

TEXTE 1 : J. Baudoin, *Histoire negre-pontique*, « Avertissement », extrait, 1631.

TEXTE 2 : De Scudéry (Madeleine et Georges), *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Préface, 1641.

TEXTE 3 : A. Furetière, *Le roman bourgeois*, début du Livre premier, 1666.

TEXTE 4 : J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, préface, 1669

ANALYSE PREPARATOIRE :

Nature du dossier : Avant-textes, textes liminaires, seuils à caractère argumentatif, discours préfaciel.

Du point de vue des Programmes, l'étude de la littérature du XVII^e siècle ne concerne que le théâtre ou la poésie : « La poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle » / « Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle »

Par conséquent ce dossier pourrait concerner la fin de l'année de seconde en vue de préparer l'objet d'étude « La littérature d'idées du XVI^e siècle au XVIII^e siècle » en classe de première, tout en s'appuyant sur les acquis liés à l'étude de la poésie et du théâtre au XVII^e siècle.

Le dossier concerne donc à la fois un genre littéraire, le roman, et la littérature d'idée puisque ces extraits de préface proposent une réflexion rhétorique et poétique.

Les Programmes de Seconde rappellent que « l'enseignement du français permet la structuration de cette culture en apportant aux élèves une connaissance des formes et des genres littéraires, replacés dans leur contexte historique, culturel et artistique. Les principaux objectifs sont donc de faire réfléchir, lire, écrire et parler les élèves. Pour atteindre ces objectifs, les professeurs abordent les objets d'étude en proposant aux élèves la lecture d'œuvres intégrales (ou de sections substantielles et cohérentes d'œuvres intégrales) pour les genres du théâtre ainsi que du roman et du récit, ou des parcours qui prennent la forme de groupements de textes organisés de façon chronologique, pour les genres poétiques et la littérature d'idées. » (c'est moi qui souligne)

LECTURE PREPARATOIRE DES TEXTES

Texte 1

Affin qu'on ne me reproche qu'à l'imitation de la Corneille d'Esope, je me pare icy des plumes d'autrui, le premier advis que j'ai a vous donner, c'est que ce livre n'est pas de moy & que j'en ay seulement reveu la copie, & mis en ordre les adventures, selon les mémoires italiens, qui m'en ont este donnez escrits a la main. Ce n'est pas au reste une invention fabuleuse, mais une histoire véritable, qu'Octavio Finelli, gentil-homme de Spolette, assure avoir eue d'un Caloyer Grec, comme il voyageoit en la coste d'Ephese. M' ayant este envoyee de bien loing par un chevalier, qui n'est pas moins généreux, qu'il est amateur des bonnes choses ; pource qu'il a voulu que je me servisse de la version, & que de plusieurs pieces des-jointes & détachées, je n'en fisse qu'une seule, je me suis mis a revoir tous ses papiers, affin d'essayer de le contenter. J'ai donc premièrement considéré l'ordre de l'ouvrage, que j'ai divisé par livres & par chapitres, pour le soulagement de ceux qui prendront la peine de le lire. Quant aux adventures de l'Histoire, elles m'ont semblé si belles, que sans en changer ny diminuer aucune chose, je n'ai seulement touché qu'aux harangues & aux compliments.

Titre exact de l'œuvre : *L'Histoire nègre-pontique contenant la vie et les amours d'Alexandre Castriot, arrière-neveu de Scanderberg, et d'Olympe la belle Grecque, de la Maison des Paléologues*

Ce texte est, selon la terminologie de G. Genette dans *Seuils*, une préface allographe fictive, relève du « thème du pourquoi », et peut être intégrée dans l'entrée « genèse ». Nous reviendrons sur cette taxinomie.

Cette œuvre comporte successivement une épître dédicatoire, un avertissement, où l'auteur déclare que son livre est la mise au net du manuscrit, rapportant des aventures narrées par un religieux grec,

d'un voyageur italien et la lettre d'un caloyer à son supérieur dans laquelle le moine présente son texte et expose ses intentions. Le récit se voit ainsi doté d'une quadruple fonction, tandis que ces délégations de paternité en cascade problématisent l'origine du discours de la fiction ¹.

Célèbre traducteur du XVII^e siècle, Jean Baudouin a introduit en France Philip Sidney, François Bacon, plusieurs textes du Tasse, Garcilaso de la Véga, Cesare Ripa, Enrico Davila... J. Baudouin fait paraître au moins quatre-vingt volumes entre 1608 et 1605. Cet auteur prodigue se révèle d'abord un passionné d'histoire et de sciences morales. Aussi la place de la fiction narrative dans son œuvre a-t-elle été longtemps méconnue et la paternité de ses romans, notamment *L'histoire négrepontique*, lui-a-t-elle été déniée. Ils tirent pourtant leur feu de la triple réflexion littéraire, historique et religieuse qui caractérise l'œuvre de Jean Baudouin.

L'Histoire négrepontique renouvelle le genre du roman baroque à la lumière d'une médiation morale sur le devenir de l'Europe chrétienne lorsque l'empire ottoman triomphe en Méditerranée. Ce roman d'amour et d'aventures est construit sur le modèle des *Ethiopiques* d'Héliodore.

Il n'est donc pas étonnant que cette préface aborde la question de l'imitation, centrale au XVII^e siècle.

Pour ce faire, l'auteur fait plus que minimiser son rôle puisqu'il affirme n'avoir que retranscrit et mis en ordre des récits transmis par des intermédiaires.

S'appuyant sur la morale de la fable d'Esoppe *De la Corneille et des Oiseaux* et anticipant sur celle de La Fontaine *Le geai paré des plumes du paon* (1669), Baudouin ne fait que reprendre les éléments d'une théorie de l'inspiration développée au siècle précédent et étayée ici par la symbolique volatile ou aviaire.

En décrivant un parcours du récit qui trouve son origine en Grèce et arrive en France via l'Italie, il souligne l'importance de l'héritage antique dans la constitution d'un genre dominant dans la première moitié du XVII^e siècle que G. Molinié a précisément qualifié de « roman à la grecque » (*Du roman grec au roman baroque — Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, PU Toulouse — Le Mirail, 1982) Conformément aux règles qui concernent ce genre romanesque en vogue, cette oeuvre s'ouvre *in medias res*, au cœur d'une histoire dont les prolégomènes doivent être progressivement explicités par une série de retours en arrière, et intègre plusieurs récits secondaires (la vie des parents de l'héroïne, par exemple) dont la présence est tout à fait motivée. (...) Suivant la leçon d'Héliodore, il se situe à la pointe de la création au cours de la période.

En limitant le travail d'auteur à une compilation et un ordonnancement, en insistant plus sur la *dispositio* que sur l'*inventio*, Baudouin place « la technique narrative au premier plan ; le souci de l'habileté rhétorique l'emporte sur le pur désir de divertir. Le soin de la manière prévaut (du moins en théorie) sur le goût de la matière. (...) Dans la création romanesque à l'imitation du roman grec ne demeure que le soin de la réécriture, c'est-à-dire de l'écriture, sans la nécessité de la transmission d'un contenu. (...) J. Baudouin donne l'exemple d'un grand praticien de l'*imitatio*. »²

Texte 2

Comme nous ne pouvons être savants, que de ce que les autres nous enseignent ; et que c'est à celui qui vient le dernier, à suivre ceux qui le devancent : j'ai cru que pour dresser le plan de cet Ouvrage il fallait consulter les Grecs, qui ont été nos premiers Maîtres ; suivre la route qu'ils ont tenue ; et tâcher en les imitant, d'arriver à la même fin que ces grands hommes s'étaient proposée.

J'ai donc vu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poème épique, il y a une action principale, où toutes les autres sont attachées ; qui règne par tout l'ouvrage ; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'Iliade d'Homère est la ruine de Troie : dans son Odyssée, le retour d'Ulysse à Ithaque : dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conquête de l'Italie ; plus près de nous dans Le Tasse, la prise de Jérusalem ; et

¹ L. Plazenet, « Jean Baudouin et le genre romanesque », *Dix-septième siècle* 2002/3 (n° 216), pages 397 à 415.

² Ibid.

pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet, dans l'Héliodore, le mariage de Chariclée et de Théagène.

Ce n'est pas que les Épisodes en l'un, et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutôt des beautés que des défauts : mais il est toujours nécessaire, que l'adresse de celui qui les emploie, les fasse tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchaînement ingénieux toutes ces parties ne fassent qu'un corps ; et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ni d'inutile. [...]

Mais avant que de finir, il faut que je passe des choses, à la façon de les dire : et que je vous conjure encore de n'oublier point que le style narratif, ne doit pas être trop enflé, non plus que celui des conversations ordinaires : que plus il est facile, plus il est beau ; qu'il doit couler comme les fleuves et non bondir comme les torrents ; et que moins il a de contrainte, plus il a de perfection. J'ai donc tâché d'observer une juste médiocrité, entre l'élévation vicieuse, et la bassesse rampante ; je me suis retenu dans la narration, et me suis laissé libre dans les Harangues et dans les passions : et sans parler comme les extravagants, ni comme le peuple, j'ai essayé de parler comme les honnêtes gens. Voilà, Lecteur, ce que j'avais à vous dire : mais quelque défense que j'aie employée, je sais qu'il est des ouvrages de cette nature, comme d'une Place de guerre : où quelque soin qu'ait apporté l'Ingénieur à la fortifier, il se trouve toujours quelque endroit faible, où il n'a point songé, et par où on l'attaque. Mais cela ne me surprendra point : car n'ayant pas oublié que je suis homme, je n'ai pas oublié non plus, que je suis sujet à faillir.

La structure complexe du roman s'organise autour d'une histoire d'amour, qu'accompagnent neuf histoires secondaires, lesquelles tournent principalement autour de l'amour. Elles convoquent un grand nombre de personnages qui peuvent ou non jouer un rôle dans l'action principale et ainsi conférer une nécessité et une vraisemblance plus ou moins grandes à la narration.

« Scudéry, dont la principale source pour cette œuvre est Demètre Chalcondile, n'innove pas en recourant au thème ottoman, histoires tragiques et tragédies ayant déjà exploité l'histoire de Soliman et Moustapha. Mais s'il se montre fidèle à sa source, il modifie deux éléments majeurs, les amours de Justinian et d'Isabelle que vient compliquer la passion du Sultan pour Isabelle, et le personnage du vizir Ibrahim Pacha, présenté dans toutes les sources comme un parvenu sans scrupule. Or, ces manipulations ne sont pas anodines, mais permettent la fin heureuse du roman et le triomphe de la vertu. (...) Les choix de Scudéry pourraient à cet égard être romanesques mais aussi politiques. À une époque de rapprochement entre la France et la Turquie, alors que Richelieu cherche à développer l'amitié franco-ottomane, la représentation du sultan n'est ici sans doute pas anodine. »³

Il s'agit du premier roman des Scudéry, généralement attribué à Georges de Scudéry par la critique moderne, de façon assurée pour les paratextes, de façon moins ferme pour le roman lui-même.

Comme l'auteur du texte précédent, de Scudéry développe une théorie de l'imitation liée à celle de la *translatio studii* et soutenue par la référence canonique à quatre figures exemplaires : Homère, Virgile, Le Tasse, Héliodore.

Puis il présente des principes de composition romanesque issus de la réflexion rhétorique antérieure et contemporaine (sur le genre théâtral) permettant de préserver l'unité et la cohérence de l'œuvre. Il s'agit aussi de codifier l'unité composée héritée du Tasse en prônant le principe de « liaison » entre les différentes histoires qui doit permettre de maintenir une diversité dans l'invention.

Pour R. Zuber et M. Cuenin⁴, ce texte est une tentative de définition du roman (réponse au polymorphisme ambiant ?), un « point de départ théorique qui dévoile » la prétention du roman héroïque à être la version en prose de l'épopée. Soumis aux règles des unités, il affiche en matière

³ *Ibrahim ou l'illustre Bassa*. Introduction et notes à l'Épître et à la Préface par Rosa Galli Pellegrini.

Établissement du texte, notes, annexes et fiches historiques par Antonella Arrigoni, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Biblioteca della ricerca, 2003.

⁴ « Le classicisme », Littérature française, vol. 4, Arthaud, 1984

d'intrigue et de personnages, une capacité d'invention superbe et il se propose expressément d'améliorer, chez son lecteur, la connaissance de l'histoire et l'émulation des bonnes mœurs. » (p. 151)

Après les principes concernant la *dispositio* et la *narratio*, ceux liés à l'*elocutio* sont présentés. Ils reprennent les esthétiques horatienne du *sermo humilis* et ronsardienne du « doux coulant » (voir *Montaigne* de H. Friedrich, Gallimard, 1984), de la simplicité et donc de naturel.

Il s'agit de concilier le style familier de la conversation avec la juste mesure (*moderatio*).

Celle-ci s'incarne en partie dans les traditionnels énoncés d'humilité et la déclaration de modestie à la fin du texte, renouvelés par la métaphore guerrière.

Il s'agit là d'un type de préface étendue où la réflexion sur le genre l'emporte sur la présentation du roman. La visée théorique l'emporte sur la démarche apologétique et l'enquête sur le genre semble remplacer la présentation du roman. La Préface d'*Ibrahim* a joué un rôle considérable dans la conception de la « poétique épique » liée au roman de cette époque.

Texte 3

*Je chante les amours et les adventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe ; et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je les chante, et si je ne sçay pas la musique. Mais puisqu'un roman n'est rien qu'une poésie en prose, je croirois mal débiter si je ne suivois l'exemple de mes maistres, et si je faisois un autre exorde : car, depuis que feu Virgile a chanté *Ænée* et ses armes, et que le Tasse, de poétique memoire, a distingué son ouvrage par chants, leurs successeurs, qui n'estoient pas meilleurs musiciens que moy, ont tous repeté la mesme chanson, et ont commencé d'entonner sur la mesme notte. **Cependant** je ne pousseray pas bien loin mon imitation ; car je ne feray point d'abord une invocation des muses, comme font tous les poètes au commencement de leurs ouvrages, ce qu'ils tiennent si necessaire, qu'ils n'osent entreprendre le moindre poème sans leur faire une priere, qui n'est gueres souvent exaucée. Je ne veux point faire aussi de fictions poétiques, ny écorcher l'anguille par la queue, c'est à dire commencer mon histoire par la fin, comme font tous ces messieurs, qui croient avoir bien r'affiné pour trouver le merveilleux et le surprenant quand ils font de cette sorte le recit de quelque aventure. C'est ce qui leur fait faire le plus souvent un long **galimathias**, qui dure jusqu'à ce que quelque charitable escuyer ou confidente viennent éclaircir le lecteur des choses precedentes qu'il faut qu'il sçache, ou qu'il suppose, pour l'intelligence de l'histoire.*

L'argumentation de ce texte repose sur la présence centrale du connecteur d'opposition « cependant » qui manifeste un écart par rapport aux deux textes précédents et illustre une évolution de la pratique romanesque.

« Bien qu'issu de l'« apogée » du Grand Siècle, *Le roman bourgeois* est un livre qui n'a jamais eu sa part de gloire. Mal apprécié à sa sortie, il fut toutefois (partiellement) récupéré au xix^e siècle dans le sillage du roman balzacien comme précurseur hésitant de ce réalisme qui allait devenir le trait définitif du genre, statut qu'il garde aujourd'hui dans la plupart des histoires du roman et des manuels scolaires qui en font mention. Pour les historiens du classicisme, en revanche, pour qui les modèles de l'esthétique romanesque sont donnés par Honoré d'Urfé ou Madame de Lafayette, *Le roman bourgeois* sied mal dans le contexte de la production littéraire de l'époque. (...) En ce qui concerne *Le roman bourgeois*, on ferait sans doute mieux de laisser de telles questions génériques, ce que nous demande justement la voix de l'auteur/libraire qui introduit le premier livre⁵ : « si vous y vouliez rechercher cette grande régularité que vous n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute

⁵ D'entrée de jeu on ne sait pas si l'on a affaire à un auteur ou un libraire, et l'histoire, ou plutôt les histoires et historiettes que le narrateur raconte sont volontairement « décousues » et abandonnées à la merci des lecteurs et/ou des libraires.

ne serait pas dans l'ouvrage, mais dans le titre : ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point » (Craig Moyes, « Juste(s) titre(s) : l'économie liminaire du Roman bourgeois », *Etudes françaises*, Volume 45, Numéro 2, 2009, p. 25–45.)

Plus qu'un écart, ce texte entérine une rupture dans la pratique romanesque que la préface décrit et justifie. En effet, il s'agit d'un roman « monstrueux » à la fois dans sa structure et sa visée.

Furetière raconte « avec fidélité plusieurs historiètes ou galanteries arrivées entre [...] ces bonnes gens de médiocre condition [...] dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots ; et ceux-ci ont bien la mine de composer le plus grand nombre »⁶. Sans structure apparente, il multiplie personnages et situations, et se présente comme une satire des romans héroïques et galants du milieu du XVIII^e siècle : c'est une œuvre en prose, qui raconte, comme le dit son titre, les aventures de bourgeois ridicules (tels Javotte et Bedout) ou d'avocats acharnés (tels Charroselles et Collantine). De nombreux critiques ont donc étudié ce roman avant tout comme un pamphlet contre le roman héroïque et d'une manière générale contre le genre épique.

Antoine Furetière radicalise donc cette réinvention du romanesque en rejetant le concept d'*imitatio* lorsqu'il fait le choix de représenter, de parodier, des bourgeois.

Le texte peut être divisé en deux parties :

- Furetière crée comme ses prédécesseurs un « pacte de lecture » avec son destinataire, il le fait avec beaucoup d'ironie comme le soulignent les antithèses qui ouvrent le texte. En effet, l'auteur semble « suivre l'exemple » de ses « maîtres », de ses ancêtres aèdes- Virgile et Le Tasse notamment- en revendiquant l'importance du « chant » grâce à une isotopie paronomastique qui sature le texte (« Je chante », « je les chante », « a chanté », « chants », « chanson », etc)
- Mais en fait il s'en écarte grâce à des accumulations négatives concernant les éléments topiques traditionnels et condamne le « galimatias » en recourant au même mot que le Père Bouhours dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687).

Texte 4

J'ai trouvé de plus grandes difficultés dans cet ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume. Cela surprendra sans doute ceux qui le liront : on ne s'imaginera jamais qu'une fable contée en prose m'ait tant emporté de loisir ; car pour le principal point, qui est la conduite, j'avais mon guide, il m'était impossible de m'égarer ; Apulée me fournissait la matière. Il ne restait que la forme, c'est-à-dire les paroles : et d'amener de la prose à quelque point de perfection, il ne semble pas que ce soit une chose fort malaisée ; c'est la langue naturelle de tous les hommes. Avec cela je confesse qu'elle me coûte autant que les vers. Que si jamais elle m'a coûté, c'est dans cet ouvrage. Je ne savais quel caractère choisir : celui de l'histoire est trop simple ; celui du roman n'est pas encore assez orné ; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut. Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. D'employer l'un en un endroit, et l'autre en un autre, il n'est pas permis ; l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons. J'avais donc besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là : il me le fallait réduire dans un juste tempérament : j'ai cherché ce tempérament avec un grand soin : que je l'aie ou non rencontré, c'est ce que le public m'apprendra. Mon principal but est toujours de plaire : pour en venir là je considère le goût du siècle. Or après plusieurs expériences il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie : non que l'on méprise les passions ; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un roman, dans un

⁶ M. Roy-Gabriel, Antoine Furetière, *“Le Roman bourgeois”*, Garnier Flammarion, 2004.

poème, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence ; mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin ; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie. Quand il ne l'aurait pas fallu, mon inclination m'y portait ; et peut-être y suis-je tombé en beaucoup d'endroits contre la raison et la bienséance.

Les Amours de Psyché et de Cupidon parurent en 1669, mais l'oeuvre était sur le chantier depuis plusieurs années, ainsi que nous l'apprend l'*Épilogue* du livre VI des *Fables*.

L'ouvrage de La Fontaine est divisé comme suit : une Préface et deux livres, le premier exposant les faits et la curiosité malade de Psyché qui la mena à sa perte ; le deuxième évoque les épreuves encourues par Psyché avant de retrouver son mari.

La Fontaine a donc imaginé que, par une belle journée de l'automne 1668, quatre amis Polyphile, Acanthe, Aristote et Gélasse allaient se promener dans les jardins de Versailles, dont les divers aspects, notamment l'Orangerie, et les bains de Téthys nous sont décrits. Au cours de cette promenade, Polyphile lit à ses amis l'histoire de Psyché ; il interrompt cette lecture après la brûlure de Cupidon par l'huile de la lampe fatale. Les quatre amis dissertent alors sur les plaisirs respectifs de la pitié et du rire, de la comédie et de la tragédie. Cet intermède clôt le premier livre. Dans le second, la fiction de la promenade n'est rappelée qu'en quelques lignes à la fin de l'ouvrage, après l'*Hymne à la Volupté* qui sert de conclusion au conte.

La Fontaine a consacré le peu de temps disponible entre le printemps 1668 et le début 1669 non pas seulement à terminer le récit mythologique, mais surtout à l'envelopper dans la fameuse déambulation de quatre amis venus à Versailles pour en partager la lecture. Cette fiction seconde, entrelaçant la première, s'occupe tantôt à analyser la nature et l'effet du conte sur ses auditeurs, tantôt à décrire et à vanter le domaine royal qui constitue l'écrin de leur conversation, le cadre de leurs débats et l'objet de leurs admirations.

La Fontaine accorde une place essentielle à l'irrationnel dans ce texte qui reprend le conte d'Apulée et propose une poétique qui peut être placée sous le signe de l'enchantement⁷. Par le biais de cette reprise, le texte lafontainien met en œuvre un merveilleux hérité de la littérature antique.

Apulée est donc la principale source de La Fontaine, mais on peut remarquer que celui-ci emprunte également divers éléments un peu partout : la rencontre de Psyché et de Cupidon dans une grotte (innovation par rapport à Apulée), tant de romans et de contes font les amants se rencontrer dans une grotte comme Énée et Didon ; l'épisode du philosophe isolé se retrouve également dans divers romans.

La Fontaine puise d'autres épisodes chez de grands noms tels que Marino, Boccace... et surtout Platon. La Fontaine s'est en effet inspiré de Platon en la figure du vieillard philosophe dialoguant avec Psyché, mais également pour la forme de son oeuvre. Platon rapporte en général lui-même une conversation au cours d'une promenade réelle. Il met en scène, dans un lieu délicieux, un petit nombre de disciples de Socrate, auditeurs qui prennent part au récit, au mythe, le coupent, en discutent la conduite ou la moralité. La Fontaine s'était déjà essayé à ce genre de forme dans le *Songes de Vaux*.

Les additions et amplifications abondent puisque les quarante pages d'Apulée sont devenues plus de deux cents chez La Fontaine. Dans toutes les innovations, La Fontaine ne dissimule pas ses emprunts de détail (à l'*Adonis* ou la *Jérusalem délivrée*). Il met à contribution Corneille, Caldéron, Amyot et beaucoup d'autres auteurs, mais c'est toujours sur la trame d'Apulée qu'il attache ses divers embellissements. On peut donc dire qu'il ne supprime aucun épisode, aucune circonstance importante du récit latin.

⁷ voir Boris Donné, *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans les Amours de Psyché*, Paris, Honoré champion, 1995

Dans cette préface, La Fontaine insiste sur le fait que la « matière » lui vient d'Apulée, mais qu'il a particulièrement travaillé la « forme », le « caractère » (p. 53), à la recherche d'une prose ornée qui selon lui devait mêler « dans un juste tempérament » (p. 54) à la fois le galant, le merveilleux, l'héroïque, et le plaisant, voire le badin ; notons qu'une des « solutions » adoptées pour ce mélange est l'emploi du prosimètre. *Les Amours* sont en fait une œuvre hybride, relevant à la fois du conte mythologique, de la pastorale, du poème lyrique, du dialogue philosophique (Voir P. Dandrey, « Marino et La Fontaine ou l'allégorie détournée », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2012/2 (Vol. 112), pages 305 à 313)

Axes d'étude pour le texte :

- Dans la lignée du texte 3, sans renier la dette envers les illustres devanciers (voir querelle des Anciens et des Modernes), expression d'une volonté de renouvellement du genre romanesque (« caractère nouveau ») par la recherche d'une forme mêlant hybridation (*varietas*) et art de la composition équilibrée (« juste tempérament ») : la diversité confuse du « galimatias » doit être ordonnée. Pour ce faire, la prise en compte des « agréments », c'est-à-dire des particularités et des singularités permet à La Fontaine de fonder une définition du naturel refusant l'uniformité, faisant en cela écho à Boileau : « Voulez-vous du public refuser les amours ?/sans cesse en écrivant variez vos discours./ Un style trop égal et toujours uniforme/En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme. » (Chant I)
- « Mon principal but est toujours de plaire » : l'art de plaire est moins une déclinaison de la tradition rhétorique (*placere*) qu'un principe esthétique tentant la conciliation entre le goût général (*judicium*) et le génie particulier (*ingenium*). Il est certes lié au badinage et à la galanterie (champs lexicaux de la seconde moitié du texte) hérités de l'art du courtisan (Castiglione) mais il fait l'objet au XVII^e siècle d'une réflexion qui conclut à son caractère ineffable et indéfinissable (Bouhours et Méré, *Entretiens* de 1671 ; Boileau, *Dissertation sur la Joconde* : « c'est ce je ne sais quoi qui nous charme et sans lequel la beauté même n'aurait ni grâce ni beauté. »)

ELEMENTS CONCERNANT LE TEXTE LIMINAIRE ET LE DISCOURS PREFACIEL

Préface, avant-propos, introduction, prologue, préambule, avertissement, Avant-dire, sas d'entrée, seuil, porche, antichambre, etc : dénominations qui suggèrent la diversité formelle de ce type de texte qui se situe avant l'œuvre.

En tant qu'élément de ce que G. Genette appelle le paratexte, la préface appartient en effet à un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » qui forme une « zone de transaction » entre le livre et le lecteur, au sens où ces discours visent à agir sur le public pour assurer « un meilleur accueil du texte » et « une lecture plus pertinente ». Aussi, même si le lecteur saute volontiers ces pages qui ne font qu'attiser son impatience, la préface a-t-elle un caractère doublement premier, au sens où elle constitue un préalable à la lecture du texte, et au sens où elle propose un éclairage herméneutique du texte. L'avant-texte est donc toujours aussi métatexte : discours surplombant autant que préalable. Pour reformuler les choses : la préface se donne comme la première lecture du texte, incitatrice, et la juste lecture du texte, directrice. On aura reconnu les deux fonctions de base que G. Genette assignait à la préface, en tant que discours visant à « 1. obtenir une lecture, et 2. obtenir que cette lecture soit bonne ».

Comme l'a montré Henri Mitterand⁸ dans la foulée des travaux de Benveniste, la préface s'apparente au *discours* sur l'œuvre tandis que cette dernière relève du *récit*. Le préfacier occupe ainsi une

⁸ « La préface et ses lois », dans : *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980

position énonciative différente de celle des personnages de fiction, puisqu'elle embraye sur le contexte situationnel pour se situer dans le même univers de référence que le lecteur. S'agissant d'une œuvre de fiction, c'est donc bien une fonction de cadre qui est donnée à la préface, comme reliant le monde et l'œuvre dans une zone grise qui permet de faire exister celle-ci pour un lecteur potentiel. La préface est le *lieu* spatial du *moment* de transition entre deux mondes (transition matériellement incarnée par sa position liminaire dans le livre, et métaphoriquement par le caractère surplombant de ce discours introducteur qui peut se lire postérieurement). Ainsi, le seuil ou *limen* que constitue la préface est à concevoir comme un lieu de passage, de mouvement, qui transforme le lecteur en *persona poetica* du texte. Comme l'a souligné Andrea Del Lungo, son emplacement est stratégique en tant que « seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte ; et surtout, lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques. » Ce croisement entre le monde réel et la fiction de l'œuvre, entre le désir et l'attente qui est constitutif du liminaire doit être pensé dans le double rapport que celui-ci entretient avec l'œuvre elle-même, dont il est jugé inséparable : dire l'œuvre et la présenter. Dire l'œuvre comme si la préface pouvait la pointer du doigt pour clarifier le statut de cette parole impuissante à se dire elle-même, et présenter l'œuvre en commentant le sens de celle-ci pour diriger l'attente du lecteur vers une prise de vue sémantique idéale. En situant la préface du côté du discours, H. Mitterand a pu en analyser les composants et montrer que le rapprochement entre préfacier et lecteur permet à celui-là de l'influencer plus facilement, afin de lui imposer une certaine manière de lire le texte.

En tant que discours inaugural, la préface relève du rituel, comme « un geste [devenu] énoncé : « Prends et lis ! », dont l'impératif doit résulter en un acte de lecture. C'est bien d'un performatif qu'il s'agit : d'un geste sous l'apparence d'un discours, qui pointe l'œuvre quitte à en dire du mal. Pour prendre à notre compte un constat de Simone Lecointre et Jean Le Galliot⁹ : dans le prétendu dialogue entre le préfacier et le lecteur, « les valeurs performatives l'emportent sur les valeurs informatives ». Se trouve ainsi levé le paradoxe d'un discours visant à inciter à la lecture, mais dont la lecture peut être omise sans que cela ne nuise à la lisibilité du récit.

Notre dossier montre cependant qu'entre 1630 et 1670, le texte liminaire concerne moins le roman qu'il prédit que la réflexion poétique et esthétique. La scénographie préfacielle (basée notamment sur l'ambiguïté de l'identité du « je ») est alors au service de déclarations métatextuelles qui sont dépendantes d'un contexte socio littéraire et qui sont très éloignées du commentaire de l'œuvre elle-même¹⁰. Cette scénographie peut conduire à la rédaction de préfaces allographes fictives où l'auteur revêt un masque (éditeur, traducteur, ami, ...) : variante de l'énoncé d'humilité ou mode de désengagement qui doit prévenir la critique tant à l'égard de l'écriture romanesque que des défauts potentiels du récit, ceux-ci pouvant être imputés à l'auteur « véritable » et non au simple traducteur.

Fonctions du texte liminaire :

Selon C. Esmein :

Deux grands types de préface : mettre à distance l'activité du romancier et soit valoriser l'œuvre soit assurer la fonction de guidage de la lecture

⁹ Simone Lecointre et Jean Le Galliot, « Texte et paratexte. Essai sur la préface du roman classique », in : *Panorama sémiotique* 1979, p.668-669

¹⁰ Voir F. Rigolot, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », dans *L'Esprit créateur* XXVII: 3 (1987).

- Un type sérieux : poser les conditions de lisibilité de l'œuvre et gloser d'un ton docte l'activité de romancier
- Un type ludique : l'auteur choisit de détourner la parole de façon amusante et gloser de façon ironique l'activité de romancier.

Notre dossier cumule ces deux types. Il conviendra d'analyser la visée des textes du dossier avec les élèves.

Selon F. Rigolot : 3 fonctions

- Décoration : propos convenu et passage obligé
- Information sur le projet littéraire (« thème du pourquoi » selon G. Genette : importance, nouveauté, tradition, unité, véridicité)
- Initiation : objet de l'ouvrage, effet recherché et conditions d'une bonne lecture (cumul des « thèmes » du pourquoi et du comment (genèse¹¹, choix du public, contrats de fiction¹², indication de contexte¹³, déclarations d'intention, définitions génériques : enjeux du romanesque) selon Genette)

Les romanciers qui s'en tiennent aux thèmes du pourquoi valorisent leur ouvrage, et indirectement eux-mêmes, ou en justifient l'écriture et les choix narratifs. Apparition d'éléments topiques : affirmations de sincérité, justification de la moralité, de la vérité ou du bien-fondé du récit, protestation de véridicité.

Avec l'introduction des thèmes du comment, l'auteur cherche à décrypter le fonctionnement de son récit et met en avant le processus de création. Caractère relativement impersonnel¹⁴, préfaces programmatiques qui unissent information au lecteur sur la teneur du récit et initiation à une lecture qui en apprécie l'originalité et la valeur.

Les textes 1 et 2 de notre dossier ont une fonction à la fois décorative et initiatique. Les textes 3 et 4 traitent plus du thème du pourquoi et assurent donc une fonction informative.

Selon P. Marot :

Fonction auctoriale : forte affirmation de la figure de l'auteur qui dispose des clés de lecture du texte, accueille ou rebute le lecteur¹⁵. Figure de l'écrivain non comme figure dans l'œuvre mais comme sujet dans le monde (et donc dans l'institution littéraire).

Fonction pragmatique : séduire les destinataires (entreprise rhétorique et logique communicationnelle de type duel qui reflètent la socialité littéraire de l'époque du texte concerné) et mode d'emploi pour la lecture de l'œuvre (élection de son lectorat, définition du lecteur idéal).

Fonction didactique : réflexion théorique sur l'esthétique et la poétique en complément de la fonction précédente, proche de l'essai ou du traité ; exposition ou commentaire par l'auteur de ses conceptions.

¹¹ Motif du manuscrit trouvé, adaptation du manuscrit d'un ami, traduction d'un ouvrage antique ou étranger. Sert à excuser l'auteur d'éventuelles fautes

¹² Question de l'illusion romanesque ou notions liées à la problématique de la fiction. Protestations de fictivité : Genette prend l'exemple de des discours préfaciels de L'Astrée

¹³ Dans le cas d'un roman historique ou soubassement historico-politique d'un roman héroïque.

¹⁴ Voir Rosane, op. cit.

¹⁵ Voir J. Gracq, *En lisant en écrivant, Œuvres complètes*, éd. La Pléiade, t.II, p. 673-674.

Fonction monumentale : ériger en monument l'œuvre que la préface accompagne (concept d'œuvre idéale) ou se monumentaliser elle-même (elle redouble l'œuvre sans être redondante avec elle)

Au XVII^{ème}, le rôle de ce paratexte est d'introduire à une lecture morale. Est donc posé un contrat de lecture qui fait savoir au lecteur que des valeurs seront non seulement respectées mais aussi mises en pratique par le texte. Mais certains élaborent une réflexion développée et abordent des éléments majeurs de poétique. C'est le cas des textes du dossier qui cumulent la fonction auctoriale et didactique pour délaissier les fonctions pragmatique et monumentale.

Entre 1600 et 1640, le discours préfaciel est marqué par le retour des mêmes principes énumérés à vocation apologétique et par une rhétorique à la fois délibérative (il s'agit de captiver et de persuader) et judiciaire (obtenir la lecture et répondre aux critiques) : défense et illustration du roman, en l'opposant le plus souvent aux autres romans contemporains. (Mon roman est différent des autres !)

1640-1660 : mise en place d'un code romanesque pour permettre une meilleure compréhension du texte, en particulier sa composition. Mélange d'exigences morales et de préceptes techniques, justification des choix narratifs (respect de la vraisemblance notamment dans le traitement des personnages, liberté d'invention), référence d'un savoir partagé avec le lecteur. Jeu avec les règles : cas de T3 et T4. Véritable déclaration d'intention : idées nouvelles et mise à distance de la pratique : préfaces étendues et précises, stipulant modèles et sources antiques et nommant les romans antérieurs et contemporains : T1 et T2

Après 1660, les fonctions d'apologie et de codification s'amenuisent. La vogue de la nouvelle historique et de la nouvelle galante confirme l'évolution de la préface romanesque : plus brève, donne les éléments nécessaires à la compréhension du récit (circonstances du récit, contexte), énoncer la vérité du récit (convaincre le lecteur de la vérité des faits rapportés afin qu'il adhère aux actions et aux sentiments des personnages), vise » l'annexion du lecteur »¹⁶ : le but est de créer une forme de connivence entre romanciers innovants et lecteurs en quête de formes renouvelées et délestées des traditions lassantes. T3 et T4

PANORAMA DU GENRE ROMANESQUE AU SIECLE D'OR

1600-1630 : Au cours de cette période, l'illustration du genre se fait sur le modèle des romans grecs anciens et sur le rejet des romans de chevalerie. Il s'agit, pour l'essentiel, de mettre en avant la moralité, la valeur et l'exemplarité du roman afin d'éviter les reproches que l'on adresse habituellement à ces sortes d'ouvrages.

- Roman d'aventures et roman sentimental (de vital d'Audiguier, *Du Souhait* ou des *Escuteaux*)
- Influence du genre pastoral : *L'Astrée* (1607-1627)
- Nouvelle tragique (François de Rosset, *Les Histoires tragiques de notre temps*, 1614)
- Romans comiques et satiriques (Sorel, *Francion*, 1623-1633)

1630-1660 : Vient ensuite le temps du roman héroïque qui se caractérise par une visée totalisante, une exigence de noblesse (sujet élevé, personnage de haute condition) et une multiplication des péripéties et personnages. La défense du genre au cours des décennies 1640 et 1650 est élaborée à partir d'une transposition des règles épiques au roman. L'épopée permet de valoriser le roman en lui donnant de nobles origines mais surtout d'insister sur la régularité du genre.

¹⁶ P. Dandrey, « Stratégie de lecture et annexion du lecteur : la préface des *Amours de Psychè* de La Fontaine, PFCL n°27, 1987.

- Roman utopique : Cyrano de Bergerac, *L'autre Monde* (1657-1662)
- Roman héroïque (épopée en prose qui sous couvert d'une coloration historique évoque les « illustres contemporains ») : Gomberville, *Polexandre* (1637) ; Madeleine de Scudéry.
- Scarron, *Le Roman comique* (1663) (dimension métaleptique)
- Nouvelle : Jean Regnault de Segrais

1660-1680 : La poétique du « roman nouveau » se pense contre le roman héroïque, c'est-à-dire qu'elle rejette le début *in medias res*, la longueur prodigieuse, les histoires intercalées, le style ampoulé et les invraisemblances affichées. Elle s'inspire principalement de l'Histoire qui se présente comme un gage de vérité et d'authenticité, et qui permet au roman de se distancier de la pure fiction.

- Roman satirique : Furetière
- Nouvelle : Madame de Villedieu, Donneau de Visé (*Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, 1669), Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*.
- *La Princesse de Clèves* (1678)
- Roman épistolaire : *Lettres Portugaises* (1669)
- Récit de voyage

1680-1705 :

- Roman sentimental : Catherine Bernard, *Du Plaisir*.
- Conte (influence de *Les amours de Psyché* de La Fontaine, 1669) : C. Perrault, Madame d'Aulnoy.
- Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (1694-1696)

(Sources : S. Guellouz, « Le XVII^e siècle : le roman dans tous ses états », *Le roman*, Bréal, coll. Amphi, 2000 ; *Poétiques du roman*. Scudéry, Huet, *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du xvii^e siècle sur le genre romanesque*, édition établie et commentée par Camille Esmein, Paris, Honoré Champion, 2004)

Ce parcours a pour tournant les années 1660¹⁷, période qui se caractérise par le changement de forme du roman qu'on qualifie alors de « nouvelle », « histoire » ou « petit roman ». Avant cette date, la théorie ressemble davantage à une défense du genre qui cherche surtout à répondre aux critiques adressées au roman, elle se pense « pour ou contre » le roman. Après 1660, on note une volonté de définir le genre et de constituer une véritable poétique du roman qui se construit essentiellement contre le roman héroïque.

La réflexion sur le genre romanesque au XVII^e est écartelée entre deux principes : docere et placere.

Le roman est l'objet d'une sévère réprobation. Fiction, soit parole mensongère, il est perversion du Verbe, don de Dieu. Divertissant, agréable, il rend l'homme oublieux de la misère de sa condition, le détourne d'accomplir ses travaux et de faire son salut¹⁸

¹⁷ La « théorie du tournant » s'appuie sur un historique orienté qu'Amyot, puis Huet contribuent à constituer : Amyot ayant défini le roman français moderne en s'appuyant sur le roman grec, Huet en fait le modèle de la poétique à tous les niveaux et juge les prototypes successifs plus ou moins réguliers selon leur conformité à ce modèle. (Voir Camille Esmein, « Le tournant historique comme construction théorique : l'exemple du « tournant » de 1660 dans l'histoire du roman », *Fabula-LhT*, n° zéro, « Théorie et histoire littéraire », février 2005.)

¹⁸ P.-D. Huet, *op. cit.*, p. 47, prescrit ainsi : « [...] l'amour doit être le principal sujet du roman ». Il glose sa définition du genre : « [...] des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le

Troisième chef d'accusation : le roman est, depuis la fin du XVI^e siècle, indissolublement lié à un récit amoureux. Il corrompt ses lecteurs en présentant sous un jour séduisant des comportements facteurs d'immoralité et d'insoumission

P.-D. Huet, dans sa *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1670), compendium éclairé de la critique romanesque depuis l'Antiquité, mentionne comme première finalité des romans le « plaisir » qu'ils doivent procurer à leur lecteur, bien qu'il s'empresse d'associer à ce dernier l'« instruction » qu'ils peuvent prodiguer. À son tour, il doit tenter une justification. Elle révèle plutôt une aggravation de la situation théorique du roman depuis J. Amyot. P.-D. Huet (*Lettre-Traité sur l'origine des romans*, édition F. Gégou, Paris, Nizet, 1971, p. 47) écrit : « La fin principale des romans, ou du moins celle qui le doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni. Car, comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements et que son amour le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appât du plaisir et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi, le divertissement du lecteur que le romancier habile semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs [...] ».

La longueur de la justification indique les réticences auxquelles se heurte l'apologiste.

PISTES POUR UNE INTRODUCTION

La critique romanesque naît au XVII^e siècle. Jusque-là dénué de toute reconnaissance, absent des poétiques, parent pauvre de la réflexion théorique, le roman n'a guère fait l'objet de commentaires proprement littéraires. Tout change entre 1600 et 1650, même si les discours critiques que le genre romanesque suscite au cours de la période se contentent presque uniquement de répondre aux accusations dont il est traditionnellement la source.

XVII^e siècle : siècle d'émergence du discours sur le roman. Le discours préfaciel attendu et traditionnel est un élément-clé pour l'édition et la réception des romans au XVII^e siècle¹⁹ : « Puis que c'est la vieille coutume/De n'imprimer aucun volume/Sans un prologue étudié/ sans qu'il soit aux grands dédié,/Faisons donc ici pour Préface/Quelque espèce de dédicace. » (A. Furetière, préface au *Voyage de Mercure*, 1653.)

Ce type de texte était déjà le lieu d'une réflexion poétologique au XVI^e siècle pour d'autres genres (épopée, histoire, poésie, tragédie). D'où la question : lien avec l'émergence de la subjectivité littéraire ?²⁰

Autre question : indice du succès du genre et manifestation d'un changement dans sa conception vers 1660.

Combien de romans paraissent sans préface ? Mais combien de préfaces sont lues par les lecteurs de romans ? Il semble que la préface soit un mal nécessaire de l'œuvre de fiction, et pas uniquement à notre époque. En 1736, tel auteur oublié s'en plaignait déjà auprès de son lectorat : « Si ce livre

plaisir et l'instruction des lecteurs. » Déclinant dans *Le Roman bourgeois* (1666) les poncifs mobilisés par le genre, A. Furetière ne manque pas d'attribuer à la lecture des œuvres des Scudéry la transformation de la sage Javotte en amoureuse audacieuse. Ch. Sorel, dans le chapitre « De la censure des Fables et des romans » de son traité *De la Connaissance des bons livres* (1671), rassemble dans une censure en forme toutes les charges qui pèsent contre le roman

¹⁹ C. Esmein, « Rhétorique préfacielle et roman au XVII^e siècle : liminaires romanesques et théorie du genre », in P. Marot, voir biblio.

²⁰ Voir F. Rigolot, « Le paratexte et l'émergence de la subjectivité littéraire », in M. Calle-Gruber et E. Zawisza, *Paratextes. Etudes au bord du texte*. L'Harmattan, 2000.

paraissait sans préface, à peine aurait-il l'air d'un livre. Il en faut donc faire une, mais que dire?»²¹. La remarque ironique donne à entendre que l'énoncé préfaciel n'a pas d'importance dans ce qu'il dit, mais plutôt dans ce qu'il fait. Mal nécessaire aux livres de fiction, le texte liminaire aurait donc pour but de les délivrer d'un autre mal, plus inquiétant: celui de ne pas être pleinement des livres, reconnus comme tel par le lectorat. Comme si l'œuvre littéraire devait avoir recours à des éléments extérieurs à elle-même pour se donner une existence légitime.

D'où une autre question : à quoi sert ce paratexte ?

Comment relier ces questions afin de bâtir une réflexion cohérente ?

Choix de respecter la chronologie : dossier qui souligne deux périodes correspondant à deux types de discours liminaire : doctrinal d'un côté, informatif de l'autre.

Extrait de l'introduction proposée par Orlane Pasquero :

Trouver le bon style, quel écrivain ne s'est pas posé la question ? Une question qui traverse en effet tous les Arts poétiques depuis l'Antiquité (Aristote et Horace en tête) en tant ce que cette « façon de dire » (les Scudéry, texte 2) aide à fixer les frontières génériques d'un texte : c'est bien la caractérisation du style, du registre épique qui permet de définir l'épopée et non l'inverse. Aussi paraît-il censé que les productions littéraires, en période de transition, soient le reflet d'un questionnement sur ces « façons de dire » qui dessinent les frontières du genre. Le « siècle d'or » en France, on le sait, est celui du théâtre qui a longtemps occulté, dans l'histoire littéraire, les bouleversements que connaissaient, au même moment, la poésie et le roman, grand et petit genres, au début du XVII^e siècle.

PREREQUIS

Voir l'objet d'étude évoqué au début de notre étude.

Proposition de Anne-Stéphanie Jarraud :

La séquence pourra prendre place en milieu d'année, après une séquence consacrée à l'étude de formes poétiques du Moyen-Age au XVIII^e siècle, avec pour intention de servir elle-même de préface à l'étude d'une œuvre romanesque, conformément à l'objet d'étude « Le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle ». Le programme de littérature du collège aura permis aux élèves de parcourir le genre narratif, de l'épopée aux formes contemporaines, avec une attention particulière portée en 4^{ème} à l'émergence du réalisme. L'enjeu pour la séquence consistera à faire prendre conscience aux élèves que le roman s'inscrit dans une histoire et que si le XIX^e siècle a donné sa formule au roman moderne, les questions qu'il soulève se trouvent bien en amont, au XVII^e siècle, plus connu des élèves pour ses productions théâtrales et poétiques que romanesques. Elle s'appuiera par ailleurs sur les connaissances acquises au collège dans le domaine du texte argumentatif, dont relèvent les quatre textes.

PROBLEMATIQUE

On connaît l'importance des commentaires *a posteriori* des auteurs dramatiques du XVII^e siècle sur leurs propres pièces (notamment Corneille ; voir dossier n° 5 traité cette année). Les textes préfaciels de notre dossier jouent-ils un même rôle explicatif et « justificatoire » ?

²¹ Thémiseul de Saint-Hyacinthe dans sa «Préface» à son *Histoire du Prince Titi* en 1736

On connaît également la mutation profonde que connaît le genre romanesque au siècle d'or. Un exemple suffit : la fameuse *Lettre sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet, rédigée en 1670 comme préface à *Zaïde* de Marie-Madeleine de La Fayette, réserve une dignité au seul roman épique, qui, on le sait, est arrivé à la fin de sa carrière au moment de la parution du traité.

Est-il alors possible d'attribuer aux discours liminaires une part contributive au débat sur le genre romanesque ? Dans quelle mesure et en fonction de quels arguments ?

AXES POSSIBLES :

- Des textes liminaires détournés de leur fonction première : que deviennent la vocation apologétique, la rhétorique déclarative et les éléments topiques traditionnels du discours préfaciel « traditionnel » ?
- Vers un art du roman : de la défense du genre romanesque à sa redéfinition.
- La mise en place d'une rhétorique préfacielle au service de la recherche de formes romanesques autres.

PROPOSITION DE SEQUENCE

Objectif : Appartenant à la littérature d'idée mais faisant partie d'un ouvrage romanesque, le texte liminaire possède des caractéristiques à la fois argumentatives et métadiscursives.

Les élèves seront donc invités à saisir à la fois les particularités du discours préfaciel au XVII^{ème} siècle et à comprendre l'évolution des idées sur le genre romanesque entre 1630 et 1670.

Séance 1 : étude de T1

Deux objectifs :

- Informer sur la théorie de l'imitation au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles: relevé des éléments textuels idoines et cours magistral
- Déterminer les caractéristiques du genre romanesque dominant. Lectures d'extraits de romans (H. D'Urfé, Sorel, Scudéry,) et relevé des invariants (début *in medias res*, personnages de haute condition, discours moral, conception de l'amour, ...).
- Caractériser le discours préfaciel autour de 1630 grâce à l'étude de T1: définir la figure de l'auteur, la visée et l'intention, la stratégie rhétorique, la nature des arguments.

Conclusion : une mise en scène auctoriale au service d'une théorie de l'imitation et un lecteur invité à entrer « dans l'atelier du romancier »

Séance 2 : étude de T2

- Caractériser le discours préfaciel autour de 1640 : définir la figure de l'auteur, la visée et l'intention, la stratégie rhétorique, la nature des arguments.
- Constater les points communs avec T1, relatifs à l'imitation et à l'art de la composition romanesque, et l'ajout concernant les réflexions sur le style (mesuré et coulant, non limité au style élevé)
- Recherche des élèves sur l'évolution du genre romanesque entre 1630 et 1660 puis cours magistral

Conclusion : des conceptions communes entre T1 et T2 correspondant à une pratique romanesque effective

Séance 3 : étude de T3

- Définir cette conception nouvelle : nature des arguments, comparaison avec T1 et T2
- Relever les effets stylistiques au service de cette nouvelle conception. On pourra intégrer une séance d'étude de la langue consacrée au système des temps verbaux dans les trois premiers

textes du dossier : un système du présent au service d'une part de l'ancrage énonciatif (« j'ai cru ... », « je pense ... ») et d'autre part d'une généralisation du discours qui se mue en réflexion sur la poétique du genre (valeurs aspectuelles généralisantes) ; une utilisation particulière de l'imparfait et de sa valeur inchoative pour parler de l'activité d'écriture du romancier.

- Cours magistral sur le tournant de 1660 et lecture d'extraits des romans de Furetière et Scarron.

Séance 4 : étude de T4

Objectif : confirmer l'évolution constatée avec T3

- Comparaison avec les autres textes du dossier pour confirmer la revendication de l'héritage des Anciens
- Définir la proposition de la seconde partie de T4 en lien avec la notion de naturel. Lecture de *l'Épître à Huet* de La Fontaine et d'extraits de la *Critique de l'École des femmes* de Molière concernant le naturel au théâtre.

Extrait de la copie de de Anne-Stéphanie Jarreud :

Au cours d'une quatrième séance, les élèves seront invités à travailler à une mise en voix, voire une mise en scène, de la deuxième partie de la préface d'Ibrahim et du texte de La Fontaine. Pour préparer ce travail, on demandera aux élèves de porter leur attention sur la rhétorique de ces textes, sur le rythme créé par les effets de construction, de parallélisme et d'opposition notamment. On pourra ainsi observer que la défense d'un style qui vise une forme de naturel passe, par une forme de mise en abyme, par l'emploi d'un style lui-même très travaillé. L'objectif sera donc de sensibiliser les élèves à l'éloquence déployée par les auteurs, et de faire entendre la voix des « romanciers à la barre », comme le suggère l'intitulé de la séquence, et comme y invitent les textes eux-mêmes, par l'affirmation du « je » romancier et l'adresse au lecteur qu'il s'agit d'initier ou d'éduquer, pour reprendre la métaphore du chemin, à un genre nouveau.

PROPOSITION DE CONCLUSION

Ces éléments de paratexte romanesque composés entre 1630 et 1670 proposent des avancées théoriques d'envergure et un usage inédit du discours préfaciel comme lieu potentiel d'une poétique. Lieu d'une apologie systématique au début du siècle, il devient le support d'une réflexion sur certaines caractéristiques du genre ou d'interrogations sur son effet. Ce discours n'évite cependant pas les passages obligés (moralité de l'œuvre, sincérité du narrateur, excuses et protestations d'humilité) mais la préface est bien alors un véritable outil d'investigation qui va modeler une poétique naissante.

PROLONGEMENTS

- Une séquence sur le théâtre de Molière : les éléments concernant l'évolution du roman sont-ils comparables à ceux concernant le genre théâtral ?
- Lecture du livre XII des Fables de La Fontaine : lieu d'application des idées développées dans T4 ?

BIBLIOGRAPHIE :

P. Dandrey, « Stratégie de lecture et annexion du lecteur : la préface des *Amours de Psychè* de La Fontaine, PFCL n°27, 1987.

A. Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, «Poétique», 2003

I. Galleron (dir.), *L'Art de la préface au siècle des Lumières*, P.U. Rennes, 2007

G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987.

C. Esmein, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe sur le genre romanesque*, , Champion, coll. Sources classiques, 2004.

Le Texte préfaciel, PU Nancy, 2000.

P. Marot (dir.), *Les textes liminaires*, PU du Mirail, Toulouse, 2010.