

Des millions de masques et très peu de visages : Montesquieu et Cadalso comme préfaciers

Ignac Fock

Université de Ljubljana

Abstract

The present article is a comparative study of the fictional prefaces to two Eighteenth-century epistolary novels: *Persian Letters* (*Lettres persanes*, 1721) by French writer and philosopher Montesquieu, and its Spanish transposition, *Moroccan Letters* (*Cartas marruecas*, 1789) by Cadalso. Following Genette's theory and typology of the preface, we analyze the identities and the roles of both novelists as preface-writers who reject the authorship by resorting to the topic of the found manuscript in order to create verisimilitude, the first rule of the Eighteenth-century novel. By showing that the narrative structures of the prefaces do not comply with neither the roles nor the reception patterns they are attributed, we try to reveal the narrative mechanisms by which both preface-writers attain the same objective but thereby produce different literary effects. We demonstrate the latter through the motif of the mask, a well-known metaphor referring to the pseudo-allographic or crypto-authorial preface, but also used by Cadalso in an explicit and metafictional manner. Our conclusion is that it is not the perfection of the mask that empowers the preface to be effective, but rather its use: the preface-writer must put it on as well as remove it opportunely.

Key words: preface, epistolary novel, paratext, Montesquieu, Cadalso

Imparerai a tue spese che nel lungo tragitto della tua vita
 incontrerai tante maschere e pochi volti.
 Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomilla*

1 INTRODUCTION

Cet article est une comparaison de deux romans épistolaires ou, plus précisément, de leurs préfaces. Le premier roman, *Lettres persanes*, écrit par Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, fut publié anonymement en 1721. Connu comme le premier roman épistolaire polyphonique, il fait la satire de la société française du dix-huitième siècle vue par deux Persans, personnages fictifs à travers lesquels l'auteur met en cause le système politique de son époque. Le second roman, *Lettres marocaines (Cartas marruecas)*, écrit en espagnol par José de Cadalso y Vázquez en 1774, fut publié posthument, en 1789, et passe pour une imitation du soi-disant « modèle persan » de Montesquieu. En nous appuyant sur la théorie du paratexte établie par Gérard Genette, nous examinons la structure narrative des deux préfaces pour montrer, tout d'abord, que leurs images typologiques ne coïncident pas entièrement avec leurs fonctions rhétoriques. Ensuite, nous tâchons de repérer et de déceler les démarches et les mécanismes narratifs par lesquels Montesquieu et Cadalso, en tant que deux préfaciers typologiquement différents, réussissent à atteindre le même effet rhétorique. Finalement, nous empruntons un motif très clair et bien connu, mais important puisque Cadalso s'en sert explicitement, celui du masque, pour observer comment ces démarches et mécanismes influent sur le ton voire l'image poétique des deux ouvrages.

Par cela, tout en affirmant la solidité architecturale de la théorie de Genette, considérée déjà comme classique, nous en révélerons aussi les lacunes, avouées en quelque sorte par le théoricien lui-même et signalées maintes fois par la narratologie plus récente. Certes, la quête du ton de la préface inscrit notre recherche dans la ligne esquissée par Andrea Del Lungo, qui propose d'« étudier /la préface/ dans ses valeurs connotatives et sémantiques » (2009 : 111), pour justifier une démarche qui dépasse l'analyse structurale tout en examinant un élément défini au sein de la structure, comme par exemple la préface. Or, au-delà des précisions narratologiques et historico-littéraires, et compte tenu de la nature du présent volume, notre article démontrera, bien qu'implicitement, deux faits à considérer dans le domaine de l'enseignement du français et, notamment, de la littérature française. D'abord, le rôle incontestable des lettres françaises dans l'évolution du roman espagnol, mais aussi les voies prises par celui-ci afin d'élaborer sa propre poétique ; c'est toujours « l'autre » qui nous permet d'envisager dans toutes les dimensions l'image de nous-mêmes. Et ensuite : dans deux ouvrages non seulement

structurellement proches mais aussi liés au sens d'intertexte et d'hypertexte, l'emploi d'une stratégie narrative assez conventionnelle, remplissant la même fonction rhétorique, suscite deux tons différents. Il faudrait y songer à l'heure d'enseigner une langue étrangère : à côté des compétences linguistiques et la distinction de différents registres, il y a l'humour, témoin suprême de la maîtrise d'une langue, maternelle ou étrangère, et, finalement, une certaine sensibilité voire perspicacité (tellement chères aux écrivains du XVIII^e siècle). Et ces compétences ne s'acquièrent qu'à travers la littérature.

2 LA PRÉFACE FICTIONNELLE : MASQUE ET IMITATION

Le roman moderne, héritier des modèles picaresque et cervantin, s'articule au dix-huitième siècle grâce aux écrivains anglais et français. Il naît d'une subversion qui dépasse le domaine littéraire : l'essence du roman moderne, c'est l'essence de l'esprit des Lumières, dit Todorov (2006). Dû aux changements dans la société qui ont produit les changements du goût littéraire chez un public de plus en plus nombreux, le récit fictionnel en prose a dû s'éloigner du monde idéalisé des romans chevaleresques, amoureux et pastoraux du siècle précédent. Il devait refléter le monde contemporain, l'empire de la raison sur la superstition et sur cette immaturité dont l'homme pouvait sortir, selon Kant, en se servant de son propre entendement. En même temps, le roman reflétait une nouvelle sensibilité s'étendant du libertinage au moralisme (tout en passant par la fausse moralité). Et ce n'était pas seulement le philosophe des Lumières qui cherchait de telles doctrines incarnées en des personnages littéraires individualisés au lieu de typifiés, le lecteur bourgeois lui aussi visait à s'identifier avec eux.

Par conséquent, l'authenticité devient la première norme pour tout romancier, quel que soit le rôle qu'il s'attribue en se servant de la préface pour nier qu'il soit l'auteur du roman qu'il publie et, surtout, pour nier que ce qu'il publie soit un roman. Il y dira « ceci n'est pas un roman », mais un journal, une correspondance, un manuscrit trouvé, ce qui est conforme, d'abord, à l'obligation sous-entendue de l'auteur d'assurer l'authenticité à son œuvre, et, ensuite, aux exigences des lecteurs auxquels la méthode épistolaire permet de scruter la psychologie des personnages. Ainsi, le topique du manuscrit trouvé accompagne le roman moderne dès sa naissance, trouvant la place dans la préface. C'est là où Cervantès se proclame pour « père putatif » de don Quichotte, déclaration que nous ne comprenons qu'au moment de lire l'épisode de Cide Hamete Benengeli au neuvième chapitre, où un autre topique voire une autre technique de manipulation narrative est mise en marche : la pseudo-translation.

Dans son étude sur les paratextes, Gérard Genette définit la préface en tant que « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou post-liminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou précède » (1987 : 164). En les classifiant selon le rôle¹ et le régime² du préfacier, le théoricien structuraliste établit dix types de préfaces pour parler ensuite de leurs fonctions. Or, une autre division, beaucoup plus importante pour notre analyse, s'ensuit de leur image rhétorique et de leur valeur littéraire. Certes, les fonctions attribuées aux préfaces font que celles-ci se polarisent, constate-t-il, entre les préfaces *sérieuses*, qui « disent (ou impliquent) la vérité sur la relation entre leur auteur et le texte qui suit », et celles qui sont *fictionnelles* « en ce sens qu'elles proposent toutes, chacune à sa façon, une attribution manifestement fautive du texte » (ibid. : 181-182, 282).

Les fonctions de la préface *auctoriale authentique assumptive* (dite aussi *originale*) – écrite par l'auteur du roman qui, en plus, revendique le roman aussi bien que la préface, et sérieuse par excellence – accompagnent son développement depuis l'Antiquité ; la préface romanesque tire ses origines dans le prologue dramatique et dans l'exorde en rhétorique. Il s'agit tout d'abord des *topoi*, décrits magistralement par E. R. Curtius (1984), comme par exemple *captatio benevolentiae*, *excusatio propter infirmitatem*, etc. ; de souligner l'importance et l'utilité du texte, de le valoriser, de servir de « paratonnerre » pour neutraliser de possibles critiques, d'expliquer la genèse de l'œuvre, d'indiquer le contexte de sa parution, de déterminer le genre littéraire, etc.

Or, la préface aux *Lettres persanes* de Montesquieu s'inscrit parmi les *autoriales authentiques dénégatives* voire *crypto-autoriales*, « puisque l'auteur s'y cache (ou s'y défend) de l'être », voire *pseudo-allographes*, « puisque l'auteur s'y présente comme un préfacier allographe, n'y revendiquant, de toute l'œuvre, que la seule préface » (Genette 1987 : 188). Une telle préface, considérée comme fictionnelle, fonctionne d'une manière différente bien que parallèle à une préface originale, c'est-à-dire, sérieuse. La préface pseudo-allographe est fictionnelle à cause de l'attribution, fautive et « mensongère », de la paternité de l'œuvre, et sa fonctionnalité correspond précisément à ce caractère fictionnel : une telle préface est là afin de produire une fiction. Mais Genette avertit qu'il ne suffit pas de dire « je ne suis pas l'auteur de ce livre » ; « il faut un peu plus qu'une déclaration performative ; il faut *constituer* cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants » (ibid. : 282), et la manière la plus efficace de le faire est de simuler une préface sérieuse typologiquement proche, imitant tous

1 Est *auctoriale* ou *autographe* une préface dont l'auteur prétendu coïncide avec l'auteur réel ou prétendu du livre. Est *actoriale* une préface dont l'auteur prétendu est un des personnages de l'action du texte du livre ; est *allographe* une préface écrite par toute autre personne (ibid. : 181).

2 La préface est *authentique* « si l'attribution à une personne réelle est confirmée par tel autre, et si possible par tous les autres indices paratextuels », *apocryphe*, « si elle est infirmée par tel indice du même ordre », ou *fictive* « si la personne investie de cette attribution est fictive » (ibid. : 181-182).

ces détails qui auraient constitué ou effectué les fonctions d'une telle préface sérieuse.³

3 MONTESQUIEU OU « UN HOMME D'UN AUTRE MONDE »

Les *Lettres persanes* furent publiées anonymement, et la préface dans laquelle l'auteur se proclame pour « traducteur et rédacteur », est elle-même anonyme. Aussi remplit-elle les fonctions d'une préface fictionnelle, présentant le roman comme un texte documentaire, une correspondance authentique, traduite, arrangée et, pour l'instant, publiée sous forme réduite : « J'ai détaché ces premières lettres pour essayer le goût du public ; j'en ai un grand nombre d'autres dans mon portefeuille, que je pourrais lui donner dans la suite. /.../ Je ne fais donc que l'office du traducteur » (Montesquieu 1972 : 7-8). Toutefois, un soupçon ne cesse de s'y mêler. Ce soupçon s'ensuit du fait que le préfacier, tout en se cachant, se voit tenté d'attirer souvent l'attention à sa propre figure. Cette énigme forme un vigoureux repoussoir dans le cadre d'anonymat, puisque le préfacier se sert d'un exemple pour annoncer qu'il est prêt à donner la suite de la correspondance au public « à condition que je ne serai pas connu : car, si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment je me tais. Je connais une femme qui marche assez bien, mais qui boite dès qu'on la regarde. » (ibid. : 7) Ce petit détail n'est en fait qu'une dramatisation des *topoi* bien connus : « C'est assez des défauts de l'ouvrage, sans que je présente encore à la critique ceux de ma personne. » (ibid.) Le sujet est toujours louable, son traitement, c'est-à-dire, le travail de l'auteur, qu'il assume ou rejette la paternité, toujours indigne (cf. Genette 1987 : 212). La fausse modestie, enfin, est parmi les *topiques* exordiaux⁴ les plus fréquents (cf. Curtius 1984).

En ce qui concerne le cas concret de Montesquieu, préfacier pseudo-allographe des *Lettres persanes*, Starobinski souligne un fait bien évident : « L'incognito n'a pas pour seul effet de protéger l'auteur. Son identité n'eût pas été un très grand mystère, pour une police bien organisée. L'effet recherché concerne moins l'auteur, que la constitution même de l'œuvre. » (1974 : 83) En plus, bien qu'en passant, il observe que cette préface donne le ton au roman, réflexion qui le conduit à conclure que l'incognito aboutit à la suppression de l'auteur. Grâce à celle-ci, les épistoliers jouissent d'une autonomie narrative plus élevée : « /L/e livre, donné pour un recueil de missives, a autant d'auteurs qu'il y a d'épistoliers. » (ibid. : 84) Cette autonomie dépasse alors la simple polyphonie, qui ne porte que sur les narrateurs.

3 En empruntant à Percy Lubbock (/1921/ 2007) la terminologie déployée postérieurement par Wayne C. Booth (1983), nous pourrions donc constater qu'une bonne préface fictionnelle ne fait pas recours à la méthode de « telling », mais plutôt à celle de « showing ».

4 C'est-à-dire, qui surgissent dans la partie introductoire (exorde) du discours en rhétorique classique.

En réfléchissant sur le rôle de l'auteur du roman épistolier, Ouellet prend en compte le contexte historique et littéraire du XVIII^e siècle aussi bien que les exigences d'un public bourgeois, moderne, qui réclame l'authenticité dans ce qu'il lit. Sachant qu'un point de vue unique pourrait nuire à cet effet tellement désiré, l'auteur emploie plusieurs narrateurs : « À défaut de la vision englobante de 'Dieu-le-Père', il essaiera de trouver, par le seul dynamisme de ses facultés intellectuelles, une synthèse, ou plutôt une approximation unificatrice de tous les points de vue recueillis. » (Ouellet 1968 : 250) Cela se réalise, bien sûr, dans la préface, seul endroit où l'auteur du roman épistolaire puisse accomplir ses charges « officielles », et justement pour cette raison, il les accomplit à fond. Ce sera un oxymore, mais dans ce cas-là, la dissimulation et le désaveu sont des techniques d'accomplissement qui, de surcroît, s'avèrent fort minutieuses. Ces interventions sont rendues possibles et justifiées par la perspective limitée des narrateurs diégétiques (épistoliers, auteur des mémoires, etc.) qui est préférable dans un récit feignant la véridicité. Plus qu'à la poétique et à la rhétorique, l'auteur se dédie alors aux questions portant sur l'authenticité ; aussi faudrait-il poursuivre les mérites littéraires de l'œuvre précisément dans tout ce qui paraît un manque d'authenticité voire une imperfection ou anomalie. En d'autres termes, le caractère suspicieux du préfacier et notamment le soupçon que le préfacier éveille auprès du lecteur sont décisifs pour la construction de l'effet littéraire de la préface.

Toutefois, un fait même plus intéressant et plus significatif que cette « mort de l'auteur »⁵ de laquelle tirent avantage les épistoliers, se révèle dès que nous changeons de point de vue : plus qu'une retraite ou un repli, la situation décrite signifie un affaiblissement voire une dégradation de l'autorité d'auteur. Car dans la structure narrative du roman, cet auteur anonyme n'est rien de plus (ni de moins) que les épistoliers, son image étant substituée par sa figure dramatisée qui se présente pour faire son apparition dans l'histoire. De sa position d'auteur, il a dû descendre à celle d'un narrateur homodiégétique, perdant ainsi son autorité et, finalement, le prestige de la fonction. Afin d'assurer l'authenticité au récit, il s'est vu obligé de choir délibérément de son piédestal. Il n'avait point trouvé un manuscrit, c'étaient les Persans qui lui lisaient leur correspondance pour qu'il la transcrivît. C'est exactement ce rôle de pseudo-rédacteur et de pseudo-traducteur, qu'il s'attribue de bon gré, qui a causé sa chute : lui, préfacier, devient en même temps témoin et interlocuteur, logeur et ami, car les « Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi ; nous passions notre vie ensemble. » (Montesquieu 1972 : 7)

Les circonstances dans lesquelles se trouve dorénavant le préfacier nous font penser à la situation décrite par Howard Mancing dans le cas de *Don Quichotte*. Le germe des désaccords entre les théoriciens en ce qui concerne la structure narrative

5 Cf. Barthes (1984). Bien sûr, au XX^e siècle, la « mort de l'auteur » était une condition nécessaire pour que la critique ait commencé à s'occuper du lecteur ; il ne s'agit donc pas d'une autre manière d'écrire, mais d'une autre manière de lire.

du roman cervantin, c'est l'idée que la préface n'aurait pas été écrite par Cervantès mais par une entité anonyme complètement inventée. Cette idée provient de la déduction suivante : « l'ami » mentionné dans la préface est fictif, c'est pourquoi la personne à qui il parle – c'est-à-dire, le préfacer – l'est aussi (Mancing 2003 : 134). Ou bien, pour retourner à Montesquieu : étant donné que le préfacer est une personne réelle (ou qu'il se présente comme tel), tous ceux qui sont logés avec lui sont eux aussi des personnes réelles. Genette appelle ce postulat « une fiction officielle que le lecteur n'est pas plus (et sans doute encore moins) invité à prendre au sérieux » voire « une vérité que chacun perçoit ou devine, mais que nul n'a intérêt à dévoiler. » (1987 : 185) Dans la préface pseudo-éditoriale, elle est tout à fait prévisible, or, généralement ce type de mensonge peu convaincant est adressé au lecteur, et ce n'est pas dû à sa candeur ou sa bêtise qu'il l'acceptera, mais parce qu'il comprend ce que signifie le contrat de fiction.

Cette fois-ci, les circonstances ne sont pas les mêmes, car le préfacer a rajouté : « Comme ils /les Persans/ me regardaient comme un homme d'un autre monde ils ne me cachaient rien. En effet, des gens transplantés de si loin ne pouvaient plus avoir de secrets. » (Montesquieu 1972 : 7) La distance culturelle n'est pas qu'un moyen puissant et utile de la critique ; la distance devient une stratégie d'authentification. Pourquoi devrait-on croire ce que les Persans lui ont raconté (et qu'il n'a fait que transcrire) ? Évidemment, parce qu'*ils le regardaient comme un homme d'un autre monde et, par conséquent, ne lui cachaient rien*. À quoi bon avoir des secrets lorsqu'on est si loin de chez soi ? Mais tout en étant sincères, ils lui ont dissimulé le contenu de *quelques* lettres : « J'en surpris même quelques-unes dont ils se seraient bien gardés de me faire confidence, tant elles étaient mortifiantes pour la vanité et la jalousie persane. » (ibid.) En résumé, ce qu'ils lui ont raconté, est vrai. Ce qu'ils ne lui ont pas raconté, est d'autant plus vrai (et délicat) ; s'il n'en était pas le cas, ils ne se seraient jamais vus obligés de le taire.

Qu'est-ce qu'ils ont tu et pourquoi l'ont-ils tu ? La réponse à cette question suppose une intrusion dans la correspondance et fonctionne comme un lien avec l'histoire encadrée et, simultanément, comme une clé pour son interprétation : les choses qu'ils lui ont tues *étaient mortifiantes pour la vanité et la jalousie persane*. En plus, Montesquieu, pseudo-traducteur et pseudo-éditeur, réussit à envelopper la fiction d'une autre couche de paradoxe. Malgré la tentation, il a renoncé fièrement à l'indiscrétion bien qu'elle eût rendu la lecture encore plus séduisante : « /J/ai passé un nombre infini de ces minuties qui ont tant de peine à soutenir le grand jour, et qui doivent toujours mourir entre deux amis. » (ibid. : 7-8) Cette suspension, ce silence fort éloquent est comparable à une autre stratégie d'authentification : « *au Château de... ; Paris, ce 4 août 17*** » lisons-nous, par exemple, dans *Les Liaisons dangereuses* (Laclos 2009 : 35-37). Il vaut mieux taire le lieu et la date exacts de tout ce qui a vraiment eu lieu. Si cela n'avait pas eu lieu, on n'y aurait jamais pris soin, c'est pourquoi le fait que les lieux et les dates ont

été supprimés est forcément une preuve d'authenticité. Ou bien : « /N/ous avons changé le nom de deux personnes dont il y est parlé, et qui sont mortes. Ce qui y est dit d'elles est pourtant très indifférent ; mais n'importe : il est toujours mieux de supprimer leurs noms. » (Marivaux 1978 : 49)

Ce dernier exemple est pris du roman *La vie de Marianne*, mais du roman proprement dit, et non pas de sa préface. Le mécanisme préfacier, reposant sur la suppression de noms et destiné à donner un air d'authenticité au roman, y est transposé de la préface au premier chapitre, alors la transposition s'est opérée au niveau textuel : du paratexte, texte « secondaire », au texte « primaire », romanesque. Dans le cas des *Lettres persanes*, par contre, on ne parle plus de la limite purement textuelle mais plutôt des fonctions rhétoriques de la préface qui ont été transposées au niveau de l'histoire (au sens narratologique du terme), celle qui constitue à son tour le récit-cadre (extradiégétique) dont les morceaux nous sont lancés dans la préface et que nous pouvons en déduire : un Parisien et deux Persans ont fait amitié, le Parisien a logé les étrangers chez lui, ils y sont restés longtemps, ils lui racontaient le contenu de leur correspondance, omettant quelques lettres ; d'un côté il en a profité, d'un autre côté il est resté loyal, et ce qui l'a souvent étonné,

c'est de voir ces Persans quelquefois aussi instruits que moi-même des mœurs et des manières de la Nation, jusqu'à en connaître les plus fines circonstances et à remarquer des choses qui, je suis sûr, ont échappé à bien des Allemands qui ont voyagé en France. (Montesquieu 1972 : 8)

Difficilement trouverions-nous un lecteur, au dix-huitième siècle ou ailleurs, qui, tout en s'irritant à l'heure de lire les histoires parisiennes, ne s'intéresse beaucoup plus à celles qui se déroulent en Perse : « /L/e désordre croît dans le sérail d'Asie à proportion de la longueur de l'absence d'Usbek, c'est-à-dire à mesure que la fureur augmente, et que l'amour diminue » constate Montesquieu dans « Quelques réflexions sur *Les Lettres persanes* », ajoutées dans le supplément de l'édition de 1754. C'est pourquoi il est d'autant plus significatif que l'auteur ne semble pas les prendre suffisamment au sérieux. Il est peu probable que le lecteur soit touché par le dénouement de l'histoire amoureuse (Roxane, épouse préférée d'Usbek, se suicide pour se venger de lui), remarque Georges Gusdorf, qui y a noté aussi de nombreuses imprécisions factographiques : « Montesquieu a pris la peine de transcrire en style oriental les dates du calendrier européen ; ce petit jeu ne convainc guère. À plaquer ainsi du mécanique sur le vivant, on accentue seulement l'impression de laborieuse mascarade. » (1972 : XII)

En fin de compte, le motif pour lequel Montesquieu s'est servi de la forme épistolaire est clair : il a authentifié deux fois l'histoire, tandis que lui, il s'est caché successivement derrière deux masques. Mais du point de vue de la composition, l'histoire qui se déroule à Ispahan, complémentaire et en contraste à celle de Paris, sert de leurre pour attirer le lecteur. C'est l'histoire persane qui « fait » le

roman,⁶ qui fait qu'il y ait un roman : premièrement, parce que c'est une histoire proprement dite, et deuxièmement, parce qu'elle est entourée d'une scénographie et chargée d'une atmosphère bien aimées à l'époque. En 1721, l'Orient est à la mode.⁷ Voilà pourquoi les *Lettres marocaines* de Cadalso, publiées en 1789, n'atteignent pas la curiosité littéraire des *Lettres persanes* : au Maroc, il n'y aura aucune histoire et aucun sérail.

4 CADALSO ET « LE CARROSSE DU MENSONGE TRIOMPHANT »

Contrairement au grand nombre d'épistoliers chez Montesquieu, il n'y en a que trois chez Cadalso : leurs caractères et leurs images constituent en même temps leurs fonctions. Gazel, jeune Marocain appartenant à la suite de l'ambassadeur, voyage par Espagne et décrit les mœurs espagnoles à son précepteur Ben-Beley, qui vit au milieu du désert marocain et lui répond solennellement, faisant appel à la sagesse orientale et au pragmatisme des lois naturelles. La troisième voix épistolaire appartient à Nuño, Espagnol, mentor du jeune Marocain et, évidemment, *alter ego* de Cadalso voire messager dramatisé de ses valeurs, ses opinions et, finalement, de son ironie. Nuño est sceptique, « encarcelado dentro de sí mismo » (Cadalso 2008 : 153), un « philosophe stoïque » (Pedraza Jiménez et Rodríguez Cáceres 1981 : 160) qui utilise l'incompréhension des coutumes espagnoles et le manque de connaissance du pays, évidents chez les deux épistoliers marocains, afin d'enseigner au public des sujets sociaux, philosophiques et moraux. Soixante-six sur quatre-vingt-dix lettres sont écrites par Gazel, mais il cite Nuño souvent ; ainsi nous apercevons-nous que c'est lui le vrai spectateur et critique, tandis que Gazel n'est que son porte-parole.

À première vue, la préface aux *Lettres marocaines*, intitulée « Introducción », ressemble typologiquement à celle des *Lettres persanes*. Dans le cas de Montesquieu, l'énigme pseudo-allographe, aussi bien que ses causes, est facile à résoudre dès que le nom de l'auteur apparaît sur la couverture. On peut dire que la mystification de la figure de l'auteur a joué le rôle du miroir : l'auteur ne fuyait pas dans cette énigme, il s'en est servi à dessein pour attirer l'attention non pas à soi-même mais aux *Lettres*. Mais Cadalso, de son côté, titube de telle manière que la préface oscille entre assumptive et dénégative, présentant l'œuvre comme fiction romanesque et comme correspondance authentique, respectivement.

6 Cf. Montadon (1999 : 237) : « roman de sérail ».

7 La source la plus importante du « genre de roman persan », ce ne sont pas les *Lettres portugaises* de Guilleragues, roman épistolaire sentimental monophonique, mais *L'Espion du Grand Seigneur et ses relations secrètes envoyées à Constantinople, concernant les événements les plus considérables arrivés pendant le règne de Louis le Grand* écrit par Giovanni Paolo Marana et publié en 1686 (cf. Gusdorf 1972 : XI).

Dans les premières lignes de l'« Introduction », il annonce un roman qui s'inscrit dans le soi-disant « genre persan », dont il fera mention à continuation,⁸ ajoutant que les critiques qui ont eu le plus de succès parmi les gens du monde et des lettres, sont celles qui portent le titre de « lettres » écrites, supposément, par tel ou autre voyageur d'un pays non seulement lointain, mais aussi opposé en ce qui concerne la religion, le climat et le gouvernement (Cadalso 2008 : 143-144). Il fait noter que tous ces livres ont eu du succès grâce à la forme épistolaire – « El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno » (ibid.)⁹ – et qu'en Espagne, ce genre de *fiction* (!) n'est pas très fréquent, puisqu'il y vient très peu de voyageurs qui puissent passer pour des auteurs *supposés* (!) – « los supuestos autores » (ibid.) – de telles correspondances. C'est-à-dire qu'il insinue deux fois que l'œuvre est non seulement fictionnelle mais aussi préparée avec calcul. Ainsi reconnaît-il d'avoir toujours considéré comme opportune la possibilité d'essayer ce genre littéraire en Espagne. Bien qu'il s'efforce à maintenir sa narration impersonnelle, il n'y a aucun doute qu'il parle de la fiction et du travail producteur d'un écrivain potentiel qui en traitant son sujet littéraire, suivrait le modèle persan et introduirait quelque voyageur d'un pays lointain pour rendre son récit authentique : « /Siempre me pareció podría *trabajarse* este asunto *con suceso, introduciendo* algún viajero venido de lejanas tierras, o de tierras muy diferentes de las nuestras en costumbres y usos » (ibid. : 145).¹⁰

Mais brusquement, il change de registre, il met un masque et nous surprend en se servant du topique du manuscrit trouvé, manœuvre peu authentique puisque ce manuscrit porte un titre qui s'accorde merveilleusement avec ses hypothèses exprimées tout à l'heure. Il feint de ne pas feindre.

La suerte quiso que, por muerte de un conocido mío, cayese en mis manos un manuscrito cuyo título es: *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben-Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben-Beley, y otras cartas relativas a éstas.* (ibid.)¹¹

Christian Angelet appelle ce genre de thématization du manuscrit retrouvé « le manuscrit baladeur » : « La préface se gonfle démesurément et devient comme

8 « Sería increíble el título de *Cartas persianas, turcas o chinas*, escritas de este lado de los Pirineos. » [« Il serait impensable qu'un livre intitulé *Lettre persanes, turques ou chinoises* soit écrit de ce côté des Pyrénées. »] (Cadalso 2008 : 144) « Turques » se réfère au roman déjà mentionné de Marano, et « chinoises » aux *Chinese Letters* d'Oliver Goldsmith publiées en 1760. À ce sujet, voir Domínguez (1989).

9 « Le grand succès de ce genre de critiques doit s'attribuer surtout à la méthode épistolaire, qui rend la lecture plus commode, la distribution plus facile et le style plus amène. »

10 « Il m'a toujours paru que ce sujet pourrait s'élaborer avec succès, en introduisant quelque voyageur venu de pays lointains ou de pays très différents du nôtre en ce qui concerne les us et coutumes. »

11 « Par hasard, suite à la mort d'une personne de ma connaissance, il est tombé dans mes mains un manuscrit intitulé *Lettres écrites par un Maure appelé Gazel Ben-Aly à Ben-Beley, son ami, sur les us et coutumes des Espagnols antiques et modernes, y compris quelques réponses de Ben-Beley, et d'autres lettres qui s'y réfèrent...* »

l'embryon d'un second roman qui pourrait se développer à l'aise et de façon autonome, au point de parasiter le premier, voire de le dévorer », ajoutant que, pour que l'usage du topique soit justifié, il faut qu'il y ait un lien entre le texte et le paratexte, « sinon, la préface paraît plaquée sur le roman et elle s'oublie aussitôt. » (1990 : 171) Le topique du manuscrit retrouvé est un mécanisme à double fonctionnement. Ce n'est pas que le manuscrit qu'il faut authentifier, mais aussi son contenu ; « après l'authenticité des lettres, celle des faits », constate Versini (1979 : 52), et toute préface bien écrite remplira donc les deux conditions.

Même si Cadalso se sert du modèle de Montesquieu d'une manière claire et précise, il recourt à la parodie et non pas au pastiche.¹² Mais quant au contenu du manuscrit, il ne cesse pas d'être ambigu :

Acabó su vida mi amigo antes que pudiese explicarme si eran efectivamente cartas escritas por el autor que sonaba, como se podía inferir del estilo, o si era pasatiempo del difunto, en cuya composición hubiese gastado los últimos años de su vida. Ambos casos son posibles. (2008 : 145)¹³

Les contradictions se suivent. Cadalso ne fait que publier les lettres, mais contrairement à Montesquieu, il n'est point modeste en parlant de son rôle : « Pero se humillaría demasiado mi amor propio dándome al público como mero editor de estas cartas. » (ibid.)¹⁴ Il cherche donc une consolation à sa vanité en imitant la manière de tous ceux qui s'étaient trouvés dans la même situation et s'étaient mêlés dans le document original : il fait de commentaires en bas de page, il corrige le style, des imprécisions et des erreurs commis par les copistes (ibid. : 146). À quoi il ajoute une autre intervention jamais expérimentée, dit-il, par aucun auteur voire « éditeur » ; il change de ton pour révéler que l'ami qui lui a légué les lettres était leur vrai auteur, et cela veut dire : ce manuscrit est une fiction. En outre, comme si ce n'était pas assez, il avoue que cet ami et lui sont une seule et même personne ; cet ami est né le même jour, au même moment :

/E/! amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas y que, según las más juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellas, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio; y sé yo su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan rigurosamente mi contemporáneo, que nació en el mismo año, mes, día e instante que yo; de modo que por todas estas

12 Cf. Genette (1982). Marti (1999) remarque que même en Espagne, où les Lumières et le roman comme étant leur « produit » littéraire sont tardifs, à l'époque de la parution des *Letras marocainas*, le « genre persan » est un pléonisme, dont Cadalso a profité pour rendre hommage à Montesquieu et pour introduire le costumbrisme dans le roman. Sebold (2008), pour sa part, montre bien des parallèles avec *Don Quichotte* et *Fray Gerundio* de José Francisco de Isla.

13 « Mon ami est décédé avant de pouvoir m'expliquer si les lettres avaient été écrites vraiment par l'auteur y mentionné, ce que l'on aurait pu déduire du style, ou bien, si tout cela n'était qu'un passe-temps du défunt, qui avait donc dépensé les dernières années de sa vie à les composer. Les deux cas sont possibles. »

14 « Mais mon amour-propre serait trop humilié si le public me prenait pour simple rédacteur de ces lettres. »

razones, y alguna otra que callo, puedo llamar esta obra mía sin ofender a la verdad /.../. (ibid. : 147)¹⁵

De telle façon, Cadalso a inventé une nouvelle manière de revendiquer non seulement le roman mais aussi ses privilèges d'auteur. Son maniérisme subversif mène à une déformation délibérée de l'appareil paratextuel. Dû à la parodie éclatante, la préface de Cadalso est ostensiblement fictionnelle, tout essai de la prendre au sérieux étant absurde, ce que lui comme préfacier fait savoir en disant d'avoir toujours vénéré le nom de la vérité « aun cuando la he visto atada al carro de la mentira triunfante (frase que nada significa y, por tanto, muy propia para un prólogo como éste u otro cualquiera). » (ibid.)¹⁶

À en juger par l'instance préfacielle et par son image typologique, il s'agit d'une préface auctoriale authentique assumptive par excellence : l'auteur vient de revendiquer l'œuvre aussi bien que la préface qu'il rédige. Or, la préface – carrosse du mensonge triomphant – est une mise en scène : son effet serait-il vraiment différent s'il continuait à nier la responsabilité ? L'image fonctionnelle de la préface serait-elle donc déformée si la préface était du même type que celle de Montesquieu, qui fait cela tout le temps ? Est-ce que l'effet et les fonctions dépendent, dans ce cas-là, de l'instance préfacielle et du type fonctionnel ? Est-il possible de prendre au sérieux une préface qui appartient aux préfaces sérieuses, selon la typologie de Genette ? Ici, le préfacier est vraiment un personnage monté sur scène, énonçant un aparté. Le lecteur jouit du privilège d'avoir une double perspective : d'un côté, il est un autre personnage sur la scène et, supposément, n'entend pas ce qui est dit, mais d'un autre côté, il est assis dans le public et, par conséquent, au courant de tout ce qui se passe.

Néanmoins, malgré cet aveu surprenant, les incertitudes continuent. La préface se termine par l'auteur exprimant sa peur devant le public au cas où celui-ci ne se contenterait pas d'un « simple manuscrit » et lui reprocherait d'être « un mauvais Espagnol, un barbare ». Mais il pourra se calmer :

Pero mi amor propio me consolará /.../, y me diré a mí mismo: 'Yo no soy más que un hombre de bien, que he dado a luz un papel que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación'. (Cadalso 2008 : 150-151)¹⁷

15 « L'ami qui m'a légué le manuscrit de ces Lettres et qui, selon les conjectures les plus judicieuses, était leur vrai auteur, était tellement mien et moi, j'étais tellement sien, que nous étions une seule et même personne ; et je connais sa manière de penser aussi bien que la mienne, en plus, il est mon contemporain, il est né la même année, le même mois, le même jour et dans le même moment que moi ; c'est pourquo, pour toutes ces raisons, et pour quelques autres que je tais, je peux appeler cette œuvre mienne sans offenser la vérité. »

16 « Même en la voyant attachée au carrosse du mensonge triomphant (phrase qui ne signifie rien et qui est, par conséquent, très appropriée pour une préface comme celle-ci ou pour n'importe quelle autre). »

17 « Mais mon amour-propre me reconfortera et je me dirai à moi-même : 'Je ne suis qu'un homme de bien qui a publié un écrit, qui me paraissait très impartial, sur le sujet le plus délicat qu'il y ait dans le monde, et c'est la critique d'une nation.' »

La tendance au récit épisodique et l'absence d'une ligne narrative ininterrompue ont conduit de nombreux critiques à qualifier les *Lettres marocaines* d'une œuvre appartenant au *costumbrismo* espagnol. Russel P. Sebold avertit qu'une telle classification n'est pas entièrement valable : ce qui les distingue d'un récit classique de coutumes et de mœurs, c'est « la zozobrosa profundidad de la conciencia personal de los problemas nacionales » (2008 : 77). Mais il paraît aussi que Cadalso lui-même se rendit compte des fissures et des insuffisances dans le récit-cadre voire extradiegétique (la découverte du manuscrit et notamment l'histoire des deux Marocains), c'est pourquoi il a complété le roman par deux postfaces, intitulées « Nota » et « Protesta literaria del editor de las *Cartas marruecas* ». Après avoir oscillé entre les rôles d'auteur et de « simple éditeur », après avoir revendiqué d'une manière fort exceptionnelle le roman, il se présente de nouveau comme l'éditeur d'une correspondance authentique et nous informe que ce qu'il publie n'est que la moitié du manuscrit, car l'autre moitié était illisible. Il s'est donc vu obligé de déduire, difficilement et par bribe, le reste de l'histoire de quelques dernières lettres (Cadalso 2008 : 360).

Quant à la définition de la postface selon Genette, la « Nota » y correspond formellement, mais pas fonctionnellement. Genette constate que la postface n'est pas un épilogue mais plutôt un *post-scriptum* voire une préface mise à la fin du roman (1987 : 164, 175) ; tel est l'exemple de la seconde préface à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Certes, la « Nota » de Cadalso n'est pas un épilogue, mais elle fait semblant de l'être.

Bien sûr, c'est une autre manœuvre d'authentification, thématiquement comparable à celle de Cervantès – voici un autre manuscrit arabe – ; Cadalso, enfin, en fait mention au début de la préface : « Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela » (2008 : 143).¹⁸ Mais ce que nous ressentons en lisant la « Nota », et surtout la « Protesta literaria », c'est une posture patriotique, pathétique, enfin, préromantique. Au sein de la préface, Cadalso a assumé et renié à maintes reprises la paternité du livre, se proclamant finalement pour auteur d'une œuvre de fiction, mais là, dans la postface, sa responsabilité d'auteur devient son cauchemar. Il est chassé par des reproches du public : « ¿Cómo te atreves, malvado editor o autor, o lo que seas, a darnos un libro tan pesado, tan grueso, y sobre todo tan fastidioso? /.../ No, Vázquez,¹⁹ no lograrás este fin. » (ibid. : 361)²⁰ Les lecteurs sont scandalisés de retrouver dans son œuvre du patriotisme (hostile, en plus, à l'égard des Français), de la philosophie moderne, de la critique de la noblesse héréditaire. Ils menacent de lui arracher le masque et de l'attaquer de tous côtés : « Unos dirán que eres malísimo cristiano en suponer que un moro como Ben-Beley dé tan

18 « Depuis que Miguel de Cervantès a composé son immortel roman. »

19 Le nom entier de Cadalso était José de Cadalso y Vázquez, mais il a publié ses premiers ouvrages sous le nom José Vázquez.

20 « Comment oses-tu, rédacteur ou auteur maudit, ou quel que tu sois, nous donner un livre si pesant, si épais et, surtout, si fastidieux ? /.../ Non, Vázquez, tu n'y réussiras jamais. »

buenos consejos a su discípulo. Otros dirán que eres más bárbaro que todos los africanos en decir que nuestro siglo no es tan feliz como decimos nosotros » (ibid. : 363).²¹ Suant, comme quelqu'un qui a rêvé d'être tombé du clocher, d'avoir été empalé par un taureau ou d'être mené à l'échafaud, Cadalso se réveille, il se jette à genoux et promet aux fantômes du cauchemar de ne plus jamais écrire et de se débarrasser du manuscrit : « Rompo los cuadernillos del manuscrito que tanto os enfadan; quemo el original de estas *Cartas*, y prometo, en fin, no dedicarme en adelante sino a cosas más dignas de vuestro concepto. » (ibid. : 364)²²

5 CONCLUSION : JEU DE MASQUES

Une circonstance de base de tout roman épistolaire, c'est la distance, constate Frédéric Calas (2007 : 79), mais il faut préciser qu'elle connaît deux modalités. La plus évidente, c'est la distance produite par la perspective de l'étranger et par sa sagesse naïve par lesquelles l'auteur, caché derrière le masque, transmet sa critique de la société. Elle surgit entre l'auteur et la correspondance grâce au fait qu'il n'en est supposément pas l'auteur. Mais le fait que le roman se présente comme « un simple manuscrit », crée aussi une autre distance qui surgit entre les personnages-épistoliers et l'auteur-trouveur-éditeur-traducteur, permettant à celui-ci de différents jugements éthiques, esthétiques, doctrinaux et même sentimentaux. Sebold parle de l'attitude des épistoliers envers les événements qu'ils décrivent dans leurs lettres, pour comparer Gazel, Ben-Beley et Nuño à Pamela et Clarissa de Richardson et Julie de Rousseau. Ils racontent tous *a posteriori*, et la distance que cela entraîne est liée à la possibilité d'analyse qu'offre le roman épistolaire. La distance de Pamela envers les avances de son maître est pareille à la distance de Gazel envers les événements dont il est témoin et les coutumes qu'il observe, sauf que les *Lettres marocaines* sont un « roman d'idées », tandis que *Pamela*, *Clarissa* et *La nouvelle Héloïse* sont des « romans sentimentaux et de séduction » : « El ángulo desde el cual se contempla la realidad es el mismo en ambas variantes del género epistolar. Simplemente se ha escogido un sector diferente de la vida para la contemplación. » (Sebold 2008 : 76)²³ Aussi convient-il de distinguer la distance purement narrative, qui dépend du genre littéraire, de la distance plutôt éthique, qui ressort essentiellement d'une seule « dimension », bien qu'indispensable, de ce même genre littéraire : la préface.

21 « Certains diront qu'en supposant qu'un Maure comme Ben-Beley puisse donner de si bons conseils à son disciple, tu t'es montré un mauvais chrétien. D'autres diront qu'en affirmant que notre siècle n'est pas aussi heureux que nous le disons, tu es plus barbare que tous les Africains. »

22 « Je déchire les cahiers qui vous fâchent tellement ; je brûle l'original de ces *Lettres* et, finalement, je vous promets de ne plus jamais m'occuper que des choses qui vous paraissent plus honorables. »

23 « L'angle sous lequel il observe la réalité est le même dans les deux variantes du genre épistolaire. On n'a fait que choisir un autre secteur de la vie pour cette observation. »

Toute manœuvre mise à part, l'image que Cadalso, auteur déclaré ou éditeur supposé, nous tend de soi-même, témoigne d'un narrateur plutôt fiable, correspondant à l'auteur implicite qui, comme le vrai Cadalso, est partiel ou au moins amer et cynique en s'efforçant en vain d'être impartial. Pedraza Jiménez observe que Cadalso éprouvait certainement le soi-disant « mal d'Espagne » et que cela est bien visible dans les *Lettres marocaines* (1981 : 162). En fait, le seul sentiment y est celui de l'auteur. José de Cadalso était lieutenant de l'armée royale, il est mort pendant le siège de Gibraltar, tandis que Montesquieu était juriste, politique et philosophe. La comparaison biobibliographique est arbitraire, mais l'indifférence de l'auteur-préfacier des *Lettres persanes* – « je ne demande point de protection pour mon livre : on le lira, s'il est bon ; et, s'il est mauvais, je ne me soucie pas qu'on le lise » (Montesquieu 1972 : 8) – est bien différente des souffrances pathétiques de Cadalso. Sebold souligne également la tendance sentimentale des *Lettres marocaines* : pour Cadalso, la loyauté à la patrie et à ses traditions était plus honorable que la fidélité intellectuelle aux grandes idées du siècle (dans García de la Concha 1995 : 636). Cadalso oscille entre la pitié de soi-même (qui n'est que le topique de la fausse modestie mis en marche) et l'orgueil militaire, assumant et reniant parallèlement la paternité du livre. Mais la clé de toutes ces oscillations par laquelle nous interprétons le texte, c'est lui, c'est son image auctoriale implicite créée dans les préfaces. La préface lui sert de la même façon que servira le gilet rouge à Théophile Gautier.

Montesquieu, en revanche, mystifie sa figure afin que la préface serve au roman. Dans son autre préface, « Quelques réflexions sur *Les Lettres persanes* », ultérieure, selon Genette, il ne s'occupe plus de l'authenticité. La distance temporelle lui permet de parler des Persans comme des personnes réelles, analysant leurs actions et leurs pensées comme quelqu'un qui continue à affirmer de ne les avoir pas inventés : le mensonge est tellement mûri que l'on finit par y croire, et la fiction officielle a eu tant de succès que l'auteur est sûr de la maîtriser : « Certainement la nature et le dessein des *Lettres persanes* sont si à découvert qu'elles ne tromperont jamais que ceux qui voudront se tromper eux-mêmes. » (Montesquieu 1972 : 5) Ce n'est pas le perfectionnement du masque préfacier qui en assure l'effet, mais plutôt son usage : il faut savoir le mettre et l'ôter opportunément.

Références bibliographiques

Angelet, Christian, 1990 : Le topique du manuscrit trouvé. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 42. 165-176.

Barthes, Roland, 1984 : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

- Booth, Wayne C., 1983 : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Londres : University of Chicago Press.
- Cadalso, José de, 2008 : *Cartas marruecas. Noches lugubres*. Madrid : Cátedra.
- Calas, Frédéric, 2007 : *Le roman épistolaire*. Paris : Armand Colin.
- Curtius, Ernst Robert, 1984 : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne, Munich : Francke.
- Del Lungo, Andrea, 2009 : *Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*. *Littérature* 155. 98-111.
- Domínguez, Antonio, 1989 : *Las Letras persanes y las Cartas marruecas : la función de la perspectiva en la crítica social de dos novelas epistolares*. Lafarga, Francisco (éd.) : *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona : Promociones y Publicaciones Universitarias. 47-55.
- García de la Concha, Víctor, 1995 : *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (2 t.). Madrid : Espasa Calpe.
- Genette, Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard, 1987 : *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gusdorf, Georges, 1972 : Introduction. Montesquieu, Charles Louis de Secondat : *Lettres persanes*. Paris : Garnier. ix-xx.
- Laclos, Pierre Choderlos de, 2009 : *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard.
- Lubbock, Percy, 2007 : *The Craft of Fiction*. Minneapolis : Filiquarian Publishing.
- Mancing, Howard, 2003 : *Cervantes as Narrator of Don Quijote*. *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America* 23/1. 117-140.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 1978 : *La Vie de Marianne*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Marti, Marc, 1999 : *Roman épistolaire et voix narrative. Cartas marruecas de José Cadalso (1774)*. *Cahiers de narratologie* 9. 23-40.
- Montandon, Alain, 1999 : *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*. Paris : PUF.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat, 1972 : *Lettres persanes*. Paris : Garnier.
- Ouellet, Réal, 1968 : *Deux théories romanesques au XVIII^e siècle : le roman « bourgeois » et le roman épistolaire*. *Études littéraires* 2/1. 233-250.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. et Milagros Rodríguez Cáceres, 1981 : *Manual de literatura española. V. Siglo XVIII*. Pamplona : Cénlit Ediciones.
- Sebold, Russell P., 2008 : Introduction. Cadalso, José de : *Cartas marruecas. Noches lugubres*. Madrid : Cátedra. 15-139.
- Starobinski, Jean, 1974 : *Les Lettres persanes : Apparence et essence*. *Neohelicon* 1-2. 83-112.
- Todorov, Tzvetan, 2006 : *L'Esprit des Lumières*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Versini, Laurent, 1979 : *Le roman épistolaire*. Paris : PUF.