

Autoportrait et stratégies de détournement dans les prologues de la presse critique espagnole du XVIII^e siècle

Résumé

L'objet de cet article est d'étudier l'autoprésentation fictive à laquelle se livrent les journalistes de la presse critique espagnole du XVIII^e siècle. A travers l'analyse de neuf titres emblématiques, il s'agit de déterminer quelles sont les stratégies mises en place par les auteurs pour adapter les normes d'écriture du prologue et dans quelle mesure ces stratégies sont autant de lézardes d'un socle rhétorique préexistant.

Resumen

El objeto de este artículo es estudiar la autopresentación ficticia que desarrollan los periodistas de la prensa crítica española del siglo XVIII. A través del análisis de nueve títulos emblemáticos, se trata de determinar cuáles son las estrategias establecidas por los autores para adaptar las normas de escritura del prólogo y en qué medida estas estrategias son otras tantas grietas de un zócalo retórico preexistente.

Abstract

This paper examines the fictitious autopresentation carried out the journalists in the Spanish critical press of the 18th century. The propose, through the analysis of nine emblematic titles, is to determine which are the strategies established by the authors to adapt the prologue writing standards and to what extent these strategies can be considered as so many cracks in a pre-existent rhetorical plinth.

Au cours de mes recherches sur la presse culturelle espagnole du XVIII^e siècle, j'ai relevé à plusieurs reprises des affirmations semblables à celle que l'on peut lire dans le premier numéro de *El Observador* : « Antes de empezar a publicar mis observaciones sobre los objetos exteriores debo comunicar al público el resultado de las observaciones escrupulosas que he hecho sobre mi índole, y sobre mi carácter. »¹ J'y voyais là la référence à un passage obligé du prologue auctorial² qui consisterait pour l'auteur – en l'occurrence le journaliste – à présenter au lecteur son tempérament, et éventuellement

¹ Marchena, *El Observador*, in : *Obra en prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, n° 1, p. 17.

² Selon la terminologie de Genette, dans *Seuils* (Paris, Editions du Seuil, 1987), est auctorial un discours préfaciel revendiqué par l'auteur réel ou prétendu de l'œuvre qui suit.

ses principaux traits physiques, avant de se lancer dans l'œuvre à proprement parler. Cette obligation est d'ailleurs clairement évoquée dans le *Duende especulativo sobre la vida civil* lorsque l'auteur consent à se décrire :

considerando, que la fortuna de una obra depende algunas veces de la calidad, estado, y papel, que hace el autor en el teatro del mundo ; y que ya es como ley aprobada, que para abonar, o desdeñar un escrito, es necesario saber, quién es su fabricante, de qué vive, qué conveniencias goza, qué conducta tiene ; si es alto, o bajo de talle ; hermoso, o feo de rostro ; si va de militar, o de hábitos, etc.³

Et l'on retrouve la même démarche dans *El Pensador* lorsqu'après avoir parlé de l'œuvre entreprise, le narrateur affirme :

Ya está Vm satisfecho (señor Público) en orden a las principales dudas, que pudiera suscitarle esta obra ; pero falta lo más esencial, (dice Vm) que son las calidades, y circunstancias del obrero. Poco a poco. Aunque no me vendo, y que por consiguiente nada le importan a Vm mis calidades, quiero que seamos amigos, y es preciso empezar por darle gusto.⁴

On voit à travers ces formules liminaires que, de bon gré ou à contrecœur, le journaliste se doit de se présenter à son public. Or, dans la mesure où ces affirmations laissent systématiquement place à un refus de se présenter ou à un autoportrait largement ironique, il me semblait que, ce faisant, les journalistes du XVIII^e lézardaient une norme rhétorique forte, acceptée jusqu'alors par les écrivains et attendue par les lecteurs. Il ne me restait plus qu'à déterminer où et quand s'était constitué ce socle, procédé censément incontournable que la presse critique s'empressait pourtant de distordre pour lézarder le carcan de la tradition.

Rien de plus simple, me semblait-il. Afin de mener ce travail, j'ai donc sélectionné une petite dizaine de textes, tirés des journaux suivants : *El Duende especulativo sobre la vida civil*, *El Pensador*, la *Academia de ociosos*, la *Pensadora gaditana*, le *Censor*, *El Apologista universal*, le *Corresponsal del Censor*, le *Observador* et *Minerva o el Revisor general*⁵. Et j'ai choisi de les mettre en perspective avec les prologues des

³ *El Duende especulativo sobre la vida civil*, Madrid, 1761, n° 6, p. 110-111.

⁴ *El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762-1763 ; 1767, n° 1, p. 12-13.

⁵ Tous ces périodiques font partie de la catégorie de journaux culturels que Paul-Jacques Guinard désigne sous le nom de « spectateurs », dans son ouvrage *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre* (Paris, Centre de recherches hispaniques, 1973). Cette dénomination renvoie à

romans du Siècle d'or, car c'est à la Renaissance que naît véritablement le discours préfaciel dans son autonomie, au moment où apparaissent l'imprimé et le système de protection juridique de l'auteur.

Du lien entre prologue et autoportrait

J'aimerais tout d'abord indiquer ici les éléments théoriques qui viennent confirmer l'idée selon laquelle l'autoportrait constituerait un pilier du discours préfaciel.

Il est incontestable que dans le prologue auctorial, l'auteur se raconte au lecteur. Comme l'indique Henri Mitterand dans *Le discours du roman*⁶, la préface relève de la catégorie du discours, dénomination qu'utilise Benveniste pour désigner un texte dans lequel quelqu'un s'adresse à quelqu'un, autrement dit dans lequel un *je* s'adresse à un *tu*. Et s'il faut bien sûr se garder de faire une identification entre la personne historique qu'est l'auteur et le personnage sous les traits duquel ce dernier se représente dans le prologue, il n'en reste pas moins que, comme l'affirme Anne Cayuela, « c'est dans le prologue que l'auteur prend la parole et se présente au lecteur. »⁷ D'ailleurs Cicéron, déjà, incite les orateurs à parler d'eux-mêmes dans l'exorde, l'ancêtre du prologue. Selon *De l'invention*, il y a ainsi quatre moyens d'attirer l'attention de l'auditoire : « en parlant soit de nous, soit de la personnalité de nos adversaires, soit de la personnalité des juges, soit de la cause. »⁸

Mais le fait de dire *je*, de prendre la parole et d'assumer la paternité d'une œuvre implique-t-il nécessairement de se décrire soi-même ? Là encore on peut citer ce que dit Cicéron quant à la manière adéquate de parler de soi : en tant qu'orateurs, nous attirerons la bienveillance de l'auditoire :

si nous évoquons sans arrogance nos actions, les services que nous avons rendus ;
si nous minimisons les accusations qui ont été portées contre nous et quelques
soupçons peu honorables que l'on a fait peser sur nous ; si nous rappelons quels

The Spectator, périodique anglais édité par Addison et Steele, à partir de 1711, et qui constitue le modèle par excellence des journaux critiques espagnols.

⁶ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 22.

⁷ Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 161.

⁸ Cicéron, *De l'invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, I 16, p. 77.

ennuis nous avons essayés et quelles difficultés nous menacent ; si nous employons une prière et une adjuration humbles et suppliantes.

On comprend alors qu'en termes d'autoportrait, les obligations sont bien maigres puisqu'il ne s'agit que d'évoquer les actions accomplies, de faire un récit d'événements plutôt que la présentation d'un tempérament. Pour l'auteur, se conformer aux règles canoniques du prologue, ce ne serait donc pas tant se décrire que d'expliquer l'objectif de l'œuvre et les conditions de sa publication, de s'excuser auprès des lecteurs pour les lacunes et les fautes qu'ils pourront rencontrer ou encore de justifier tel ou tel aspect qui pourrait surprendre (le titre, la longueur, la langue dans laquelle l'œuvre est écrite), si l'on en croit les éléments les plus fréquemment rencontrés au cours de la lecture des prologues du Siècle d'or. Cependant, puisque le rôle du prologue est certes de présenter l'œuvre qui le suit, mais aussi de lui servir de faire-valoir, on ne peut évacuer si facilement l'importance de la personnalité de l'auteur comme argument de vente. C'est ainsi que, selon Arnaud Tripet, parmi les obligations de tout prologue figure celle de fournir au lecteur des informations « *vita et mores*, qui le rassureront sur les compétences de l'auteur, sa formation, ses bonnes intentions »⁹. Moins incontournable que d'autres éléments traditionnels du prologue, l'autoportrait de l'auteur s'inscrirait ainsi dans une perspective stratégique : vendre l'auteur pour mieux vendre l'œuvre.

D'ailleurs, si, de nos jours, cette dimension peut atteindre des extrêmes avec la « starisation » de certains écrivains (pensons à Frédéric Beigbeder ou à Amélie Nothomb), il semblerait que les deux périodes qui nous intéressent ici soient, chacune à leur manière, particulièrement propices à l'affirmation de l'auteur. Le Siècle d'or, d'abord, parce que, comme on l'a souligné, on y voit l'avènement du statut d'auteur. C'est à cette condition qu'on peut lire dans l'avis liminaire placé à la tête des *Essais* de Montaigne : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre. » François Rigolot, à ce sujet, montre comment le XVI^e siècle voit se multiplier les prologues et autres pièces d'encadrement de l'œuvre littéraire, autant de stratagèmes de *captatio benevolentiae* « devant l'urgence de réveiller un public engourdi par la scolastique »¹⁰. Mais c'est aussi le cas pour le Siècle des Lumières. Le XVIII^e est le siècle où l'individu

⁹ Arnaud Tripet, « Aux abords du prologue », in *Versants. Prologues au XVI^e siècle*, n° 15, 1989, p. 11.

¹⁰ François Rigolot, « La Préface à la Renaissance : un discours sexué ? », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mai 1990, n° 42, p. 123.

accède enfin à une certaine autonomie, le siècle où fleurissent les genres autobiographiques : journal, correspondance, mémoires. Si cette attention au *je* est sans doute moins présente en Espagne qu'en France et en Angleterre, on peut néanmoins penser que le rôle déterminant que jouent ces deux pays dans le développement de la presse espagnole peut contribuer à renforcer cette dimension. Deux périodes propices, donc, à des textes liminaires qui deviennent le lieu d'une revendication par l'auteur de son individualité et à un prologue qui inclut de manière plus ou moins complète une forme d'autobiographie, réelle ou non.

Enfin les prologues que j'ai sélectionnés parmi les journaux culturels espagnols du XVIII^e siècle ont, au-delà de la période dans laquelle ils s'insèrent, deux autres raisons d'être particulièrement affectés par la présence de l'autoportrait du journaliste. La première est que la presse à ses débuts a un grand nombre de détracteurs : beaucoup accusent les journalistes d'être incompetents, oisifs ou, parfois, intéressés. Cela incite ces derniers à prendre la parole en leur nom propre, et à faire référence à leur personnalité pour contrer les différentes accusations. La seconde raison est induite par la nature des périodiques culturels sur lesquels j'ai décidé de travailler ici. Ces « spectateurs » (cf. note 5) ont en effet une écriture bien spécifique. Sous un surnom comme « el hablador », « el pensador », « el duende » ou encore « el censor », le journaliste se met en scène et prétend observer, décrire et critiquer les mœurs de la société de son temps. On comprend que cette spécificité entraîne une posture énonciative originale, un « registro personalista »¹¹ à travers lequel le journaliste, loin de s'effacer comme aujourd'hui dans un souci de la plus grande des objectivités, dit « je ».

Les stratégies de contournement mises en œuvre

Théoriquement, il semble donc que l'on puisse partir du principe que dans les prologues des « spectateurs », le journaliste se doit de se présenter à ses lecteurs. Il convient à présent de déterminer de quelle manière il le fait... ou, plutôt, évite de le faire : au lieu de respecter les codes inhérents à cet autoportrait, il s'avère que les auteurs n'y font allusion que pour mieux les détourner. Je vais donc étudier les

¹¹ Inmaculada Urzainqui, « Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII », in *Anales de Literatura Española*, n° 11, 1995, p. 194 et p. 199.

différentes manières utilisées par les journalistes du XVIII^e pour lézarder le modèle selon lequel ils sont censés écrire leur prologue.

Translation

Ce terme, certes un peu barbare, me semble évoquer assez justement une des catégories de lézardes qui affectent les codes du prologue. C'est que souvent, le journaliste impose à l'un ou l'autre des éléments qui constituent la norme rhétorique un glissement, une légère rotation. Et, par ce biais, il comble les attentes supposées du lecteur tout en jouant avec elles.

Cela peut consister à retarder l'apparition du portrait. Ainsi, si on nous fait part de la manière d'agir du *Duende* dans le *Duende especulativo sobre la vida civil* dès le premier numéro du périodique, la description de son tempérament n'arrive qu'au numéro 6. De même, dans le *Corresponsal del Censor*¹², la présentation (fictive) de la famille du journaliste se fait au numéro 2 et son portrait ne nous est présenté qu'au numéro 10. Dans la mesure où le prologue auctorial, par définition en position initiale, est là pour établir un pacte entre auteur et lecteur, on peut penser que déplacer l'autopportrait vers un quelconque numéro du périodique revient à diminuer son importance, à faire savoir qu'il n'est pas si essentiel. À l'opposé de cette interprétation, on peut imaginer que c'est là jouer avec l'attente du lecteur, créer un phénomène de suspense. Toujours est-il qu'il y a déplacement de la figure imposée.

Une autre translation consiste à modifier la personne qui prend en charge le portrait. On rencontre notamment ce cas dans le numéro 10 du *Corresponsal del Censor* lorsque le journaliste raconte qu'il a été abordé par un lecteur de la manière suivante (p. 141) :

me preguntó si era yo el Corresponsal del Censor, porque según las señas que le habían dado de mi persona, tales como nariz larga, ojos chicos y vivos, maltratado el semblante de las viruelas, rizos flotantes, cargado de espaldas, estatura mediana, de aspecto melancólico, y en el andar aire de esportillero hecho y derecho, no podía ser otro que esta misma mesmedad.

Au lieu de s'autoprésenter, le narrateur se sert donc du on-dit et du dialogue fictif pour donner à voir un pseudo-portrait de lui-même.

¹² *El Corresponsal del Censor*, Madrid, Imprenta Real, 1787-1788.

Enfin, le narrateur peut jouer sur l'identité de celui qui est décrit. Ainsi, dans le numéro 1 du *Duende especulativo sobre la vida civil*, on peut lire que les membres d'une *tertulia*, au moment de créer un périodique visant à réformer les mœurs, décident de cacher leur identité derrière un « duende », entre autres raisons parce que si l'examen de la société doit se faire en personne, il est nécessaire « [de] asistir invisible en qualquiera parte, para que nadie pueda disfrazarse, ni poner la mascarilla, en lo que dijere, o ejecutar » (p. 17). Les différents membres de la *tertulia* prétendent donc revêtir à tour de rôle le costume du « duende » pour parcourir les différents lieux de la vie sociale – églises, *paseos*, *visitas*, théâtres – et observer leurs contemporains tout en restant dans l'ombre. Celui qui se trouve décrit comme « un hombre taciturno, melancólico, siempre cuidadoso de divulgar lo que le oprime el espíritu : un poco incrédulo, jamás lisonjero, algo paciente, y nada obsequioso » (n° 6, p. 112), ce n'est donc pas le journaliste lui-même, mais l'être imaginaire créé par lui. Dans *Minerva o el Revisor general*, alors que le *Revisor* rejette l'obligation de se décrire, c'est son correspondant « el Misántropo » qui s'y soumet dans le tome 9 du périodique, après avoir affirmé : « antes de entrar en materia me parece conveniente dar a Vmd. alguna idea de mi carácter y persona ».¹³ Notons par ailleurs que la biographie qu'il donne à lire est clairement fictive et symbolique de l'évolution de la misanthropie au sein de la société espagnole. On peut également relever dans la *Pensadora gaditana* un jeu sur la personne qui est l'objet des regards. Ainsi, dans ce périodique, s'il s'agit bien de décrire le moi de l'écrivain – son caractère, son milieu social, ses compétences –, on peut mettre largement en doute la réalité de ce moi puisque tout porte à croire que cette Beatriz Cienfuegos qui dit prendre la parole ne soit en fait qu'un masque. D'ailleurs, comment expliquer autrement le fait qu'à plusieurs reprises, la *Pensadora* fasse allusion au fait que ses contemporains ne croient pas que le périodique soit écrit par une femme ?¹⁴ Ou que la narratrice souligne si fermement son identité sexuelle au cours de ses discours ? Ainsi, pour Scott Dale, le véritable auteur serait un certain Don Juan Francisco del Postigo, prêtre andalou.

Dire et taire

¹³ *Minerva o el Revisor general*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1805-1808, n° du 18 mars 1808, p. 9.

¹⁴ Beatriz Cienfuegos, *La Pensadora gaditana*, edición de Scott Dale, Newark, Delaware, 2005, n° 4, p. 23.

Une autre façon de lézarder le socle rhétorique du discours préfaciel consiste à taire ce que l'on prétend dire ou à dire ce que l'on prétend taire.

Dans le *Duende especulativo*, par exemple, on lit l'affirmation suivante : « No encuentro cosa más fácil, que conocer al *Duende* entre un millón de personas. Con la más leve observación se le puede adivinar ; porque en todo es extremado, y singularísimo. Se le conocerá por la estatura, por el vestido, por sus gestos, y conversaciones. » (n° 6, p. 112). Mais si le narrateur souligne ici la facilité avec laquelle on peut reconnaître le *Duende*, la présentation qu'il en fait se limite à indiquer certains de ses traits de caractère et ne consiste en aucun cas à préciser, justement, sa stature ou son habillement. Cela va plus loin dans la *Academia de ociosos* puisqu'on y voit le narrateur remettre sans cesse à plus tard son autoportrait, pour finalement ne jamais se plier à la tradition. Ainsi, on peut lire au numéro 2 : « Otro mes daré alguna noticia de mi carácter, empleos, y ocupaciones »¹⁵, puis à nouveau au numéro 3 : « Aunque el mes pasado di palabra a algunos de mis curiosos lectores, que mostraban desearlo con empeño, de dar alguna noticia, y razón de mi persona en el mes próximo, es palabra que por ahora no puedo cumplir, y la dilato a tiempo más oportuno. » (p. 131) C'est là une façon de faire référence à une norme, tout en contestant son bien-fondé. Quant à la justification de cet évitement, elle peut être plus ou moins sérieuse. Si on lit ainsi dans le numéro 6 du *Duende especulativo* : « ¿ qué provecho podrán sacar los curiosos de haber descubierto al *Duende* ? » (p. 116), le narrateur de la *Academia de ociosos* se veut plus moqueur lorsqu'il déclare : « No me parece que falto a alguna obligación de justicia. Lo primero : porque estos señores descendientes de Eva [les lecteurs] no han exhibido títulos, o instrumentos suficientes para probar el derecho, que tienen a conocerme. » (n° 3, p. 131) Une variante assez courante de cette technique consiste à évoquer la possibilité d'insérer un dessin ou une gravure représentant l'auteur, pour finalement ne pas le faire. Le *Pensador* fait ainsi allusion au « retrato, que se pondrá en la fachada de mis obras, cuando se haga la décima, o undécima edición » (n° 7, p. 29). Le *Censor* va même jusqu'à prétendre qu'il a fait réaliser un dessin de son visage, mais

¹⁵ *Academia de ociosos*, Cádiz, Imprenta Real de Marina de Manuel Espinosa de los Monteros, 1763, n° 2, p. 73.

qu'il a décidé de ne pas le montrer, après s'être rendu compte du manque d'originalité de sa physionomie.¹⁶

Dire et ne pas faire, donc. Examinons maintenant un cas qui est en quelque sorte le pendant de cette technique : la prétériton. Le *Censor* s'adonne à cet exercice dans son discours 137 dans lequel, pour répondre à un lecteur qui lui reproche de ne pas avoir fait un prologue digne de ce nom, il propose à ce dernier de s'en charger, et lui fournit pour cela le matériel nécessaire. Ce faisant, le *Censor* écrit donc un prologue tout en refusant de le faire. Il évoque les difficultés rencontrées par les journalistes, les avantages que présentent le format et la périodicité du périodique, la question de la réception. Et il évoque les traits de caractère essentiels aux journalistes : « algún ingenio, una no vulga instrucción », « mucha laboriosidad », « una firmeza de alma poco común, y un fondo de patriotismo inagotable » (p. 88-89). Ces quelques éléments d'autoportrait sont certes très généraux, mais tracent malgré tout la liste des compétences du *Censor* lui-même.

Enfin, on peut rapprocher de ce jeu entre affirmation et négation une autre façon de lézarder le socle : celle du portrait en négatif. *El Observador* a recours à cette astuce lorsqu'il affirme : « No soy ni eclesiástico, ni togado, ni militar, ni casado tampoco, ni tengo ningún empleo por Rey ni Roque » (n° 1, p. 17). Le cas de *El Apologista universal* est légèrement différent, puisque c'est pour répondre aux hypothèses de lecteurs que le journaliste se lance dans un autoportrait inversé, basé sur le rejet de chacune de ces hypothèses. On peut ainsi voir le journaliste interpeller ses lecteurs : « debo deciros que ya no soy de carácter religioso ; que no soy Padre, ni hay razón contra mí [...] ; y así de ahora en adelante, tendréis que hacer nuevas averiguaciones de mi estado, empleo, figura y demás motes que hayáis de ponerme ».¹⁷

Deuxième degré

À côté des lézardes que l'on vient de décrire, les plus savoureuses restent celles qui se définissent par un jeu sur les tonalités, à travers lequel les « spectateurs » tranchent avec le sérieux protocolaire de mise dans les discours préfaciels. Les journalistes remplissent ainsi le devoir de l'autoportrait à leur manière, de façon à faire rire le

¹⁶ *El Censor*, edición facsímil de José Miguel Caso González, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1989, n° 1, p. 18.

¹⁷ *El Apologista universal*, Madrid, Imprenta Real, 1786, n° 6, p. 118.

lecteur, ou tout au moins à le faire sourire. Pour cela, ils ne cessent de prendre le contre-pied de l'un ou l'autre des éléments constitutifs du prologue.

Dans leur autoportrait physique, d'abord. La distorsion que les « spectateurs » imposent à cet impératif descriptif peut se faire par le biais de l'humour, comme lorsqu'en réponse à un lecteur qui croit l'avoir reconnu dans la rue, le *Pensador* répond en se peignant à son désavantage, affirmant n'être ni grand ni élancé mais bien « pequeño, y grueso » (n° 7, p. 29) et allant jusqu'à se comparer à Sancho Panza. Dans la même veine grotesque, on a vu le *Corresponsal del Censor* faire allusion au fait qu'il a le visage marqué par la petite vérole. (n° 10, p. 141) Mais c'est souvent sous le sceau de l'ironie que se déroule l'autoportrait préfaciel. Ainsi, lorsque le *Pensador* s'autodécrit dans le numéro 1 de son périodique, il fait précéder la présentation d'un préambule dans lequel il déclare se soumettre aux exigences du public, qui souhaite nécessairement connaître « las circunstancias agravantes de si el autor es blanco, o tinto, grande, o pequeño [...], cosa tan importante para su inteligencia. » (p. 1-2). On perçoit bien tout le sarcasme de cette antiphrase. Le *Pensador* a ici de qui tenir, si l'on se réfère au grand modèle que constitue *The Spectator*. En voici les premières lignes : « J'ai observé depuis longtemps qu'on ne parcourt guère un livre avec plaisir, à moins qu'on ne sache si l'auteur est noir ou blond, d'un caractère doux ou bilieux, s'il est marié ou garçon, et telles autres particularités, qui aident beaucoup à la compréhension de ce qu'il écrit. »¹⁸

Les narrateurs prennent également le contre-pied de la présentation de leur vie et de leur caractère. Ainsi, un des traits essentiels dont les auteurs doivent se parer, c'est la modestie. Comme le souligne Arnaud Tripet, l'exercice du prologue requiert deux styles bien distincts à l'orateur : « une tendance un peu inflationniste en ce qui concerne le discours et son auteur, et une tendance, au contraire, déflationniste en ce qui concerne l'homme discourant, envisagé comme personne. »¹⁹ Il en va de la capacité à attirer la bienveillance du lecteur. Mais si parfois, le journaliste s'y soumet, comme *El Observador* lorsqu'il affirme dès la première phrase : « El proyecto de esta obra es demasiado extenso, y acaso superior a mis fuerzas » (n° 1, p. 15), la plupart du temps c'est plutôt la posture inverse qui est adoptée. Le *Pensador*, par exemple, décrit son état

¹⁸ Joseph Addison, Richard Steele, *The Spectator*, Londres, 1711-1714, n° 1, p. 9. Je tire la citation de la traduction française : *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*, Amsterdam, 1716-1724, n° 1, p. 1.

¹⁹ Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 13.

d'esprit lorsqu'il est en pleine réflexion en ces termes : « todo cuanto pienso me parece excelente : me miro como el primero de los hombres : deploro la suerte de éstos en no tenerme por su guía ; y llega mi desvanecimiento hasta creer, que podría contribuir a su felicidad. » (n° 1, p. 2-3). De manière largement plus développée, la *Pensadora gaditana* explique que, si elle déteste la suffisance, elle considère qu'il est bon pour elle de reconnaître ses qualités, celles « que me distinguen, y me exceptúan del común de las mujeres », dit-elle (n° 1, p. 8). Et on la voit effectivement se lancer dans un auto-panégyrique des plus ironiques. Ce faisant, elle met en branle un autre élément « incontournable » de l'autoprésentation : l'allusion aux études et compétences de l'auteur. On voit ainsi Beatriz Cienfuegos faire semblant de mettre en valeur sa formation et ses connaissances lorsqu'elle affirme : « sé hacer un silogismo en *Bárbara*, y no ignoro que *la materia primera no puede existir sin la forma* » (n° 1, p. 7). *El Observador*, mu par le même objectif de se moquer de l'enseignement scolastique traditionnel, s'y prend d'une autre façon. Il énumère tout ce qu'il ignore, feignant de croire que le fait de ne pas adhérer à la scolastique soit un signe d'anormalité et de perversité. On peut lire ainsi au numéro 1 : « Yo no sé hacer un mal silogismo en *Bárbara* : ignoro si la Lógica es ciencia o arte, así como la distinción entre Lógica docente y Lógica utente, no sé lo que significa la distinción de *materialiter* y *formaliter*, *simpliciter*, *secundum quid*, y otras mil bellezas semejantes. » (p. 19)

Enfin, parfois, c'est l'exigence-même d'autoportrait qui est mise à distance. La *Pensadora gaditana* le fait avec sérieux, lorsqu'au numéro 4 elle ôte tout espoir de succès aux lecteurs qui, selon elle, essaient désespérément de la reconnaître : « No se cansen, es trabajo perdido ; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis *Pensamientos* » (p. 23), affirmant quelques lignes plus loin : « conténtense Vms con saber que la *Pensadora* es mujer (que es lo cierto) que las demás circunstancias discurro no son precisas para la aceptación de mis discursos ». Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de voir que cette mise à distance peut se faire avec humour. La citation qui suit, tirée de *Minerva o el Revisor general* (p. 3-4), est un peu longue, mais très significative et, à mon sens, assez savoureuse :

tambien habrá alguno de vosotros que quiera le vaya yo pintando menudamente mi ancha o angosta habitación, cuántas son sus ventanas o rendijas, y si hay exquisitos canapés o derrengados taburetes ; si las mesas son de caoba o de

pino ; y luego la biblioteca, y qué libros la componen : tambien querrá otro un retrato o rasguño de mi fea o hermosa figura ; de mi buen o mal humor ; de mis usos y costumbres, que por decontado deben de ser muy extravagantes : pues es bien cierto que muchos en nada estiman a un autor, si antes no le han tomado la filiación con todos sus pelos y señales

Le journaliste ridiculise ici la curiosité supposée des lecteurs en soulignant que celle-ci est excessive et s'attache à des détails.

Un cas exemplaire

Afin d'étudier un peu plus en détails un autoportrait lézardé, j'aimerais prendre ici l'exemple d'un passage du *Censor*, situé au début du numéro 50 du périodique. Parce que *El Censor* est probablement, avec *El Pensador*, le « spectateur » le plus important. Et aussi parce que sont présentes dans cet extrait plusieurs techniques précédemment évoquées. Le point de départ du discours est là encore la curiosité du public, dont le journaliste prend note : « Sé que muchos de mis lectores, no contentos con lo que de mi dije en algunos de mis discursos, y principalmente en el primero, desean ahora con ardor mas individuales noticias de mis cosas, de mi edad, de mi estado, de mi profesión, de mi patria, de mi familia. » (p. 49-50). L'impulsion de l'autoportrait, dans le passage que l'on vient d'évoquer de *Minerva o el Revisor general* ou dans celui-ci, viendrait donc du lecteur. En tout cas, c'est pour combler une attente que le journaliste prétend se donner à voir, que cette attente soit véritablement exprimée ou qu'elle soit fantasmée par le journaliste lui-même.

Le *Censor*, dans le numéro 1 du périodique, s'était attaché davantage à décrire son caractère, après avoir affirmé : « Algo más que mi semblante me parece digno de la curiosidad del público mi carácter, que no deja de ser bastantemente extraño » (p. 18). Mais dans ce numéro, il s'intéresse au fait que la curiosité du lecteur au sujet son apparence physique n'a pas été comblée, au point qu'une discussion éclate sur ce point dans une *tertulia*. C'est de cette discussion qu'il fait état (p. 50-52) :

Dábanme unos una presencia majestuosa, aunque algo austera, y me pintaban un hombre de estatura más que regular, de anchos correspondientes ; pero descarnado, aguileño el semblante y severo, oscuro el color, negros los ojos y el cabello, si ya a este no le blanqueaban algunas canas. Otros sostenían al contrario, que no podía menos de ser alguna figura ridícula, algún hombrecillo

de codo y medio, abotijado, metido de hombros, encendido de cara, pequeños ojos, y sobre todo se cerraban en que estos no podían ser sino azules, ni otro que rojo el color de mi cabello. Cada partido daba sus razones. Alegaban los del primero, que la figura que ellos me atribuían era más conveniente a mi dignidad censoria. Oponían los otros que esta otro fisonomía era más propia de un genio ardiente, e impetuoso como el mío.

Ce passage nous offre ainsi deux portraits en miroir. L'un correspond à la facette sévère du *Censor*, celle qui est induite par son nom-même et à propos de laquelle le journaliste se lance dans son premier discours dans une sorte de litanie (p. 24-25) :

Censuro desde entonces en casa, en la calle, en el paseo ; censuro en la mesa, y en la cama : censuro en la ciudad, y en el campo : censuro despierto : censuro dormido ; censuro a todos : me censuro a mí mismo, y hasta mi genio censor censuro, que me parece mucho más censurable que los mayores vicios, que en los demás noto.

Pour les lecteurs qui se centrent avant tout sur cette dimension, il apparaît évident que le journaliste a un aspect digne mais sévère, une silhouette longue et mince. Le second portrait s'oppose en tous points au premier. Petit et trapu, coloré là où l'autre était tout en demi-teintes, le *Censor* vu par les autres lecteurs ressemblerait davantage à un lutin qu'à un censeur. C'est que, cette fois, les lecteurs se centrent sur l'autre facette du journaliste, celle de son « humor algo bufón y jocoso », qui vient contrebalancer son « humor acre, y tétrico » (n° 1, p. 24). Finalement, un écrivain public présent à la *tertulia* tranche en faveur de la seconde hypothèse. Pour quelle raison ? Parce que selon lui, ce n'est que par peur du ridicule que le *Censor* a décidé de ne pas donner à voir le portrait qu'il avait fait faire de lui.

On s'attendrait ici à ce que le journaliste réponde à l'écrivain public pour le contredire, et qu'éventuellement il donne raison à l'une ou l'autre des deux hypothèses, en procédant à un rapide autoportrait. Mais au lieu de cela, le *Censor* se dérobe à son obligation, sous le prétexte suivant : « No creo yo a la verdad que esta curiosidad del público sea tanta que haya quien por verme emprenda un viaje, como el otro Gaditano por ver a Tito Livio. » (p. 152) Suite à cette pirouette, le journaliste fait dévier la présentation de lui-même, comme il l'avait fait dans le numéro 1, de la question du physique à la singularité de son caractère : sa capacité à rêver de manière méthodique, qu'il tient de sa famille.

Ce passage comporte donc à lui seul plusieurs lézardes puisqu'au lieu d'un autoportrait en bonne et due forme, on a droit à un portrait double et contrasté, assumé non pas par le narrateur mais par des soi-disant lecteurs et *contertulios*. Un double portrait humoristique, également, de par son aspect caricatural et sa capacité à faire jaillir du papier deux figures très visuelles. Et ici comme dans le premier numéro, le *Censor* se dérobe. Autrement dit, dans sa volonté de louvoyer face au carcan rhétorique, il persiste et signe.

A la recherche du socle

Nous voici donc face à une série de lézardes, plus ou moins prononcées, qui prétendent ébranler les fondements du socle que représentent les impératifs rhétoriques de l'autoportrait préfaciel. Si l'on a vu se dessiner, en creux, les éléments constitutifs de ce socle, il conviendrait maintenant de voir dans quelles œuvres ils sont effectivement respectés, en se référant comme prévu aux romans du Siècle d'or.

Seulement voilà, les exemples canoniques sont rares, et bien souvent partiels. On trouve ici et là le respect de la « clause de modestie » : chez Mateo Alemán, dans le prologue « al discreto lector » de *Guzmán el Alfarache* lorsqu'il parle de son « rudo ingenio y cortos estudios »²⁰. Ou encore sous la plume de Bartolomé Torres Naharrón, dans le prologue de *La Propalladia* : « Comoquiera que sea, os suplico de lo que no he sabido usar me perdonéis »²¹. Ici et là, les auteurs nous donnent quelques indications sur leur personne ou sur leur parcours, mais ils le font vraiment de manière très partielle et au détour d'une phrase. En réalité, les stratégies de contournement que l'on a détectées dans notre analyse des prologues de la presse critique du XVIII^e sont déjà en germe – voire sont parfaitement développées – dans les romans du Siècle d'or. Ainsi l'autoprésentation, lorsqu'elle a lieu, est la plupart du temps effectuée de manière détournée ou ironique. Dans le prologue de *El viaje entretenido* d'Agustín de Rojas, par exemple, le narrateur se lance dans un autoportrait en négatif : « No digo que nací en el Potro de Córdoba, ni me crié en el Zocodover de Toledo, aprendí en el Corrillo de

²⁰ Cité par Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo en el renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965, p.180.

²¹ *Idem*, p. 170.

Valladolid, ni me refiné en el Azoguejo de Segovia »²². Puis, lorsqu'il passe à l'affirmative pour dire où il est né et qui sont ses parents, c'est pour se lancer dans une énumération rocambolique de toutes les scènes de reconnaissance paternelle qu'il a connues au cours de sa vie. Mais le cas le plus convaincant est bien évidemment celui de Cervantès, qui se plaît à lézarder ses prologues de toutes les manières possibles. Dans ses *Novelas ejemplares*, il pratique la prétérition avec brio puisqu'après avoir affirmé « Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo »²³, il déplore le fait de ne pas avoir inséré une gravure et une description, faite de la main d'un ami. Or, cette description qu'un ami aurait pu faire, il la cite, présentant au passage traits physiques et détails fondamentaux de sa vie. Et comme si la prétérition ne suffisait pas, Cervantès rajoute un élément de détournement de la norme à travers le comique de la description qu'il imagine que cet ami ferait de ses dents : « ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados, y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros ». Par ailleurs, si Cervantès, dans le second tome de *Don Quijote de la Mancha*, parle de son âge et de la perte de son bras, c'est uniquement pour répondre à Alonso Fernández de Avellaneda qui, dans la suite apocryphe qu'il écrit du Quichotte, dit de Cervantès : « como soldado tan viejo en años quanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos. »²⁴

Et si l'on observe ce qu'il en est pour les autres impératifs théoriques du discours préfaciel, on constate également un certain nombre de lézardes. On voit Quevedo se moquer des adresses au lecteur dans le prologue de *El mundo por de dentro*, intitulé « Al letor como Dios me lo depare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna »²⁵. Dans le même état d'esprit, le prologue de *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por el mismo* interpelle le lecteur par un « Carísimo o muy barato, o quienquiera que tú fueres ».²⁶ On voit par ailleurs Juan Cortés de Tolosa faire peu cas de la *captatio benevolentiae*, lorsqu'il lance au lecteur

²² Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, edición de Jean-Pierre Resson, Madrid, Clásicos Castalia, 1995, p. 64.

²³ Miguel de Cervantes, *Obra completa*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 1994, t. 2, p. 430.

²⁴ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Segunda parte del Quijote*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 196.

²⁵ Cité par Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'or*, op. cit., p. 235.

²⁶ *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por el mismo*, in Dámaso Alonso (dir.), *Novela picaresca española*, Barcelona, Noguer, 1976, t. 3, p. 709.

dans le prologue du *Lazarillo de Manzanares* : « Si te parece bien, págale y llévale, y si no, de balde te puedes ir sin él. » Tous les codes du prologue sont donc mis à mal dès le XVI^e.

Quant au *Spectator*, autre point de mire des journalistes espagnols au moment de l'écriture de leur prologue, le socle y est présent de manière tout aussi fragmentaire. On y voit le narrateur se soumettre en partie aux règles implicites du prologue puisqu'il fait un récit chronologique de sa vie, depuis sa petite enfance jusqu'à l'âge adulte, en s'appliquant à faire montre de sa modestie, ou encore en insistant sur le fait que l'idée de publier ses idées ne vient pas de lui mais de ses amis. Mais s'il respecte ces quelques codes, il refuse de se soumettre aux plus importants, et ce avec une pointe d'ironie (p. 3-4) :

Il ya trois articles fort essentiels, dont je n'ai point parlé dans ce *Discours*, et que je veux réserver quelque temps par devers moi, pour des raisons très importantes. Ils regardent mon nom, mon âge, et ma demeure. Quoique j'aie bonne envie de satisfaire mes lecteurs en ceci et en toute autre chose, et que je ne doute pas même que ce petit détail ne servît beaucoup à embellir ma narration, je ne puis me résoudre encore à le donner au public.

Ce que l'on constate, donc, c'est que paradoxalement, les lézardes sont bien tangibles, mais le socle, lui, ne cesse de se dérober. Peut-être alors convient-il de repenser le binôme socle-lézarde tel qu'il se réalise à travers les stratégies de détournement de l'autoportrait préfaciel, de redéfinir ses deux composantes et, surtout, le rapport de l'une à l'autre.

Quelle lézarde ? Pour quel socle ?

Face à ces continuelles ruptures, face à l'absence de véritable exemple canonique, on en vient à se demander quel type de socle est le prologue. En fait il semblerait que dès le Siècle d'or, dès sa naissance comme genre autonome, le prologue soit ressenti comme un véritable carcan. D'abord par la nécessité d'en écrire un. Ainsi, au moment de commencer l'histoire du *Quichotte*, Cervantès affirme qu'il préfèrerait raconter cette

histoire « monda y desnuda, sin el ornato de prólogo »²⁷. Les auteurs rechignent également face aux demandes habituelles d'indulgence auxquelles ils sont supposés de livrer. On lit ainsi sous la plume de Cervantès, dans le même prologue : « no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas ». Être concis, se soumettre aux exigences du public et à sa curiosité : toutes les règles à suivre sont perçues la plupart du temps comme des contraintes paralysantes. C'est ce que souligne Alberto Porqueras Mayo : « El autor del prólogo antes de redactarlo se da cuenta de que está sujeto a unas leyes tiránicas que pesan sobre el género desde la remota antigüedad grecolatina. »²⁸ Les auteurs ont donc le sentiment de devoir se plier à une rhétorique bien huilée, pleine de formules toutes faites. D'être soumis à une sorte de « cahier des charges »²⁹. Mais on l'a dit, le prologue est là pour attirer l'attention du lecteur, pour le rendre bienveillant dans sa lecture de l'œuvre annoncée. Comment concilier traditionalisme routinier et nécessité de surprendre pour éveiller la curiosité ? Ce paradoxe est très bien résumé par Arnaud Tripet dans les lignes suivantes :

Le prologue se trouve au point d'intersection de deux exigences contradictoires liées à sa nature : être un discours fonctionnellement défini et prévisible parce que limité dans ses composantes et être stimulant pour susciter l'intérêt sur lui d'abord et sur l'œuvre en conséquence.

Comment donc s'imposer s'il faut être transparent ? Comment prétendre de lui, outre cette transparence, des qualités séductrices, un comportement « accrocheur », un pouvoir publicitaire ?³⁰

Jouer avec les codes pour se singer lui-même fait donc partie des *topoi* du prologue. Autrement dit, le prologue serait un socle qui, pour surprendre le public, tente de se déguiser en lézarde. Mais en se prétendant lézarde, il n'en est que davantage socle. Comme le souligne Porqueras Mayo : « Dentro del género está ya el « no crear ». Y cuando el autor intenta hacerlo es despreciando el tópico por ser tópico y, sin darse cuenta, puesto que se mueve dentro de un género remoto como la antigüedad, cae en lo

²⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Biblioteca Clásica, Instituto Cervantes, 1998, p. 10.

²⁸ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957, p. 122.

²⁹ Arnaud Tripet, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 19.

³⁰ Arnaud Tripet, *op. cit.*, p. 19-20

que pudiéramos llamar « ultratópico ». »³¹ Railler les codes du prologue, les contourner, c'est en fait là encore piocher dans le répertoire limité de formules et de tons que les auteurs ont à leur disposition, même si les meilleurs réussissent à faire preuve d'originalité malgré tout, et à créer dans une certaine mesure la surprise.

Reste à savoir, en ce qui concerne l'autoportrait, à quoi mène cette pseudo-lézarde. On a cru voir dans les différents glissements et contournements à l'œuvre dans les prologues des « spectateurs » un évitement, un refus de se montrer. Mais si, finalement, c'était par ces détours que le journaliste parlait le plus de lui-même en tant qu'auteur ? En effet, les voix narratives qui se présentent refusent de peindre leurs traits avec sincérité et préfèrent se dérober au regard. Leur biographie est soit succincte, soit suspecte. Mais ce qu'ils nous disent, en revanche, est de la première importance. Ils nous disent leur posture morale, comme l'évoque Joaquín Alvarez Barrientos dans un article sur le statut du journaliste au XVIII^e siècle : « Tanto *El Censor* como *El Observador*, por ejemplo, con sus retratos morales, lo que nos van a ofrecer es un modelo de conducta humana : laico, libre de ataduras de cualquier tipo, independiente e individual. »³² Et surtout, ils nous disent leur posture journalistique, en tant qu'observateur, penseur et censeur du genre humain. Le titre l'annonce, bien sûr. Mais le prologue l'explique. La formule concise par laquelle le *Pensador* se décrit le montre bien : « soy de genio delicado, taciturno, y pensador » (n° 1, p. 13). *El Observador*, quant à lui, insiste sur son esprit de contradiction lorsqu'il affirme : « Mi modo de pensar es tan extravagante, que en viendo que muchos hombres adoptan una opinión, comienzo al instante a desconfiar de ella, por cierta que me haya parecido hasta entonces. » (n° 1, p. 17). Mais ce qu'il montre avant tout par ces mots, c'est sa capacité à prendre du recul par rapport à l'opinion publique, pour réfléchir sur les choses communément admises et les questionner. D'ailleurs, Inmaculada Urzainqui insiste sur cette dimension dans son article déjà cité lorsqu'elle résume les traits qui se dessinent pour chaque journaliste. Pour le *Censor*, par exemple, elle constate qu'il s'agit d'un rationaliste impénitent, un martyr de la raison, « vehemente, siempre insatisfecho,

³¹ Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 122.

³² Joaquín Alvarez Barrientos, « El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor », in *Periodismo e ilustración*, número monográfico de Estudios de historia social, 1990, n° 52-53, p. 37.

« censor insobornable de todo lo que no le gusta ».³³ Cette idée selon laquelle ce que le prologue nous dit, au-delà des semblants de lézarde d'un semblant de socle, est une posture narrative féconde pour l'observation et la critique, Alain Bony la développe à propos du cas du *Spectator*. Il explique ainsi que le narrateur du périodique est une figure bien peu crédible mais que sa véritable cohérence est narrative :

In this context, the lack of definition and the availability of the Addisonian *Spectator* reveal the function of Addison's *persona* : it is not a borrowed personality serving to hide the real personality the better to serve ideology, or to try to erase the limit separating the existential from the symbolic, but the locus where a voice is activated in printed discourse and submitted to the reading process.³⁴

Partie à la recherche du socle que les journalistes du XVIII^e se plaisaient à lézarder, je suis donc revenue sans l'avoir trouvé. Ce que j'ai trouvé, c'est un rapport socle-lézarde tout autre que celui que je m'étais imaginé au départ. Bien sûr, n'étant spécialiste ni du Siècle d'or ni du prologue, je ne prétends pas avancer ici de conclusions définitives. Cependant, il me semble qu'à la lueur de cette analyse, on peut avancer que le prologue est un exercice de style qui porte en lui-même le binôme du socle et de la lézarde, un genre pour lequel le socle est lézarde et la lézarde est socle. Quant à l'autoportrait de l'auteur, un des passages obligés du prologue – même s'il n'est pas le plus fondamental –, c'est par cette fausse lézarde qu'au fond l'auteur se livre le plus. Non pas comme personne, mais bien comme journaliste. Et c'est finalement tout ce qu'on lui demande.

Maud Le Guellec, Paris III – Sorbonne Nouvelle

³³ Inmaculada Urzainqui, art. cit, p. 209.

³⁴ Alain Bony, *Joseph Addison. Richard Steele. The Spectator et l'essai périodique*, Didier Erudition, CNED, 1999, p. 241.