

# *Seuils, vingt ans après*

## Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette

**Andrea Del Lungo**

DANS **LITTÉRATURE 2009/3 n° 155**, PAGES 98 À 111

ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200925833

DOI 10.3917/litt.155.0098

Date de mise en ligne : 01/03/2010

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette

Deux décennies se sont déjà écoulées depuis la parution de *Seuils*, de Gérard Genette, ouvrage qui constitue une référence incontournable dans le domaine critique, peut-être encore davantage que ne le sont d'autres travaux du même auteur. Presque régulièrement — ou obligatoirement — cité dès que n'importe quel critique aborde l'étude d'un titre, d'une préface ou d'un autre élément du paratexte, le livre de Genette me paraît cependant avoir été peu « discuté » ; en tout cas, il n'a pas donné lieu à un débat critique comparable à celui engendrée, dix ans auparavant, par la publication de *Figures III*, qui fournit deux suites remarquables : *Nouveau discours du récit* — lui-même suivi d'un « Nouveau nouveau discours du récit », présenté comme discussion avec Dorrit Cohn — et, plus récemment, *Métalepse*.

Comment expliquer ce « silence » critique ? S'agirait-il de l'effet d'une époque où l'on observe une certaine déliquescence du débat, notamment dans le domaine théorique ? ou serait-ce l'effet d'une crainte éprouvée par le critique devant un ouvrage fondateur, qui semble parfois viser à l'exhaustivité ? Toujours est-il que même la terminologie que propose Genette est entrée d'emblée dans le langage des universitaires, des étudiants et des lycéens, alors que le « paratexte » — premier d'une longue série de néologismes heureux — se présente comme un objet fuyant, selon l'aveu de l'auteur ; et qu'il constitue une notion délicate et sujette à caution que je voudrais ici discuter, en essayant à la fois de rendre compte de cet ouvrage monumental, et de définir quelques perspectives encore à explorer.

Commençons alors par le commencement : *Seuils* paraît en 1987, marquant le passage, dans l'œuvre critique de Genette, de la poétique à l'esthétique : passage qui se trouvera inversé quinze ans plus tard, par un retour de l'auteur à ses amours d'antan dans ses œuvres récentes. Le titre, au-delà de sa coquetterie — *Seuils* est bien entendu publié aux éditions du

Seuil, et correspond au goût du critique pour les titres qui tiennent en un seul mot et qui se passent d'article — indique parfaitement son objet : l'étude d'un espace textuel qui « entoure » le texte lui-même à son début et à sa fin, d'une frange sans limites exactes qui assure une fonction de passage du hors-texte au texte et vice versa. La métaphore spatiale du seuil, en tant qu'espace ouvert des deux côtés et présupposant une « zone » de passage, se révèle sans doute plus pertinente pour décrire ce nouvel objet d'étude que celle de la frontière, jusqu'alors utilisée par la critique d'inspiration formaliste, qui évoque l'idée d'une *séparation*, à laquelle Genette substitue l'idée d'une *transition*.

De ce point de vue, l'une des nouveautés de cet ouvrage consiste précisément à supposer l'existence d'un espace-seuil non seulement pour les deux frontières de l'œuvre, début et fin, mais aussi pour l'*autour* ou les *interstices*, par une véritable mise en question de la linéarité du texte littéraire. Cependant, un tel choix s'expose au risque d'une certaine indétermination spatiale du paratexte, notamment en ce qui concerne l'építex<sup>1</sup> : non plus défini par un *lieu* (l'espace du livre), ce dernier tend parfois à se confondre avec une *forme*, celle du commentaire — auctorial, bien entendu.

Le parcours proposé dans ces pages, qui mènera précisément à discuter de ce dernier problème en conclusion, s'articulera en trois points : d'abord, une description des enjeux, des objets d'étude, des approches et des acquis de l'ouvrage de Genette ; ensuite, la définition de quelques problématiques qui constituent autant de difficultés, dont le critique est parfaitement conscient, dans l'étude de cet objet fuyant qu'est le paratexte ; enfin, dans une dernière partie consacrée au « discours » du paratexte, l'esquisse de quelques pistes pour un travail qui, en perspective herméneutique, viserait à observer la relation signifiante du paratexte au texte, en déplaçant le regard critique sur notre objet. Deux exemples, peu connus, seront évoqués dans cette partie finale : deux fragments autographes du jeune Balzac, et le préface de la nouvelle *Le Lorgnon*, de Delphine de Girardin.

### « ATTENTION AU PARATEXTE ! »

Jouant sur le paratexte même de cet ouvrage sur le paratexte, le prière d'insérer de *Seuil* (la « quatrième de couverture ») se termine par ce slogan qui résume l'importance d'un objet d'analyse non pas nouveau — il suffit de songer aux nombreuses études sur les titres ou les préfaces citées dans l'œuvre —, mais que Genette définit au moyen d'un néolo-

1. Rappelons le partage que le critique établit à l'intérieur du paratexte : le « péritexte » comprend les éléments qui se trouvent « dans l'espace même du volume », et auxquels est consacré l'essentiel de l'ouvrage ; l'« építex<sup>1</sup> » regroupe « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (interviews, entretiens, correspondances, journaux intimes et autres). Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 10-11. Les références à cet ouvrage seront désormais intégrées au texte, entre parenthèses.

gisme heureux : le *paratexte* est ainsi conçu comme une « frange » qui accompagne le texte « pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du monde, d'un livre » (p. 7). Le préfixe *para-* ne désigne donc pas simplement ce qui est « à côté », mais aussi ce qui se trouve des deux côtés d'une frontière, voire la frontière même envisagée ici en tant qu'espace de passage, en tant que *seuil*, « zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (p. 8).

Ce qui définit le paratexte est donc une intention et une responsabilité de l'auteur, point problématique sur lequel nous reviendrons. Genette l'affirme dès l'introduction : « cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (p. 8). Et, dans la suite de l'introduction, le critique annonce aussi son questionnement à l'aide d'un schéma d'analyse qui préfigure pour chaque élément du paratexte l'étude de cinq aspects : les caractéristiques spatiales (« où »), ou la question de l'emplacement du paratexte ; les caractéristiques temporelles (« quand »), liées à l'apparition de celui-ci ; les caractéristiques substantielles (« comment »), qui portent sur son mode d'existence ; les caractéristiques pragmatiques (« de qui, à qui »), focalisées sur l'instance de communication ; et enfin, les caractéristiques fonctionnelles, qui répondent à la question cruciale de l'utilité du paratexte, au sens large : « pour quoi faire ? ».

Or, du point de vue de l'approche critique, il est évident que ce nouvel objet d'étude entraîne l'auteur hors du domaine de la narratologie. Mais Genette n'abandonne pas pour autant sa posture de poéticien : d'une part, par l'analyse fonctionnelle que l'on vient d'évoquer, à partir notamment de la fonction programmatique du paratexte d'orienter la lecture, de déterminer le genre, bref de sceller un pacte de réception ; d'autre part, en raison de la visée typologique de cet ouvrage, qui constitue un essai de définition synchronique des éléments paratextuels. Cependant, deux autres aspects infléchissent la lecture, en multipliant les points de vue critiques sur l'objet. D'abord, la présence en filigrane d'une approche historique — dont l'auteur à vrai dire se défend — parfaitement lisible dans la volonté de retracer l'histoire et l'évolution de chaque élément du paratexte, ce qui complique la nature par définition synchronique, voire achronique de la

typologie. Ensuite, l'attention très marquée que la critique porte aux instances de la communication paratextuelle, dont l'analyse vise à en définir les actants, avec des résultats de pertinence inégale selon le statut de l'élément étudié : l'analyse se révèle extrêmement raffinée en ce qui concerne, par exemple, la préface (élément du paratexte qui occupe à lui seul environ un tiers de l'ouvrage), alors que dans d'autres cas elle ne peut que déboucher sur des évidences massives, dont l'auteur a pleine conscience : ainsi, le titre ou l'interview d'auteur s'adressent au « public »...

Cette dernière approche à l'objet d'étude implique deux conséquences majeures. La première révèle l'importance de l'analyse *pragmatique* du paratexte, ce dernier étant conçu comme un « message intentionnel et persuasif » (p. 363) qui vise à produire un effet. Genette insiste souvent sur ce point capital, notamment dans les dernières pages de l'ouvrage qui résument les caractéristiques communes à tous les éléments paratextuels étudiés, en dépit de leurs différences : le paratexte constitue moins un *objet* — car il est précisément trop varié — qu'un *effet*. Tel est le sens de la réflexion que le critique nous livre en conclusion ; soulignant l'importance essentielle du caractère fonctionnel du paratexte, Genette affirme que celui-ci « a pour principal enjeu d'assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur » (p. 374) ; ou encore, que « la justesse du point de vue auctorial est le credo implicite et l'idéologie spontanée du paratexte » (p. 375) ; et enfin, que « l'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente » (p. 376). Bref, l'idée qui se dégage de cette réflexion, et sur laquelle nous reviendrons, consiste à supposer l'existence d'un « bon » paratexte, capable de transmettre un message auctorial sans « faire écran », et en se faisant en quelque sorte oublier : « l'un des gages d'efficacité du paratexte est sans doute sa transparence » (p. 291), affirme Genette, et le principal obstacle à son efficacité « ne tient généralement pas à une mauvaise entente de ses fins, mais plutôt à un effet pervers [...] : comme tous les relais, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte » (p. 376).

La deuxième conséquence de l'étude pragmatique implique la conception du paratexte comme élément *public* de l'œuvre, en ce qu'il est lié à sa publication. Un tel aspect comporte une prise en compte du contexte de réception de l'œuvre même — de fait, Genette transgresse ici un véritable tabou de la critique d'inspiration structuraliste —, ainsi qu'une étude des pratiques éditoriales, qui ont une influence majeure sur le paratexte, relevant non seulement de l'aspect public, mais aussi de l'aspect commercial. La lecture s'infléchit donc du côté de la sociologie de la littérature, pour nous montrer, au fond, que cette communication entre auteur et lecteur est constamment médiatisée par les supports (le

livre même, d'abord), par des stratégies d'ordre éditorial, commercial ou publicitaire, ou par la présence inéluctable d'un tiers (ce *terzo incomodo* qu'est l'éditeur) ; ce qui complique l'idée de responsabilité auctoriale qui définit le paratexte même... Car l'auteur, bien entendu, n'est jamais seul, et de cet axiome découle toute la difficulté de définition de sa responsabilité, voire de sa voix ; du coup, l'étude ne pourra que porter, comme l'avoue Genette, « sur le versant le plus socialisé de la pratique littéraire (l'organisation de son rapport au public) », et « tourner parfois inévitablement à quelque chose comme un essai sur les mœurs et les institutions de la République des Lettres » (p. 18). Retenons cette expression, « quelque chose comme », en guise de confession d'une difficulté de définition que le critique affronte avec le brio et la finesse habituels, et qui nous permet de discuter encore aujourd'hui, vingt ans après, de son ouvrage.

### QU'EST-CE QUE LE PARATEXTE ? QUELQUES PROBLÉMATIQUES

La question centrale et toujours ouverte concerne le caractère extrêmement fuyant de cet objet d'étude qui au fond n'en est pas un, à en croire l'auteur même de *Seuil* qui avoue volontiers, voire revendique, telle indéfinition. Cette question pourrait à mon avis se résumer en quatre points qui constituent autant de pistes et d'interrogations pour notre travail.

1) le *statut transitoire* du paratexte, qui relève non seulement de sa position de passage, mais aussi de son mode d'existence même. Contrairement au texte, qui est relativement figé — à quelques exceptions près —, le paratexte peut varier profondément d'une édition à l'autre : que l'on songe à l'aspect matériel du volume, aux images de couverture, à la disparition des préfaces auctoriales (le cas de *La Comédie humaine*, lors de l'édition Furne, est de ce point de vue exemplaire) souvent réimprimées ultérieurement dans les éditions savantes, et même au changement des titres (le grand poème de Dante s'intitulait simplement *La Comédie*, « divine » étant un ajout postérieur dû au zèle catholique de ses premiers exégètes). Le caractère essentiellement non figé du paratexte implique que celui-ci n'engage pas uniquement la responsabilité de l'auteur ou de l'éditeur, mais aussi de la *critique* qui y trouve l'espace privilégié d'un jugement, et souvent d'un jugement de valeur qui consacre l'œuvre et la monumentalise, de manière posthume ou, parfois, anthume ; et cette médiation ultérieure complique davantage le statut et le sens du paratexte.

2) l'*ampleur spatio-temporelle* variable du paratexte. Du point de vue spatial, la question est d'une évidence massive, l'ampleur de la zone paratextuelle restant indéfinie en termes absolus, et la présence de plusieurs éléments du paratexte n'étant pas obligatoire. Dans notre travail, il

s'agira d'ailleurs moins de tracer des frontières que d'analyser cette mise en espace qui s'effectue entre deux formes extrêmes : l'absence de paratexte, qui a la fonction d'exhiber la frontière du texte et en quelque sorte de gommer le passage ; et le foisonnement paratextuel qui brouille les frontières et médiatise le passage. Plus délicat est l'aspect temporel du paratexte qui, selon Genette, s'étale non seulement après, en aval du texte, mais aussi en amont ; ainsi, ce que le critique appelle épitexte comprend aussi des phases génétiques, et notamment tout ce qui est de l'ordre du commentaire auctorial pendant la genèse de l'œuvre. Bref, il faudrait se demander si ce que l'on appelle avant-texte fait aussi partie du paratexte, au risque d'une certaine dilution de cette dernière notion.

3) la *relation du paratexte au texte*, notamment en ce qui concerne le genre de celui-ci. En effet, le paratexte — et notamment le péricaractère — n'a pas le même statut ni les mêmes fonctions selon les différents genres littéraires, alors que Genette, suivant une visée typologique, le considère le plus souvent comme un objet unitaire, quitte à retracer des différences dans les parties le plus « historicisées » de son ouvrage. Il est en tout cas évident, pour ne citer qu'un exemple, que le régime fictionnel propre au roman implique un paratexte autre que celui du poème, et notamment du recueil de poèmes : dans le premier cas, une séparation s'effectue entre la voix de l'auteur et celle du narrateur (sauf dans certaines formes d'autobiographie), alors que dans le recueil poétique la voix peut se révéler la même, incarnée dans la figure du Poète à laquelle on attribue aussi bien le poème liminaire (par exemple « Nox » dans *Les Châtiments*, précédé d'ailleurs d'« Au moment de rentrer en France » depuis l'édition de 1870, ou « Au lecteur » dans *Les Fleurs du mal*) que l'ensemble des poèmes du recueil. De ce point de vue, il faudrait aussi songer à la spécificité de l'essai, genre littéraire qui comporte des formes particulières de paratexte, telles que la bibliographie ou les index.

4) la *difficulté de la théorisation* au sujet du paratexte. L'ouvrage de Genette expose une volonté théorique dans la mesure où il vise à une quête d'universaux, c'est-à-dire de fonctions constantes ou transversales, sur un objet varié et fuyant ; mais l'impression est précisément que la théorie se dilue devant un tel objet. Ce livre ne présente en effet aucune analyse ponctuelle, mais dresse en revanche un corpus de références énorme et à peu près exhaustif, en ce qu'il intègre constamment exemples et contre-exemples ; il se donne ainsi à lire comme une promenade à travers les époques et les différents emplois du paratexte au cours de laquelle la visée théorique s'estompe au profit d'un aspect savant, d'un plaisir presque philologique qui s'exprime notamment à propos des éléments mineurs du paratexte.

Cette impression cache en réalité un choix de principe : dans l'ouvrage de Genette, le paratexte n'est jamais envisagé en relation au

texte qu'il entoure — d'où l'absence d'analyses ponctuelles —, mais comme objet *autonome* dont il s'agit d'analyser l'effet produit en termes de communication et de pragmatique. Voici une brèche dans laquelle une nouvelle perspective de travail peut s'ouvrir, afin d'analyser l'articulation *herméneutique* du paratexte et du texte. En effet, l'analyse du « sens » du paratexte par rapport à l'objet de son discours est envisagée par Genette en termes de direction (la fonction prioritaire du paratexte étant d'orienter la lecture) plutôt qu'en termes de signification ; or, la question qui mérite d'être étudiée est précisément d'observer comment le paratexte mobilise un sens, des savoirs et des formes que le texte peut confirmer, développer, mais ainsi déplacer, voire infirmer. Il suffit de penser, pour ne citer qu'un exemple bien connu, à ces deux « vérité éternelles » — la Monarchie et la Religion — que Balzac prétendait défendre dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, et à la relation problématique qu'une telle affirmation implique, sur le plan idéologique, avec l'œuvre elle-même.

### LE « DISCOURS » DU PARATEXTE, ENTRE VÉRITÉ ET LEURRE

Un dernier problème majeur concerne ce que j'appellerais le régime discursif, voire le principe *essentiel* du paratexte. Genette, nous l'avons rappelé, part du présupposé de la responsabilité auctoriale comme garantie d'une sorte de « bonne foi » du paratexte même ; et d'ailleurs, à propos de l'instance préfacielle — là où, précisément, les actants de la communication se compliquent —, il affirme que la présence de destinataires qualifiés de « fictifs » ou d'« apocryphes » peut sembler contraire « au principe général, qui veut que l'on prenne le paratexte au mot et à la lettre, toute incrédulité, voire toute aptitude herméneutique suspendues, et qu'on le tienne pour tel qu'il se donne » (168). Avec toutes les nuances et les exceptions que le critique même évoque à ce principe général, il est néanmoins clair que le paratexte est à considérer, selon l'auteur de *Seuils*, comme un texte intentionnel et persuasif, dont les écarts (l'ironie, par exemple) doivent être ramenés à ce principe, et confirment en quelque sorte la règle.

Or, si le paratexte demeure de toute évidence le lieu d'affirmation d'une parole auctoriale, il est aussi possible de le considérer comme l'espace d'une inévitable « double entente », qui fait que chaque élément peut être pris « au mot et à la lettre », mais aussi au figuré et à l'envers : le paratexte implique, je dirais par essence, une *lecture du soupçon*<sup>2</sup>. Ceci est flagrant en régime fictionnel, comme conséquence

2. Genette évoque, bien entendu, les aspects contradictoires du paratexte (voir notamment p. 202), ainsi que l'hypocrisie dont celui-ci peut faire preuve (p. 214), sans cependant trop y insister.

du partage, que dresse le paratexte même, entre auteur et narrateur. Cet espace du seuil relève en effet de ce « paradoxe du menteur » qu'évoquait Pierre Bayard à propos du périphrase liminaire des *Liaisons dangereuses*<sup>3</sup>, et qui est constitutif de la fiction : si le narrateur d'un roman affirme, au début du texte, que tout est vrai (comme c'est le cas dans *Le Père Goriot*), le lecteur décode que tout est faux, car il s'agit d'une histoire imaginaire, et du coup y *croit* ; si l'auteur, ou l'éditeur, ou le rédacteur, prétendent la même chose dans l'espace du paratexte (il s'agit bien entendu du *topos* du manuscrit retrouvé), on n'y croit pas. Car le discours du paratexte est sujet à caution en ce qu'il constitue l'espace par excellence du leurre de la parole, comme le savent bien les écrivains : Proust ne parlait-il pas du « langage insincère des préfaces et des dédicaces »<sup>4</sup> ? Et les lecteurs aussi le savent sans doute très bien : le paratexte implique une attitude de réception selon laquelle le destinataire soupçonne que les véritables raisons du discours paratextuel sont *autres* que les raisons apparentes.

Bref, le paratexte semble trop exhibé et trop codé pour être *vrai* : il s'agit d'un espace de feintes, d'esquives, de dérobes de l'auteur, dont le sens ultime reste souvent *indécidable*, à l'exemple du paratexte double des *Liaisons dangereuses*, qui ne cesse de se contredire (entre l'« Avertissement de l'éditeur » et la « Préface du rédacteur ») mettant en crise toute possible vérité du discours<sup>5</sup>. Ou encore, c'est un lieu conventionnel où l'auteur essaie de déjouer, ou de jouer avec, le caractère conventionnel même. Car la conscience de l'aspect codé du paratexte est aiguë chez les écrivains, et ce à toute époque, je crois ; conscience qui implique une conception double du paratexte comme espace de persuasion et d'affirmation, certes, mais aussi de leurre et de déni, le renversement des facteurs pouvant évidemment passer par l'ironie.

J'évoquerai à ce propos deux exemples peu connus qui ont le mérite d'être parmi les rares cas significatifs que Genette ne cite pas dans son ouvrage, et qui montrent précisément cette conception du paratexte comme lieu d'un repli réflexif — du méta-paratexte, serait-on tenté de dire —, voire d'une négation ludique pleinement consciente, par le biais de l'ironie. Le premier exemple consiste en deux fragments manuscrits du jeune Balzac, que les éditeurs des *Œuvres diverses* de la « Bibliothèque de la Pléiade » réunissent sous le titre apocryphe « De l'usage des préfaces », et qui remontent à l'époque où l'auteur entamait ses premières

3. Voir à ce propos l'analyse de Pierre Bayard dans *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

4. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, sous la dir. de J.-Y. Tadié, t. IV, p. 489.

5. Cf. P. Bayard, *Le paradoxe du menteur, op. cit.*, p. 23-26 ; sur ce point, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *L'incipit romanesque*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2003, p. 59-61.

tentatives romanesques<sup>6</sup>. Le premier fragment se présente sous la forme d'un acte notarial :

*Chapitre premier*

Entre le public, *d'une part* et les auteurs *d'autre part*, a été fait et convenu ce qui suit :

Article premier

*L'usage constant des auteurs sera de clouer des préfaces au commencement de tous leurs livres.*

Article 2

*L'usage constant du public sera de ne pas les lire, et de les regarder comme nulles et non avenues.*<sup>7</sup>

Suit une brève réflexion sur l'impossibilité, pour les auteurs, de faire lire leurs préfaces et, en guise de conclusion, l'ingénieux moyen trouvé par le jeune écrivain :

— Le public, me suis-je dit, s'est probablement ennuyé de voir les préfaces au commencement d'un ouvrage. Alors je puis rejeter la mienne à la fin. Si cela ne réussit pas, je glisserai une préface au milieu, et je suis sûr alors de mettre au moins les femmes de mon parti !<sup>8</sup>

Le jeune Balzac est manifestement déjà nourri de la lecture de Sterne, car c'est bien Tristram Shandy qui intègre la préface en plein milieu de son histoire. Et l'aspect ludique de la réflexion semble la meilleure preuve d'une conscience « professionnelle » de la part du futur écrivain, à tel point que ce discours ironique pourrait être pris au pied de la lettre : Balzac se préoccupe *effectivement* de l'inefficacité des préfaces... ou de leur utilité strictement et bassement matérielle, afin de remplir les pages d'un volume. Tel est le sens du second fragment qui se présente, avec le même style que le précédent, comme une liste d'éléments paratextuels calculés en nombre de pages, à partir de la préface :

Tout homme qui n'est pas aveuglé par l'esprit de parti reconnaîtra qu'un auteur a le droit de mettre une préface à son ouvrage. Or, une préface a communément 20 à 30 pages, ci... 25 pages.<sup>9</sup>

Suivent un avant-propos, des « considérations sur les contes orientaux et les mœurs indoues », une dédicace (faite à genoux et qui n'aurait « que 5 pages parce que cette position est fatigante », précise Balzac), un

6. Le premier texte est un manuscrit autographe, le second est une copie certifiée authentique par Champfleury : ils sont conservés dans deux dossiers différents de la collection Lovenjoul, à l'Institut. Si l'on en croit les éditeurs des *Œuvres diverses*, Roland Chollet et René Guise, ces deux fragments, non datés, sont certainement antérieurs à 1825, et révèlent d'ailleurs quelques analogies avec la Préface de *L'Héritière de Brague*, roman publié en 1822.

7. H. de Balzac, « De l'usage des préfaces », in *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990, t. I, p. 1100-1101.

8. *Ibid.*, p. 1101.

9. *Ibid.*

avis de l'éditeur, un avertissement, deux gravures, l'explication desdites gravures, et des notes, pour un total de 123 pages. Le jeune Balzac se montre, par-delà l'ironie, déjà soucieux et en partie hanté par les contraintes matérielles du livre ; et surtout, son discours peut encore une fois être pris au sérieux, comme dénonciation d'une sorte de *déévaluation* du paratexte et du commentaire auctorial, servant uniquement à grossir le volume du livre.

Le deuxième exemple que je voudrais évoquer, légèrement postérieur à ces deux fragments balzaciens, est la préface de la nouvelle de Delphine de Girardin intitulée *Le Lorgnon*, datant de 1831 : texte cette fois-ci bien intégré à sa place, en tête du volume, et qui se présente comme une véritable préface en négatif, qui déconstruit sciemment et minutieusement les fonctions du texte liminaire. En voici quelques extraits, à partir du commencement :

Cette préface n'est point à la mode, l'auteur ne se fait point illusion ; d'abord elle est écrite par lui-même, tort grave dans lequel on ne tombe plus ; ensuite elle n'est pas plus longue que l'ouvrage : elle n'est pas meilleure non plus, et ne prouve pas qu'il est excellent ; elle n'est point menaçante, et n'annonce pas une demi-douzaine de livres dans le même genre, que l'on se propose de publier incessamment ; elle n'insulte aucun gouvernement, ni passé, ni présent, ni futur ; elle ne classe pas le mérite des auteurs contemporains, en immolant tout ce qui a eu du succès jusqu'à nos jours. [...]

Le but de cette préface n'est pas non plus de révéler une grande et sublime arrière-pensée philosophique qu'on a oublié de faire sentir dans l'ouvrage ; l'auteur n'a pas la prétention de faire école, d'inventer un style, de démontrer de grandes vérités morales, politiques ou littéraires ; il n'a rien voulu montrer, il n'a rien voulu peindre.<sup>10</sup>

Les éléments que Genette appelle les « thèmes du pourquoi » d'une préface — la valorisation du texte, l'affirmation de son importance, de son utilité ou de sa véridicité — sont ici en quelque sorte énumérés dans un déni absolu ; et le seul *topos* classique que l'écrivain se plaît à adopter, parce qu'il s'agit précisément d'une forme de négation, est l'*excusatio propter infirmitatem*, c'est-à-dire l'aveu d'une « incapacité à traiter le sujet avec tout le talent nécessaire »<sup>11</sup> : sauf que le « sujet » de l'ouvrage n'est bien évidemment pas mentionné... L'intérêt de cette préface, en effet, réside dans le fait qu'il s'agit d'un texte entièrement auto-référentiel et métadiscursif, qui infirme donc aussi les « thèmes du comment » évoqués par Genette, notamment le choix d'un public, le contrat de fiction, les indications de contexte et les déclarations d'intention ; et ce même

10. Delphine de Girardin, Préface du *Lorgnon*, dans *Nouvelles*, Paris, Librairie Nouvelle, 1856, p. 1-2.

11. G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 139. Le critique évoque à ce propos la préface des *Proscrits* de Nodier (1802), qui se présente sous la forme d'un dialogue imaginaire où l'auteur se défend des objections par une série de négations.

lorsque la préface semble reprendre, toujours par le biais de la feinte modeste, sa fonction pragmatique :

Comme [l'auteur] écrit sans prétention, il veut qu'on le traite sans conséquence. Le but de sa préface est donc de déclarer qu'il a écrit ces pages pour lui-même, en s'amusant, sans projet de les publier, sans penser qu'on dût les lire ; qu'il n'y attache aucune importance : voilà tout son charlatanisme, voilà sa seule originalité.

Ainsi donc, que ces esprits sérieux qui ne voient dans l'apparition d'un livre qu'un auteur à juger, et qui tiennent gravement le couteau d'ivoire suspendu sur son œuvre comme un glaive sur la victime ; que ceux-là, dis-je, n'entreprennent point la lecture de ce livre ! il n'a point été écrit pour eux, ils ne le comprendraient pas. Il ne s'adresse qu'à ces imaginations paresseuses qui suivent avec complaisance les rêveries du poète, les merveilles d'un conte de fées ; qui n'analysent pas ce qui les fait rire ; [...] enfin à ces lecteurs spirituels et indulgents qui ont toujours un peu de reconnaissance pour le livre qui les a aidés à passer une heure d'attente entre une affaire et un plaisir, entre un adieu et un retour.

Cette catégorie comprend les hommes qui s'ennuient et les femmes qui aiment, n'est-ce pas à peu près la moitié du monde !<sup>12</sup>

Cette préface, dont nous venons de lire la fin, implique de manière explicite la « lecture du soupçon » évoquée plus haut, car ce prétendu choix du public ne pourrait pas être crédible, tout comme les déclarations d'intention qui précèdent. Elle se donnerait donc à lire comme exemple de fausse modestie de l'auteur — même si ce *topos* est à tel point outré et traité avec ironie que sa fonction prioritaire, c'est-à-dire la défense par rapport à la critique, se trouve infirmée —, ou comme jeu paratextuel dénonçant sans doute, comme chez Balzac, une dévaluation de la préface même.

Cependant, si l'on articule ce texte liminaire à la nouvelle qu'il est censé introduire, il paraît tout à fait possible d'assigner à la préface une fonction herméneutique qui dépasse largement son aspect ludique ou anecdotique. Certes, la nouvelle semble au premier abord « tenir les promesses » de la préface par son style parfois désinvolte et par son sujet fantastique ; sauf que le fantastique, comme dans *La Peau de chagrin*, se mêle à la description réaliste, se charge d'« arrière-pensées » philosophiques — comme le dirait l'auteur —, et implique une lecture sérieuse sur le plan de la morale et de l'idéologie. La nouvelle raconte en effet l'acquisition faite par un jeune homme, Edgar de Lorville, d'un lorgnon magique permettant de lire les pensées des autres, et ensuite les péripéties du personnage qui va de déception en déception à cause de ce don de seconde vue<sup>13</sup>. Au-delà de son aspect quelquefois frivole, la nouvelle aborde des

12. D. de Girardin, Préface du *Lorgnon*, *op. cit.*, p. 2-3.

13. Contrairement à la peau de chagrin, le lorgnon est à la base un objet scientifique (fabriqué par un savant d'une petite ville de Bohême), mais les parallélismes entre les deux textes sont frappants, à partir de la scène d'acquisition (*ibid.*, p. 6-7).

problématiques tout à fait sérieuses — le dévoilement des pensées secrètes ainsi que le caractère dangereux d'un tel pouvoir — et se donne donc à lire comme une réflexion sur ce royaume des apparences qu'est la société contemporaine, sur le mensonge inhérent à l'être humain, sur l'hypocrisie qui règne aussi bien dans le monde social que dans la sphère individuelle. Voilà qu'un lien thématique se tisse, *a posteriori*, entre le texte et le paratexte : d'une part, parce que la préface se présente explicitement comme un leurre — un discours auquel il ne faut pas croire —, introduisant une nouvelle qui fait de la thématique du leurre son point essentiel (le leurre est d'ailleurs double, le premier étant constitué par le discours faux des personnages qui vise à cacher leurs pensées, le second par les stratagèmes d'Edgar afin de cacher aux autres les pouvoirs du talisman) ; d'autre part, parce que la préface entreprend un véritable dévoilement de ses artifices, de ses moyens et de ses fonctions qui annonce le dévoilement des pensées permis au personnage d'Edgar — au fond, tout se passe comme si la préface, dans les parties où elle auto-dénonce son inefficacité, était saisie par ce lorgnon magique dévoilant les pensées secrètes de l'auteur...

D'ailleurs, si l'on analyse les enjeux symboliques de l'histoire racontée, une autre perspective herméneutique, peut-être encore plus intéressante, s'ouvre dans la relation du paratexte au texte. Il est en effet possible de considérer le lorgnon magique comme l'emblème de l'œil de l'écrivain, notamment à cette période de l'histoire où la littérature se voulait moyen de décryptage de la réalité et de dévoilement de ce que Balzac appellerait les « envers bien salement ignobles »<sup>14</sup> de la société et du monde. La seconde vue est sans doute le pouvoir propre du romancier visant à l'analyse et à l'observation des mœurs : pouvoir « dangereux » — dans la mesure où il permet de voir la vérité dans toute sa cruauté — dont il faut apprendre le bon usage, comme c'est le cas pour Edgar dans la nouvelle en question ; et l'aventure du personnage pourrait alors représenter une métaphore de l'écriture, ou une parabole du devenir écrivain. L'aspect métalittéraire de la préface, qui dévoilait ses propres artifices, serait donc à considérer comme une véritable annonce infléchissant une lecture également métalittéraire de la nouvelle, cette dernière se donnant à lire comme texte à peu près purement narratif. Bref, la préface, de ce point de vue, pourrait contenir une clé herméneutique permettant une interprétation métaphorique de la nouvelle que le texte n'évoque pas. Loin de s'adresser à ceux qui considèrent le livre comme un simple divertissement pour « passer une heure d'attente entre une affaire et un plaisir », la préface avertit le lecteur par son *trop* réflexif et métadiscursif ; sa morale, et ce quelle que soit l'interprétation

14. H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la dir. de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, t. X, p. 166.

du texte, est que cette nouvelle ne doit pas être lue comme un divertissement, et que le sens de l'aventure fantastique est bien autrement sérieux qu'il ne semble.

### CONCLUSION : PARATEXTE OU MÉTATEXTE ?

Ce dernier exemple aura montré, je l'espère, que l'interprétation d'un texte liminaire est complètement différente suivant qu'on le considère dans son autonomie et indépendance (c'est le choix, bien motivé, de Genette) ou qu'on l'articule au texte qu'il précède ou qu'il entoure : et c'est dans cette deuxième perspective qu'un travail, notamment d'ordre théorique, reste à faire, afin de s'interroger aussi sur l'ambiguïté inhérente au paratexte dans la vision de l'auteur de *Seuils*. Il me semble en effet qu'une distinction est nécessaire entre paratexte et métatexte ou, disons-le plus clairement au risque d'une simplification, entre le paratexte en tant que *lieu* de discours et le commentaire en tant que *forme* de discours. Genette tend, d'une part, à inclure au paratexte tout commentaire auctorial, antérieur (c'est la question de l'avant-texte évoquée plus haut) ou postérieur à la publication de l'œuvre ; et, d'autre part, il y annexe aussi plusieurs éléments qui portent sur la composition du texte même, comme les intertitres et les notes. Il est évident que de cette manière le paratexte dépasse et parfois infirme l'idée de « seuil », car son espace est parfois très éloigné du texte, notamment sur le plan temporel, et parfois interne au texte, comme pour les éléments que je viens de citer — d'où l'aveu du critique : « si l'étude de la note nous a fait sentir l'absence de frontières internes du paratexte, celle de l'épitéxte nous confronte à son absence de limites externes : frange de la frange, l'épitéxte se perd progressivement, entre autres, dans la totalité du discours auctorial » (p. 318) ; forte serait alors la tentation d'inclure aussi dans le paratexte le commentaire auctorial figurant dans l'œuvre, surtout dans la fiction romanesque, par voie de métalepse, ou par le relais du narrateur considéré comme porte-parole de l'auteur.

Comment sortir donc de cette impasse, et pallier à une dilution possible de la notion de paratexte ? De mon point de vue, suivant la perspective herméneutique que j'ai brièvement montrée à propos de la nouvelle de Delphine de Girardin, je crois qu'une double restriction du paratexte serait souhaitable, restriction dont j'évoque les critères en guise de conclusion, évidemment ouverte. D'une part, si l'on veut étudier la relation entre texte et paratexte — tel était mon principe ici —, je ne suis pas sûr qu'il faille étendre ce dernier au-delà de l'espace du livre ; je crois en effet que l'efficacité de l'analyse du paratexte — que je limiterais donc à ce que Genette appelle le péréitexte — tient à la conception de celui-ci comme un lieu, et non comme une forme : comme un espace de passage

et de contiguïté permettant l'étude d'une relation entre le dehors et le dedans. D'autre part, pour terminer sur une restriction qui tient aussi bien à la forme qu'au regard critique, je pense qu'il faudrait moins penser le paratexte en termes de commentaire — forme bien évidemment beaucoup plus vaste — que l'étudier dans ses valeurs connotatives et sémantiques ; car tout texte liminaire ouvre des sens possibles et dispose autour du texte non pas un mode d'emploi, mais une constellation de sens sur laquelle fonder l'interprétation.