne...point ; ne ...pas) et au niveau de l'emploi des synonymes sache / apprendre; mystère / secret ; humble / obéissant serviteur; aussi / très; inviolablement / inviolable; etc. Mais, cette série de synonymes ne cache-t-elle pas au sein d'elle un paradoxe inouï qui met l'accent sur la connaissance, sur le savoir vis-à-vis du mystère, allant à son annulation et à sa démystification. Ainsi, redondance et paradoxe collaborent ensemble pour créer une atmosphère ironique qui incite le lecteur à relire ces propos préliminaires d'une autre optique, à mettre la fiction du manuscrit trouvé en question, à douter donc de la véridicité aussi bien du récit préfaciel que du récit préfacé.

Cette mise en question de la véridicité des « Lettres » d'une part, et de l'efficacité du protocole qui est censé les authentifier d'une autre, est aussi due au jugement proféré par le préfacier quant à l'instance rédactrice ou productrice de cette série de missives. Il considère qu'il n'a « jamais vu de lettres où il y ait eu plus d'esprit et plus d'amour [...] »⁴. C'est à cause de la réunion de ces deux composantes antithétiques_ à savoir passion et raison_ que cet ouvrage ne peut être assurément attribué à une femme, comme il ne peut également pas être attribué à un homme :

« [...] il y a plus de raison que votre sexe n'a coutume d'en avoir. Jene puis croire aussi que ce soit d'un homme : les hommes ont plus d'amour que les femmes, mais ils ne l'ont pas si violent [...] »⁵.

³Boursault E., *Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, « A Madame*** qui envoya à l'auteur les lettres suivantes », p.46.

⁴*Ibid. Idem.*

⁵*Ibid. Idem.*

De cette manière, le préfacier ne fait que créer le doute chez le lecteur, surdoser la couleur grise devant ses yeux, le gardant ainsi en haleine, suspendu entre certitude et incertitude, admission et refus de la fiabilité de la fiction qui relate les circonstances de l'obtention du manuscrit, de l'origine des lettres et de leur nature même : s'agit-il d'une simple production véridique ou d'une véritable création littéraire ?

Cependant, si nous fouillons bien dans les propos de cet éditeur fictif, nous rencontrerons pas mal de clins d'œil jetés au lecteur, afin de l'inciter à mieux réfléchir sur l'origine des lettres qu'il lui donne :

« Hors le Nil, il n'y a point de grands fleuves dont on ne trouve la source »⁶, dit-il.

La tâche de découvrir et d'identifier cette source est, de fait, reléguée au lecteur qui est appelé à s'en charger, mais non sans l'aide du préfacier qui lui chuchote enfin que :

« Quelques-uns fâchés de ne pouvoir deviner de qui elles sont, ont voulu se persuader qu'elles étaient de moi : plutôt au Ciel ! »⁷.

Un lecteur averti ne peut en effet lire dans de telles assertions, ou exclamations, que le contraire de ce qu'elles semblent lui communiquer. Il ne s'agit incontestablement que d'un juste aveu d'auctorialité. Et le récit du manuscrit confié n'est qu'un protocole de véridiction, plutôt de légitimation. Il n'assure plus sa fonction de véridiction, puisqu'il est transpercé à maintes reprises et à maints endroits par l'instance même qui est disposée le certifier. Est-on donc de droit de l'appeler procédé de discréditation, plutôt que d'accréditation, étant donné qu'il assume la première fonction et non la deuxième. Cela ne se montre bien évidemment pas à travers une lecture sémantique de ces textes préfaciels, tel qu'en ont fait Magendie, Georges May, Philip Stewart, et d'autres critiques aussi. C'est seulement en redoublant la lecture sémantique par une autre pragmatique que puisse se révéler la non disposition du *topos* du manuscrit trouvé au profit de l'accréditation de l'œuvre publiée et que son unique fonction, voire sa raison d'exister en tête du roman du 18^e siècle, consistait à la justification de la publication. Mais, cette justification même est relative, rien que parce que la fiction du manuscrit trouvé, ou confié, ne cache qu'à demi la fictionnalité de l'œuvre qu'elle prétend escorter et défendre. L'éditeur fait tout pour démentir ses propres propos, pour les emballer de paradoxes visant à attirer l'attention du lecteur, et à susciter par conséquent l'incertitude,

⁶Boursault E., *Treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, « Avis », p.47.

⁷*Ibid.*, P.48.

quant à la véridicité aussi bien du récit préfaciel que du récit principal, chez lui. Toutefois, est-ce que la finalité d'un tel comportement, celui d'employer un procédé d'authentification faiblement efficace, de la part du romancier, consiste réellement à duper le lecteur, à le laisser en état d'haleine ? Certainement pas. Son projet, à travers l'usage d'un protocole aussi usé et éculé que celui du manuscrit vise plutôt à « inviter [le lecteur] à une relation de conscience à l'acceptation ludique d'une supercherie qui fonde l'illusion romanesque en prétendant la dénoncer »⁸.

Le second exemple auquel nous nous référerons pour expliciter les protestations de véridicité établies par le discours préfaciel du roman du 18^e siècle sera l'appareil péritextuel de *La Vie de Marianne* de Marivaux. En effet, cet exemple illustre bien une époque aussi bien précise qu'importante de la vie du roman, à savoir le roman des années trente. Cette époque est surtout importante parce que « succédant à une période de doutes »⁹, elle inaugure « un âge d'or de la production romanesque »¹⁰. C'est à ce moment de l'histoire du genre que naquit bien évidemment le 'courant' réaliste. Ce 'réalisme'¹¹ est sans doute engendré par les mutations sociales, intellectuelles et esthétiques que connût la France, surtout avec la montée de la pensée cartésienne et de la philosophie sensualiste. Se conformant avec le nouveau goût, le roman doit se débarrasser de toute invraisemblance et, en contrepartie, peindre la vérité humaine, de telle façon que le lecteur contemporain y trouve sa propre image, son expérience personnelle, ses idées, ses sensations, ses problèmes, etc. tous reflétés dans le récit réaliste qu'on lui présente.

Désormais, le romancier procèdera à la manière des savants, des sociologues, des historiens et des philosophes, en partant d'une observation minutieuse et objective de la société, des comportements, des expériences aussi bien individuelles que collectives. Cependant, c'est pour cette tendance même au « réalisme » que le roman se trouve accusé d'immoralisme, comme il était précédemment accusé d'invraisemblance pour le fait qu'il embellissait et idéalisait la nature humaine. Le roman est alors en 'dilemme'¹²

⁸Voir Bernard Bray, « Le roman par lettres ou la fiction dénoncée », in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Pisa, Genève, Ets ; Slatkine, 2000, p.187-211.

⁹Henri Durantou (dir.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p.63

¹⁰*Ibid. Idem.*

¹¹Le mot 'réalisme' est mis entre guillemets puisqu'il n'est pas encore d'usage au 18^e siècle. En plus, il faut prendre réserve dans l'emploi de ce mot parce que se pliant au goût du lecteur classique, qui s'attache encore aux effets d'invraisemblance, les romanciers sont obligés de nuancer l'aspect réaliste de leurs écrits.

¹²Le terme est emprunt à Georges May : *Le Dilemme du roman au 18^e siècle*, 1963. Dans cet ouvrage, le

entre le choix de la peinture réaliste du monde ou le refuge à l'invraisemblance.

Toutefois, l'espace péritextuel_ préfaciel notamment_ constitue pour les romanciers une bonne occasion qui leur permet de sortir de ce dilemme : le récit yest présenté non en tant que fiction mais en tant que suite d'événements authentiques, en tant qu'histoire réellement vécue. Le recours au *topos* du manuscrit trouvé accompagné de la fiction de l'éditeur est alors évident. Mais, l'usage d'un tel *topos* serait-il bien simple et naïf ? En d'autres termes, est-ce qu'on peut dire les auteurs finissent par céder au pouvoir de la censure et par choisir de se retirer définitivement en niant leur autorité, leur possession de l'œuvre ?

D'après notre lecture du triple préambule de *La Vie de Marianne*, nous observons une fonctionnalisation professionnelle, exemplaire et très sophistiquée du *topos* du manuscrit trouvé. En effet, c'est par le biais de ce protocole que l'éditeur expose les circonstances de l'acquisition de la correspondance présentée, et contenant le récit de la vie de Marianne. Ce récit est à l'origine, fait *oralement* par Marianne, dont la filiation est *inconnue*, à une amie *anonyme* (donc inconnue aussi), puis il a été transcrit toujours à la demande de cette dernière. Après bien des années, le manuscrit a été trouvé par *un* ou *des* maçons en train d'établir quelques modifications «à la disposition du premier appartement » d'une « maison de campagne à quelques lieues de Rennes »¹³ qui est récemment achetée par l'ami de l'éditeur, *anonyme* à son tour. Ils l'avaient donné au propriétaire. Ce dernier l'avait lu « avec deux de [ses] amis »¹⁴, qui « depuis ce jour-là n'ont cessé de [lui] dire qu'il fallait le faire imprimer »¹⁵. Il le confie lui-même à l'éditeur, instance également *anonyme*, mais non sans lui apporter quelques modifications, concernant les noms des personnages notamment. Ce dernier affirme, à son tour, n'avoir « point d'autre part que d'en avoir retouché quelques endroits trop confus et trop négligés »¹⁶, et établir « quelque correction de mots »¹⁷. Voilà donc le récit de la provenance de ladite correspondance réelle. Est-ce qu'il remplit vraiment la fonction à laquelle il est normalement préconisé ? Autrement dit, parvient-il à nous

critique avance la thèse selon laquelle la crise du roman, à l'âge classique, vient d'un dilemme consistant, pour les romanciers, à choisir entre la vraisemblance, qui constitue un critère esthétique, et les bienséances, critère moral.

¹³Marivaux, *La Vie de Marianne*, « Préambule », *op.cit.*, p. 59.

¹⁴*Ibid. Idem.*

¹⁵*Ibid. Idem.*

¹⁶*La Vie de Marianne*, « Avertissement », *op.cit.*, p. 57.

¹⁷*Ibid.* p. 58

préciser l'origine véridique du récit donné à lire, ou qu'il ne fait plutôt que le mystifier et l'éloigner davantage ?

En effet, ce qui est à constater dans le récit des origines tel qu'on vient de le refaire ci-haut, c'est notamment la prédominance, sinon l'exclusivité, de l'anonymat des instances médiatrices d'une part et leur pluralité d'une autre. Avant de devenir livre et d'arriver au lecteur, le manuscrit est passé par une infinité de médiateurs, distincts les uns des autres, mais dont le seul point commun qui les réunit c'est leur anonymat. Ce manque d'identité est par ailleurs révélateur de la faiblesse de l'origine du ditmanuscrit, voire de son absence. Voulant, en apparence, se montrer fidèle et honnête quant à la relation du récit de l'obtention de la correspondance publiée, *les* instances préfacielles (parce qu'elles changent d'un préambule à l'autre) allongent la chaîne de médiation, jusqu'à ce qu'elle risque parfois d'être brisée, surtout quand l'instance médiatrice est désignée par le pronom personnel *on*: « on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers [...] On me l'apporta »¹⁸. En outre, tel que le montre cette dernière citation, le 'vrai' trouveur, malgré qu'il effectue le geste le plus important, à savoir la trouvaille du manuscrit, est non seulement anonyme, mais aussi indiqué par un pronom impersonnel qui ne précise ni le genre ni le nombre de l'instance évoquée. Cette indétermination ne peut, en effet, que créer une fissure au niveau de la chaîne de médiation, ce qui remet le tout en question et fait couvrir l'intégralité du récit de la trouvaille par un voile d'incertitude et d'obscurité.

Le relâchement de l'origine du manuscrit est par ailleurs dû, dès son début, à la genèse même du récit : il s'agit de la reproduction d'une version orale, parce que Marianne, à l'origine, n'a fait que raconter *oralement* l'histoire de sa vie à son amie. Mais, c'est, seulement après, en réponse à la demande de son amie, qu'elle a transcrit le récit oral dans un manuscrit. Ainsi, du temps où il s'agit d'une reproduction, d'une réécriture, le récit présenté perd son origine réelle, son aspect véridique et son authenticité. Il devient *texte* et appartient à la bibliothèque. La non véridicité du récit est alors annoncée et affirmée dès le début ; la suite de l'histoire de sa trouvaille, bien qu'elle puisse être bien solide, elle n'aura plus d'efficacité et ne pourra plus démentir cet aveu implicite, mais assez fort, de fictionnalité de l'œuvre.

L'hypothèse de l'originalité du récit publié est, d'autant plus, toujours annulée par le même procédé qui est censé l'affirmer : les instances médiatrices ne sont pas toutes fidèles : en se faisant passer_ l'une à l'autre_ le manuscrit dit trouvé, elles y ont effectué

¹⁸Marivaux, *La Vie de Marianne*, « Préambule », *op.cit.*, p. 59.

un certain nombre de modifications qu'elles jugeaient nécessaires. Ainsi, la dé-formation du texte n'est pas seulement due à sa reproduction par la mémoire *tronquée* de la narratrice, mais aussi aux interventions qu'il connût au cours de son parcours, avant d'arriver au lecteur. Ces modifications n'intéressent pas la seule personne de l'éditeur qui est chargé de la publication de l'ouvrage. Elles appartiennent aussi à d'autres instances qui sont antérieures à l'intervention même de l'éditeur, comme si le manuscrit est destiné, dès le départ, à être publié.

Cette intention de publier le récit ainsi que sa non spontanéité sont appuyées par un argument présenté par l'éditeur lui-même dans son « Avertissement », et ce dans le but de démontrer la véridicité de l'histoire. En effet, l'argument consiste à l'idée suivante : le texte publié est un récit véridique parce qu'il contient_ contrairement au goût du public de l'époque qui, selon le préfacier, trouve du plaisir dans la lecture des histoires plutôt que dans les traités de philosophie ou de morale_ un grand nombre de réflexions :

« Ce qui est de vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il ya toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a. 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 »¹⁹.

Néanmoins, c'est pour cette raison même que le lecteur, averti, doit prendre le récit présenté pour une fiction et non pour une correspondance réelle. Nous avons déjà avancé qu'à cet âge classique, la pensée cartésienne et la montée du rationalisme ont affecté tous les domaines de la vie et de la production aussi bien intellectuelle que littéraire et artistique. Le roman ne se tient pas à l'écart de son temps. Ainsi, sa tâche ne consiste plus à relater uniquement des aventures, mais à réfléchir également sur son contenu même, à l'évaluer et à donner un point de vue là-dessus. Cet aspect réflexif, tel qu'y insiste l'éditeur du manuscrit de Marianne, loin d'attester la véridicité du récit, l'ancre plutôt bien dans le genre romanesque.

¹⁹Marivaux, *La Vie de Marianne*, « Avertissement », *op.cit.*, p. 57.

La préface du roman, tel que le montre l'« Avertissement » de *La Vie de Marianne* Commence à réfléchir sur le genre, même si ce soit d'une manière fragmentaire, implicite et alambiquée. A ce propos, Annie Rivara, dans son article intitulé « C'est la plus belle période du roman », constate que :

« Bien que l'idée d'une esthétique totalement autonome ne soit pas encore vraiment conçue, les romanciers sont en quête d'une théorie du roman affranchie au moins en partie des querelles morales que leurs font jésuites, néoclassiques et critiques en tout genre. Il faut lire en chaque préface par quelles modalités subtiles une voix auctoriale, souvent difficile à saisir, se délègue en des jeux variables de superposition, d'hésitation, d'équivoque sur les figures d'éditeur, de traducteur, d'adaptateur, de narrateur même [...], jeux que peut prolonger un système de notes internes à l'œuvre [...] »²⁰.

Voyons par la suite comment sont élaborées les protestations de véridicité, derrière lesquelles se cachent les affirmations de fictionnalité, dans la préface du roman de la deuxième moitié du 18^e siècle. Nous choisissons d'étudier, comme exemple illustratif, l'appareil préfaciel de *La Paysanne pervertie* de Rétif de La Bretonne. En effet, les deux arguments principaux auxquels a recours de La Bretonne afin de démontrer l'authenticité de son ouvrage consistent au naturel du style d'une part, et au *topos* du manuscrit confié d'une autre part. Les deux indices se complètent *apriori* dans le sens de l'attestation de la non fictionnalité de l'œuvre, de sa véridicité.

Voici comment débute le premier texte liminaire de notre œuvre :

« J'offre avec confiance cet ouvrage au public : que j'en sois l'auteur, ou que j'aie mis seulement en ordre les lettres qui le composent, il n'est pas moins vrai, que les personnages y parlent comme ils le doivent, et que sans le secours à la souscription, on devinerait leur condition à leur style »²¹.

Ce qui est à comprendre à partir de cette diction c'est que Rétif de La Bretonne, à l'instar de Rousseau, ne tranche pas_ ou ne veut pas trancher_ quant à la vérité ou la fictionnalité de l'ouvrage qu'il présente. Il met ainsi au même pied de l'égalité vérité et fiction. Ce qui compte seulement pour lui c'est le naturel de l'expression et du style, et

²⁰Annie Rivara, « C'est la plus belle période du roman », in Henri Duranton (dir.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p.165.

²¹*La Paysanne pervertie*, « L'éditeur au lecteur », Chronologie et préface par Béatrice Didier, Garnier-Flammarion, Paris, 1972

c'est peut-être cela même qui fait le rapprochement, voire l'identification, du vraisemblable au vrai. C'est encore pour ce naturel « frappant »²², de Fanchon notamment, qu'un « succès mérité »²³ de l'œuvre est attendu. Le naturel, selon le préfacier, se manifeste partout dans l'œuvre et il fait que :

«[...] La religion, la tendresse paternelle, maternelle, filiale,fraternelle, y brillent d'un éclat pur et sans nuage ... On trouvera dans cette production, le simple, l'attendrissant, le sublime, le terrible ; le vice y est peint hideux, la vertu comme elle assiste devant le trône de Dieu ; on y voit la naïveté, l'innocence, la perversion, la volupté, la débauche, le remords, la pénitence, une conduite admirable et digne d'une sainte, dans la même personne, sans qu'elle change de caractère ; le vice lui était étranger, et la vertu naturelle ; laissée à elle-même elle y revient. Que les petits puristes critiquent, s'ils l'osent, et le style et les détails : tout cela part du cœur, et ils ne le connaissent pas ; ils n'ont que de l'esprit »²⁴.

A partir de cette citation, il s'avère que le roman de la deuxième moitié du 18^e siècle tend sérieusement à s'émanciper des règles classiques de la composition artistique et littéraire ; du purisme selon lequel « l'utilisation de la langue doit se conformer à une norme idéale visant à privilégier un usage dit « pur » »²⁵, et à « respecter dans le moindre détail les principes d'un art, d'une idéologie, d'une théorie, d'une pratique, etc. »²⁶. Le personnage romanesque essaie de mimer le plus fidèlement possible l'image de l'être social et se débarrasse ainsi définitivement du modèle de l'honnête homme tant prôné par la théorie classique et par les règles de la bienséance. L'homme est peint dans tous ses états, dans son aspect vicieux ainsi que dans sa vertu la plus noble. En d'autres termes, il est présenté tel qu'il est, dans sa vérité aussi bien spirituelle qu'affective et comportementale.

Par ailleurs, ce n'est plus l'attestation de la véracité des faits qui compte le plus, c'est plutôt leur rapprochement de la réalité, leur vraisemblance. La question de la vraisemblance romanesque prime donc dans cette préface sur le vrai ; celle de la vérité du récit est secondaire et peu importante pour de La Bretonne : « que j'ensois l'auteur, ou que j'aie mis seulement en ordre les lettres qui le composent », dit-il ci-haut, peu

²²*Ibid.*

²³*La Paysanne pervertie*, « L'éditeur au lecteur ».

²⁴*Ibid.*

²⁵<http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/purisme/65150>

²⁶*Ibid.*

importe. Ce qui est à déduire aussi, à partir de l'énoncé préfaciel ci-cité, c'est que le romancier établit, à travers la conjonction de coordination *ou*, un rapport d'équivalence entre les deux hypothèses présentées, à savoir l'action de composer tout l'ouvrage (« que j'en sois l'auteur ») et celle de mettre « seulement en ordre les lettres qui le composent ». Ce qui est commun à l'une et à l'autre action c'est, en fait, le travail de composition.

Ce travail de composition, qu'il soit opéré par un auteur sur des faits imaginaires, ou par un éditeur sur des faits réels, donnera le même résultat : l'œuvre obtenue est un texte littéraire et non plus véridique. En d'autres termes, dès le moment où une instance tierce_ étant même celle de l'éditeur_ intervient, le récit perd son authenticité et se classe dans la galerie de la littérature. La tâche ultime susceptible d'identifier le travail d'un auteur à celui d'un éditeur, et qui engendre le succès d'une œuvre, est sans doute celle du *dispositio*. La cohérence interne du récit est pour ainsi dire le trait primordial, sinon le seul restant, pour juger de la vraisemblance d'une œuvre, de son rapport au vrai. L'œuvre de fiction n'a plus à attester son origine véridique au niveau de *l'inventio*, c'est à dire des faits racontés. Sa vraisemblance est à chercher à l'intérieur et non ailleurs, dans le monde empirique. Toutefois, les questions qui s'imposent ici, et que soulève déjà Nathalie Kremer, dans son article « Vraisemblance et reconnaissance de la fiction », sont les suivantes : Quel est « l'enjeu d'une telle clôture de la fiction sur elle-même » ? « La vraisemblance 'interne' confère-t-elle au récit une grande crédibilité ou au contraire assure-t-elle la reconnaissance de la fiction comme telle ? »²⁷. La réponse à ces questions reste ouverte, mais ce qui est à affirmer c'est seulement le fait que le vraisemblable puisse concurrencer le vrai chez le lecteur :

« [...] Je voudrais qu'il eût mieux réussi ; on aurait eu le plaisir de comparer le vrai avec le beau vraisemblable »²⁸,

dit l'éditeur dans sa préface en évoquant l'anecdote du « faible imitateur »²⁹ qui, s'inspirant du *Paysan pervers*, « voulu brocher une paysanne »³⁰.

Le deuxième procédé de "véridiction" (s'il en est vraiment ainsi) utilisé par de La Bretonne afin de démontrer, même si c'est de manière faible, l'authenticité de son ouvrage est celui du manuscrit confié. En effet, dans l'« Avis trouvé à la tête du recueil »,

²⁷Nathalie Kremer, « Vraisemblance et reconnaissance de la fiction. Pour une redéfinition de la vraisemblance dans le cadre d'une poétique romanesque », K.U. Leuven, Fabula / Les colloques, Fictions classiques, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document128.php>,

²⁸*La Paysanne pervers*, « Préface de l'éditeur ».

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*

troisième pièce liminaire précédant *La Paysanne pervertie*, nous constatons que la chaîne de médiation se ramifie et se divise en différentes succursales. L'énonciateur, Pi. R**, qui signe cet avis, avoue avoir reçu la correspondance d'Ursule de deux sources distinctes : sa femme_ décédée_ et son neveu. Cette dernière instance a trouvé une partie de la correspondance « dans les papiers de feu pauvre mère »³². Les deux dépositaires principales de ces lettres sont donc deux femmes défuntes, disparues. Ainsi, ladite correspondance authentique, non seulement elle vient de divers côtés, mais elle constitue aussi de simples traces d'une vie. Or, la trace n'équivaut jamais à l'existence réelle. Sa valeur, sa dimension même est toujours douteuse, instable et inconstante. En outre, la trace des morts ne peut nullement servir aux vivants : comment donc les lettres d'Ursule, déjà morte, pourraient-elles « donner d'utiles leçons »³¹ pour les générations qui lui sont postérieures ? Leur valeur n'est-elle pas fabuleusement gonflée au point de créer un effet ironique ? En d'autres termes, le préfacier, n'a-t-il pas trop exagéré en visant à travers la publication de ces lettres sous la forme d'« un livre instructif »³² qui soit un préservatif pour les filles qui sortiront de [lui], dans tous les temps futurs, tant que le glorieux royaume de France subsistera »³³.

Cette dernière phrase de l'« Avis trouvé à la tête du recueil », ne peut que tout remettre en question, notamment la valeur moralisatrice du manuscrit. Il converge avec notre analyse qui juge inutile, voire même absurde, une trace, une empreinte. Le topos du manuscrit trouvé ou confié est donc en état de « subversion »³⁴; il est clair qu'il n'a aucune efficacité à certifier la véridicité d'une publication quelconque et à jouer son rôle en tant que procédé d'authentification. Sa valeur est simplement allégorique, vidée de son contenu. Cette négation de toute importance, voire de l'existence même d'une version manuscrite, originale de l'ouvrage, n'est, de fait, que l'autre face de l'affirmation de sa fictionnalité. Cependant, n'assurant pas sa fonction en tant qu'argument de véridicité, et ne servant plus comme procédé de légitimation (puisqu'on est en 1784, et le roman tend à s'émanciper des condamnations dont il était accablé auparavant), quel serait alors l'enjeu du topos du manuscrit trouvé ?

³¹ *La Paysanne pervertie*, « Avis trouvé à la tête du recueil ».

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Le terme est emprunt à Geneviève-G. Robert : « Le topos du manuscrit trouvé de la tradition à la subversion », in *Le Topos du manuscrit trouvé*, éd. Peeters, Louvain-Paris, 1999, p.217.

Bibliographie

- BOURSAULT (Edme), *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, édition préfacée, établie et annotée par Bernard Bray, Collection du XVIII^e siècle dirigée par Henri Coulet, les éditions Desjonquères, Paris, 1994.
- BRAY (Bernard), « Le roman par lettres ou la fiction dénoncée », in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Pisa, Genève, Slatkine, 2000.
- DURANTON (Duranton) (dir.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998.
- KREMER (Nathalie), «Vraisemblance et reconnaissance de la fiction. Pour une redéfinition de la vraisemblance dans le cadre d'une poétique romanesque », K.U. Leuven, *Fabula / Les colloques*, Fictions classiques.
URL:<http://www.fabula.org/colloques/document128.php>.
- LA BRETONNE (Rétif de), *La Paysanne pervertie*, Chronologie et préface par Béatrice Didier, Garnier-Flammarion, Paris, 1972.
- MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de), (1688-1763), *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de ****, Edition présentée, établie et annotée par Jean Dagen, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1997.
- MAY(Georges), *Le Dilemme du roman au 18^e siècle*, 1963.
- MERCIER (André), « Présentation », *Temps Zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°2, 2010.
URL: <http://tempszero.contemporain.info/doc.397>
- RIVARA (Annie), « C'est la plus belle période du roman », in Henri Duranton (dir.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p.165.
- TODOROV (Tzevetan), « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, éd. du Seuil, 1971.