Au commencement du récit: Transmissions, transgressions

Christine Pérès

▶ **To cite this version:**

Christine Pérès. Au commencement du récit: Transmissions, transgressions. Hispania (Belgique), 8, 2005. hal-03685044

HAL Id: hal-03685044
https://univ-tlse2.hal.science/hal-03685044

Submitted on 1 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collection "Hispania"

- 8 -

Comité éditorial pour cet ouvrage :

Sylvie Baulo
Bernard Bessière
Emmanuelle Garnier
Solange Hibbs-Lissorgues
Monique Martinez
Agnès Surbézy

Ouvrages parus dans la collection :

1. Corps en scènes
2. Les maux du corps
3. Le corps grotesque
4. Raconter le corps
5. Sexe(s) en scène(s)
6. Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui
7. Rideau ou la fin au théâtre

Graphiste : Christine Cabirol

Tous droits de traduction, reproduction et présentation publique réservés pour toutes langues et tous pays. © Lansman (Editeur) et les auteurs.

D/2005/5438/507 ISBN 2-87282-506-1

Au commencement du récit

Transitions, transgressions

Christine PÉRÈS (éd.)

Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine

Andrea Del Lungo
Stéphan Pagès
Catherine Orsini-Saillet
Isabelle Touton
Jean Alsina
Amélie Florenchie
Anne Paoli
Geneviève Champeau
Christine Pérès
Jacques Ballesté
Elvire Gomez-Vidal
Marie-Christine Pourtau Pérez

Roman Espagnol Contemporain

LANSMAN EDITEUR

SOMMAIRE

Avant-propos. L'*incipit* romanesque, entre transition et transgression
par Jean Alsina 5

STRATÉGIES DE L'*INCIPIT* : TRANSITIONS, TRANSGRESSIONS

La frontière du commencement : transitions, transgressions
par Andrea Del Lungo 9

Fondements théoriques d'un espace propice au jeu de la fiction dans le roman espagnol contemporain (analyse de plusieurs entrées en écriture)
par Stéphan Pagès 17

JE COMMENCE

L'enfantement de/dans *La larga marcha* de Rafael Chirbes
par Catherine Orsini-Saillet 41

La tradition revisitée dans l'*incipit* de *Crónica del rey pasmado scherzo en re(y) mayor, alegre mas no demasiado* de Gonzalo Torrente Ballester : transition ou topique postmoderne ?
par Isabelle Touton 55

Immuable *incipit*. José Manuel Caballero Bonald : du roman aux mémoires
par Jean Alsina 69

DIFFICULTÉ DES COMMENCEMENTS

Dissolution des seuils dans *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías
par Amélie Florenchie 81

L'*incipit* de *Blanca vuela mañana* de Dulce Chacón : énigme et/ou sésame ?
par Anne Paoli 97

PIÈGES ET RELECTURES

La paradoja del ave migratoria de Luis Goytisolo ou les migrations d'un *incipit*
par Geneviève Champeau 113

Ouverture de deux parcours de lecture piégés : les *incipit* de *Naturaleza* (Felipe Hernández, 1989) et de *Sefarad* (Antonio Muñoz Molina, 2001)
par Christine Pérès 129

Le poids du secret : l'*incipit* lacunaire de *Corazón tan blanco* de Javier Marías
par Christine Pérès 147

JUAN MARSÉ : UNE POÉTIQUE DE L'*INCIPIT*

Au commencement était le fourbe : *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé
par Jacques Ballesté 167

Réécritures : deux *incipit* pour *Si te dicen que caí* de Juan Marsé
par Elvire Gomez-Vidal 183

Rabos de lagartija de Juan Marsé : voix des origines et transgression des seuils
par Marie-Christine Pourtau Pérez 205

Avant-propos. L'*incipit* romanesque, entre transition et transgression

Jean ALSINA

Ce livre d'hispanistes et de littéraires s'inscrit dans une réflexion collective, celle de l'équipe *Españ@ 31* (Université de Toulouse-Le Mirail), sur le thème : « Transitions, transgressions dans l'Espagne contemporaine » qui a par ailleurs mobilisé des historiens de la société, des idées et des cultures. Il est tout entier consacré aux *incipit* des romans espagnols les plus contemporains. Certains s'en étonneront : comment aborder une si vaste question — et si actuelle — à travers ces fragments de textes de fiction, aussi stratégiquement placés soient-ils ? Quant aux *incipit*, ne viennent-ils pas de faire l'objet du beau livre d'Andrea Del Lungo, notre collègue et ami toulousain : *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, si synthétique et complet ? Mais justement, comme il arrive souvent pour les études qui prennent en compte la littérature européenne, le volet espagnol en est absent ; d'où la tentation de l'explorer ici à sa suite. Et comme voies d'approche des thèmes de la culture espagnole actuelle la démarche et le projet se révèlent fondés et fructueux.

Dans ce cadre, on sait que « Transition » renvoie d'emblée à une période historique récente de l'histoire d'Espagne dont on souligne maintenant davantage les silences acceptés et les oublis programmés. Si elle a été vécue comme inauguration de processus nouveaux, entrée dans des territoires et des univers à découvrir, elle en a également comporté son lot de transgressions, nécessaires, transgressions des normes, des pratiques et des comportements. Un *incipit* en somme. Les études présentées dans ce volume montrent bien en effet que l'*incipit* romanesque, espace de transition en acte entre le 'non encore écrit' et le 'déjà écrit mais non achevé' est parsemé de difficultés, de pièges, d'apparentes transparences et que la transgression peut en être un élément fondamental : il n'est que de lire les titres de notre sommaire. Le propos d'Andrea Del Lungo sur l'*incipit* qui « constitue le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début les repères nécessaires à sa propre exploration » (p. 33), aide à placer à l'horizon de cette recherche l'idée que la stratégie et la tactique des *incipit* romanesques pourrait être lue comme métaphore de la communication dans la société et les cultures de l'Espagne actuelle. On verra que le plus souvent c'est le lecteur, à travers les opérations complexes et vivantes qu'il doit mener à bien, qui se place au premier plan et devient l'acteur essentiel.

Dans le cadre de l'analyse textuelle et des études littéraires ce livre se veut, dans sa méthode et dans le détail de ses analyses, un apport nouveau à la lecture du roman espagnol contemporain. Après un chapitre d'ouverture qui situe le cadre de réflexion générale et propose un panorama des pratiques romanesques, les chapitres suivants présentent tout d'abord le JE et le thème du commencement comme éléments constitutifs du démarrage romanesque, puis montrent comment l'image de la difficulté y est présente et développée. Cette difficulté du commencement, et le plaisir qui l'accompagne, se transmettent au lecteur dans ce qui peut devenir un système de « pièges et relectures ». Le dernier chapitre se consacre tout entier à des textes de Juan Marsé, hommage à un grand créateur qui peut aussi bien être considéré, y compris à travers ses réécritures, comme porteur d'une véritable « poétique de l'*incipit* ». Or nul n'ignore combien, roman après roman, Juan Marsé tisse le fil d'une histoire de la mémoire et de la douleur, ancrée dans une époque passée mais qui, grâce à lui, n'a rien perdu de son actualité.

La diversité des textes présents se lit dans la liste des romanciers évoqués dans le chapitre d'ouverture : Pérez Reverte, Eduardo Mendoza, Julián Ríos, Palma Infantes, Pablo Tusset, Javier Marías, Miguel Espinosa, Carmen Rico-Godoy, José Luis Coll dessinent l'éventail de départ. Plus avant, les analyses suivantes amènent à lire de près Rafael Chirbes, José Manuel Caballero Bonald, Gonzalo Torrente Ballester, Javier Marías, Dulce Chacón, Luis Goytisolo, Felipe Hernández, Antonio Muñoz Molina et Juan Marsé. La recherche universitaire peut être ainsi une invitation à la lecture active, à la quête du sens, à la séduction des commencements. L'*incipit* romanesque s'y révèle un terrain privilégié. Les romanciers espagnols contemporains y développent en effet une expérience unique qui demande à être encore et mieux connue. Les mutations et les enrichissements des opérations de lecture par des romanciers aussi divers sont un signe des temps dans la culture espagnole contemporaine, celui d'une promotion du lecteur, d'un affermissement de ses compétences, dans un univers où transition et transgression entrent en permanente résonance.

Stratégies de l'*incipit* : transitions, transgressions

La frontière du commencement : transitions, transgressions

Andrea DEL LUNGO
Université de Toulouse-Le Mirail

> Le point de départ de mes conférences sera donc ce moment décisif pour l'écrivain : le détachement de la potentialité illimitée et multiforme pour rencontrer quelque chose qui n'existe pas encore mais qui ne pourra exister qu'en acceptant des limites et des règles.
>
> Italo Calvino, « Commencer et finir »

La réflexion d'Italo Calvino, dans son projet de « leçon américaine » consacré au commencement et à la fin du roman, nous rappelle à chaque instant que la *déli - mitation* constitue autant une nécessité pour le créateur qu'une véritable condition d'existence de l'art[1]. Au fond, l'œuvre d'art est telle car elle définit, établit et trace des frontières – axiome sans doute formaliste, qui renvoie à la fonction modélisante que Iouri Lotman assigne au début de l'œuvre, elle-même « modèle fini d'un monde infini »[2]. Cependant, loin d'être un simple fait formel, la délimitation se révèle un choix essentiel, posant des enjeux d'ordre non seulement esthétique, mais aussi cognitif et idéologique.

Prenons l'exemple qui nous intéresse ici, le début d'un texte romanesque : tout *incipit* mobilise un savoir, de manière le plus souvent implicite, et se donne à lire comme un moyen de connaissance aussi bien de l'univers fictionnel que de la réalité ; et, plus largement, le commencement expose ou implique une vision du monde, à la fois du monde représenté et de son référent – la réalité, toujours.

* * *

Autant dire que l'*incipit* romanesque semble moins séparer qu'articuler deux mondes ; et qu'en cela, la métaphore de la *frontière*, souvent utilisée par la critique, ne se révèle pas incompatible avec celle du *seuil*. Toute frontière implique en effet non seulement des rituels de franchissement, mais aussi la détermination de zones de transition, de passages réglementés, comme autant de seuils ouverts dans les deux sens. Sans oublier que cette frontière-seuil est

également l'espace d'une rencontre entre auteur et lecteur, lieu de concentration du désir et de l'attente, endroit stratégique où les actants de la communication se définissent et se multiplient à la fois, puisqu'à l'auteur et au lecteur réels s'ajoutent leurs doubles « inscrits » dans le texte, ainsi que les figures fictives du narrateur et du narrataire.

Ainsi, l'idée de transition joue-t-elle à tous les niveaux, aussi bien du côté de la genèse que de la réception de l'œuvre. Moment décisif du choix pour l'écrivain, selon la réflexion de Calvino, le commencement, de l'écriture et du texte à la fois, ne pourrait cependant être considéré comme création *ex nihilo*, même s'il actualise certains des paradigmes de la création, mais plutôt comme véritable transition du cosmos à l'univers verbal du texte, de l'informe à la forme, de l'infini au fini, là où Calvino actualise de toute évidence l'image formelle donnée par Lotman. De l'autre côté, pour le lecteur, le début du roman correspond précisément au franchissement d'une frontière, que le paratexte se doit déjà d'indiquer, ouvrant sur un territoire imaginaire et inconnu : transition logiquement réglée, car l'*incipit* contribue à orienter et diriger la réception du texte – il s'agit peut-être de sa fonction la plus générale –, voire à définir la modalité même du passage, par la détermination d'un pacte de lecture[3].

Or, si la nature de ce passage semble échapper aux définitions, à cause de la complexité de la relation qui lie l'œuvre et le monde, il est toutefois possible de déterminer au moins deux niveaux du passage qui correspondent à la double exigence à laquelle tout commencement romanesque doit se confronter : justifier son droit à la parole, et réaliser en même temps l'entrée dans la fiction[4]. D'abord, le passage consiste donc en une *prise de parole* qui ouvre l'espace linguistique du texte et qui vise à légitimer le texte ainsi qu'à orienter sa réception ; ensuite, le passage se caractérise comme *ouverture de la fiction*, seuil d'entrée dans l'univers romanesque, dans un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher ici les repères nécessaires à sa propre exploration, l'*incipit* étant censé fournir des informations ou des indices sur l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction du lecteur.

* * *

Qu'est-ce qui permet alors de penser la transition propre au commencement en termes de transgression, voire d'associer les deux notions ? Je dirais d'abord la présence même, ou la conscience même, de la frontière ; la transition a beau être réglementée et codée, il n'en reste pas moins que la frontière implique une réflexion sur son essence et sur son sens, incite à déjouer cette séparation qui au fond n'en est pas une, excite le goût du risque d'un franchissement clandestin.

Or, il est cependant clair que toute transgression ne pourrait qu'être elle-même prévue ou dirigée par le texte, le lecteur devenant ainsi moins un clandestin qu'un

complice, au moins ce lecteur averti dont le début transgressif présuppose l'existence ou qu'il inscrit en tant que lecteur idéal – et voici que le pacte de lecture se multiplie par la détermination, tout à fait logique, de plusieurs figures de lecteur. Toujours est-il que la transgression doit être perçue en tant que telle (pensons à l'histoire, peut-être légendaire, de ce malheureux critique n'ayant pas vu ce qu'il manquait dans *La Disparition* de Perec), l'*incipit* jouant ainsi le rôle capital d'ouvrir la possibilité d'une lecture multiple, de suggérer la « bonne » réception du texte de manière le plus souvent allusive, car la transgression qui s'affiche en tant que telle n'en est pas une...

Les formes de cette transgression qui s'opère en complicité avec le lecteur sont bien connues. Je me limite ici à évoquer quelques pistes en ce qui concerne le commencement :

– l'*incipit* concentre les signes de l'ironie, qui relèvent souvent de l'ordre de l'allusion ou de la réécriture plus ou moins explicite ; tout commencement, en effet, s'insère dans cet intertexte inépuisable qu'est l'histoire du roman, ainsi que dans un intertexte d'*incipit* dont les formes stéréotypées et les modèles sont très connus (à tel point que l'on peut trouver sur internet un « générateur d'*incipit* balzaciens »...). C'est sans doute pour ces raisons que le discours ironique liminaire s'attaque notamment à tourner en ridicule les principes, les règles et les canons du genre : il suffit de penser à *Tristram Shandy* de Sterne, le narrateur commençant son récit non par sa naissance – forme de début classique à l'époque – mais par sa conception, pendant laquelle les parents auraient dû « prendre garde à ce qu'il faisaient » afin de ne pas se distraire (mais malheureusement, Madame Shandy posera une question incongrue à son époux...) ; et le narrateur de se complaire ensuite de son début *ab ovo*, suivant les règles d'Horace, alors que le poète latin formule le précepte contraire, celui du commencement *in medias res*. L'ironie peut d'ailleurs s'exprimer au moyen de la citation littérale, comme le fait Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*, roman dont la stratégie d'ouverture renvoie à chaque instant à des modèles connus : après le recours ironique au *topos* du manuscrit retrouvé, le « Prologue » s'ouvre par un commencement vraiment absolu, la citation littérale de la première phrase de l'*Évangile selon Saint Jean* ; et ensuite, tout en passant par un autre jeu intertextuel sur les titres des chapitres – citations évidentes des titres de synthèse narrative et d'anticipation typiques du roman du XVIII^{e} siècle –, on arrive à l'*incipit* : « C'était une belle matinée de la fin novembre »[5]. Cette citation du stéréotype annonce un roman jouant avec les codes, les modèles et les genres ; et elle rappelle d'ailleurs que tout *incipit* ironique est transgressif en ce qu'il dénonce les artifices de la fiction au moment même où le lecteur doit croire en la fiction.

– le début multiplie les appels au lecteur, dont le rôle ne se limite pas seulement à la détermination d'un pacte de lecture ; car cette relation au lecteur peut prendre des formes particulièrement perverses, surtout lorsque le texte sème

un doute sur son propre statut, et qu'il brouille la question essentielle de sa *vérité*. Ainsi, le paratexte des *Liaisons dangereuses* de Laclos transgresse le *topos* du manuscrit retrouvé en affirmant que le texte qui suit est à la fois vrai (l'authenticité des lettres est attestée par le rédacteur, dans sa préface) et faux (l'éditeur, dans son avis, croit que ce n'est qu'un roman)[6] ; et deux siècles plus tard, c'est au narrateur d'un roman de Kurt Vonnegut, *Abattoir 5 ou la Croisade des enfants*, de commencer son récit par l'énigmatique phrase « C'est une histoire vraie, plus ou moins ». Certes, me dira-t-on, tout roman – au moins dans ses formes « figuratives » ou réalistes – veut être cru dans sa vérité fictionnelle, et il impose au lecteur cette attitude que Coleridge appelait *willing suspension of disbelief* ; or, c'est précisément dans le réalisme que ce pacte se fait absolument pervers, le roman se fondant sur le mensonge, sur cette forme particulière du « paradoxe du menteur » qui consiste à dire que tout est vrai et authentique au moment même où l'on entre dans un univers entièrement faux et imaginaire.

– enfin, l'*incipit* représente l'espace privilégié de la métalepse, de cet écart de niveau diégétique qui manifeste souvent la *présence* de l'auteur, et ce notamment aux frontières du texte, comme l'a montré Gérard Genette dans son plus récent ouvrage[7]. L'abondance de la métalepse au début du roman s'explique évidemment par le rôle stratégique de l'*incipit*, lieu privilégié d'appel au lecteur, selon les perspectives que je viens d'évoquer ; mais la particularité de la métalepse est d'inscrire une voix auctoriale et, du coup, d'identifier bien souvent une figure de lecteur. Bref, la transgression s'effectue ici au moyen d'un *brouillage des limites*, et notamment de la frontière entre réalité et fiction. Est-ce le narrateur ou l'auteur qui s'exclame, au début du *Père Goriot* de Balzac, « *All is true* », en s'adressant à un lecteur insensible installé dans son fauteuil ? Et qui est-ce qui parle dans les premières pages de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, en nous saisissant à l'instant précis de notre lecture, c'est-à-dire commençant à lire *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino ?

* * *

Il reste cependant une autre forme de transgression, sans doute plus profonde, qui relève moins de l'ordre de la communication, comme dans les cas précédents, que de la *composition* du roman : c'est le cas des œuvres qui, à leur commencement, refusent de commencer.

Ce refus peut tenir à la volonté d'abandonner, voire de ridiculiser, les modèles, les règles et les codes du commencement (on en revient à Sterne) ; il se trouve aussi être le fruit d'une esthétique typiquement moderne, le fragmentaire, qui relativise les débuts en les démultipliant ; ou encore, ce refus passe par une « déhiérarchisation » du début même, au moment où les axes de la narration – espace, temps, personnages – ainsi que ses catégories logiques – la motivation en

premier – tendent à s'affaiblir ou à s'effacer. La délimitation, de toute évidence, devient une question cruciale dans la modernité littéraire.

Toujours est-il que la transgression suprême des frontières réside, à mes yeux, ailleurs, c'est-à-dire dans une forme romanesque qui arriverait à s'affranchir de l'aspect téléologique inéluctable de la narration. Les exemples sont à vrai dire assez nombreux et ils relèvent d'ailleurs de « courants » romanesques fort différents. Les romans de Beckett, par exemple, donnent l'impression d'être *incom - mençables*, notamment *Molloy*, texte qui problématise constamment l'acte de commencer, ou *L'Innommable*, qui nie la possibilité même d'un commencement. Ailleurs, les oulipiens adeptes de la littérature à contrainte ont fait exploser la linéarité du texte par la multiplication virtuellement infinies de ses possibles. Ou encore, plusieurs romans ou films peuvent se dérouler à l'envers, commençant par la fin, prendre des allures cycliques ou itératives – pensons à ce « récit » de John Barth, d'une seule phrase et en forme de bande de Moebius, qui constitue à juste titre l'emblème du postmodernisme littéraire[8] –, ou se déconstruire littéralement autour de leurs frontières : c'est le principe, je crois, d'un certain genre cinématographique contemporain, trouvant peut-être sa plus haute expression dans *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino.

* * *

Ces différentes formes de transgression seraient-elles un trait marquant ou caractéristique de la littérature contemporaine ? Ou, avançons le mot, du postmodernisme littéraire ? (Admettons au moins que celui-ci existe, la notion restant suspecte et quelque peu clandestine dans le domaine critique français). Je me permets d'en douter. En ce qui concerne les formes « communicatives » de la transgression, les exemples que j'ai pu évoquer ont déjà montré leur caractère trans-historique[9]. En revanche, parmi les formes transgressives qui touchent à la composition du roman, la dernière que nous avons citée – l'affranchissement de la téléologie narrative – semble se développer surtout à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle ; et même si l'on pouvait évoquer des prédécesseurs (Sterne et Diderot, par exemple), le postmodernisme paraît ici exacerber un principe marquant de la modernité : la déconstruction, du texte et de ses frontières.

Il est en effet évident que le postmodernisme littéraire se fonde sur les notions d'éclectisme, de contamination (des genres et des styles) et surtout d'intertextualité, consciente et revendiquée : autant de notions clé de la modernité, qui sont portées à l'excès devant le poids inéluctable du *déjà-écrit*. Le postmodernisme propose donc une réflexion constante sur les limites ; l'*incipit* ne pourrait ainsi en aucun cas être innocent, confronté qu'il est à ce poids intertextuel dont le postmodernisme a une conscience si aiguë, tout commencement relevant alors du jeu, de la citation, de l'allusion, de la réécriture, de l'impossibilité de la parole, du

refus du sens – ce qui revient à nuancer la fonction d'orientation du début, ainsi que sa visée téléologique.

Cependant, l'époque postmoderne est aussi marquée par un retour aux formes et aux matières traditionnelles, très évident dans le domaine de l'architecture, qui se traduit en littérature par la nouvelle affirmation du lien entre roman et histoire, par un retour à la narrativité, à la *fabula*, à l'intrigue bien construite : pensons à la récente fortune du roman policier, genre manifestement le plus téléologique qui soit...

* * *

Nous voici donc devant les dilemmes qui sont au cœur du débat sur le post-modernisme, marqué par l'ambiguïté, depuis l'origine du terme, du *post-* qui le définit : indique-t-il une continuité ou une rupture avec la modernité ? Exprime-t-il l'achèvement d'une époque (la fin de la modernité) ou un retour « en arrière », à des valeurs anciennes, après les apories de la modernité ? Autant de questions qui resteront évidemment sans réponse ici. Mais il faut avouer que cet aperçu rapide des formes de commencement transgressif a montré que la littérature post-moderne semble faire jouer – ou jouer avec – les ressorts essentiels de la narration romanesque de toute époque ; d'ailleurs, l'*incipit*, lieu de concentration d'une « mémoire » du genre romanesque, constitue sans doute l'endroit privilégié d'une réflexion métatextuelle et intertextuelle qui traverse l'histoire du roman.

En cela, la littérature postmoderne serait plutôt en relation de continuité avec ce qui la précède, à moins de ne vouloir inversement considérer, avec Umberto Eco, le postmodernisme comme une catégorie métahistorique[10]. Hypothèse qui n'est pas qu'une provocation : en effet, la littérature postmoderne pose avec une acuité particulière la question de la délimitation – véritable *essence* de la littérature – et s'interroge en même temps sur les formes d'une transgression des limites qui serait, elle, une véritable *constante*, du point de vue historique, du roman. Car le pouvoir de la littérature est précisément celui d'établir ses propres frontières pour mieux les dépasser, voire pour les détruire à chaque instant. C'est peut-être pour cela que l'*incipit*, pour conclure avec les mots de Calvino, est « le lieu littéraire par excellence »[11].

Notes

1 I. Calvino, « Commencer et finir », dans *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 2003, t. II, p. 105.

2 I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

3 Cependant, l'expérience de la fiction étant aussi ancienne que le genre humain, et intégrée depuis l'enfance par chaque individu, la pertinence de cette détermination, et au fond du pacte de lecture même, mériterait d'être nuancée ; car le texte qui livre son mode d'emploi dès son début ne pourrait qu'éveiller le soupçon... On y reviendra.

4 Sur l'ensemble de cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, chapitre 1, notamment p. 31-34.

5 U. Eco, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1982, p. 29. Sur la fonction du jeu intertextuel dans le roman, on peut voir le témoignage de l'auteur dans l'*Apostille au* Nom de la rose (parue en italien dans *Alfabeta*, 49, 1983), reproduite en appendice aux éditions successives du livre.

6 On peut lire à ce propos le commentaire de Pierre Bayard dans *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, chapitre II.

7 G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

8 J. Barth, « Frame-Tale », dans *Lost in the Funhouse*, Londres, Secker & Warburg, 1969, p. 1-2.

9 Mon principe, que je peux maintenant dévoiler, était de citer pour chacune de ces formes de transgression un auteur emblématique du postmodernisme, et un auteur « classique », ou peut-être postmoderne avant la lettre...

10 Voir à ce propos l'*Apostille au* Nom de la Rose, déjà citée.

11 I. Calvino, « Commencer et finir », *op. cit.*, p. 106.

Fondements théoriques d'un espace propice au jeu de la fiction dans le roman espagnol (analyse de plusieurs entrées en écriture)

Stéphan PAGÈS
Unviersité de Provence

Il y a plusieurs approches possibles pour réfléchir sur les *incipit*. La première, concrète, peut consister à produire l'analyse textuelle d'un *incipit* en particulier afin d'en dégager l'intérêt, l'originalité ou le fonctionnement par rapport à l'économie de l'œuvre. Il s'agit alors d'apporter une illustration à la réflexion sur l'objet d'étude. L'autre démarche, plus théorique, peut consister à réfléchir de façon abstraite sur les modalités mêmes de l'écriture du commencement sans produire les résultats de l'analyse textuelle. C'est une démarche intermédiaire que j'ai choisi d'adopter ici.

A partir de la lecture de plusieurs *incipit* empruntés à différents romans (une dizaine au total), et délibérément retenus au hasard pour ce travail, je me suis efforcé de dégager les éléments qui permettent de définir cette frontière textuelle aussi fascinante que singulière, zone qualifiée d'ailleurs de « lieu littéraire par excellence » (I. Calvino) et sacralisée par la critique qui en fait son cheval de bataille en s'intéressant notamment à son aspect stratégique[1]. Or, qu'est ce qui fait la littérarité de cette zone, si littérarité il y a ? En quoi consiste cet aspect décisif ? Où commence et quand prend fin ce pouvoir de charme ? Quels sont les ressorts, conscients ou inconscients, propres à ce territoire ?

Une mise au point terminologique et méthodologique s'impose tout d'abord.

Si l'*incipit* est un seuil, il n'en demeure pas moins une zone difficile à délimiter : où commence-t-il, où finit-il ? Sempiternelle question. Pour sortir de l'impasse, dans son excellent et éclairant ouvrage, *L'Incipit romanesque*[2], Andrea Del Lungo met en avant la notion d'unité formelle ou thématique qui peut s'étendre sur les premiers mots ou premières phrases (voire plus) et qui constituerait une séquence autonome clôturée par une rupture (à déceler donc)[3]. Quant aux premiers mots du texte, il considère qu'ils constituent ce qu'il appelle *l'attaque* de l'*incipit* :

> Enfin, je crois qu'il est nécessaire d'opérer une distinction terminologique afin d'éviter certaines ambiguïtés trompeuses : je propose donc d'employer le terme *ouverture* pour indiquer la série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l'élément le plus extérieur, le titre ; le terme *incipit* pour désigner, à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction proprement dite,

à savoir la première unité du texte ; et encore, à l'intérieur de l'espace de l'*incipit*, je propose le terme *attaque* pour indiquer les premiers mots du texte.[4] (souligné dans le texte)

Si l'*incipit* ne se réduit donc pas nécessairement à l'*attaque*, l'*attaque* appartient nécessairement à l'*incipit* et si l'attaque est sans doute, il est vrai, un critère par trop restrictif – qui correspond en fait à un processus neurophysiologique, l'empan, c'est-à-dire la capacité de la mémoire immédiate du lecteur (entre 8 et 16 mots) –, il me semble, en revanche, que l'on peut difficilement envisager l'*incipit* (conçu comme unité première) indépendamment de l'ouverture. Cette clarification terminologique ne doit donc pas pour autant, à mes yeux, amener à tout dissocier dans l'analyse. En effet, l'*incipit* n'apparaît pas *ex nihilo*, il a un précédent et peut être même retardé dans certains cas. L'*incipit* est le plus souvent comme chargé – ce qui revient à dire qu'il n'est pas innocent –, chargé d'un dispositif paratextuel premier (*incipit* de l'*incipit*), qui peut être indiciel selon Andrea Del Lungo, et qui, comme le souligne Gérard Genette dans *Seuils*[5], n'est pas vraiment étanche mais peut interférer avec lui et/ou le mettre en perspective jusqu'à même parfois tenir lieu d'*incipit* – c'est-à-dire de première unité – comme nous le verrons plus avant dans certains cas. La réflexion sur l'*incipit* pose donc également le problème de sa relation avec le paratexte[6].

Si les frontières de l'*incipit* font donc bien débat, il semble en revanche y avoir unanimité pour décréter comme essentiel, cardinal, l'espace de cette antichambre introuvable. Or, la première objection que l'on peut formuler consiste, je crois, à questionner cette notion même d'espace. L'*incipit* – qui semble plutôt un terme spécifique de l'écrit, étymologiquement parlant, comme le veut la formule latine *Incipit liber* – comporte en effet par ailleurs une dimension temporelle, dimension partagée avec le théâtre bien sûr, le cinéma mais aussi la musique[7], dès lors que les premiers mots (ou notes) constituent autant un espace qu'un instant, à la différence, par exemple, de la peinture où la modalité de la réception se pose en d'autres termes dans la mesure où elle s'opère par une perception immédiate et non séquentielle[8]. Du fait de la linéarité du langage, l'une des spécificités de l'*Incipit liber* tiendrait donc dans la modalité même de sa réception.

Cette observation sur ce comportement d'ouverture différent par rapport à la peinture montre que la notion de récepteur et donc la figure du lecteur, pour ce qui nous intéresse, est bien au centre de la réflexion sur l'*incipit*, ce que Andrea Del Lungo ne manque de souligner en guise de préambule :

> […] toute la réflexion des chapitres à venir, notamment à propos des enjeux et des fonctions de l'*incipit*, sera menée du point de vue de la réception de l'*œuvre*.[9]

Ainsi, réfléchir sur l'*incipit*, ce n'est pas tant analyser les mécanismes de l'entrée en écriture commençant, c'est aussi et autant analyser les mécanismes de

l'entrée en lecture, c'est-à-dire, de l'écriture lue ; c'est réfléchir sur les modalités d'une prise de contact[10], sans jamais perdre de vue que les notions d'instance écrivante (narrateur) et d'instance lisante (narrataire) sont aussi indissolublement liées que les deux faces d'une même monnaie. Notre analyse se propose donc de penser l'*incipit* aussi bien en termes de réception que de production.

Un espace-temps diégétique transitoire

Une première chose s'impose avec évidence : l'*incipit* est le lieu et l'instant d'un passage, d'une entrée dans la fiction. En effet, si la couverture d'un roman est un peu ce que le lever de rideau est au théâtre, l'*incipit* peut s'apparenter au miroir d'*Alice au pays des merveilles* ; il serait ce passage qui nous ferait basculer dans l'univers fictionnel, c'est-à-dire, la diégèse ; il serait cette passerelle qui assurerait la transition entre deux univers intimement liés : le réel et la fiction. C'est la raison pour laquelle Andrea Del Lungo préfère d'ailleurs qualifier ce moment de *seuil* et non de *frontière* dans la mesure où ce passage s'accomplit justement sans *coupure nette*[11]. Bref, l'*incipit* serait un espace-temps diégétique transitoire, un *continuum* entre réel et fiction, pour reprendre en quelque sorte le titre du célèbre et remarquable récit de Cortazar – *Continuidad de los parques* – qui illustre parfaitement ce processus d'entrée progressive dans la fiction[12], ce *détachement du cosmos*, cette *entrée dans un monde verbal* selon I. Calvino[13], soit un rite de passage partagé aussi bien par le lecteur que par l'auteur-narrateur.

La spécificité de l'*incipit* tiendrait donc au fait qu'il est certes un espace *de* transition mais surtout un espace de transition *dans* la fiction ce qui l'investirait précisément d'une forte tension, sans pareil par rapport au reste de l'œuvre (d'où son caractère stratégique). Dans *La verdad de las mentiras*, M. Vargas Llosa montre ainsi parfaitement que tout un chacun cherche à fuir le réel et que « dans l'embryon de tout roman frémit un désaccord, palpite un désir »[14]. Or, l'*incipit* est justement cette porte d'accès à la fiction, à la différence de l'*explicit* qui serait plutôt une porte qui se referme ou même de la zone du corps du texte, sorte d'après-*incipit*, qui s'inscrit dans la continuité de la fiction mais non plus dans la transition comme l'ouverture[15]. L'*incipit* fonctionnerait donc de fait comme le lieu de tous les possibles où serait inscrite presque intrinsèquement une invite au voyage. C'est sans doute là que réside son immense pouvoir de séduction, à l'instar de la formule magique *Il était une fois…* contenue en filigrane presque dans tout *incipit*.

L'*incipit* de Palma Infantes reproduit ci-après en est une parfaite illustration.

> No estaba muy seguro de haber apagado el despertador, ni siquiera de haberlo oído, pero tiró lastimosamente de las sábanas para entrar una vez más en *la rutina de un nuevo día*.

> Todavía adormecido, conectó varias radios que tenía estratégicamente distribuidas por toda la casa. Era una forma de sentirse acompañado en el vacío caserón, en el que apenas quedaban vestigios de una remota vida familiar.
> *Como todos los domingos*, bajó a comprar la prensa *al mismo quiosco de siempre*: tres diarios con sus respectivos suplementos, dos revistas de actualidad, una dedicada al mundo del motor y otra de informática, cuya cabecera de reclamo llamó poderosamente su atención: «Atrapados en la red: Haga miles de contactos en el chat.»
> Conocía de sobra todas las ventajas que para un médico como él significaba internet, la red de redes. José Ramón tenía correo electrónico y realizaba consultas bibliográficas en el Medline.
> En las últimas semanas había oído hablar mucho del mundo del chat; sabía vagamente de qué se trataba, pero desconocía los detalles. Aquella revista que acababa de comprar posiblemente le aclarase algunas de las muchas dudas que ansiaba desvelar.[16] (C'est moi qui souligne)

Construit symboliquement sur une tension inchoative (le réveil d'un personnage)[17], cette première page est largement dominée par le morne ressassement du quotidien qui s'abat sur un personnage résigné. Ainsi, outre la scène des plus banales – une scène de réveil à laquelle n'importe quel lecteur peut s'identifier –, cet *incipit* se conforme en fait à l'attitude qui fonde d'une certaine manière la fiction, c'est-à-dire le désir de fuir la routine lénifiante. Comme accroche, ce coup d'envoi est donc stratégiquement *efficace* car non seulement il met en scène et donne à voir un désir d'ailleurs – désir que partage le lecteur – mais en plus, il semble implicitement vouloir y satisfaire grâce à ce qui se profile comme un sésame magique permettant précisément de faire voler en éclats la chape du train-train quotidien : le réseau Internet[18]. Dans ces conditions, pris à son propre symptôme, mais comblé par rapport à sa frustration, le lecteur ne peut manquer de mordre au jeu et ainsi de s'engager dans la diégèse pour mieux dévisser.

La théorie de la communication peut également être des plus éclairantes pour poursuivre la réflexion sur l'*incipit*.

L'immense pouvoir de séduction de l'*incipit* est essentiellement dû, on l'a vu, à sa position stratégique, qui est une position d'ouverture, c'est-à-dire première et inaugurale. Par rapport à l'information transmise, la théorie de la communication désigne par entropie le « degré d'incertitude où l'on est de l'apparition de chaque signal »[19] ; en d'autres termes, « l'entropie augmente avec l'incertitude du récepteur sur la réponse qui va lui être donnée »[20]. Or, il ne fait de doute que, là encore, de par sa position d'ouverture et eu égard à la linéarité du langage, cet espace-temps de transition dans la fiction revêt intrinsèquement une très forte indétermination sémantique, c'est-à-dire une très forte entropie qui lui confère donc un intérêt particulier que ne sauraient avoir les autres espaces du texte – soit le corps même du texte (zone post-*incipit*), et l'*explicit* – dans la mesure où c'est à l'ouverture que le principe d'incertitude est maximal ; de plus, la lecture est un mécanisme d'anticipation, de synthèse et de retour en arrière. Or, dans l'*incipit*, ce retour en arrière est quasiment impossible (à moins de buter sur le paratexte).

On comprendra dès lors pourquoi l'*incipit* est le lieu idéal sur le plan de la stratégie informative et pourquoi il fascine autant au point d'être même un fantasme pour l'écrivain toujours en quête de la tension maximale dans le récit qu'il faut entretenir car elle ne doit jamais faiblir[21]. L'*incipit* semble donc être le seul espace-temps de l'ensemble d'une œuvre qui jouisse d'autant de potentialités de par sa place et eu égard au jeu de la fiction.

Un espace-temps diégétique d'un grand investissement psychique

Dans ces conditions, si l'*incipit* est un espace stratégique au sein même de l'architecture d'une œuvre, on comprend mieux dès lors pourquoi il l'est également aussi bien pour le lecteur que l'écrivain et pourquoi cet après silence est ainsi le lieu d'une intense dépense affective chez les deux instances[22], vécu comme un passage à l'acte et l'accomplissement d'une attente.

Pour l'instance écrivante, on peut supposer que derrière tout *incipit* se cache tout d'abord le fameux *topos* littéraire du vertige de la page blanche car, comme le rappelle Michel Foucault dans *L'ordre du discours*[23], il y aurait une certaine violence dans l'acte de prise de parole quel qu'il soit, ainsi qu'une forme implicite de questionnement philosophique sur l'origine. Par ailleurs, – sans doute parce que c'est là qu'est inscrite le plus fortement la rencontre avec l'instance lisante – la critique génétique[24] montre l'importance qu'accorde l'écrivain à cette entrée en écriture, sans doute perçue comme une entrée en lecture ou, plutôt, comme une entrée en écriture lue où pèse le poids d'une attente, celle du lecteur à retenir.

> Pour ne citer que quelques exemples classiques, il suffit de penser au grand nombre de variantes qui, dans les manuscrits balzaciens, se concentrent aux débuts des romans ; ou encore aux réécritures successives de certains *incipit* de Flaubert, sans parler du spectaculaire jeu de corrections, ratures, ajouts – même par insertion de feuillets collés – qui caractérise le début de la *Recherche* de Proust. Bref, d'un point de vue critique, l'analyse des manuscrits implique une attention particulière et constante au problème du commencement.[25]

En clair, c'est dans cet espace que la fonction phatique est prédominante car il ne s'agit pas seulement de communiquer mais de maintenir le contact entre les deux instances. De plus, cet espace ne peut manquer d'être associé symboliquement au premier geste de la création, au seuil d'une infinité de mondes possibles[26] qui s'inscrit dans ou contre la tradition littéraire, avec tout le poids des liens avec les textes antérieurs, c'est-à-dire, tout le poids de la décourageante immensité de Babel qui condamne l'écrivain à l'innovation puisque l'on vient trop tard car tout est déjà dit. Enfin, derrière cet espace inaugural, il ne peut manquer de planer le fantasme de l'œuvre idéale qui apparaît *ex nihilo* et donc, paradoxalement, n'a pas à commencer mais qui pourtant doit commencer. Bref, pour toutes ces raisons, l'*incipit* est un espace où pèsent de nombreuses et diverses inhibitions

qui rendent *ipso facto* ce seuil également propice à la transgression[27].

À cet égard, la première page (de gauche) de *Larva* (1984) de Julián Ríos[28], est intéressante car en introduisant d'entrée le lecteur dans les coulisses de l'écriture du couple graphomane Babelle-Milalias, qui subissent les affres de l'écriture du commencement, elle met à nu de façon fort originale et transgressive tout ce qui se peut se jouer précisément dans cette tension aperturale qu'est l'*incipit*.

> 1. El trifolio de nuestro Roman à Klee? :
> Tresfoliando en nuestra folía à deux: *m'atrevo no m'atrevo*, trevo a trevo, hojeando las nocturnotas de nuestras bacantes, aún por cubrir. ((Busca, Gran Buscón emboscado, a tus busconas en el follaje...)) Ehe? Trevoé! Trevo trevoso... [Sauberes Klee! Valiente terno! Eterno... No hay folía a dos sin tres?, se preguntaba una noche el inaudito calculador de los mil alias papeleando con su bella babélica ((: Apila!, pila a pila...)) en *la torre de papel*. Babelle, Milalias y... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrílocuelo que malimita nuestras voces, explicó. *El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escrivivimos a la diabla. Loco por partida doble, Narr y Tor, por eso le puse en germanía* Herr Narrator. *Ah bon. Ya lo conocerás... En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón... : Au! Tor!, que salga el doble doblado...* Entre tanto, aquí me tienen, loco citato, entre corchetes preso, haciéndome el Herr Narrator.] Y ahora, Rei de Trevas! Roi de trèfle! Kleekönig!, en un tris tras tres a atriburlarte a las NOTAS DE LA ALMOHADA 1, p. 453.[29] (C'est moi qui souligne)

Du côté du lecteur, dans la mesure où l'*incipit* est un espace de transition dans la fiction, ce seuil n'est pas non plus un passage anodin. Il s'agit même, au contraire, d'une entrée dans une tout autre dimension, celle d'un doux consentement à la fiction dans une forme de décharge de plaisir frénétique s'apparentant à un détachement de l'existence dans la mesure où *lire*, *c'est devenir*.

> C'est sans doute cet écroulement des fondements de l'existence qui explique la courante description de la lecture comme un flottement, un vertige, où le sujet, un peu retourné, oscille entre inquiétude et euphorie.[30]

Ainsi, lire et, a fortiori, lire un *incipit* c'est faire l'expérience de l'altérité, de l'inconnu ; c'est sans doute la raison pour laquelle il s'agit de l'espace textuel qui possède la plus forte charge émotionnelle[31] et le plus fort investissement psychologique du fait de cette entrée dans une forme de dépossession de soi, comme ce put être le cas – avec des manifestations certes bien plus excessives – lors de la découverte de la lecture personnelle et solitaire[32] qui ne doit pas nous faire oublier ce que lire veut dire. Le texte fictif a en effet pour principe d'agir pour créer les conditions de vigilance restreinte au point d'emporter l'adhésion totale du lecteur dans la diégèse. Or, l'*incipit* est cette trappe, ce moment qui fait basculer dans la fiction.

Et c'est sans doute du fait même que l'*incipit* est le lieu d'une forte charge affective (partagée par les deux instances) que l'on peut observer la présence d'éléments récurrents comme les clichés, l'humour ou des situations anodines et banales à l'ouverture. Dans cet espace d'intense investissement psychologique qu'est l'*incipit*, le cliché fonctionnerait ainsi sans doute comme une défense psychique, c'est-à-dire un élément connu, donc rassurant auquel le lecteur peut se raccrocher du fait d'un effet de reconnaissance, car, comme le souligne M. Blanchot, le bonheur de la lecture est d'abord lié à la certitude d'une histoire et d'un parcours ; or, à l'ouverture, il ne peut y avoir de certitude. De son côté, le cliché contribuerait, d'une certaine façon, à réduire le sentiment d'extranéité qui préside à nombre d'*incipit* tandis que l'humour tiendrait lieu de mécanisme de détente. Quant aux scènes banales aperturales enfin, elles peuvent fonctionner comme une sorte de conquête de la fiction, c'est-à-dire de transmigration du texte dans la vie du sujet, transmigration qui assure alors un réel plaisir et/ou soulagement, car dans ce cas, par rapport au fantasme de la fiction, ce n'est pas le miroir qui est franchi, c'est alors la fiction qui vient dans la vie du sujet-lecteur :

> Parfois, le plaisir du texte – nous dit Barthes – s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a texte) : lorsque le texte *littéraire* (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref, quand il se produit une co-existence.[33]

En guise d'exemple d'*incipit*-cliché, d'*incipit* humoristique ou d'*incipit* s'ouvrant sur une scène banale, on peut donner en illustration l'ouverture de *La sombra del águila*, d'A.Pérez-Reverte, qui consacre la posture de Napoléon passée à la postérité, le discours bien rodé (mais plein d'humour) des hôtesses de l'air chez Mendoza, dans *El laberinto de las aceitunas*, ainsi que la scène d'un petit déjeuner chez Tusset ou encore du réveil chez Palma Infantes déjà citée, sans oublier la première page de *Mañana en la batalla, piensa en mí* de Javier Marías, qui tente de passer en revue toutes les situations ordinaires, aussi tragiques qu'absurdes, pouvant entraîner la mort.

1
EL FLANCO DERECHO

> *Estaba allí, de pie sobre la colina, y al fondo ardía Sbodonovo.* Estaba allí, pequeño y gris con su capote de cazadores de la Guardia, rodeado de plumas y entorchados, gerifaltes y edecanes, maldiciendo entre dientes con el catalejo incrustado bajo una ceja, porque el horno no le dejaba ver lo que ocurría en el flanco derecho. *Estaba allí igual que en las estampas iluminadas*, tranquilo y frío como la madre que lo parió, dando órdenes sin volverse, en voz baja, con el sombrero calado, mientras los mariscales, secretarios, ordenanzas y correveidiles se inclinaban respetuosamente a su alrededor. Sí, Sire. En efecto, Sire. Faltaba más, Sire. Y anotaban apresuradamente despachos en hojas de papel, y batidores a caballo con uniforme de húsar apretaban los dientes bajo

el barbuquejo del colbacs y se persignaban mentalmente antes de picar espuelas y salir disparados abajo entre el humo y los cañonazos, llevando las órdenes, quienes llegaban vivos, a los regimientos de primera línea. [...] (C'est moi qui souligne)[34]

***

DE CÓMO FUI SECUESTRADO
Y POR QUIÉN

-SEÑORES pasajeros, en nombre del comandante Flippo, que, por cierto, se reincorpora hoy al servicio tras su reciente operación de cataratas, les damos la bienvenida a bordo del vuelo 404 con destino a Madrid y les deseamos un feliz viaje. La duración aproximada del vuelo será de cincuenta minutos y volaremos a una altitud *etcétera, etcétera.*[35] (C'est moi qui souligne)

***

La Hermandad de la Luz

Lo mejor que le puede pasar a un cruasán es que lo unten con mantequilla: eso pensé mientras rellenaba uno abierto por la mitad con margarina vegetal de oferta, me acuerdo. Y me acuerdo también de que estaba a punto de hincarle el diente cuando sonó el teléfono. Lo hice a sabiendas de que tendría que contestar con la boca llena:
-Séee... -¿Estás ahí?
-No, he salido. Graba el mensaje después de la señal y déjame en paz: piiiiiiiiiiiiiip.
-No empieces con tonterías, ¿qué masticas?
-Estoy desayunando.
-¿A la una del mediodía?
-Es que hoy he madrugado. ¿Qué quieres?
-Que te pases por el despacho. Tengo novedades.
-Vete a la mierda, no me gustan las adivinanzas.
-Y a mí no me gusta hablar por teléfono. Hay dinero. Puedo esperarte media hora, ni un minuto más.[36]

***

Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere -si tiene tiempo de darse cuenta- les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa. *Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha -la nuca- y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero*; morir *en calcetines, o en la peluquería con un*

gran babero, en un prostíbulo o en el dentista; o comiendo pescado y atravesado por una espina, morir atragantado como los niños cuya madre no está para meterles un dedo y salvarlos; morir a medio afeitar, con una mejilla llena de espuma y la barba ya desigual hasta el fin de los tiempos si nadie repara en ello y por piedad estética termina el trabajo; por no mencionar los momentos más innobles de la existencia, los más recónditos, de los que nunca se habla fuera de la adolescencia porque fuera de ella no hay pretexto, aunque también hay quienes los airean por hacer una gracia que jamás tiene gracia. Pero esa es una muerte horrible, se dice de algunas muertes; pero esa es una muerte ridícula, se dice también, entre carcajadas. Las carcajadas vienen porque se habla de un enemigo por fin extinto o de alguien remoto, alguien que nos hizo afrenta o que habita en el pasado desde hace mucho, un emperador romano, un tatarabuelo, o bien alguien poderoso en cuya muerte grotesca se ve sólo la justicia aún vital, aún humana, que en el fondo desearíamos para todo el mundo, incluidos nosotros. Cómo me alegro de esa muerte, cómo la lamento, cómo la celebro. A veces basta para la hilaridad que el muerto sea alguien desconocido, de cuya desgracia inevitablemente risible leemos en los periódicos, pobrecillo, se dice entre risas, la muerte como representación o como espectáculo del que se da noticia, las historias todas que se cuentan o leen o escuchan percibidas como teatro, hay siempre un grado de irrealidad en aquello de lo que nos enteran, como si nada pasara nunca del todo, ni siquiera lo que nos pasa y no olvidamos. Ni siquiera lo que no olvidamos.[37] (C'est moi qui souligne)

Un espace-temps diégétique de rencontre

Si l'on accepte de considérer l'*incipit* comme le lieu d'un grand investissement psychologique de la part de deux instances – l'instance lisante et celle, productrice du texte, qui assume l'énonciation – qui se cherchent avec fébrilité, on peut alors sans doute admettre que l'*incipit* est l'espace du texte où la lecture y est inscrite plus qu'ailleurs. « Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auxquels ils sont destinés »[38] disait Sartre. Or, c'est sans doute là que le pacte de fiction, c'est-à-dire, le jeu et le dédoublement des deux instances est le plus prégnant[39].

Parmi les *incipit* retenus, on peut observer ce repli métadiscursif chez Mendoza – dans *El tocador de señoras* où la complicité avec le lecteur est insistante – chez Espinosa également, sans jamais atteindre toutefois la formidable déconstruction de la jaquette de *Larva* de J. Ríos où la transgression est, d'entrée, portée à son comble dès l'*incipit* (voir l'analyse *infra*).

Cuando sus piernas (bien torneadas y tal y cual) entraron en mi local de trabajo, yo ya llevaba varios años hecho un merluzo. Pero aunque con esta súbita aparición dio comienzo *la aventura que me propongo relatar a renglón seguido, no dispondría el lector de los datos necesarios* para comprender bien sus entresijos si no los retrotrajese (*al lector y el relato*) a un momento anterior, e incluso a sucesos previos, y no expusiese del modo más sucinto un prolegómeno.
El momento anterior al que he aludido fue aquel en que vinieron a decirme que nuestro querido director, el doctor Sugrañes, el compasivo, el misericordioso, me

convocaba sin demora a su despacho. Al que acudí con más extrañeza que miedo, ya que por aquellas fechas [...] el doctor Sugrañes no se dejaba ver de nadie, y menos de mí, a quien no había dirigido una palabra ni un ademán ni una mirada en los últimos tres o cuatro años, es decir, desde que se dio por archivado mi caso o, por lo menos, desde que fue traspapelada primero y definitivamente perdida luego la carpeta que contenía la documentación de referencia, de resultas de lo cual cayó sobre mi persona física y jurídica un espeso silencio administrativo en el cual ni mi voz ni mis escritos ni mis actos habían logrado abrir la menor brecha. La causa de mi encierro había sido olvidada de antiguo y como no había argumento alguno que la pusiera en cuestión, salvo los míos, y como sea que mi pasado remoto, mi aspecto externo y algunos episodios aislados de mi vida reciente (dentro y fuera de los muros del establecimiento) no favorecían mi credibilidad, sino todo lo contrario, nada hacía prever que mis días en aquel honorable hospedaje fueran a concluir, salvo de modo harto macabro.[40] (C'est moi qui souligne)

***

Introducción

Hace milenios de milenios existía un famoso Estado, llamado Feliz Gobernación, aunque, en verdad, la dicha sólo pertenecía allí a unos pocos, *como descubrirá quien prosiga leyendo*. Seis castas formaban el suceso: unos mandarines; unos legos, auxiliares de aquéllos; unos becarios, aspirantes al mandarinazgo; unos alcaldes, lacayos rurales del Poder; unos hombres de estaca, también apodados soldados, y un Pueblo. Por encima de las castas reinaban un Gran Padre Mandarín y un Conciliador, generalmente Dictador.

Esta Introducción tiene como tiempo presente el año tres millones de aquel Estado, evo muy posterior a la Edad Clásica, aproximadamente ocurrida entre los años novecientos mil y dos millones, siglos de teorías y artes. El necesario rigor obliga a - comenzar la historia cuando la Feliz Gobernación sólo era una escombrera de hombres heces y vocablos huecos, amontonados por la espada de oscuros déspotas, que imploraban la tradición y aseguraban restaurar la pasada grandeza, nunca resucitada.[41] (C'est moi qui souligne)

De ce fait, si l'*incipit* est avant tout l'espace où se rencontrent deux instances désirantes qui se cherchent et tendent à se capturer mutuellement – préalable indispensable à la fiction – il n'est pas étonnant, corollaire, à ce stade du processus de fiction qui n'est que naissant, que l'*incipit* soit le lieu d'un mécanisme de distance du récit dans une dimension métatextuelle, réflexive. L'*incipit* n'est donc pas seulement un passage de transition dans la fiction, théâtre d'une forte implication psychique, il serait aussi un espace où la fiction est comme transcendée, dans une conscience aiguë de son pacte qui peut conduire à la déconstruction. L'entrée en écriture serait un espace privilégié dans les limites duquel le texte de fiction s'autodésigne dans une tension de retournement qui peut parfois aller jusqu'à la transgression. Or, c'est sans doute cette sorte de grincement qui fonde sa valeur littéraire et esthétique.

Un espace propice au jeu et à la transgression

La littérature étant un formidable jeu entre deux instances, on peut conclure ces éléments d'analyse en considérant l'*incipit* comme l'espace textuel où le jeu est maximal, tel un *climax* de et dans la fiction, telle une petite mort partagée par les deux figures que sont l'auteur et le lecteur. En raison de sa position aperturale d'entrée dans la fiction et de la forte entropie qui investit ce segment où se cristallise le désir des deux instances, force est de constater que l'*incipit* comporte, de fait, toutes les caractéristiques idéales pour en faire un espace propice à la mécanique du jeu de la fiction, jeu que l'écriture peut exploiter à des degrés divers et qui fonde sa littérarité par l'actualisation du fantasme. En effet, l'analyse de quelques *incipit* fait apparaître que le jeu, plus ou moins outré et sous des formes diverses plus ou moins apparentes (jeu avec la logique, jeu avec le lecteur, notamment par une mise en attente ou un déficit de l'information, jeu avec le signifiant…), semble bien être une composante récurrente du fonctionnement *sui generis* de l'*incipit*.

Nota supernumeraria (con la consigna: "para adorno de solapas") del ubicuo Comentador larvícola :

Solapado Lector: Por si ha de ser *Babel de una noche de San Juan* uno de tantos libros que conocerás sólo de solapas afuera, me precipito a brindarte, ya que no hay tiempo ni espacio que perder, un listín quintaesenciado de lo que inter alia, encierra tal Babel nocturna : 600 páginas, con abundantes ilustraiciones dentro y fuera de texto. La larva -máscara y fantasma de Don Juan en su fiesta, en el enredo de una noche oscura de San Juan. Las andanzas y experdiciones por Londres de dos atolondrados que se toman por personajes de novela e intentan meterse en la piel de sus dobles, "Babelle" y "Milalias", que inventaron para prolongar la vida en ficción - y viceversa. Los trances de estos dos amantes, aquejados de una sanchijotesca folía a dos : escrivivir peligrosamente, que se aventuran por los vericuentos escabriosos de un boscoso jardín y los recovecos y rinconetes más recónditos de una casa de trócame roque, a orillas del Támesis, durante las mil y una noches de una noche. Los vaivenes de Don Juan y la Bella Durmiente - la mujer de sus sueños - en esta noche de verano. Las vueltas y revueltas del tenorio alrededor de la novia, eterna, rondándola de rondó, en el carnavals ensortijado de un orbilibro. Los avatares y

aventuras de un proteico vividor siempre al día que bramará en sus aproteosis postrera : YO SOY EL QUE ES HOY! Una vela novelada que cuenta con la asistencia masiva de los grandes héroes del mito y la literatura. Una muchedumbre nutrida de personajillos que podría sustentar a una docena de comedietas y dar pábulo a toda clase de críticas. Una juerga de jergas y lenguajes que se confunden promiscuamente con el castollano para dejarlo cada vez más ancho y aquijotado. Un concierto rock que acaba en desconcierto rocambolesco. Drogas, pronografías y terroritmos de un party insano. Un calidoscopio de copiosas visiones larvariopintas que se metamorfosean en Imago Mundi. La busca del trébol mágico. La última escena fría de Don Juan y el Comendador. El encuentro asombroso de Fausto y Don Juan, en una novelucha libre. El extraño caso del Dr. Freud y Mr. Joyce referido ventrilocuazmente en un espectráculo de vaciedades. Una algarabía aljamiada en españolé. Un harén de agarenas del desierto que van cubriendo con movimientos sandungueros a un beduino camaleónico. Un corro de brujas babelicosas que hablan de corrido un castrellano. Una comedia de capa y espadón. Un tormentón de rayos y truhanes, con gran arparato eléctrico. El libro de los números, circenses y musicales, por partida doble. Romances de ciegos, relaciones íntimas con pelos (*vid.* pág. 547) y señales (*vid.* pág. 246) acnécdotas punto por punto, borrones y cuentos nuevos, etc. (*vid.* pág. 367), etc.

Dans la jaquette de *Larva* de Julián Ríos, le ton est donné d'entrée et le jeu, poussé à l'extrême, commence par le brouillage des frontières entre texte et paratexte. Le roman débute dès la jaquette[42] par une « nota supernumeraria » attribuée au « Comentador larvícola », jaquette qui peut tenir lieu d'*incipit* puisqu'elle possède une parfaite unité. Le jeu consiste ensuite – dans un repli spéculaire – à s'adresser au lecteur pressé ne lisant que les jaquettes des livres pour mieux le stigmatiser et le frustrer ; en effet, le programme d'écriture de cette jaquette, qui se présente comme « un listín quintaesenciado de lo que inter alia, encierra tal Babel nocturna », n'est pas respecté dans la mesure où cette note plonge en fait le lecteur dans la confusion et la perplexité au lieu de l'éclairer, comme semble d'ailleurs le dire symboliquement, telle une provocation, l'« etc. » qui fait office de clôture. Enfin, le lecteur est submergé par une profusion de jeux sur le signifiant (du début jusqu'à la fin, *Solapado lector*[43]*; borrones y cuentos*

nuevos...) qui l'oblige en permanence à décrypter le texte. Et si d'aventure l'on voulait contester la valeur d'*incipit* à cette jaquette, la question du jeu dans l'ouverture de *Larva* n'en serait pas moins présente dans la mesure où la structure narrative du roman bouleverse les habitudes de lecture en tentant de rompre avec le principe de linéarité. Construit sur trois niveaux narratifs, les pages de droite (impaires), annotées, renvoient aux pages de gauche (paires), lesquelles font basculer le lecteur vers une section située à la fin – *Les notas de la almohada* –. Dans ces conditions, et en théorie, l'*incipit* bis ou le second *incipit* de *Larva* pourrait être, page de droite, « A coger el trébol… A COGER EL TREBOL…, cantaleteaba la Bella Durmiente de vaporoso camisón negro… » où le jeu sur le signifiant est toujours aussi massif, à moins que l'on ne considère comme entrée dans la fiction, l'amorce de la note 1, p. 12 déjà citée « El trifolio de nuestro Roman à Klee ? » qui constitue la glose du premier appel de note « A coger el trébol » et sur laquelle tombe peut-être naturellement le lecteur selon les habitudes de lecture qui le font procéder de la gauche vers la droite. Bref, il y a dans *Larva* comme un refus de commencer qui fait de cet *incipit* une entrée en écriture des plus transgressives.

La question de l'ouverture est donc fort complexe dans *Larva*, où, l'*incipit*, multiple, semble paradoxalement introuvable. Néanmoins, l'analyse de cette entrée en écriture ou lecture permet une illustration parfaite du principe de jeu et d'entropie ; en effet, cette stratégie de dérobade ou d'*incipit* introuvable ou multiple, place le lecteur dans une position d'attente, de frustration (donc efficace du point de vue de la fiction et de la fonction phatique du langage). Quant à l'autre face du jeu, qui consiste à briser systématiquement le principe de linéarité et à proposer une écriture syncopée parce qu'annotée, elle a pour effet de renforcer l'entropie et d'essayer de maintenir le principe d'incertitude à sa maximale tout au long du récit en vue de capturer le lecteur dont l'attente est exacerbée jusqu'à la saturation par l'excès de jeu sur le signifiant ce qui participe fortement de cette indétermination sémantique, tout à fait efficace du point de vue de la stratégie informative.

Dans l'ouverture déjà citée de *El laberinto de las aceitunas* de Mendoza, si le principe du jeu est moins outré, il n'en est pas moins présent. Après un titre qui rappelle la rhétorique des titres de la littérature classique « De cómo fui secuestrado y por quién », le roman s'ouvre apparemment sur le discours stéréotypé, en style direct, d'une hôtesse de l'air qui accueille les passagers d'un vol au nom du commandement de bord (soit le premier paragraphe qui s'étend sur les sept premières lignes). Le caractère singulier, commun (voire donc sans intérêt) du discours inaugural est même nettement affiché par les deux mots de clôture en toutes lettres : « etcétera, etcétera ». Pourtant, très vite le lecteur prend conscience que cet *incipit* est moins convenu qu'il y paraît et que le discours-cliché usé des hôtesses de l'air est en fait clairement revisité et transformé par un humour à peine voilé : le sempiternel laïus d'accueil destiné sans doute à rassurer

les passagers inquiets s'avère être un discours quelque peu loufoque, délirant, empreint d'humour, qui ne peut au contraire qu'interloquer et inquiéter les passagers puisqu'on leur apprend que le commandant de bord reprend du service après une opération de la cataracte ! Ce discours de bienvenue sonne donc plutôt comme une mise en garde. Et l'ambiguïté de la langue espagnole (*por cierto* pouvant signifier, *au fait* ou *bien sûr*), ne permet pas de savoir si ce détail est donné malicieusement ou de façon perverse, faussement par hasard (*au fait*), c'est-à-dire, s'il est donné au nom d'une logique *a contrario* qui voudrait établir un lien de cause à effet entre l'opération et la reprise de l'activité du commandement de bord !

Le jeu avec le lecteur et le principe d'incertitude est donc, une fois encore, total, dans la mesure où l'*incipit* propose un discours convenu apparemment sans intérêt – comme semblent le laisser entendre les deux *etc.* – alors qu'il s'agit en réalité d'un discours fort singulier et plein d'humour que seuls signalent quelques indices (*Flippo*[44], *por cierto*, etc.). Dans ces conditions, le lecteur ne peut manquer d'être pris à contre-pied, et donc d'être accroché par ce jeu subtil.

Si l'on poursuit notre parcours analytique de quelques *incipit* sous l'angle du jeu, qui semble être un élément fédérateur de cet espace d'entrée en écriture et en lecture, on s'aperçoit que le jeu n'est pas toujours aussi explicite.

Ainsi, dans le roman de Pablo Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* (2003) – roman de la même veine que *El laberinto de las aceitunas* –, le jeu peut paraître absent ou ne se situer qu'au niveau de la tonalité badine de l'ouverture ; néanmoins, à l'analyse, il se révèle bien présent, certes de manière plus ténue, et ce, au niveau de la façon dont la séquence aperturale repousse l'accès au signifié global.

Le roman s'ouvre sans grande surprise pour le lecteur dans la mesure où il possède un titre-*incipit* ou un *incipit*-titre qui lui sert d'attaque : « Lo mejor que le puede pasar a un cruasán es que lo unten con mantequilla ». Cette absence de surprise est largement compensée par l'insolite du titre lui-même, plutôt long et qui place au cœur de l'action un élément aussi banal qu'un croissant qui fait pourtant l'ouverture du roman et devient donc objet de discours ; l'absence de surprise est également largement compensée par la nature même de l'observation, présentée en outre comme une réflexion et une pensée – « eso pensé » – en décalage flagrant avec la mode actuelle de l'allégé surtout si l'on considère qu'un croissant est gras par nature ou que l'on suppose qu'il s'agit d'un croissant au beurre, ce qui rend la réflexion encore plus hérétique.

Quant au jeu, il est essentiellement présent dans la structuration même de cet énoncé apertural : si le titre a d'abord pour effet de plonger le lecteur dans la plus grande perplexité, en raison de son caractère loufoque qui réduit le roman à l'histoire (certes la meilleure) d'un croissant – et l'effet comique est ainsi parfaitement assuré – l'*incipit*, pour sa part, se présente comme une prolongation du titre

et fonctionne même comme une réponse à la sorte d'énigme posée d'entrée. Il est néanmoins intéressant d'observer qu'en guise de réponse, la chute de l'amorce (l'amorce étant *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*), c'est-à-dire la relation prédicative (*es que lo unten con mantequilla*) avec le verbe copule (*ser*), est rejetée à la fin et donne dans la surenchère, dans une forme de mise en suspens du sens – temporaire – et donc d'une certaine stratégie d'incitation. On le voit, dans l'espace de tension maximale qu'est l'*incipit*, on assiste à un jeu (certes minimal) construit avec l'attente du lecteur où la tension va en crescendo, tension qui retombe précisément dans la zone post-*incipit* (ici matérialisée par les deux points) puisque l'on apprend qu'il ne s'agit en fait que d'un fantasme (espace donc propice à l'*incipit*) et que le personnage en question se contente de margarine pour beurrer son croissant ! On est désormais loin des excès de l'ouverture qui semble ainsi bien le lieu d'une tension maximale. La tension de l'*incipit* a donc consisté ici, en quelque sorte, à faire passer le lecteur du fantasme au « réel ».

La même analyse pourrait être menée pour l'attaque du *Capitán Alatriste*, reprise, et d'une certaine façon consacrée, par la quatrième de couverture : « No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. »[45] Centrée sur le protagoniste du roman, saisi à travers un jugement élogieux tout en nuances et donnant là aussi dans la surenchère avec une expression superlative, la construction de la phrase, négative, commence par dire ce que le héros n'est pas pour dire ensuite ce qu'il est (verbe copule). Le roman s'ouvre ainsi sur le portrait d'un homme présenté certes comme honnête et pieux, mais dont la qualité première est avant tout le courage, qualité qui referme la phrase d'attaque sur laquelle repose tout le poids prosodique de cette séquence ainsi que l'essentiel de la relation prédicative, point crucial nommé point de capiton[46]. Le lecteur doit lire entre les lignes. On peut donc observer, une fois encore, le rejet de la base de l'information, ainsi qu'en effet de zoom se resserrant sur l'essentiel dès l'instant que l'on passe de l'article défini EL, de tension généralisante, à l'article UN, particularisant. La structuration même de l'*incipit* fonctionnerait ainsi comme une main tendue au lecteur, telle une invite destinée à l'inciter à poursuivre.

Gelu.
Media naranja amarga

> Le hice una tarta de manzana con la receta que me dio su madre y que era mucho más enrevesada que la que yo utilizaba habitualmente y que había recortado de una revista de moda en la peluquería. Y no le puse arsénico porque no tenía, y me daba un poco de corte llamar a la puerta de la vecina y preguntarle: "¿No tendrá usted un poco de arsénico por ahí? Es que se me olvidó traer cuando fui a la compra." Entre otras cosas, porque además no tengo vecinas. En el apartamento de al lado vive un señor muy mayor, odioso y gruñón, en el de arriba tres chicos jóvenes y estudiantes -eso dicen-

que ponen constantemente discos de Eros Ramazzoti, cosa extrañísima, y en el de abajo un travesti: por la mañana te lo encuentras y es un tipo en chándal, basto y hortera como todos los del barrio, y por la noche es una tía con taconazos y melena rojiza pintada como una puerta. Debe ganar un pastón porque en el súper sólo pide solomillo y lomo ibérico, a ocho mil el kilo.[47]

Chez Carmen Rico Godoy, l'*incipit* s'inscrit très nettement dans le jeu, présent dès le titre (*Cortados, solos y con (mala) leche*), l'épigraphe (*Toda persona soltera o casada es un separado en potencia*, sentence anonyme mongole) et le titre du chapitre, jeu qui se poursuit tout au long du roman où la tonalité générale est plaisante et badine. Le jeu du titre repose ici sur une expression amphibologique, qui propose une juxtaposition des différentes manières de boire le café (*cortado, solo, con leche*), derrière lesquelles se cache en fait, avec malice, un portrait mordant et désolant des hommes d'aujourd'hui, dépeints comme troublés, castrés, solitaires et revêches. L'épigraphe dit pour sa part de façon lapidaire la castration et le mal être de tout individu ainsi que la faillite du mariage et du célibat. Quant au titre du chapitre (*Gelu. Media naranja amarga*), en activant (et en jouant sur) la littéralité de l'expression *media naranja*, il dit toute l'amertume du partenaire féminin et prépare en quelque sorte l'*incipit*. Le ton est donc donné : c'est l'éternelle question des rapports homme-femme qui est posée et c'est avec cette toile de fond que s'ouvre l'*incipit*.

Le roman s'ouvre sur l'explosion très vive de l'animosité de la conjointe qui ne cache pas ses intentions homicides envers son mari. Néanmoins, la gravité d'un tel projet est largement en décalage avec la tonalité du passage, fort humoristique, qui relativise et donne un détachement aux propos formulés, à mettre sur le compte d'un emportement excessif plutôt que criminel. L'*incipit* s'ouvre sur un pronom cataphorique (*Le*), en attente de support donc, que le lecteur peut identifier indirectement sans grande difficulté et supposer être le conjoint maudit, grâce à l'indication *su madre* qui laisse planer entre les lignes le cliché de la belle-mère mal-aimée. L'autre élément non moins emblématique (proche du cliché encore une fois) qui sert de coup d'envoi au roman est la pomme. Dans ce contexte d'intentions assassines déclarées (*y no le puse arsénico porque no tenía*), la pomme – qui ne peut manquer de faire écho à l'orange du titre qui, en fait, n'en est pas une – active ainsi naturellement son réseau connotatif symbolique pour renvoyer au péché originel et au mal associé à la femme. Bref, on voit se créer tout un réseau de références qui crée les conditions du jeu sous des formes diverses – jeu avec le signifiant, jeu avec la logique (*lo de la vecina*), jeu avec le savoir encyclopédique du lecteur (jeu de références) – ainsi qu'une forme de connivence implicite avec le lecteur.

Le roman de José Luis Coll quant à lui, *Firmes*[48], après une épigraphe pleine d'humour, de cynisme ou de réalisme cynique (*A todos los soldados del mundo que todavía no han muerto*), révélatrice de la tonalité générale frondeuse, s'ouvre sur, non pas les dix commandements bibliques mais sur *Los diez, tal vez más*, soit

les dix commandements de l'esprit militaire où dominent l'humour et la caricature. Le roman s'ouvre donc sur un mécanisme de transgression, le détournement, qui enchaîne en outre plusieurs clichés ou idées reçues comme le patriotisme, l'importance de l'uniforme, de l'obéissance et du sacrifice.

Los diez, tal vez más
1.° Amarás al ejército por encima de todas las cosas.
2.° El uniforme es tu forma y está por debajo de tu propia piel.
3.° Habrás de obedecer sin conocer nunca el origen o el porqué de la orden.
4.° Un superior es siempre, y en todos los casos, superior.
5.° Un inferior es siempre, y en todos los casos, inferior.
6.° En el ejército no hay familias, sólo especies.
7.° El parentesco de un inferior con un superior es siempre perjudicial para el inferior.
8.° Siempre estarás dispuesto a dar la vida, porque allí ya te enseñan que hay que estar dispuesto a dar la vida.
9.° Si antes eras una persona, ahora serás un número.
10.° Y así, hay en el mundo un infinito número de personas.

Chez Espinosa, avec *Escuela de mandarines* (voir *supra*), on peut également parler comme chez Ríos d'*incipit*-dérobade dans la mesure où il est précédé de tout un dispositif qui retarde l'entrée dans la fiction. L'ouverture est constituée d'une sorte d'index des personnages et de leur relation, liste symptomatique de la notion de mandarinat qui traverse toute l'œuvre dans la mesure où ce sont les liens entre les personnages qui fondent le pouvoir.

L'*incipit* est par ailleurs fort original, dans la mesure où, s'apparentant à un début *ab ovo* c'est-à-dire aux origines, il nous plonge en fait dans une époque reculée du futur : la fiction est donc totale et la réalité immédiate abolie. La phrase d'ouverture, – où l'on peut observer, une fois encore, que la prédication est rejetée à la fin – est à mettre sur le compte du narrateur qui se pose manifestement en narrateur omniscient et elle se présente comme une nuance, une rectification de l'appellation Feliz Gobernación. Le jeu réside ici dans la façon dont le narrateur présente les différentes castes de cet état imaginaire. En effet, si chaque caste est présentée dans un premier temps « objectivement » (*mandarines, legos, becarios, alcaldes, hombres de estaca,* et *el Pueblo*), chaque caste est aussitôt requalifiée par le narrateur omniscient à l'aide d'une épithète détachée (par la virgule) *(auxiliares de aquéllos, aspirantes al mandarinazgo…*) qui sonne comme un démenti formel de ce qui vient d'être dit, ce qui laisse entendre que chaque classe regroupe en fait virtuellement des mandarins en puissance, hormis le peuple, non requalifié et donc isolé : pour résumé, dans ce célèbre état, appelé *Feliz gobernación*, il y aurait donc les mandarins, puis les autres, c'est-à-dire le Peuple.

Le jeu très ténu reposerait donc ici sur cet encodage/décodage de la part du narrateur qui nous propose une page légèrement cryptée du fait de la typologie

matérialisée par les majuscules (*Feliz Gobernación - Pueblo*). C'est ce double niveau qui fonderait le jeu, double jeu souligné et tacitement dévoilé/déconstruit par le narrateur lui-même.

Enfin, dans le passage inaugural de *Mañana en la batalla piensa en mí* de J. Marías (voir *supra*), l'anaphore binaire (*nadie piensa nunca* : 2+2+2), qui structure les deux premières phrases, envisage un scénario aussi terrible qu'improbable : celui de se retrouver avec une morte entre les bras. Néanmoins, ces deux premières phrases, nettement dominées par la négation, donnent à voir de près, implicitement mais sûrement, cette éventualité même de la mort. Cette amorce, paradoxale donc, semble ainsi suggérer en fait ce qu'elle nie en apparence, par un procédé proche de la prétérition qui consiste à feindre de passer sous silence quelque chose que l'on pose en fait ouvertement comme, par exemple, lorsque le narrateur déclare (l. 24-26) *por no mencionar los momentos más innobles de la existencia, los más recónditos…* alors qu'il ne manque pas d'en rendre compte par le menu. Le jeu de cette page d'ouverture tient donc ici dans cette tension contradictoire, entre d'une part, une abondance de termes négatifs (*nadie, nunca, ya no*), l'expression du virtuel (*pueda ir a encontrarse, vaya a morir…*) et d'autre part, une syntaxe négative insistante qui finit par suggérer le contraire de ce qui semble nier, comme si ces négations répétées s'annulaient mutuellement, ce que confirme le reste du texte qui développe, de manière fort circonstanciée, tous les scénarios possibles de la mort. Le roman s'ouvre ainsi sur un subtil procédé rhétorique : une sorte de feinte du narrateur qui n'est rien de moins qu'un jeu de négation apparent pour annoncer en filigrane au lecteur le dénouement dans la mesure où ce scénario apertural, apparemment inconcevable, correspond précisément à ce qui surviendra au protagoniste narrateur, Victor Francés, dans les bras duquel mourra Marta Téllez, avec qui il fut sur le point de faire l'amour. L'apparente difficulté et hésitation du narrateur pour évoquer un terrible fait passé et tenter de penser la mort, cache donc en réalité une subtile stratégie narrative de l'*incipit* qui consiste à tenir le lecteur en haleine en ne lui dévoilant qu'une partie de ce qui l'attend.

L'analyse de plusieurs *incipit* a permis de montrer qu'il s'agit d'une unité textuelle singulière d'une grande épaisseur signifiante ; singulière, de fait, par la place qu'elle prend dans l'œuvre, singulière par l'énergie qui s'y déploie de la part des deux instances et singulière enfin par les ressorts mis en œuvre par l'écriture elle-même, ressorts qui font de cet espace, de cet instant, un climax en miniature du jeu de la fiction[49]. L'*incipit* apparaît en fait comme un idéal d'écriture ainsi qu'un idéal de lecture comme s'il était l'incarnation même du jeu de la fiction, voire du mystère de la création. C'est donc sans doute du côté de la fascination qu'il exerce sur le lecteur et sur l'écrivain qu'il convient de chercher afin de percer ses mystères. Voilà, somme toute, une explication bien simple mais qui

peut valoir tous les discours et que l'on retrouve notamment sous la plume d'Italo Calvino à qui je cède la parole pour le mot de la fin car, à travers un aveu, il nous livre, je crois, l'essentiel :

> La fascination romanesque, telle qu'elle se donne à l'état pur aux premières phrases du premier chapitre de tant de romans, ne tarde pas à se perdre avec la suite de la narration : promesse d'un temps de lecture qui s'ouvre devant vous et qui reste apte à recueillir toutes les possibilités de développements. Je voudrais pouvoir écrire un livre qui ne serait qu'un *Incipit*.[50]

Notes

1 Sacralisées par Aragon dans sa pratique de l'écriture en tant qu'écrivain avec *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969), la pratique universitaire consacre bien souvent également les ouvertures de roman pour l'épreuve d'explication de textes comme si l'*incipit* était le lieu d'une compacité propre à l'analyse littéraire.

2 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

3 « […] je crois qu'il est nécessaire de prendre en considération une *première unité du texte*, dont l'ampleur peut être très variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un *effet de clôture* ou d'une *fracture*, soit formelle soit thématique, isolant cette première unité. » Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p.51-52. Il va même jusqu'à dresser une liste de ces repères limitatifs.

4 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 54.

5 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, p. 8.

6 Ainsi, le titre du roman de Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur*, est fortement chargé de l'exotisme connotatif des mers du sud et sonne comme une invite au voyage, invite que l'on retrouve jusque dans l'attaque *Vámonos*, qui engage symboliquement vers un ailleurs ; ici, l'attaque de l'*incipit* s'inscrit donc directement dans la continuité du titre.

7 On parle également d'*incipit* pour désigner les premières notes d'une partition.

8 Même si un triptyque peut introduire une certaine linéarité dans la perception.

9 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 49.

10 Si la critique génétique permet de relativiser plus encore la notion d'*incipit* comme *premiers mots d'une œuvre*, en montrant que dans certains cas, paradoxalement, les premiers mots d'un ouvrage sont en fait les derniers à avoir été écrits par l'écrivain, du point de vue de la réception, l'espace-temps qu'est l'*incipit* n'en reste pas moins les premiers mots de l'œuvre qui seront/sont lus (quand bien même sont-ils écrits en dernier), de sorte que la notion de début, aussi évidente et parfois paradoxale ou relative soit-elle, reste une base juste pour la réflexion.

11 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 31.

12 Du point de vue de l'auteur, il est en effet une autre forme de fiction, celle de l'univers du lecteur.

13 I. Calvino, « Cominciare e finire », appendice aux *Lezioni americane*, dans Saggi, Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, t. 1, p. 735.

14 Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 1992, p. 10. « Les hommes ne sont pas contents de leur sort et presque tous, riches ou pauvres, géniaux ou médiocres, célèbres ou obscurs, veulent avoir une vie différente de celle qu'ils mènent. C'est pour satisfaire – frauduleusement – cet appétit que sont nées les fictions. Elles s'écrivent et se lisent pour que les êtres humains aient les existences qu'ils ne se résignent pas à ne pas avoir. [...] On n'écrit pas des romans pour raconter la vie, mais pour la transformer, en lui ajoutant quelque chose. » *Ibid.,* p. 10-11.

15 Hormis le cas de mécanismes de relance, par l'interruption en chapitre, où chaque début peut, d'une certaine façon, faire office d'*incipit* enchâssé.

16 Palma Infantes, *El amor en los tiempos del ch@t*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 11. Il s'agit de la première page de cette édition.

17 Dans les *incipit*, A. Del Lungo observe la fréquence des thématiques qui font intervenir des tensions inchoatives, comme dans une forme de mise en abîme.

18 Cette formidable porte d'accès sur un autre monde qu'est Internet, et qu'annonce de façon suggestive l'*incipit*, est également mise au premier plan par le titre lui-même qui joue à la fois sur la lettre arobase « @ » mais aussi sur un lien intertextuel avec un roman de G.García Márquez.

19 *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1994, p. 182. Il est intéressant d'observer que par rapport à la question du commencement, I.Calvino aborde précisément la notion d'entropie notamment dans « Cominciare e finire » ; voir la récente édition française *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 2004, Vol. II, p. 120.

20 *Ibid*., p.182.

21 D'où parfois, la stratégie narrative reposant sur un mécanisme de relance systématique, comme chez Diderot ou le récit des *Mille et une nuits* par exemple.

22 Cette dépense peut être de nature très différente et peut aller de l'angoisse à la jubilation.

23 « Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours. », Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 31.

24 On pourra se reporter notamment à l'ouvrage *Genèses du roman contemporain (incipit et entrée en écriture)*, textes réunis par Bernhild Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Editions, 1993. « La fragilité des modèles est attestée par l'analyse génétique de l'écriture du commencement : écriture difficile, toujours hésitante, souvent vouée à l'échec et beaucoup moins *programmée* qu'on ne pourrait le penser. » Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 18.

25 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 44.

26 Cela est également vrai pour le lecteur.

27 Cette inhibition peut, paradoxalement, expliquer peut-être pourquoi nombre d'*incipit* donnent le plus souvent dans l'originalité, l'a-normalité et sont donc ainsi propices à l'explication de textes.

28 La première unité du texte dans *Larva*, comme nous le verrons ultérieurement, est en fait la jaquette qui introduit insidieusement le lecteur dans le roman, au gré d'un véritable tour de force de l'écriture. Mais, structuré sur plusieurs niveaux qui s'annotent et se commentent mutuellement (trois au total, les pages de gauche, les pages de droite et les notes finales), ce roman possède en fait plusieurs *incipit* parce qu'il possède plusieurs entrées. Seulement, si l'on suit un ordre de lecture classique et linéaire, c'est bien la page de gauche qui demeure la (première) porte d'entrée dans la fiction.

29 Julián Ríos, *Larva.Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 12.

30 Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, p. 81.

31 Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est souvent cet espace là que recherche avant tout un lecteur avide qui découvre ou feuillette un livre.

32 On pourra se reporter à ce propos à l'ouvrage de B.W. Ife, *Lectura y ficción en el siglo de oro (las razones de la picaresca)*, Barcelona, Crítica, 1992. Lire notamment les quelques témoignages édifiants à cet égard, p. 35-39.

33 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

34 Arturo Pérez Reverte, *La sombra del águila*, Madrid, Castalia, 1999, p. 63-64.

35 Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 7.

36 Pablo Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, Madrid, Suma de Letras, 2001, p. 9.

37 Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí,* Barcelona, Anagrama, 1994, p. 9-10.

38 *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. « Idées », 1969, p. 92.

39 Andrea Del Lungo parle d'un « lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture […] », *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 14.

40 Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 7-8.

41 Miguel Espinosa, *Escuela de Mandarines*, Madrid, Alfaguara, 1992, p. 59-60.

42 Même s'il est vrai que certaines éditions ne font pourtant pas figurer ce pseudo-paratexte (c'est notamment le cas des éditions Plaza & Janés).

43 En clin d'œil à Baudelaire.

44 Son nom est en effet parfaitement choisi pour la circonstance puisqu'il répond au nom de commandant FLIPPO ; or, ce mot peut faire penser au participe passé *flipado* qui dit un état sous l'emprise de la drogue ou au verbe *flipar* qui renvoie pour sa part à la peur et à l'inquiétude.

45 Arturo y Carlota Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 11.

46 Le concept de capiton a été introduit par Lacan.

47 Carmen Rico-Godoy, *Cortados, solos y con (mala) leche*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1999, p. 13-14.

48 José Luis Coll, *Firmes*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 11.

49 Il me semble important de souligner que l'*incipit* est d'autant plus stratégique aujourd'hui que le livre est devenu un véritable produit de consommation à part entière où l'amorce doit plaire au premier coup de lecture et doit donc remporter sur le champ l'adhésion du lecteur.

50 Italo Calvino, « Journal de Silas Flannery », dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1979.

JE commence

L'enfantement de/dans *La larga marcha* de Rafael Chirbes

Catherine ORSINI-SAILLET
Université de Bourgogne

Quand Rafael Chirbes publie en 1996 *La larga marcha*[1], son cinquième roman, il s'inscrit dans un courant très fécond en Espagne dès le milieu des années 80 et surtout à partir des années 90, celui de « la récupération de l'histoire et de la mémoire de la Guerre Civile et du franquisme »[2]. Cette problématique n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Chirbes qui s'est déjà intéressé à cette époque passée en inscrivant dans la diégèse les processus de transmission de la mémoire, en particulier dans *La buena letra*[3] et *Los disparos del cazador*[4]. À la différence de ces deux romans, *La larga marcha* ne se centre pas sur l'histoire d'une famille, mais sur les histoires d'une série de familles aux origines sociales et géographiques très différentes dans l'Espagne de la postguerre. Dans la première partie — « El ejército del Ebro » —, les histoires n'ont que des liens très secondaires et peu explicites, alors que dans la seconde — « La joven guardia » —, un réseau de relations se tisse quand tous les personnages se retrouvent à Madrid et que la plupart des enfants fréquentent la même université, s'unissant dans une même lutte clandestine contre le régime. Le roman s'ouvre avec sept séquences, que je qualifierai de fragments, car elles ne présentent apparemment aucun rapport les unes avec les autres[5]. Le premier tiers de la première partie affiche donc résolument une écriture fragmentaire, même si les séquences sont parfois très longues et toujours très denses car il n'existe jamais de subdivision en paragraphes. La linéarité de l'œuvre disparaît, tout comme la notion de héros ou simplement de personnage principal.

Dans son ouvrage *L'Incipit romanesque*, Andrea Del Lungo s'intéresse aux répercussions sur l'*incipit* de ce choix formel d'une écriture fragmentaire :

> […] la forme fragmentaire met en question, de toute évidence, la délimitation de l'œuvre ainsi que sa *linéarité*, chaque fragment pouvant être à la fois, comme le dit Baudelaire, « tête et queue » du texte ; et cette multiplication du cadre permet de relativiser l'acte inaugural, par l'ouverture continuelle d'espaces linguistiques et sémantiques. On pourrait même affirmer que les catégories « logiques » de début et de fin, rapportées à un ensemble ainsi structuré, s'avèrent non pertinentes, car l'œuvre se situe en dehors de toute linéarité, malgré la succession obligatoire dans laquelle les fragments se présentent[6].

Pourtant, dans le roman de Chirbes, nous verrons que le premier fragment s'affirme comme un acte inaugural, se définit comme « tête » et se revendique donc comme *incipit* ; comme commencement absolu, il ne pourrait pas trouver sa place ailleurs dans le roman.

La question de la délimitation de l'*incipit* dans *La larga marcha* ne semble pas poser de problème car la première séquence présente une unité thématique (la naissance d'un personnage) et un cadre formé par les deux indications temporelles : « Eran las cuatro de la mañana de un día de febrero » (p. 9) et « era el dieciséis de febrero de 1948 » (p. 21). L'*incipit* s'inscrit donc dans le temps d'un enfantement qui débouche sur une naissance et il se présente alors comme le début par excellence, mais peut-être pour mieux être remis en question en tant que début de l'histoire. Je voudrais montrer en effet comment la notion même de début et le début de l'histoire se dérobent dans un *incipit* qui multiplie à l'infini les signaux d'ouverture, de passage, de transition, de genèse…

Cela est d'autant plus intéressant dans le cadre des *incipit* des œuvres antérieures de Chirbes car *La larga marcha* est le premier roman dont le récit est pris en charge par un narrateur hétérodiégétique et omniscient (même si son omniscience est bien souvent relative), où l'auteur semble donc opter pour un récit traditionnel, impersonnel, avec un *incipit* fortement descriptif et informatif qui répond précisément aux questions habituelles (Quand ? Où ? Qui ?) et pourrait s'inscrire dans une tradition littéraire de type réaliste. En revanche, tous les romans antérieurs sont écrits à la première personne et présentent des *incipit in medias res*. Celui de *La larga marcha* est donc différent à deux titres alors que, par ailleurs, l'histoire racontée reprend des histoires antérieures et des personnages ou types emblématiques de la période franquiste déjà abordés dans les romans précédents. Il y a dans *La larga marcha* une volonté totalisatrice[7] qu'il n'y avait pas auparavant et qui se traduit, entre autres, par un changement de choix de la voix narrative et peut-être aussi par un *incipit* qui nous introduit moins au milieu d'une histoire particulière en cours que dans le temps de la création avec des airs de genèse.

Un début par antonomase

D'un point de vue thématique, la naissance du personnage est le début par antonomase et par là-même l'*incipit* développe un horizon d'attente pour le lecteur : l'histoire de ce personnage, forcément principal, puisqu'un récit de naissance implique la promesse d'un récit de vie.

Or, dans le roman de Chirbes, le démarrage de cette histoire se fait attendre car l'annonce de la naissance s'installe très lentement, très progressivement en s'étoffant, en étant redoublée métaphoriquement par des idées de passages et des

jeux de clairs-obscurs : le temps de l'enfantement intéressant plus que la naissance elle-même, ce qui permet de mettre l'accent sur la création.

Le passage est d'abord d'ordre temporel puisque l'amorce consiste en une référence temporelle précise non pas chronologiquement mais symboliquement : nous nous situons au terme et au moment le plus froid d'une longue nuit d'hiver — « Eran las cuatro de la mañana de un día de febrero » (p. 9). L'*incipit* se clôt sur deux autres indications temporelles : « el reloj que había sobre la consola del pasillo marcaba las seis de la mañana. Era el dieciséis de febrero de 1948 » (p. 21). Deux heures du temps de l'histoire se sont écoulées, nous menant à l'aube d'un jour nouveau, autre début par excellence qui implique le passage de l'obscurité vers la lumière.

D'ailleurs, on retrouve très logiquement dans ce fragment des expressions qui disent l'enfantement en termes de lumière — « dar a luz » (p. 11), « salir a la luz » (p. 12) — et l'espace se structure avec des jeux d'opposition d'ombres et de lumières ou des effets plastiques de clairs-obscurs. La lumière de la maison s'oppose à la nuit environnante[8] et surtout, dans la première description de l'espace diégétique, trois sources de lumière viennent éclairer un espace tout à fait pictural — « imponiéndose la luz que salía del espacio de la chimenea a la del quinqué que colgaba del techo y a la del que permanecía encendido encima de la mesa » (p. 9) — ; l'importance du feu est ensuite reprise pour évoquer les effets produits par la danse des flammes : « los objetos aparecían deformados por los cambios que en la distribución de luces y sombras marcaba el fuego de la chimenea » (p. 11).

La référence à une genèse est implicite dans l'importance accordée au feu et à l'eau dans tout ce premier fragment, c'est-à-dire aux deux éléments à l'origine de la création du monde. La chaleur du feu envahit l'espace domestique avec plusieurs références à la puissance de la flambée dans une cheminée de pierre qui semble être un des piliers de la maison ; la chaleur est aussi celle du brasero ou celle de l'eau qui bout en permanence (les verbes « arder » ou « hervir » reviennent particulièrement souvent). Mais l'eau est aussi omniprésente à travers les références au torrent qui coule avec fracas derrière la maison et ce bruit assourdissant révèle la puissance de l'élément. Le choix de la Galice comme lieu des origines n'est pas innocent ; il est lié à l'importance de l'eau dans la création et cette région s'oppose aux contrées désertiques liées à la mort. L'eau est, en effet, une ressource naturelle abondante et productive ce qui est particulièrement important en période de grande misère[9] alors que la mort du frère Carmelo lors de la guerre du Rif survient dans une région désertique : « Carmelo les había descrito la sequedad de aquel lugar desértico, las estériles dunas, las piedras, el sol que batía implacable unos suelos en los que se retorcían los alacranes, la risa siniestra de las hienas que rompía el silencio de las noches » (p. 13-14).

L'opposition entre l'aridité de ces terres méditerranéennes et l'humide fertilité galicienne est retranscrite dans un fragment de lettre de Carmelo lorsqu'il évoque les terres andalouses : « Aquí, un gallego se seca como cecina » (p. 17-18). L'eau est donc source de vie.

Quand le corps prend forme

Tous les espaces diégétiques évoqués sont saturés de fumées qui renvoient clairement à la création comme si la vie sortait des fumées et brumes informes : fumées des casseroles d'eau bouillante qui accompagnent le temps de l'accouchement[10] mais aussi fumées des cigarettes ou celle du café chaud[11]. Tous les objets et les personnages sont donc enveloppés d'une sorte de brouillard qui rend flous les contours, ce qui est renforcé par l'effet produit par les flammes de la cheminée : « Los objetos aparecían deformados por los cambios que […] marcaba el fuego de la chimenea » (p. 11).

La fumée devient clairement métaphorique quand elle semble provenir de la terre et contenir le germe de la vie, donc de la création : « Desde el cordón de su orina subía un calor que la tierra devolvía en forma de humo y que era la expresión de la vida que llevaba dentro de sí » (p. 12). En outre, le récit met en relation deux fumées, celle produite par la rencontre du père et de la terre et celles qui emplissent l'espace de la mère :

> […] sintió [Manuel Amado] como si estuvieran en relación las dos escenas, él, orinando en la oscuridad, dejando caer su fuerza sobre el estiércol del corral, y su mujer, arriba, sobre la cama, rodeada de los recipientes repletos de agua hirviendo, del vaho de los sahumerios y del aroma de las hierbas que ardían en el brasero, participando de esa fuerza suya, de la de dentro, que había engendrado lo que estaba a punto de nacer, y de la de fuera, que había construido aquel paisaje de certeza en torno suyo. (*ibid.*)

La mise en parallèle de ces deux scènes établit un rapport entre la terre et l'enfant à venir par le biais de l'emploi de l'expression « cordón de su orina » qui renvoie clairement au cordon ombilical ; Manuel Amado est présenté comme le paysan, ce terrien, pour qui la terre est une richesse fondamentale, d'où sortent la vie et la création, ici sous la forme des vapeurs qui se dégagent d'un fumier fertilisant.

C'est donc à partir de ces brumes informes, de cette matière originelle, que se construit progressivement l'histoire à venir avec une visée prospective résolument optimiste depuis ce jour de févier 1948 : « el futuro, aunque no era más que una bruma, se coloreó con nuevas esperanzas » (p. 12).

La même idée se dégage de l'analyse des bruits avec un passage du brouhaha, du fracas environnant[12] (qui fait ressortir le mutisme des deux hommes), au cri identifiable du nouveau né signalant la fin du processus de création.

La description physique des hommes met l'accent sur la succession des générations en disant le passage d'une matière informe à la forme, comme si la remontée vers les origines, symbolisée par la présence du grand-père, était aussi un retour à la matière première, à la glaise originelle qui a servi au modelage des générations suivantes. Cela est patent dans l'évocation de la scène considérée comme une gravure allégorique des âges de la vie : « donde los rasgos del hijo se pegaban aún al trazo de la mandíbula y de los pómulos, los del padre se ensanchaban y se volvían borrosos en su dibujo, adquiriendo un aire de informidad » (p. 10). Les traits flous chez le plus âgé gagnent en précision chez le plus jeune, mais les deux visages restent identiques. Le grand-père est par ailleurs confondu avec la terre des origines quand il est évoqué de la façon suivante :

> Rasgos y gestos formaban una unidad que podía definirse con la sola palabra propietario: de la casa y los muebles, de los animales y los campos, de todo cuanto se movía en una geografía que era rigurosamente suya, que, como la semilla que había dado vida a sus hijos, había salido de dentro de él y se había derramado hasta un límite preciso que aparecía marcado en escrituras y partidas de nacimiento y también en algo difuso que era como envoltorio que lo abarcaba todo, que estaba alrededor y por encima de todo, que era más que todo a pesar de que no fuera nada, sino un modo de entender y mirar, de mover la mano para levantar la pata de una vaca que se había herido, de hacer girar el brazo frente a sí, señalando lindes y accidentes orográficos, de sentarse sobre la banqueta a gozar del calor que desprendía la leña en el ámbito de piedra de su sólida chimenea. (p. 20-21)

Dans cette longue phrase qui se construit par accumulation de syntagmes, l'idée d'engendrement a des conséquences en terme d'écriture — « escrituras y partidas de nacimiento » —, ce qui invite à l'assimilation entre enfantement et création verbale, fictionnelle, tout comme les draps blancs[13] sur lesquels la mère enfante peuvent fonctionner comme substitut de la page blanche. D'ailleurs, dans les deux premières pages, le narrateur définit l'objet de sa description comme une « scène » — « la escena que se desarrollaba allí » (p. 9) — puis il compare la « scène » de l'attente des hommes à une gravure baroque (p. 10) ; il introduit donc une grande distance entre la narration et l'objet de la narration, insistant sur son statut fictionnel, sur la notion de représentation.

Au moment où l'enfant naît, le grand-père, qui n'a cessé de fumer, jette son mégot dans un feu qui n'est plus que braises ; les personnages, immobiles jusqu'alors, se mettent en mouvement avec l'irruption d'un cri très progressivement identifiable dans les rumeurs et les fracas. La création élaborée à partir d'une matière informe est achevée. On est au point d'aboutissement du processus d'enfantement, de gestation[14] d'une histoire qui devrait pouvoir commencer :

> […] al cabo de unos instantes, se oyó estruendo de pasos en el piso alto, el ruido de una puerta que se cerraba, media docena de gritos desgarrados, y a continuación un

> silencio que se comía el fragor del torrente y que fue rompiendo poco a poco un gemido lejano que creció y se convirtió en un llanto infantil claramente reconocible y que llenó el fondo de la noche. Los dos hombres se miraron y se levantaron, de un sólo movimiento el más joven, con lentitud el mayor, que aprovechó el gesto con que tomó impulso despegándose de la banqueta, para arrojar la colilla sobre las brasas de la chimenea. Carmelo Amado […] acababa de nacer. (p. 21).

Cet *incipit* se déploie donc dans le temps de la création et se présente comme une réflexion métatextuelle qui nous place dans une attente, dans la promesse d'une histoire dont le début est toujours plus différé. En effet, le fragment désigné comme *incipit* se clôt sur la présentation d'une création achevée, sous la forme d'un enfant offert aux regards : « la comadrona sostenía entre las manos al recién nacido y alargó los brazos para ofrecerlo a la vista de los dos hombres, que lo contemplaron desde una precavida distancia que parecía acordada por anticipado, antes de cogerlo en brazos uno después de otro » (p. 22). Mais celui-ci est immédiatement soustrait au regard de l'un des personnages et à la connaissance du lecteur : « Cumplido ese ritual y expresada su satisfacción entre susurros, el mayor se quedó ante la puerta mientras que el más joven se metió en la habitación llevándose al recién nacido que no dejaba de llorar » (*ibid*.). Après cette longue attente, l'accès à l'espace de l'enfantement est réservé au seul père pour mieux signifier la rupture et le retrait d'une histoire à peine amorcée. Le fragment suivant nous met brutalement en présence d'un autre personnage que rien ne relie au fragment précédent : « Raúl Vidal se lavaba primero las manos en el grifo que había cerca del arca de agua bajo cuya manga las máquinas de vapor llenaban sus grandes estómagos vacíos » (p. 23).

L'attente : narration et ordre du récit

Ce long temps de transition est donc placé sous le signe de l'attente, ce qui est justifié par le point de vue du personnage majoritairement adopté par un narrateur qui rétrécit (toujours progressivement) son champ de perception : on passe en effet d'une évocation globalisante de l'espace extérieur et ouvert, défini par les variations météorologiques, à un espace privé et fermé, domestique, l'intérieur de la maison[15], pour finir avec une plongée dans les pensées et les souvenirs de Manuel Amado. Il se produit alors une sorte de fusion entre narrateur et personnage — qui s'exprime particulièrement dans quelques passages au discours indirect libre[16] — dont on ne sort qu'avec l'irruption d'Eloísa annonçant le terme de l'accouchement. Le choix de la focalisation interne qui favorise l'identification au personnage renforce donc l'attente du lecteur, attente d'une création achevée qui devrait donner lieu au début de l'histoire. Cette expectative est renforcée par la lenteur du temps du récit due à l'insertion d'une pause descriptive résolument statique, d'analepses et d'une digression sur la motivation du nom.

Le statisme de la pause descriptive est accentué par les références répétées à un modèle iconique[17] et au dessin[18] qui renforcent l'impression d'immobilisme des personnages, la troisième génération ne faisant qu'une apparition fugace (l'entrée de Lolo) puisque celui qui va l'incarner est en train de naître.

La digression sur la motivation du nom, qui renvoie aux origines et à l'histoire de la famille, implique une analepse explicative et informative. Elle renvoie à un passé plus ou moins lointain et construit une temporalité subjective liée à l'ordre des souvenirs de Manuel Amado pour qui la succession des générations sur le lieu des origines est garante d'une intégrité rassurante dans un espace familial. Il se remémore la disparition de son frère parti combattre dans le Rif marocain, qui l'a rendu propriétaire d'un patrimoine à transmettre, puis un voyage à La Corogne, son départ pour le service militaire, les mois où il combat sur le front dans le camp des nationaux. Les souvenirs de Manuel font passer de la mort d'un Carmelo à un Carmelo à naître, dans une Espagne mutilée ou déchirée par des combats, où cohabitent destruction et création. La motivation du nom suggère que la création se fait sur les ruines d'un passé incarné par le frère disparu et exprimé par le recours à une nouvelle fumée métaphorique19 alors que le futur n'est encore qu'une brume : « le expresó [el abuelo a Manuel] con claridad que formaba parte de él […] porque la familia era el río por el que corría la vida y era uno solo que se perdía hacia atrás en el humo del pasado, y hacia adelante en la bruma de lo que fuera a venir » (p. 19). Ces fumées et brumes semblent menacer l'homme isolé d'une cellule familiale protectrice. L'allusion aux brumes du futur est peut-être un indice du risque que va courir un Carmelo émancipé dans une capitale dévastatrice en opposition totale avec l'espace sécurisant des origines défini en terme de solidité d'un patrimoine foncier.

La création s'ancre néanmoins dans un espace qui semble inébranlable et emplit le personnage d'un optimisme débordant : « animado por un repentino optimismo » (p. 11). Cette idée est reprise tout au long de ce fragment avec un champ lexical très fourni en rapport avec la force des hommes, la solidité de l'espace, les notions de propriété et de certitude. Cette dernière contraste avec le doute du narrateur sur le sens de la transmission du nom[20], comme s'il percevait en réalité la fragilité de tout cet édifice qui, effectivement, ne va pas tarder à disparaître sous les eaux d'un lac artificiel dont la construction est imposée et surveillée par le régime dans le mépris des habitants.

De toute évidence, le choix du nom Carmelo rattache le personnage à naître à une chaîne générationnelle et fait envisager la création comme un point d'aboutissement. D'ailleurs, dès la première page de roman, la genèse de l'histoire racontée s'inscrit dans un cycle météorologique dont la chronologie s'affirme dans la succession des adverbes ou locutions temporels : « durante…, luego…, después, … y ahora » (p. 9). De la même façon, les différentes générations reproduisent le même visage, transmettent un patrimoine et un nom dont Carmelo est

le dernier « héritier » ; c'est ainsi que le père envisage cette nouvelle naissance : « [Carmelo] iba a ser una nueva pieza que venía a añadirse a la obra familiar, como él mismo había sido una pieza de la obra que continuó su padre, prosiguiendo el trabajo de los abuelos » (p. 12). La naissance prend alors toute sa signification dans la succession des générations.

Cette idée est à mettre en relation avec la place qu'occupent le romancier et son œuvre dans une tradition littéraire, l'auteur et son texte étant déterminés en partie par des lectures antérieures, des influences… Chirbes se réclame d'ailleurs volontiers héritier de Balzac et revendique un projet proche de celui de son illustre prédécesseur français en affirmant : « no entiendo lo privado sin lo público ni lo público sin lo privado. En eso soy balzaquiano […] y creo en su máxima de que « la novela es la vida privada de las naciones »[21]. La longueur de l'*incipit* qui retarde le début de l'histoire tout en embrassant déjà la totalité d'un monde s'inscrit bien dans cette tradition de type réaliste qui peut sembler décalée pour le lecteur de la fin du XX^{e} siècle. Pourtant, si le projet de Chirbes est proche de celui de Balzac, les techniques d'écriture sont nécessairement très différentes car « la novela no puede ser un instrumento viejo », comme l'auteur de *La larga marcha* le proclame dans un entretien avec Helmut C. Jacobs alors qu'il répond à la question posée par l'hispaniste allemand : « ¿En qué tradición literaria se ve usted? » :

> Me veo en la tradición del realismo. Soy un escritor realista. Ahora, diciendo eso ¿qué es lo que se quiere decir? Yo entiendo el realismo como el intento de que la novela no sea un arte ensimismado —que mire sólo hacia el interior del autor, o hacia el interior del género— sino que nazca de una voluntad del escritor por entender el tiempo en el que vive a través de la escritura. [...] La narrativa de nuestro tiempo tiene que llevar incorporadas todas las experiencias que en ese género se han llevado a cabo. Todos los "ismos" que abrieron el siglo, pero no sólo ellos. La novela no puede ser un instrumento viejo[22].

Le décalage entre la tradition littéraire que le lecteur contemporain a cru reconnaître et la découverte de la rupture brutale à la fin de la première séquence va pousser celui-ci à remettre en question le pacte de lecture initial.

Le début qui se dérobe

L'*incipit* pointant moins le début absolu qu'un simple maillon dans une chaîne, la naissance devient une continuation, voire un momentané point d'aboutissement. Le début nous raconterait-il finalement une fin malgré tous les *topoï* de début accumulés ? Voilà un aspect peut-être transgressif car l'*incipit* reste malgré tout le point de départ d'une « longue marche » si on le met en rapport avec le titre du roman — autre lieu privilégié où se noue le pacte de lecture —, à moins que l'œuvre du valencien Juan Genovés reproduite sur la couverture ne nous annonce plutôt déjà la triste fin d'une « longue marche » déjà condamnée

par un pouvoir répressif comme le suggère la construction du tableau où la masse anonyme semble écrasée.

Si l'*incipit* de *La larga marcha* se définit bien comme transition, gestation vers une création, faisant passer de l'informe à la forme, il n'en est pas moins transgressif car la coïncidence entre début du récit et début de l'histoire s'avère impossible : celui-ci se dérobe et disparaît dans la rupture installée par l'écriture fragmentaire, après avoir été continuellement différé par un récit amplement digressif, dans lequel s'enfante la création. Carmelo disparaît du récit aussitôt le premier fragment terminé, pour ne réapparaître que dans la huitième séquence (p. 84) où il est mentionné de façon très anecdotique ; il faut attendre la deuxième partie du roman pour qu'il devienne un vrai protagoniste. Le lecteur fait ainsi l'expérience d'une rupture avec la remise en cause de son horizon d'attente. En revanche, dans les six fragments suivants d'autres histoires se mettent en place, sans aucun rapport les unes avec les autres. L'expérience de la rupture continue mais sur un mode mineur, car elle s'inscrit dans un pacte de lecture, celui de l'écriture fragmentaire.

La construction elliptique du récit pourrait faire envisager chaque début de fragment comme des *incipit* secondaires. Mais ces débuts sont radicalement différents car ils nous projettent directement au cœur des histoires et parfois de façon très violente : l'ouverture du sixième fragment, centré sur l'histoire de Gloria, représentante de la haute bourgeoisie, est à ce titre exemplaire : « Había salido dando un portazo, había bajado a la carrera la escalera de piedra que llevaba al jardín, y ahora, de repente, pensó que no sabía adónde ir. La verdad es que no iba a ninguna parte. Sólo que necesitaba salir de allí, y que el movimiento de su cuerpo aliviara toda la excitación que su mente ponía en marcha… » (p. 58). Avec ce début *in medias res*, le lecteur est dans l'attente d'une explication pendant quatre pages, pendant lesquelles il suit la déambulation de Gloria et le cours de ses pensées. La violence du début est à l'image de l'intensité de la colère du personnage. Les autres « *incipit* secondaires », au nombre de cinq, font démarrer les nouvelles histoires au centre de cycles temporels, produisant une terrible impression de routine par l'utilisation systématique de l'imparfait d'habitude[23] ou du présent[24], voire du conditionnel qui exprime la réitération d'un même désir inassouvi[25]. Dans tous les cas, ces fragments initiaux disent une obsession ; seule la séquence consacrée à Gloria échappe à cette monotone circularité. Ces actions répétitives, placées dans une temporalité circulaire, déconstruisent l'idée même du début et de fin, comme si les personnages étaient condamnés par cette répétition.

À la fin du premier fragment, le lecteur voit donc remis en question le pacte de lecture initialement noué alors que l'*incipit* du roman ne laissait pas présager une écriture fragmentaire. Cette séquence initiale se présente donc comme

« tête » d'un ensemble de fragments dans un acte d'écriture inaugural qui permet, certes, de relativiser la notion même de début (la naissance étant à la fois début, maillon d'une chaîne et point d'aboutissement comme si le discours enfanté n'avait pour objet que lui-même) mais qui reste fondamentalement un acte inaugural en établissant les bases de la totalité des histoires dans l'enfantement d'une œuvre à venir qui se définit à partir de la naissance moins d'un personnage que d'une multitude de personnages formant une génération. Cet *incipit* ouvre les multiples récits, qui peuvent alors démarrer *in medias res*, et s'articuler autour d'une même date emblématique : 1948.

Cette séquence introduit le lecteur dans le monde de la fiction tout en proposant une réflexion sur la création textuelle, en la mettant en scène, comme cela est devenu assez fréquent dans la littérature du XX^{e} siècle. Pour Chirbes c'est même une caractéristique du narrateur contemporain, non innocent :

> […] cada novela es una reflexión acerca de la novela, una forma de entender la novela al mismo tiempo que una forma de entender el mundo. Ya no partimos de un arte bautismal, inocente y puro como hoy nos parece que era el de buena parte de los novelistas que escribieron hasta el siglo XIX [...]. Hoy ya no se le oculta a nadie que, al mismo tiempo que estamos contándoles la historia a los demás, nos la estamos contando a nosotros mismos; que al mismo tiempo que contamos lo que está pasando, contamos lo que nos está pasando. Esa evidencia es probablemente una característica del narrador contemporáneo; nunca, como ahora, parece tan necesario que el propio autor se crea antes que nadie su historia[26].

Au-delà du rapport entre le motif de la naissance et la création textuelle, cette première séquence si dense, si longue, est à mettre en relation avec le travail du lecteur (travail parfois difficile et douloureux comme celui de la parturiente) qui doit réussir à franchir cet « abîme ontologique » qui sépare l'univers du récit de celui dans lequel se déroule sa vie quotidienne[27]. Loin d'être une passerelle qui établirait « une continuité rassurante entre le monde du lecteur et celui du roman »[28], bien loin de nous plonger directement au cœur de l'histoire comme les *incipit in medias res*, cette première séquence creuse « l'abîme », rend le franchissement ardu, sinueux, malaisé. Si elle répond aux questions traditionnelles, elle ne le fait jamais de façon directe : la date n'est connue qu'en fin de séquence, le lieu, dans une digression analeptique, le nom du personnage n'apparaît qu'après une progressive restriction de la focalisation et la première évocation des deux hommes est distanciée par la comparaison avec une gravure baroque. En outre, le lecteur contemporain, habitué aux débuts *in medias res*, ressent peut-être une certaine impatience face à la longueur d'une exposition quelque peu « archaïque » mais éventuellement génératrice « d'une forme particulière de plaisir »[29].

Ce long et « archaïque » *incipit* dirait alors toute la difficulté, pour l'auteur des années 90 et pour le lecteur contemporain, d'accéder à ce monde lui aussi

archaïque et disparu, à l'image du village de Fiz qui sert de cadre géographique à la première séquence, d'une Espagne récemment sortie d'une guerre fratricide, et longtemps condamnée au silence.

Notes

1 Rafael Chirbes, *La larga marcha*, Barcelone, Anagrama, 1996. Toutes les références renverront à cette édition.

2 L'expression est de Juan Vila et je renvoie à son étude sur « La génération des fils : Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain », p. 197-235 *in* Annie Bussière-Perrin (coord.), *Panorama du roman espagnol actuel – Pratique d'écriture (1975-2000)*, Montpellier, Editions du CERS, 2001.

3 Rafael Chirbes, *La buena letra*, Barcelone, Anagrama, 1992.

4 Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, Barcelone, Anagrama, 1994.

5 Il faut attendre le huitième fragment pour que réapparaissent des personnages connus.

6 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 27.

7 Chirbes définit *La larga marcha* comme : « una especie de novela de todas las novelas » (cité par José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi *in* « Gramáticas de la memoria. Variaciones en torno a la transición española en cuatro novelas recientes (1985-2000) : *Luna de lobos*, *Beatus Ille*, *Corazón tan blanco* y *La caída de Madrid* », *Iberoamericana*, n° 15, Septembre 2004, p. 137).

8 « Aún era noche cerrada. Probablemente, en ninguna otra casa de Fiz había luces encendidas » (p. 11).

9 Luis Coronado introduit un contraste implicite entre la capitale et cette Galice féconde lorsqu'il définit Madrid comme « el mayor descampado de la nación. Madrid, sin huertas, ni corrales, ni ríos trucheros » (p. 57) ; la Galice s'oppose également à l'aridité des terres d'Estrémadure, les « tierras canas » décrites en particulier p. 76.

10 « ollas humeantes » (p. 9), « las cacerolas enormes en las que hervía el agua » (p. 11), « su mujer […] rodeada de los recipientes repletos de agua hirviendo, del vaho de los sahumerios y del aroma de las hierbas que ardían en el brasero » (p. 12-13) ; « una nueva cacerola de agua caliente » (p. 21).

11 « otro hombre se fumaba un pitillo » (p. 9), « se acercó el cigarrillo a los labios, aspiró con fuerza, echó una bocanada de humo y luego se apoderó con la mano derecha del vaso de café y bebió un trago. El café del vaso humeaba » (p. 11).

12 « ruido del torrente », « un tremendo fragor » (p. 9), « se escuchaban los periódicos silbidos que emitía la leña […] y también, cercano, el rumor del torrente » (p. 11).

13 « las sábanas blancas que […] cubrían la cama de matrimonio sobre la que su mujer […] iba a dar nuevamente a luz » (p. 11).

14 Une série d'expressions dit la progression vers un état nouveau, le passage depuis un engendrement jusqu'à l'enfantement en passant par la gestation : « iba a dar nuevamente a luz » (p. 11), « había engendrado lo que estaba a punto de nacer » (p. 13), « lo que venía » (*ibid*) ou encore « Ya viene, viene bien » (p. 21).

15 Ce passage vers l'espace fermé de la maison implique une limitation du savoir du narrateur, qui se contente alors de formuler des hypothèses sur ce qui se passe à l'extérieur : « Probablemente, en ninguna otra casa de Fiz había luces encendidas. Y ni siquiera los animales sin dueño debían de recorrer esa noche las calles batidas por el viento de invierno » (p. 11).

16 « ¿Qué habrían visto aquellos ojos fatigados?, ¿qué habrían tocado aquellas manos de hinchadas venas?, ¿qué habrían comido y besado aquellas bocas marchitas? » (p. 15) ou « (Honner: llevaba grabada la marca en la funda y también en el lomo reluciente del instrumento. ¿Seguiría sonando en algún lugar la armónica que desapareció con él?, ¿quién soplaría en ella?, ¿qué manos la sostendrían?, ¿qué música emitiría?) » (p. 18).

17 « los rostros de los dos […] podrían servir como modelo para componer uno de esos grabados morales, a los que tan aficionado fue el Barroco » (p. 10), « su aparición había servido para completar el grabado sobre el paso del tiempo. Era el mismo rostro de los dos hombres visto muchos años antes » (*Ibid.*).

18 « el dibujo de sus caras » (p. 9), « los [rasgos] del padre […] se volvían borrosos en su dibujo » (p. 10).

19 « Carmelo se fue volviendo humo » (p. 18), « algunas fotos [que] ayudaban a que el humo no se disolviera del todo… » (p. 19).

20 « Carmelo Amado, el sobrino de aquel Carmelo Amado que se tragaron las arenas de África, último heredero […] —como una reparación o como una usurpación, ¿quién podría decirlo con certeza?— de su nombre… » (p. 21).

21 Santiago Fernández, « Rafael Chirbes : los libros siempre saben más que su autor », *Babab*, n° 11, Enero 2002 (http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm).

22 Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », *Iberoamericana*, n° 75/76, 2000, p. 182.

23 Le second fragment commence de la sorte : « Raúl Vidal se lavaba primero las manos en el grifo que había cerca del arca de agua bajo cuya manga las máquinas de vapor llenaban sus grandes estómagos negros. Cada tarde, fuese invierno o verano, lo hacía así » (p. 23). Les nombreuses assonances en á/a et les indications temporelles renforcent l'impression de monotonie.

Le même effet se retrouve au début du troisième fragment : « Los días de lluvia disminuía la recaudación. La gente se protegía en los soportales de la plaza y se pasaba la tarde girando bajo ellos… » (p. 31). Le sémantisme du verbe « girar » accentue l'idée de circularité répétitive.

24 « Aún duerme mal don Vicente Tabarca. Se despierta de madrugada y se queda a oscuras […]. Cada vez que oye el ruido de un coche… » (p. 43).

25 Le premier fragment consacré à l'histoire de José Pulido se construit autour de la répétition lancinante d'une phrase au conditionnel qui exprime le désir du personnage (un *jornalero*) avec quelques variantes pour montrer la permanence d'un même désir

jamais comblé : « A José Pulido le gustaría mirar desde lo alto de un mulo las tierras canas… » (p. 76) ; « A José Pulido le gustaría tener un mulo… » (p. 77) ; « A José Pulido le gustaría tener un mulo, y también un cerdo… » (p. 78). Le récit tourne en rond autour des mêmes désirs inassouvis.

26 Helmut C. Jacobs, « Entrevista con Rafael Chirbes », art.cit., p. 183

27 Jean-Louis Morhange, « *Incipit* narratifs : l'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 396.

28 *ibid.*

29 C'est l'analyse que fait Jean-Louis Morhange de la réception actuelle de certains textes du XIX^e^ à partir de l'exemple de l'*incipit* du *Rouge et le Noir* de Stendhal qu'il compare à l'*incipit in medias res* de *La voie royale* de Malraux : « […] la plupart des lecteurs du XX^e^ siècle n'éprouvent pas de difficulté notable à lire les premières lignes d'un récit comme celui de Malraux, et ressentent inversement une certaine impatience à la lecture des longues expositions par lesquelles commencent souvent les récits d'époques antérieures (impatience qu'ils manifestent par une tendance à 'sauter' les passages de ce type pour arriver plus vite au cœur de l'action). La rhétorique un peu lourde par laquelle les récits comme celui de Stendhal mettent méthodiquement en place leurs lecteurs dans l'univers de la fiction a désormais perdu l'adéquation qu'elle avait pu avoir dans le passé avec les modes dominants d'appréhension de la réalité. Se trouvant en décalage par rapport à la sensibilité contemporaine, cette rhétorique se révèle désormais pour ce qu'elle est : un artifice. Les lecteurs du XX^e^ siècle la perçoivent généralement soit comme une convention pesante ou même étouffante, soit au contraire comme un charmant archaïsme, générateur d'une forme particulière de plaisir » (*ibid.*, p. 405).

La tradition revisitée dans l'*incipit* de *Crónica del Rey pasmado scherzo en re(y) mayor, alegre mas no demasiado* de Gonzalo Torrente Ballester : transgression ou topique postmoderne ?

Isabelle TOUTON
Université de Toulouse-Le Mirail

« La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, de façon non innocente »[1]. Cette déclaration d'Umberto Eco va comme un gant à la *Crónica del Rey pasmado*[2] de Gonzalo Torrente Ballester, brillante variation autour d'une anecdote dont Philippe IV serait « le héros », si l'on en croit l'histoire, ou la légende. Le passé (l'Histoire et la légende historique, la tradition littéraire) réinvesti et assumé, fait l'objet, tout à la fois, d'un hommage et d'une mise à distance. C'est tout d'abord le cas à travers le portrait irrévérencieux de Philippe IV, qui n'est ni celui de la légende rose, apologétique, franquiste (dans le roman, le jeune roi est un blanc-bec), ni celui de la légende noire (il est ridicule mais guère nuisible), et à travers l'anecdote d'une « transgression » : le roi veut contempler sa femme nue, ce qui est interdit par le protocole et les religieux fanatiques. C'est enfin le cas par rapport à la forme du récit traditionnel (récit réaliste et roman historique), ce qui est particulièrement repérable dans l'*incipit*.

Roman à clé, « œuvre ouverte », selon la formule du même Umberto Eco, la *Crónica*, offre, en effet, dès les deux premières pages[3], un mélange de la plupart des éléments constitutifs des *incipit* classiques, eux-mêmes revisités de manière parodique. Ce «décalage » transgresseur dans l'usage des techniques traditionnelles d'ouvertures du récit fournit au lecteur plusieurs clés de lecture, grilles de décodages qui sont à la fois une passerelle entre les textes antérieurs et le roman, un programme de lecture et un concentré symbolique de l'anecdote principale. Je me propose de montrer que les premières pages de ce roman sont un exemple des plus réussis des *incipit* ironiques contemporains tels que les décrit Andrea Del Lungo dans son étude sur *L'incipit romanesque* :

> L'*incipit* semble ainsi devenir un véritable lieu de transgression : en tournant en ridicule les principes, les règles et les canons du genre littéraire, le discours de l'ironie annonce un roman ludique et signale en même temps un écart du texte par rapport à la parole narrative « classique », ou à certains modèles connus par le lecteur et qui constituent le fondement de son horizon d'attente. Cependant l'ironie étant elle aussi un procédé classique et identifiable, le recours à ce mode représente surtout, dans

l'*incipit*, un puissant signal de la fiction, qui procède de façon inverse par rapport au piège, et qui indique en effet une *prise de distance* par rapport à la vérité du texte, au discours même du narrateur, au discours d'autrui ; bref, l'ironie dénonce l'artifice essentiel de la fiction que le piège cherche à dissimuler.

L'analyse de la mise en place du roman sera associée à une rétrolecture, grâce à laquelle la polysémie de cet *incipit* peut se manifester dans toutes ses dimensions**.** On observera comment l'auteur sollicite le lecteur, se joue de lui, le ballote d'une grille de lecture à une autre au gré des indices semés dans le texte, pour finalement lui laisser une assez grande liberté de choix, de choix éventuellement multiples, dans sa coopération à la construction d'un sens à partir du roman. L'étude sera menée suivant un découpage classique des catégories de la narration : temps, espace, mode, puis naissance des personnages et de l'intrigue dans le cadre d'une lecture symbolique.

Le temps

La première indication donnée par le roman est temporelle. Un matin, un dimanche (jour de repos, consacré au Seigneur), et un mois d'automne (octobre). Point d'année. Seuls le déictique « aquel » et l'emploi du passé simple nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un temps révolu. Le lecteur se trouve alors confronté à un premier paradoxe : une apparente volonté de précision temporelle démentie par l'absence de chiffre — contraire au temps numérique privilégié par les *incipit* traditionnels des romans historiques — et surtout par l'approximatif « tantos de octubre », bien plus porteur de sens que ne l'aurait été une simple omission du chiffre du jour. Ce premier écart par rapport à la « norme » annonce d'emblée le ton parodique que prendra le texte, et, en un même moment, confère au récit une valeur universelle — « tantos » a la même fonction que le catégoriel « el Rey » du titre. Dans les deux cas, il s'agit d'une identique réticence dans l'apport d'information qui caractérise le plus souvent les débuts de romans.

Outre l'imprécision temporelle, ce qui fait sens, dans notre histoire, c'est qu'elle commence par le lever du jour, comme ne se prive pas de le dire et de le rappeler le narrateur : « madrugada », « misa de alba », « mañana ». Si l'on oppose ce matin éclairé à la crevasse ouverte dans le sol, peut-être sur l'Enfer, et qui évoque, bien entendu, la noirceur des ténèbres, on se trouve en présence du traditionnel motif « opposition clair/obscur », ici inversé. Ce motif peut être lu comme une métaphore : l'histoire passe de l'obscurité du néant à la clarté de la page blanche qui la voit naître. Jean Verrier remarque que « le motif du brouillard ou des ténèbres d'où émerge l'histoire est assez fréquent »[4]. Dans notre roman, le brouillard sert à renvoyer le récit dans le néant originel car l'histoire se clôt par un procédé qui efface artificiellement le cadre de la fiction. Dans le chapitre terminal intitulé « Cabos sueltos y olvidos », en effet, le brouillard, qui est descendu brusquement sur la ville, a volé les souvenirs des personnages : « Los más viejos del lugar no recordaban niebla igual, que parecía meterse por

las narices y vaciar las conciencias. Duró bastantes horas y como vino se fue, aunque llevándose consigo muchos recuerdos » (p. 179).

Peu d'éléments renvoient le lecteur vers le XVII[e] siècle. Pourtant, l'atmosphère créée par les premières lignes du roman prépare le lecteur à un changement d'univers historique. La comparaison « como si fuera la abada » (notons en lieu et place du terme aujourd'hui le plus fréquent, *rinoceronte*, l'emploi du mot rare *abada*, qui apparaît dans le titre d'un poème de Góngora, sur la cour)[5], évoque un temps où le rhinocéros d'Inde émerveillait par sa taille, son exotisme et aussi par les vertus curatives que l'on attribuait à l'une de ses cornes (entre autres, la vertu de guérir de l'impuissance, comme c'était le cas avec la corne de son double mythologique, la licorne). La série ternaire « milagros, maravillas y sorpresas », qui est avant tout une « invitation au voyage », nous plonge également dans une époque de forte religiosité, une époque de valorisation excessive des miracles, comme pouvait l'être le XVII[e] siècle. Mais l'énumération s'achève sur de banales « surprises » dans un decrescendo, ce qui ne peut manquer d'éveiller l'attention du lecteur.

La langue de notre roman est celle du XX[e] siècle mais imprégnée, avec beaucoup de légèreté, de nombreux éléments de la tradition : mélange d'emprunts à la langue classique (« no fueron habidos ») qui viennent choquer, à l'extrême opposé, avec l'emploi de plusieurs termes contemporains (anachronismes linguistiques ou conceptuels : « semántica »…). Cette langue qui évoque le Siècle d'Or expose en même temps sa qualité de construction littéraire menée avec les outils de la fin du XX[e] siècle. Ceci, et le recours systématique à l'ironie, maintiennent constamment le lecteur en éveil au lieu de le plonger dans l'illusion romanesque.

L'espace

À une datation imprécise correspond un choix de localisation inverse mais tout aussi parodique et ludique. Tout au long du roman, les précisions géographiques abondent. Dans l'*incipit*, elles se font redondantes (« rodeaba el alcázar, por la parte que se apoya en la tierra o coincide con ella »), entrent en concurrence (« conforme se sale, a la izquierda, según se sale, a la derecha »), perdent de leur crédibilité quand une précision quasi mathématique fait suite aux doutes et approximations qu'on a vu se multiplier lors de l'amorce (« un socavón que atravesaba la calle en línea quebrada, de sur a norte »). Au-delà de cette fonction parodique, le cadre spatial, plus encore que le cadre temporel, est essentiel pour le déroulement de l'intrigue. Dès les premières pages, les forces en présence dans le reste du roman sont identifiées spatialement, par un procédé métonymique.

La ville de Madrid non citée — de nouveau cette fausse rétention d'information — mais repérable par des toponymes connus : calle San Roque, calle del Pez

(on se doit de préciser qu'à l'angle de ces deux rues se trouvait le couvent de San Plácido, où se déroule une partie de l'histoire), le Portillo de Embajadores, la Puerta de Toledo, etc. Soit des espaces repérables sur le plan de Texeira, des espaces qui servent à la création de l'atmosphère historique et qui sont aussi, dans le roman, des espaces symboliques. La ville est, avant tout, configurée comme un espace religieux : église de San Ginés, de Santa Águeda, et le couvent de San Plácido qui apparaît en creux, dessiné par les rues qui l'entourent[6].

La rue du Pez est le point de départ de l'itinéraire effectué par le mystérieux serpent. À l'autre bout du chemin, au terme d'un voyage visiblement sinueux et semé d'embûches, se dresse l'Alcazar. Le palais présenté comme une place forte que le reptile voudrait conquérir, incarne la monarchie, la noblesse. C'est aussi le lieu des contes de fées.

L'apparition d'un troisième lieu vient troubler le calme des deux précédents : l'Enfer semble faire irruption dans Madrid, au moyen d'une brèche ouverte dans la terre. Si l'on remet les pièces du puzzle géographique à leur place, on peut reconstruire le probable parcours suivant, comme événement déclencheur de l'intrigue : sorti des noires entrailles de la terre, c'est-à-dire de l'Enfer, c'est-à-dire aussi d'une crevasse ouverte dans la « calle del Pez », où est situé le couvent de San Plácido, le serpent infernal aurait transité, à la lumière du jour, par la rue San Roque, passant devant le couvent San Ginés, pour se diriger vers le lieu clos qu'est l'alcazar qu'il atteint (y pénètre-t-il ?), après avoir franchi les portes d'Embajadores et de Toledo. Nous seraient donc donnés à connaître, dès l'ouverture du roman, trois espaces symboliques : au-dessus, le Ciel, domaine de Dieu ; sous terre, l'Enfer, domaine du Diable ; sur la terre, dans la ville, l'espace contrôlé par l'Église, celui contrôlé par la cour et celui contrôlé par le peuple qui fait circuler l'information. Mais comme la plupart des lectures symboliques offertes dans le roman, celle-ci est remise en question par l'un des personnages dans le corps du roman. Le Diable lui-même dément cette interprétation merveilleuse, dans une de ses conversations privées avec son confident préféré, le père Rivadesella (à moins que le Père ne souffre d'hallucinations ou que le Diable, et ce ne serait pas la première fois, « mente » !) :

> — ¿ Y esa hendidura de la calle del Pez, por la que salían los azufres mefíticos del infierno ?
> — El infierno no está en el centro de la tierra, como os dicen, como tú mismo dices cuando predicas, ni con ninguna clase de combustibles. El infierno es frío.
> Al padre Rivadesella le entró un escalofrío que le dejó callado. Cuando pudo, preguntó :
> — Entonces, ¿ dónde está ?
> — El infierno no está, es. Igual que el cielo (p. 111).

Par ailleurs, le parcours incertain du serpent lors de l'ouverture du roman qui ressemble au parcours initiatique que doit faire tout lecteur pour entrer dans un texte, sera franchi, en sens inverse et après de nombreux obstacles, par le Roi.

Le mode : la dominante métafictionnelle

Dans la *Crónica*, un narrateur-chroniqueur hétérodiégétique, relativement omniscient (il ménage le suspens), raconte l'histoire, au passé et à la troisième personne, comme s'il parlait depuis le XVII[e] siècle : il n'y a pas de distance temporelle apparente entre le moment de la diégèse et celui de la narration. Dans l'*incipit*, le discours du narrateur est amplifié, mis en scène, et il fournit au lecteur des clefs d'interprétation pour la suite du roman.

Le narrateur, non identifié dans cette première partie (I, 1) se présente comme un simple intermédiaire entre la réalité et le récit, à la manière du narrateur des récits historiques du XIX[e] siècle, du roman réaliste et naturaliste. Mais cette prétention d'objectivité, de scientificité est décrédibilisée par toute une série de figures rhétoriques visant à réaffirmer la présence du narrateur, sa perception subjective des faits, ce qui contribue à dissoudre l'impression de réalité. Les différents procédés que nous allons évoquer remplissent des fonctions métafictionnelles, métalittéraires et ludiques.

L'ironie (à travers, par exemple, la multiplication des modalisateurs verbaux) et les autres procédés démystificateurs qui lui sont associés, permettent d'établir une distance entre l'histoire relatée par le narrateur et le point de vue de l'auteur implicite. La cible de l'ironie est le narrateur traditionnel omniscient et ses prétentions d'objectivité. Ici, le discours, apparemment cohérent (il use en abondance de chevilles du discours qui souvent tournent à vide) adopte le ton d'un rapport de police : il y a un fait divers, des témoins, des événements plus ou moins avérés, et surtout, des expressions typiques (« la dirección no figura » ; « había algunas variantes en la localización del hallazgo »). Les appels à la prudence du narrateur, apparents gages d'objectivité, se retournent vite contre la finalité poursuivie, par un effet d'accumulation excessive. Le doute est tellement présent qu'il devient total. La source des informations rapportées est non identifiée et on ne peut plus diffuse (échos, rumeurs, « cuentan y contaron »). La rumeur et les commérages (« murmuración y chisme ») qui caractérisent déjà les *incipit* de romans picaresques, restent surtout, tout au long de ce roman, la première source d'information : ils progressent selon un mouvement qui part de la cour, s'étend à la ville et atteint ensuite les royaumes des Espagnes (« Lo está [enterado] todo el palacio, la ciudad toda, y pronto lo estarán todos los reinos de esta monarquía », p. 96).

La circonspection du narrateur est telle que les modalisateurs se succèdent (« seguramente », « por ejemplo », « más o menos », « al parecer », etc.), tandis que les restrictions permanentes augmentent l'impression d'incertitude (« todo el mundo habló de ellos *aunque nadie los viera* »[7] ; « los primeros testigos, *desconocidos* »), tout comme les différentes séries de messages entropiques (« hacia arriba o hacia abajo » ; « según unos, fuera del portillo de Embajadores, conforme se sale, a la derecha ; según otros, a la salida de la puerta

de Toledo, según se sale, a la izquierda »). Pour couronner le tout, même les informations les plus « sérieuses » et celles cherchant à statuer sur la crédibilité des témoignages sont mises à mal par l'emploi systématique du subjonctif (valeur hypothétique) : « la madrugada de aquel domingo, tantos de octubre, fue de milagros, maravillas y sorpresas, si bien *hubiera*, como siempre, desacuerdo entre testigos y testimonios » ; « aunque nadie los *viera* »… Ce jeu constant entre prétention d'objectivité, de véracité, et accumulation de preuves textuelles qui rendent cette prétention caduque (invraisemblance flagrante, narrateur dubitatif quant à la crédibilité que l'on peut accorder à son récit), s'il est un recours fréquent des écrivains postmodernes, était déjà à l'œuvre chez Cervantès, comme le montre Torrente Ballester lui-même dans son *Quijote como juego*[8].

Après les doutes, les contradictions. Elles sont systématiques et disséminées à tous les niveaux du langage. Appréciations contradictoires d'un même fait (« al parecer »/« con razón »), synesthésie de « voces pestilentes », illogismes (« las campanas de Santa Águeda tocando *solas* las *oyó* todo el mundo »). Cette constante parodique est accompagnée d'autres procédés ironiques : hyperboles (« socavón/grieta/sima » ; « víbora/culebra/gigantesca boa ») et situations burlesques, comme lors de la description du trajet effectué par le serpent (« echó a correr » ; « parecía apretar el edificio con ánimo de derribarlo »). Le narrateur qui prétend mettre en ordre le chaos des différentes versions de « l'affaire », fruit de la discordance des témoignages, ne parvient donc qu'à égarer le lecteur dans une forêt de messages contradictoires et de doutes systématiques.

Le lecteur prend connaissance de la fable dont il est question dans le discours du narrateur (un gouffre s'est ouvert dans la rue du Pez et un serpent/dragon en est sorti et a attaqué l'alcazar) et, tout à la fois, est instruit de la manière de la lire dans le discours du texte qui multiplie les clins d'oeil et laisse apparents les mécanismes de sa construction. Le point de vue du lecteur doit forcément prendre en compte ce que la littérature lui a précédemment appris : on peut interpréter dans ce sens l'ambigu « como siempre » (« si bien hubiera, *como siempre*, desacuerdo entre testigos y testimonios »), qui pourrait signifier, selon la formulation d'Umberto Eco, « comme vous le savez déjà, d'après tant de scénarios intertextuels »[9]. Le texte se montre en construction quand il laisse voir de (faux) éléments de sa propre genèse, qui eussent dû rester dans la seule antériorité de l'écriture du texte, ou, plutôt une parodie de genèse d'écriture[10]. Il s'agit par exemple du choix du bon mot, souci majeur de tout écrivain, choix laissé dans notre texte à la bonne appréciation du lecteur (« atónito o desorbitado » ; « por la parte que se apoya en la tierra o coincide con ella » ; « con ánimo de derribarlo, o al menos de estrujarlo ») ou encore de commentaires superflus (« echó a correr hacia abajo *como pudo haber echado a correr hacia arriba* » ; « el percance, según se relata, fue, *por ejemplo*, así »), non pertinents par rapport à la fiction elle-même et qui évoquent les doutes que conçoit l'écrivain, en principe,

AVANT de se plonger dans la version définitive d'une œuvre. Il s'agit, enfin, des séries de scénarios paradigmatiques, tous offerts à la perplexité du lecteur :

TÉMOIN	OBJET (SERPENT)	LIEU/TEMPS	ACTION	COMMENTAIRES PARASITES
Una vieja	víbora	de madrugada	echó a correr hacia abajo	como pudo haber echado a correr hacia arriba
El talabartero	Culebra de regular tamaño	debajo de una piedra; calle de San Roque	que también echó a correr, hacia arriba o hacia abajo	la dirección no figura
La beata	verdadero culebrón	salía de San Ginés, de oír la misa de alba	llevaba camino del alcázar, más o menos	ése sí
Alguien de la Guardia Valona	una gigantesca boa	iba al servicio o salía de él	rodeaba el alcázar [...] con ánimo de derribarlo	esto no queda muy preciso [...] lo que parece más verosímil

À la fois résultat des discordances des différents témoignages, figuration du doute épistémologique que doit exercer tout lecteur face à la restitution d'une prétendue réalité et exagération parodique (le serpent prend des proportions de plus en plus importantes au fur à mesure des témoignages qui coïncident aussi avec sa progression sur le chemin de l'alcazar), cette série peut également être lue comme les brouillons successifs d'un écrivain soucieux de trouver le mot juste.

Enfin, non content d'inscrire les traces de la genèse de son texte dans la version finale, de parsemer celle-ci d'allusions métafictionnelles, de décrédibiliser par la parodie et la polyphonie la prétendue objectivité du chroniqueur, l'auteur implicite souligne explicitement, au cœur du premier sous-chapitre, le statut textuel du concept de « vraisemblance » : « parecía apretar el edificio con ánimo de derribarlo, o al menos de estrujarlo, *lo que parece más verosímil, al menos desde un punto de vista de la semántica* ».

L'intrigue et la lecture symbolique (le conte merveilleux et la tradition de la Genèse)

Le personnage principal est ici le peuple madrilène tel qu'il apparaît dès la première phrase, c'est lui qui voit et raconte. Ce personnage aux multiples visages prend forme dans la série de témoins des curieux événements de la matinée : une vieille femme, un bourrelier, une dévote, un Garde wallon, une équipe d'experts, un enfant. On le devine aussi au milieu des acteurs non identifiés des actions à la voix passive (« no fueron habidos »), tout le monde (« quien quisiera hacerlo », « los primeros testigos, desconocidos », « todo el mundo », « la gente »...). C'est la voix du peuple qui est la source et l'objet du « rapport » du narrateur, c'est la rumeur populaire que l'on retrouve derrière les formules impersonnelles (« según se relata », « se atribuyó », etc.).

La pléiade des autres personnages, ceux qui agissent, est occultée derrière les deux espaces qui l'abritent : on devine les couvents peuplés de religieux, le château habité par les rois et les nobles, la Cour. Reste un personnage au statut particulier, aux relents d'Enfer, que l'on se doit d'étudier plus précisément : le serpent. Dans ce qui précède, nous avons observé que la disposition géographique de la scène initiale nous incitait à croire que le serpent pouvait être sorti du trou apparu à même le sol et ce dernier considéré comme un accès au monde souterrain des Enfers. La symbolique traditionnelle du serpent, tout comme la suite du texte, nous confortent dans cette première déduction. En effet, dans la Genèse, le serpent est un déguisement emprunté par Satan, incarnation du Mal, tout comme l'est en d'autres occasions le dragon — le rapport postérieur du père Rivadesella au Grand Inquisiteur va dans le sens de cette interprétation : « No deja de ser curioso, Excelencia, y digno de tener en consideración, el hecho de que esta mañana, con las primeras luces de la aurora, un formidable dragón, de al menos siete cabezas, pero quizá de más, haya abrazado los cimientos del alcázar con intención de destruirlo, según declaraciones de testigos que lo vieron, y como ya sabe todo el mundo en la villa » (p. 29).

L'anecdote principale de notre roman est construite comme un parcours initiatique structuré par le schéma classique des contes merveilleux (manque, quête, transgression de l'interdiction, combat, victoire après l'épreuve et tous les couples de fonctions antagoniques assignées aux différents personnages)[11]. Lorsque sont identifiés l'objet de la quête et les forces en présence, les différents indices du texte suggèrent une interprétation symbolique mise en place dès l'*incipit* : le diable, ou un diable, sous la forme d'un serpent, sort d'une brèche (crevasse-gouffre) spontanément ouverte dans la terre (donc des Enfers), un matin, au lever du soleil, c'est-à-dire avec la bénédiction des forces du Bien (Dieu)[12]. L'idée d'une proximité ou même d'une possible connivence entre les forces antagoniques de l'au-delà est inscrite dans le texte par l'annonce hâtive de miracles, relayée, plus avant dans l'*incipit*, par différentes descriptions de ces miracles[13] qui ne semblent en aucun cas relever d'une intervention divine bienveillante : « unas voces tremendas y doloridas, de condenados al fuego eterno o cosa así, aunque también pudieran corresponder a penitentes del Purgatorio » ; « salían de la grieta (de la sima según los primeros testigos, desconocidos) gases sulfurosos, por lo que todo el mundo pensó, y con razón, que en el fondo de la grieta empezaba el infierno ». La coopération à venir entre agent de Dieu et agent du Diable, entre le comte de la Peña Andrada et le Père Almeida — les adjuvants du Roi —, en filigrane dès le début du roman, est par la suite explicitement confirmée : les deux personnages se ressemblent (« mientras se estrechaban la mano, el padre Rivadesella los contempló, y le pareció que en algo se asemejaban, si bien en algo mucho mayor diferían », p. 87), s'accordent sur certaines questions, en particulier celle qui occupe, dans le roman, le Roi et l'Inquisition (le Malin en grande conversation théologique avec le Père Rivadesella, dispute

de la légitimité du désir royal de voir la Reine nue et confie : « A mí, por lo pronto, no me va ni me viene, y supongo que al Otro le sucederá lo mismo. En esas cuestiones, solemos estar de acuerdo », p. 132) ; une fois leur « mission » accomplie, les deux personnages entreprennent ensemble leur voyage de retour (p. 219).

Le diable recueille peut-être au passage un trésor[14], qui lui servira prochainement à rétribuer Marfisa, la prostituée à laquelle il conduira le Roi :

> Lo del tesoro de monedas antiguas se atribuyó a la suerte de un niño, pero había algunas variantes en la localización del hallazgo : según unos, fuera del portillo de Embajadores, conforme se sale, a la derecha ; según otros, a la salida de la puerta de Toledo, según se sale, a la izquierda. Ni el tesoro ni el niño fueron habidos (p. 22).

À moins que ce trésor ne soit (aussi) la représentation emblématique du sexe de la femme, ce joyau que l'enfant qu'est encore le Roi inexpérimenté découvrira au terme de longues épreuves, d'un combat contre les monstres (les religieux fanatiques).

Dans les pages suivant l'*incipit*, l'apparition d'un inconnu, le comte de la Peña Andrada, qui coïncide avec la disparition du serpent, invite le lecteur à imaginer que le reptile a pu accomplir une nouvelle transformation et prendre forme humaine. On apprendra que le Roi, quel scandale !, est « allé aux putes » (« se fue de putas »), à l'instigation du comte de la Peña Andrada, un inconnu beau comme Lucifer et originaire de Galice (le pays des sorcières) et que ce dernier a payé Marfisa, très largement et avec des pièces en or, à la place du monarque qui ne dispose que des quelques ducats prévus par le protocole. Le Roi, après avoir longuement contemplé le corps nu de Marfisa, en reste tout ébahi (« pasmado »), et conçoit le désir irrésistible et non conforme aux lois divines (selon certains fanatiques), de voir sa femme nue. Prisonnier dans l'enceinte d'un château au sein duquel on l'épie et où on lui dicte sa conduite, le Roi, grâce à la complicité active du comte de la Peña Andrada et de son pendant angélique le Jésuite portugais Almeida, parcours en sens inverse le trajet effectué dans l'*incipit* par le serpent. Une fois réalisé ce parcours initiatique nécessairement semé d'embûches (opposition de l'Inquisition, porte de la cellule du couvent fermée à clé, etc.) à travers des lieux peuplés de monstres (les religieux fanatiques, dont Villaescusa qui brandit sa croix), le Roi pourra accomplir son désir, en accord avec celui de la Reine, à l'abri des murs protecteurs du couvent de San Plácido : jouir librement de la vision du corps dénudé de son épouse. Dans son rôle d'entremetteur, le comte-serpent, va, « une nouvelle fois », tenter l'homme par l'intermédiaire de la femme. Mais contrairement à ce que nous dit la Bible au sujet d'Adam et Ève (ils prirent conscience de leur nudité et en eurent honte après leur chute, c'est-à-dire après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance), le roman présente la nudité elle-même comme objet de tentation et objet de connaissance. La contemplation de la nudité enclenche un processus de déniaisement du

Roi qui devrait, à partir de ce moment-là, tout en ouvrant les yeux sur le corps de la femme, ouvrir les yeux sur les perversités du monde qui l'entoure : préjugés, ambition, hypocrisie, etc. Paradoxalement, l'intervention du diable est donc perçue, ici, comme ayant des effets positifs. Mais, à la fin du roman, les effets de la quête sont limités : le Reine et le Roi sont satisfaits, mais lui scrute toujours l'horizon en se remémorant les bas grenats de la religieuse dans laquelle il n'a pas reconnu Marfisa. Il n'en tire pas vraiment d'enseignement et ne conquiert pas non plus de réelle liberté : il reste confiné dans la frivolité. À l'annonce de l'arrivée de la flotte des Indes, il se réjouit seulement de pouvoir offrir une robe à la Reine, et cela, visiblement, dans le but de la présenter au monde et d'en construire une image pour la postérité grâce à un portrait qu'il fera faire d'elle.

Une des clés de lecture est donc fournie par la tradition (en particulier celle de la morphologie des contes merveilleux occidentaux et celle de la Genèse) et c'est le texte lui-même qui autorise le lecteur à le déchiffrer à partir de la tradition littéraire : lors de la discussion qui s'engage au sujet des effluves qui émaneraient du gouffre ouvert dans la rue du Pez entre le père Villaescusa, le frère Rivadesella et le Grand Inquisiteur, on entend les propos suivants :

> ¿ También ha llegado hasta aquí ese tufo del infierno ? Me refiero, como es obvio, a ese olor sulfuroso que ha penetrado en la villa y que nos tiene a todos alarmados.
> Pues mis narices no han advertido, hasta ahora, semejante pestilencia.
> *Sólo lo explica la costumbre*, reverendo padre, mi hermano en el Señor San Francisco de Asís. *Pero todo el mundo sabe* que esta mañana se abrió una grieta en la calle del Pez por la que salían olores del infierno.
> ¿ Y cuáles son, Reverendo Padre, esos olores ?
> *Si hemos de creer en lo que dice la tradición*, olor a azufre, ni más ni menos (p. 32, c'est moi qui souligne).

Ce dialogue opère un renversement parodique : ce n'est pas à partir des indices (odeur de soufre) que les personnages reconnaissent que la crevasse est une porte ouverte sur les Enfers. Au contraire, ils savent, parce que le narrateur ou la rumeur en a décidé ainsi, que les enfers se trouvent au fond de la faille, ce qui les oblige à « sentir » l'odeur de soufre par laquelle ils s'annoncent, selon la tradition. D'une manière plus générale, l'Histoire ou la « réalité » ne se donnent jamais à voir, dans le roman, directement. Elles ne se devinent qu'à travers des filtres littéraires, mythiques ou symboliques, et, inversement, il n'y a que les traditions qui créent du sens.

Torrente Ballester se joue des catégories traditionnelles de l'*incipit* qu'il intègre sans exception au début très dense de la variation parodique qu'est la *Crónica del Rey pasmado*, premières pages qui entretiennent avec le corps du roman une relation en grande partie métaphorique. Cet *incipit* remplit, dans l'acte de lecture, les différents rôles décrits par Andrea Del Lungo. Il est concentration

de mémoire romanesque ou livresque, l'intertextualité explicite étant traitée sur le mode de l'ironie. En filigrane se lisent les entrées en écriture des romans naturalistes, des romans historiques classiques. On y trouve la Genèse — c'est-à-dire les premières pages *du* Livre — et les motifs les plus fréquents des *incipit* traditionnels, motifs qui introduisent l'histoire tout en nommant l'acte de lecture : le déplacement, la découverte, l'attente, le réveil, le franchissement de seuils, les passages, l'énigme qui naît de la « tension entre le dit et le non-dit, mais aussi d'un contraste entre le visible et le non-visible » (p. 98) — « nadie lo vio aunque todo el mundo habló de ello » —, la naissance de l'histoire dans un trou noir, béant… Cet *incipit* donne aussi des indications sur le genre romanesque et le régime de lecture : mêlant les enseignements de la littérature baroque (jeu sur le clair/obscur, sur l'être et l'apparence, etc.) et les préceptes postmodernes, Torrente Ballester fait appel à la tradition pour la détourner et à des techniques anti-illusionnistes, pour que le lecteur ne perde pas le sens de la réalité. En outre, ce début de roman oriente le parcours narratif en posant des énigmes et suscitant des attentes : énigmes portées par la rumeur sur les caractéristiques du mystérieux serpent, sur son parcours, sur l'éventuelle pénétration transgressive dans l'alcazar, sur la nature fantastique ou réaliste de l'histoire. Et, dernière fonction, cet *incipit* exerce un pouvoir de séduction, difficile à quantifier, qui est ici à la mesure de l'aspect ludique et ironique de ces premières pages et dépend de « l'encyclopédie culturelle » de chaque lecteur.

Ce même lecteur, parfois pris à témoin, doit, comme dans tout roman mais ici de manière plus systématique, faire le tri par rapport au message du narrateur, afin d'en tirer les éléments nécessaires à la compréhension de la suite de la fiction. Il se doit de remplir les *vides géographiques* et les *vides temporels* créés par les ellipses et les effets de suspense (par exemple, la description de la brèche mentionnée dès la deuxième ligne du roman, mais qui ne vient qu'à la fin du sous-chapitre). Il est également de son devoir de mettre du sens derrière les symboles, les vides référentiels (l'anaphorique « lo de », dans l'*incipit*, renvoie à une réalité supposée connue mais non explicitée auparavant ; les personnages historiques ne portent pas de noms propres, etc.). La seule certitude qu'il reste au lecteur, c'est que le texte l'autorise à penser qu'une de ses clés de lecture est fournie par la tradition littéraire, tradition qui elle-même crée la « réalité » dans la fiction

Ceci dit, l'émancipation par rapport aux normes de commencement classiques est-elle encore vécue comme une transgression si elle est devenue, comme l'affirme Andrea Del Lungo, la nouvelle norme des *incipit* postmodernes ? Lorsque la transgression devient la norme, conserve-t-elle sa charge transgressive ? Cette question fait l'objet d'éternels affrontements entre ceux qui présentent les procédés métatextuels et métafictionnels, l'affichage des mécanismes de construction d'un texte, comme des procédés de rupture, et qui les qualifient de

« transgressifs », et ceux qui ne voient aucune transgression dans leur utilisation, les pratiques d'écritures contemporaines (et parfois classiques) les ayant rangés aux rangs de *topoï* de la postmodernité. Il s'agit en réalité d'une question de réception à laquelle on ne pourrait répondre qu'à partir d'une étude sociologique des pratiques de lecture. Seule l'expérience de lecture pourra permettre de statuer si, pour un lecteur donné en un temps donné —suivant, par exemple, s'il est familier des fictions illusionnistes ou anti-illusionnistes —, cet *incipit* est perçu comme transgressif ou seulement ludique.

La véritable transgression me semble être d'ordre thématique : le récit est celui de l'irruption du fantastique, de l'Enfer plus précisément, dans la vie quotidienne. Or, l'événement qui naît de cette rupture, le désir qu'émet le roi de voir sa femme nue, me paraît doublement transgressif : d'une part, il l'est par rapport aux normes et protocoles du XVII[e] siècle ; d'autre part, il l'est par rapport à la production du roman historique contemporain espagnol qui met le plus souvent en scène une sexualité « transgressive », soit avec un propos libérateur, militant, soit comme motif romanesque « commercial »[15]. Ici, la sensualité transgressive est anachronique, et c'est ce décalage entre norme actuelle et transgression passée qui constitue le ressort du comique et de la mise en perspective critique de l'Histoire. Cette transgression, qui n'en est pas une pour le lecteur contemporain, interpelle, pour cette même raison, le lecteur et les censeurs de toutes les époques et génère un propos romanesque sur les notions mêmes de norme, de transgression, de valeurs culturelles et morales, et sur leur relativité. Dans *El rey pasmado* si la nature de la transgression s'est déplacée, l'assouplissement des normes est toujours l'objet d'un même combat entre personnes éclairées et obscurantistes, selon la conception de Torrente Ballester, entre celles qui défendent le droit au plaisir et celles qui en ont peur.

Notes

1 Umberto Eco, *Apostille au* Nom de la Rose, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

2 Gonzalo Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado*, Madrid, Espasa Calpe, 5ª ed. 1997 (Colección Austral Narrativa).

3 Nous avons choisi d'appeler « *incipit* » la « première unité du texte » isolée du reste par différentes ruptures (Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 52). Effectivement, après « Se conoce que los gases se habían agotado », on rencontre, dans le texte de Torrente Ballester, une triple rupture : blanc typographique, passage au paragraphe (numéroté) 2, changement de cadre spatio-temporel.

4 Jean Verrier, *Les débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 64.

5 « Grandes, más que elefantes, abadas » (Luis de Góngora, *Poesía completa I*, p. 95).

6 Le couvent de San Plácido est un exemple de vide (ici géographique, au sein d'un espace hyper référencé), de blanc laissé par le texte, qu'à ce niveau du roman seul le lecteur initié (ayant une connaissance approfondie de Madrid) peut remplir. De la même manière, le lecteur devait remplir le vide créé par l'indétermination temporelle.

7 C'est moi qui souligne. Ceci est valable pour tous les exemples pris dans l'*incipit*.

8 Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 32. Pratiquement toutes les techniques caractéristiques de l'écriture postmoderniste se trouvent déjà chez Cervantès.

9 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 259.

10 Le travail préalable à l'écriture du début d'un roman est analysé dans l'ouvrage collectif *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

11 Nous renvoyons à la morphologie des contes telle que la définit Greimas à partir des travaux de Propp et de Lévi-Strauss (Evguéni Mélétinski. « L'étude structurale et typologique du conte », dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte…*, Paris, Seuil, 1970, p. 200-253).

12 Pour la symbolique de la matinée, on peut se reporter à Durand : « il semble bien que le soleil signifie d'abord lumière et lumière suprême » ; « dans la tradition médiévale le Christ est constamment comparé au soleil » ; « c'est l'ascension lumineuse qui valorise positivement le soleil » (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 168-169) ; ou encore à Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « L'aurore, avec toutes ses richesses symboliques dans la tradition judéo-chrétienne, est le signe de la puissance du Dieu céleste et l'annonce de sa victoire sur le monde des ténèbres, qui est celui des *méchants* » (*Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffon/Jupiter, 1982, p. 86).

13 Le concept de miracle, « fait extraordinaire où l'on croit reconnaître une intervention divine bienveillante » (*Petit Robert*), ne peut être appliqué à une manifestation infernale, sauf à postuler qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre l'un et l'autre.

14 « Le trésor caché est le symbole de l'Essence divine non manifestée ». « D'une façon générale, ces *trésors* sont des symboles de la connaissance [...] que seule une quête périlleuse permet d'atteindre. Ils sont finalement *gardés* par des dragons ou par des monstres » (Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 966).

15 Sur ce sujet, on pourra consulter Isabelle Touton, *L'image du Siècle d'or dans le roman historique contemporain espagnol du dernier quart du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004 (inédit).

Immuable *incipit*. José Manuel Caballero Bonald : du roman aux mémoires

Jean ALSINA
Españ@ 31 - Université de Toulouse-Le Mirail

Soit un même auteur, ici José Manuel Caballero Bonald, un des meilleurs écrivains espagnols actuels, poète et romancier, auteur d'une œuvre considérable, malheureusement trop peu connue en France. Et deux *incipit,* publiés à presque vingt ans de distance, séparés donc par le temps, et séparés aussi par le genre du texte qu'ils ouvrent : un roman *Ágata ojo de gato* (première ed. : 1974, deuxième ed. : 1995) et des Mémoires (« Tiempo de guerras perdidas », volume I de *La novela de la memoria*, publié en 1995 — écrit entre 1992 et 1994). Puis une intuition de lecteur : la profonde parenté entre les deux *incipit* ; impression, il faut le dire, loin d'être partagée au départ par les membres de notre groupe. À partir de là, si cette forte similitude se fait reconnaître — et c'est l'objet des pages qui suivent —, une question quasiment d'école : s'agissant du démarrage du texte narratif dans des genres différents, quelles spécificités propres retenir ? quelles démarches s'installent ? quel pacte de lecture se noue dans l'un et l'autre cas (fiction et non fiction) ? et qu'en est-il ensuite du lecteur amené à réactiver ces deux commencements dans l'ordre qui lui plaît, à nouer ensemble aujourd'hui, en 2005, les textes qui ont tressé l'œuvre d'une vie ?

Voici donc le début du roman, son premier paragraphe :

No hay distancias ni contrastes ni puntos de referencia, sólo una inmensa fulguración taponando el campo visual, una gigantesca boca de horno vacián - dose sobre el espacio calcinado, exprimiendo la ya consumida superficie de aquella comarca donde apenas un vislumbre de vegetación traspasa la bruma para simular una indecisa frontera del vacío. La tierra y el agua son del mismo difuso color oxidado del cielo, como si aún no hubiese podido solventarse ningún litigio de elementos contrarios en un paraje transferido de nuevo a sus primarias amalgamas geológicas y, sin embargo, inagotablemente reintegrado a un hervidero de episodios que él, el último superviviente del desastre, pretende rescatar ahora de otro voraz e ininterrumpido proceso de consunción. En algún rescoldo, en algún incandescente vaciadero de la vigilante memoria, chis - porrotea de pronto la silueta exangüe de la casa, su derredor de terrazas y

pérgolas ganadas palmo a palmo al vertiginoso exterminio de la naturaleza, salvadas de la succión del lamedal gracias a la pugna inmisericorde de braceros moriscos comprados como mercancía en los arrabales portuarios de Zapalejos y en las dehesas de Benalmijar.

Le premier paragraphe des Mémoires est celui-ci :

1. SERIAS DIFICULTADES PARA MIRAR DE LEJOS

Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano. Yo, al menos, nunca he logrado situarlas de otra manera en el territorio general de la memoria, como si lo más notable que me hubiese ocurrido cuando era niño permaneciera enmarcado en un campo estival o en una playa radiante de la Andalucía atlántica o en los tórridos atajos callejeros de Jerez. Las otras imágenes infantiles, por muy copiosas que sean, perseveran en la evocación dentro de un relieve mucho más desvaído y una tonalidad mucho menos acusada, con lo que han terminado por adquirir cierta condición de subalternas. Incluso tiendo instintivamente a desplazarlas de ese núcleo de sensaciones imborrables que determinan la densidad del recuerdo. Supongo que esa hipótesis tampoco es ajena a la ambigüedad selectiva con que se coteja el pasado, y no me parece mal que sea así, sobre todo porque lo único que pretendo es compulsar la verosimilitud de ciertas memorias que han sobrevivido a su natural decrepitud. A lo mejor no se trata más que de una simple coartada de la imaginación, fijada ahora gratuitamente en el desorden retrospectivo de los veranos.

En la casa de la jerezana calle Caballeros donde nací… etc.

Les deux textes affirment bien leur caractère de mise en place et de fondation : les Mémoires s'ouvrent sur l'évocation immédiate et attendue de l'enfance et des perspectives de l'entreprise autobiographique ; le roman affiche son propos puisque ce premier paragraphe fait partie d'un texte de 7 pages intitulé « Prólogo » placé avant le chapitre premier et qu'il procède à la présentation, selon un schéma attendu, d'un cadre et d'un personnage qui commence à agir dans ce cadre. C'est, en revanche, un jeu qu'il affichera plus tard avec le titre apparu dans la deuxième édition : « Prólogo o epílogo ». Dans les deux cas, le premier paragraphe joue bien le rôle d'*incipit* : le paragraphe qui lui fait suite s'en distingue nettement car il marque le démarrage d'une action durable : le récit d'une vie depuis ses débuts dans les Mémoires, le programme que va développer le personnage tout au long du roman Les deux textes renvoient à des paysages communs et connus : la région de Jerez pour les Mémoires, les

« marismas » de l'embouchure du Guadalquivir pour le roman, tous espaces proches qui font partie de la géographie intime de José Manuel Caballero Bonald, présente dans ses romans et ses poèmes.

La situation d'énonciation est clairement différente et suit les règles du genre. L'*incipit* du roman présente d'abord un paysage observé puis commenté par un personnage (« él, el último superviviente del desastre ») qui est désigné à la fin de la deuxième phrase et présenté, de façon de plus en plus affirmée, dans une perspective de focalisation interne. C'est en effet à l'intérieur de sa mémoire que se produit le seul événement du paragraphe : le surgissement de l'image de la maison détruite. On notera que la deuxième édition substitue « parece resurgir de pronto la silueta exangüe de la casa » à « chisporrotea de pronto la silueta… ». Dans la formulation finale l'apparition du souvenir est vue de l'extérieur et introduit un narrateur observateur externe qui met en doute la véracité du processus et qui pourrait reprendre à son compte le regard du début sur le paysage. C'est affaire de relecture. La première formulation (« chisporrotea ») poursuivait la métaphore de la mémoire comme foyer ardent, comme au plus près des sensations du personnage, alors que la formulation retenue introduit une possible première personne observatrice impliquée dans ce récit d'apparence canonique à la troisième personne. Les Mémoires donnent, comme on s'y attend, la parole à un YO affirmé d'emblée et situé dans un présent de l'écriture depuis lequel le passé (son passé) est recherché et observé. Cependant ce YO sujet de verbes d'activité et de réflexion est encadré par une première phrase qui présente une vérité générale (nuancée par l'emploi de « soler ») non attribuée, et par une fin de texte où les activités de remémoration sont attribuées à un sujet indéfini déclaré par « se » (« se coteja el pasado ») dans lequel le YO est inclus. Ce YO situe ainsi ses opinions et sa pratique dans un cadre plus général dont il tend à se démarquer légèrement: « Yo, al menos, nunca he logrado… ». Finalement, même si le sujet des Mémoires s'exprime directement et constamment à la première personne et si le personnage de roman demeure silencieux, seulement attentif à ses perceptions, un fait textuel leur est commun. Le YO des Mémoires peut se fondre dans un ensemble, la troisième personne du roman offre un espace à la manifestation d'une virtuelle première personne. On y entendra, dans l'un, une personne, l'auteur (Mémoires), dans l'autre, une figure textuelle, le narrateur (roman). Au total, il est intéressant d'y voir que les deux sont susceptibles d'indéfinition et que ce trait de lecture tend à les rapprocher, alors même que l'on maintient la distinction entre fiction et non fiction.

Au-delà de cette approche peu immédiate du texte, il est plus aisé de constater la similitude de l'activité des acteurs. Le YO des Mémoires scrute un passé lointain (sa vie, son enfance) qui devient vite une saison, l'été, et un paysage, campagne, plage, ville natale. La difficulté de l'entreprise est déclarée par le titre du chapitre : « Serias dificultades para mirar de lejos » et par les verbes « cotejar », « compulsar ». Le personnage de roman scrute un paysage d'été

d'où ressurgit un passé, le sien, celui de sa maison, à en juger par l'article défini (« la casa »), et la connaissance des conditions de sa construction par les « braceros moriscos ». La difficulté est du même ordre face à « una inmensa fulguración taponando el campo visual », à un « hervidero de episodios », au terme d'un effort orienté du personnage défini par :« pretende rescatar […] episodios ». Ici aussi il s'agit de « mirar de lejos » dans le temps et dans l'espace. Les deux revisitent les théâtres de leur passé si intensément qu'on peut en oublier que l'un des objets de la quête n'est pas fictif. Ou l'inverse.

Dans les deux champs qui s'ouvrent au mémorialiste et au personnage surgissent un terme, et une image, communs : la frontière. Pour l'un, les frontières qui séparent l'enfance (terme temporel ultime et fondateur de la quête) des autres âges de la vie dans le « territorio general de la memoria » : « Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano ». Pour l'autre, la frontière, marquée par une ligne de vegétation incertaine, qui sépare le désert vide (« No hay distancias ni contrastes ni puntos de referencia… ») du paysage tout aussi vide mais susceptible d'être reconnu et ranimé par la mémoire : « aquella comarca donde apenas un vislumbre de vegetación traspasa la bruma para simular una indecisa frontera del vacío ». Frontière dans les deux cas tout aussi nécessaire qu'incertaine (roman) ou arbitraire (Mémoires).

C'est sur cette image de frontière que se fonde, dans les deux textes, le très minimal noyau narratif qui structure tout l'*incipit* et qui leur est absolument commun : le franchissement de frontière. Dans l'ordre du récit, il se décline en une suite d'oppositions entre un avant et un après, entre un état et un autre. Dans le champ du lexique, il supporte et éclaire les images et métaphores du passage, très présentes, au point d'occuper l'essentiel du texte. Pour ce qui est du thématique, c'est la notion de dégradation (voire de perte) qui s'impose au terme de la lecture. À cet égard, la parenté des deux *incipit* s'accentue. On n'en donnera ici que quelques aperçus, laissant chaque lecteur libre de poursuivre un parallèle qui conduirait, comme cela a été le cas pour moi, à collecter et recomposer l'entier (ou presque) des éléments textuels des deux *incipit* (condition indispensable de cet essai de comparaison). Nous partirons cette fois du dernier texte produit, celui des Mémoires qui, plus codifié et moins imagé, plus aiszé à saisir, nous servira de terme de comparaison

Dans l'*incipit* des Mémoires, la frontière de l'enfance (redite avec les termes de « marco » -« enmarcado »- ou « núcleo ») isole un univers « estival… radiante… tórrido », lieu d'un « núcleo de sensaciones imborrables » ainsi que d'images au « relief » et à la « tonalité » précis et bien détachés, d'un autre univers « subalterne », plat et « desvaído ». Franchir la frontière c'est percevoir la différence insurmontable entre cette enfance ainsi perçue et le monde adulte de la « natural decrepitud » où ce qui perdure est ce qui a statut de « survivant ». Cliché des mémorialistes : la « memoria » devient « ciertas memorias » ; à la cohérence intense de l'enfance (espace et lumière) succède un

temps d'incertitude : « Supongo que esta hipótesis… », « la ambigüedad selectiva », « coartada », « gratuitamente », ou de restriction : « imaginación fijada » versus « desorden de los veranos ». C'est bien un parcours de dégradation qui habille ce passage de frontière que les verbes du texte synthétisent en opposant un statisme (« coincidir », « enmarcado », « perseverar », « permanecer », « fijar ») aux réalisations : « compulsar », « cotejar », « situar », « desplazar », « seleccionar » (« selectiva »). Le YO se situe de part et d'autre de cette frontière. Reconnaître cette situation est le préalable au récit : le paragraphe suivant peut alors se lancer sur l'évocation de la maison natale, qui, en d'autres Mémoires, aurait marqué le tout début du texte.

L'*incipit* du roman peut paraître moins lié à des conventions. Il embrasse un laps de temps infiniment plus étendu : de l'évocation (« como si… ») d'une époque proche de la Genèse biblique où terre et eau se confondent encore jusqu'au passé récent du personnage, à la victoire de la nature sur la maison recouverte. La frontière entre ce qui n'est pas et ce qui finit par être (on retrouve ici la dialectique des Mémoires dans la quête de la vérité de l'enfance) est le trait essentiel du paysage et de ce que vit le personnage. On passe en trois phrases, et dans le récit c'est l'œuvre de « la vigilante memoria » du personnage, de l'indistinct au distinct, du supprimé au reconstruit, de l'oubli à la reconnaissance. Le paysage est fait de frontières qui le construisent : « boca de horno » associé à « vaciarse » (dedans versus dehors), « la vegetación traspasa la bruma », « solventar un litigio de elementos contrarios », « un paraje transferido a sus primarias amalgamas […] reintegrado a... », la maison est « sucée », « exterminée par la nature », la mémoire du personnage contient un « vaciadero », elle recèle un « rescoldo » (reste d'un feu qui a eu lieu, passage d'un état à l'autre). Ces franchissements signifient envahissement, assimilation, effacement des repères, disparition même, dans le cas de la maison en un « voraz e ininterrumpido proceso de consunción ». Mais c'est un nouveau franchissement, de signe inverse, qu'opère soudainement (« de pronto ») la mémoire du personnage destiné à « rescatar » l'histoire passée. Le minuscule noyau narratif consiste ici à faire « resurgir » du néant « la silueta exangüe de la casa ». Il y a un avant et un après qui ouvre sur une réorientation de l'univers. L'ensemble du texte fait écho à cette tension temporelle à divers degrés, par diverses formes d'opposition présent/passé, action/résultat : « espacio calcinado », « ya consumida superficie », « transferido de nuevo », « litigio », « pugna » « exterminio ». Plus généralement par la tension entre les gérondifs et les participes passés. Un mot : « rescoldo », déjà mentionné, concentre cette intensité sémantique : dessus/dessous (cendre/braise), avant/après (feu/braise), possibilité de futur (braise ranimée), ou encore, au sens imagé, par l'évocation possible que proposent, à cette rubrique, les dictionnaires, et réactivable ici, d'un « odio hacia algo pretérito ». Métaphoriquement enfin, dans le roman aussi, c'est de l'intense chaleur de l'été que surgit le passé récupéré.

Mais, contrairement au YO des Mémoires, le personnage du roman est situé après un « désastre » (lié sans autre information pour l'instant à la ruine de la maison et de son environnement), dont il est « le dernier survivant ». Dramatisation inconnue semble-t-il de l'auteur des Mémoires qui se présente comme un individu anodin semblable à tant d'autres, voire moins performant : « Yo, al menos, nunca he logrado situarlas de otra manera en el territorio general de la memoria ». Cela dit, l'auteur des Mémoires se situe au terme d'un long cycle de déperditions et de pertes irrémédiables, amené certainement à faire appel à l'imagination et à ses alibis (« imaginación », « coartadas ») dans sa quête du passé et d'une vérité possible. Les fragments de mémoire sont dits également « survivants », le terme est repris : « han sobrevivido a su natural decrepitud ». Désastre mineur et naturel certes, mais radicale, voire mortelle, difficulté pour l'entreprise d'écriture de Mémoires. C'est là toute l'ironie de la dernière phrase de l'*incipit*, que tout le texte prépare, au moment d'entreprendre, au paragraphe suivant, le récit attendu et digne de foi.

Plus que de parenté, c'est de profonde similitude structurelle que l'on peut parler au terme ce petit examen des textes. Il est resté encore bien impressionniste mais me semble suffisamment avéré. Reste à croire le lecteur convaincu.

Le bilan à tirer de cette lecture mêlée de l'*incipit* du roman et de celui des Mémoires doit partir du constat de la mise en œuvre d'un même noyau narratif et d'un même habillage thématique et métaphorique pour lancer une fiction et une non fiction. À l'évidence la quête du personnage est la même que celle, vingt ans après, de l'auteur de Mémoires. Où réside, au-delà des similitudes, la différence des genres ? Quels sont les signes qui orientent le lecteur vers la croyance en la vérité de la personne ou vers l'adhésion consentie à une fiction ?

José Manuel Caballero Bonald a d'évidence doté dans les deux cas le paragraphe fondateur d'une fonction précise. On peut s'étonner que le texte des Mémoires ait besoin de cet outil de lecture alors qu'on s'attend à le voir commencer sans détours. Il rejoint par là le récit romanesque et ses procédures de légitimation et de transition. Un même noyau générateur servant à faire démarrer le discours du moi et celui du non moi, ceci amène à se demander si la fiction telle que la pratique Caballero Bonald refuse de donner d'emblée des indications référentielles fortes, d'ancrer dans l'esprit du lecteur un univers repérable, et préfère exhiber le noyau imaginaire d'où elle surgit. Plus généralement, on peut constater que les deux *incipit* racontent la même chose : l'émergence du souvenir, son passage à la conscience, avant tout récit ou toute action qui peut se lire comme une métaphore de la mise en écriture. Ce qui s'écrit c'est ce qui a été littéralement vu. On peut se demander également si tout départ d'écriture ne s'enracine pas dans le récit d'une genèse, d'une mise en métaphore de l'écriture (SEL, 1980). Si l'on songe à mettre en relation une thématique et l'environ-

nement historique vécu, on peut se demander enfin si ces deux survivants d'un désastre, l'usure de la vieillesse, la perte du combat face à la nature, ne métaphorisent pas en sourdine, le désastre que fut la guerre civile et la situation de générations obligées de se situer forcément en aval de cet événement. Cet éclairage n'est pas gratuit : on relèverait sans peine dans les Mémoires, dans les romans de Caballero Bonald, et surtout dans sa poésie, les marques lucides, discrètes et profondes de cette souffrance originelle, les traces de ce que suppose tout effort de mémoire. Le titre du premier tome des Mémoires, qui se clôt sur l'année 1954, n'est-t-il pas : *Tiempo de guerras perdidas* ? On ne le fera pas ici (voir Alsina, 1999). Au lecteur, s'il existe, et le souhaite, de poursuivre ce parcours qui lui fera connaître une œuvre littéraire dense et belle.

Il existe enfin une séparation réelle entre nos deux *incipit*. C'est la perspective de lecture. Les deux pactes sont clairs et différents. S'ils racontent tous deux une naissance, celui du roman annonce qu'il va la mettre en acte, dans une histoire ouverte, à venir, que rien ne peut rendre prévisible ; sa lecture en est prospective. L*'incipit* des Mémoires réfléchit sur un fait accompli dont toutes les continuités sont connues ; il s'agit d'une histoire close, ou presque, d'un après pour une lecture rétrospective. Qu'il puisse y avoir contamination des deux perspectives, des coups de canif dans le contrat de lecture, relève des transgressions habituelles à l'époque contemporaine dont il faut reconnaître que José Manuel Caballero Bonald a été un précurseur dans l'histoire récente du roman espagnol. Autre piste à poursuivre et qui conduirait à revoir les rapports entre roman et poésie chez Caballero Bonald et au-delà.

Si cette porosité des frontières semble dire que toute transition entre le non encore inscrit et le début de l'enfin écrit appelle symboliquement une transgression, la pratique de José Manuel Caballero Bonald semble en effet le donner clairement à lire et à penser. Le texte de *Ágata ojo de gato*, on l'a mentionné plus haut, a vu sa désignation modifiée : de *Prólogo* (1974) il devient *Prólogo o epílogo (1992).* La perspective s'inverse : il y a réversibilité entre le début et la fin, ouverture vaut clôture, la lecture peut se faire en boucle, presque comme s'il n'y avait rien entre prologue et épilogue. Dans aucune des deux éditions il n'y a donc formellement d'épilogue, mais un texte de clôture est présent. Il s'agit d'une « Relación de citas » (devenue en 1992 : « Relación ocasional de citas ») qui fournit une série de citations à relier à chacune des parties du roman. Les neuf textes attribués au Prologue, et dont aucun n'y est directement repris, invitent à relire celui-ci autrement encore, comme une greffe, un héritage, une recomposition où son statut inaugural perd de son intensité par la remontée à d'autres origines, à un avant de l'*incipit.* Que ces citations se réduisent à huit dans l'édition 1992 (*exit* Baudelaire et *Les fleurs du mal*) invite encore à faire varier et vaciller cette médiation. Autre jeu : la carte schématique dessinée à la main des « Escenarios de *Ágata ojo de gato* » qui figure en hors texte, entre les pages 96 et 97 de la première édition, vient en 1992 s'intégrer à la pagination et se placer

en tête de volume avant la dédicace (qui elle même varie un peu, le dédicataire devenant unique) et avant le « Prologue-Épilogue ». D'illustration arbitrairement placée elle devient *incipit*, ou partie d'*incipit*, constructeur de la lecture à venir, porteur des noms propres et des sonorités à retrouver et sur quoi rêver. Le jeu avec les origines s'enrichit sans se figer. Le texte des Mémoires, pour sa part, est publié dans une collection de textes romanesques, *Narrativas Hispánicas* (Anagrama) et porte comme titre général chapeautant les deux volumes : *La novela de la memoria*. Superposition de termes devenue banale aujourd'hui, mais qui recouvre bien ce que propose l'*incipit* des Mémoires : le recours à l'imagination comme suppléante et soutien de la mémoire, dans un texte qui, tout au long de ses deux volumes, ne cessera de signaler ses oublis, ses imprécisions, ses limites et fera appel, parfois sans le dire, à l'œuvre poétique publiée pour mieux suggérer ce que la mémoire ne retient plus (Alsina, 1999). La relecture des ces deux stratégies de commencement que le temps rapproche puisque la deuxième édition du roman se situe pendant le temps où s'écrit le premier volume des Mémoires, laisse à penser, non sans ironie, que si la mémoire revendique l'imagination, la fiction est nettement plus performante à l'heure de créer les univers les plus crédibles, ceux auxquels on ne croit pas tout à fait tout en y adhérant sans réserves (Alberca, 1996). Associant transition et transgression, ces deux *incipit* entrent dans une démarche de promotion du lecteur, dans la mesure où l'écrivain s'y relit soi-même.

Ce qu'on vient de lire demeure un exercice d'école sur des textes brefs et isolés. Tout reste à légitimer en mettant en jeu cette fois la totalité des textes complets qu'ils inaugurent. Le travail sur l'*incipit* s'arrête ici, momentanément mais pour longtemps, sur un seuil qu'il a bien fallu tenter de parcourir en tous sens.

RÉFÉRENCES

José Manuel CABALLERO BONALD,

Ágata ojo de gato, Barcelona, Barral Editores, 1974, 317 p. (Col. Hispanica Nova). Rééd. Barcelona, Anagrama, 1992, 300 p. (Col. Narrativas hispánicas).

Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I, Barcelona, Anagrama, 1995, 364 p. (Col. Narrativas hispánicas).

Andrea DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, 381 p. (Coll. Poétique). Ce livre est toujours présent dans ces pages comme incitateur fondamental même s'il n'est pas directement cité.

José Juan YBORRA AZNAR, *El universo narrativo de Caballero Bonald,* Cádiz, Diputación de Cádiz, 1998.

TRAVAUX CITÉS

ALBERCA, Manuel, 1996, « El pacto ambigüo », *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 1, enero 1996, p. 9-18, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departamento de Filología española.

ALSINA, Jean, 1999, « Caballero Bonald : memorias y escritura », *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo : de Baroja a Umbral, 1898-1998. Coloquio inter - nacional,* coord. M. García-Posada, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999, p. 111-130.

SEL (Séminaire d'Études Littéraires), 1980, « Le problème du moi dans quelques textes autobiographiques ou pseudo-autobiographiques modernes », *L'autobiographie dans le monde hispanique (Actes du colloque de La Baume-lès-Aix)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1980 [Études Hispaniques, 1].

Difficulté des commencements

Dissolution des seuils dans *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías

Amélie FLORENCHIE
Université de Bordeaux III - Michel de Montaigne

Ce qui frappe à la lecture de *Negra espalda del tiempo*[1], c'est l'absence de limites clairement définies entre le début du texte et le texte lui-même, et l'impression consécutive d'une absence paradoxale de début ou, tout au moins d'une difficulté à commencer. En particulier, le premier chapitre ne laisse pas véritablement voir de *fracture* au sens où l'entend Andrea Del Lungo[2], ni non plus le deuxième, ni non plus le troisième, et ainsi de suite jusqu'au neuvième chapitre. La délimitation de l'*incipit* semble donc problématique.

Il est difficile, d'une part, de s'appuyer sur les ruptures typographiques et logiques du texte qui sont systématiquement atténuées, et, d'autre part, le discours fait preuve d'une grande homogénéité. Par ailleurs, nombreux sont les éléments du premier chapitre qui sont repris au fil du texte, et en particulier dans le dernier chapitre, remettant en cause non seulement le statut du début, mais aussi celui de la fin, comme par effet de symétrie. L'absence de fracture est d'ailleurs revendiquée par le narrateur dès le premier chapitre de *NET*, et cette position de principes, transgressive en soi, a des conséquences au-delà du texte, sur la conception de l'œuvre.

En effet, la continuité textuelle et la suppression des seuils qu'elle entraîne apparemment, n'est pas sans poser problèmes. En particulier, l'homogénéité du discours est problématique car elle cache une ambiguïté : les premiers chapitres de *NET* ressemblent à la fois à une préface[3] et à un récit. Il faut donc s'interroger, d'une part, sur les moyens mis en œuvre pour atténuer les ruptures du texte, et d'autre part, sur la fonction de l'*incipit*. Il faut également s'interroger sur la nature des éléments répétés, mais surtout sur l'effet de cette répétition au niveau de la structure globale du texte. On peut se demander en particulier si le fonctionnement textuel n'est pas circulaire.

Ces différentes questions nous amèneront finalement à envisager le problème des seuils du texte sous l'angle d'une réflexion menée sur le temps au fil des pages de *NET*.

Des seuils différés

L'atténuation systématique des ruptures formelles et sémantiques

NET s'ouvre sur le paragraphe suivant :

> Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque si las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando, la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo, y de ahí que en algunos juicios, supongo – los de las películas, que son los que mejor conozco –, se pida a los implicados una reconstrucción material o física de lo ocurrido, se les pide que repitan los gestos, los movimientos, los pasos envenenados que dieron o cómo apuñalaron para convertirse en reos, y que simulen empuñar otra vez el arma y asestar el golpe a quien dejó de estar y ya no está por su causa, o al aire, porque no basta con que lo digan y cuenten con la mayor precisión y desapasionamiento, hay que verlo y se les solicita una imitación, una representación o puesta en escena, aunque ahora sin el puñal en la mano o sin cuerpo en el que clavarlo – saco de harina, saco de carne –, ahora en frío y sin sumar otro crimen ni añadir nueva víctima, ahora sólo como fingimiento y recuerdo, porque lo que nunca pueden reproducir es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo (p. 9-10)

Si l'on applique les catégories de A. Del Lungo à *NET*, on peut considérer que l'*attaque* (*op. cit.*, p. 55) du texte est : « Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión ». Or, ce premier énoncé ressemble davantage à une réponse qu'à une assertion. En s'appuyant sur la référence faite par le narrateur aux scènes de procès dans les films, on peut assimiler cette situation de départ à la réponse d'un accusé. Le narrateur serait donc accusé de confondre fiction et réalité et *NET* serait en quelque sorte un plaidoyer. Nous serions donc finalement face à un début *in medias res* ou *in media verba*, étant donnée la dimension métadiscursive du texte. Et en effet, quelques lignes plus loin, le narrateur nous apprend que *TLA* a suscité un certain nombre de confusions dans les esprits de l'auteur et des lecteurs.

Néanmoins, au-delà de l'attaque, il semble difficile de limiter l'*incipit* au premier paragraphe de *NET*, étant donnée la continuité du discours. La continuité des deux premiers paragraphes est évidente sur le plan sémantique. Elle est en outre renforcée par le recours à l'anaphore linguistique : « Eso indica una desconfianza última de la palabra [...] ». Ils pourraient alors constituer ce que A. Del Lungo appelle une « réflexion de début »[4] concernant les rapports entre fiction et réalité dans le récit. Cette hypothèse paraît d'autant plus pertinente qu'une

rupture semble se dessiner au paragraphe suivant : « Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez... ». S'il est indéniable qu'il y a une rupture typographique et logique, elle est cependant largement atténuée par la coordination en « y » et, à nouveau, par l'usage du pronom démonstratif à valeur anaphorique « eso ». Les paragraphes suivants fonctionnent aussi sur ce principe de rupture affaiblie, tantôt par la coordination ou l'anaphore linguistique, tantôt par la répétition lexicale ; elles assurent un réseau de renvois systématiques et immédiats à ce qui précède, créant ainsi une continuité artificielle dans le discours. C'est là une fonction de l'*incipit*, comme le signale A. Del Lungo, mais cette pratique s'étend aux chapitres suivants de sorte qu'elle cesse d'être discriminante.

Ce phénomène s'étend en effet à l'ensemble des premiers chapitres, de façon moins visible, certes, mais tout aussi marquante, puisqu'il se concentre sur les moments de transition d'un chapitre à l'autre. Ainsi, le second chapitre commence par : « Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré de algunos muertos reales » ; or, le lien de causalité entre « cometer afrentas » et « hablar de muertos reales » n'est compréhensible qu'en référence aux dernières phrases du chapitre précédent : « cualquier forma de posteridad tal vez sea una *afrenta*, y quizá lo sea también entonces cualquier recuerdo. » (p. 15). C'est la répétition du substantif « afrenta » qui marque ici la continuité du discours, au-delà du découpage en chapitres. Sans entrer dans le détail du deuxième chapitre, on peut affirmer qu'il est en continuité syntaxique avec le suivant, de nouveau grâce à une conjonction de coordination (« Pero ») ; de même, le troisième est en continuité avec le quatrième, grâce à des adverbes temporels à valeur anaphorique (« Poco antes o poco después »). Le cinquième chapitre semble marquer une rupture, mais elle est présentée comme provisoire : « Debo hacer un inciso » ; la continuité du discours n'est donc pas remise en cause (il serait d'ailleurs tout à fait paradoxal de marquer la fin d'un *incipit* par le début d'une parenthèse). Au contraire, le chapitre 5 est emblématique du fonctionnement du texte dans la mesure où il constitue en lui-même un parfait exemple d'*incipit* dans l'*incipit*.

Le sixième chapitre semble plus prometteur en terme de fracture, puisqu'une première boucle discursive paraît devoir se fermer avec, en ouverture du chapitre, la glose de l'attaque de NET : « En la primera frase de este libro dije tener la creencia de no haber confundido todavía nunca – sí, todavía nunca, es deliberada la incorrección – la ficción con la realidad, lo cual no significa que a veces no me cueste, retrospectivamente, lograr evitar tal confusión » (p. 75). Cependant, l'attente de la fracture est encore déçue par la tournure que prend le chapitre : cette fermeture n'est qu'un prétexte à l'ouverture d'une nouvelles série d'anecdotes ayant trait à *TLA* et se prolongeant jusqu'à la fin de chapitre 8.

Ce n'est qu'au début du chapitre 9 qu'il semble y avoir une réelle rupture. Après avoir fait écho au chapitre précédent au moyen d'une concaténation – la

répétition est toujours au service de la continuité –, le narrateur amorce une réflexion sur le temps, en utilisant une digression qui lui permet de passer de l'évocation de sa jeunesse à Oxford à la conscience de la fugacité du temps. En réalité, ce qui marque la rupture, c'est le fait que cette réflexion sur le temps est indépendante de *TLA* et récurrente dans le texte. Le chapitre 9 constitue ainsi le point de départ d'un nouveau cycle discursif, rompant de façon durable la continuité du discours. Ainsi, dans les premiers chapitres, le discours laisse apparaître une série ininterrompue de micro-fractures, qui sont autant de micro-*incipit* en puissance : le livre ne cesse de commencer ; le début est à la fois présent et absent, il est immanent au texte.

Cette continuité est également due à l'homogénéité apparente du discours. Néanmoins, celle-ci est problématique, comme on l'a dit. En effet, les premiers chapitres de *NET* ressemblent à la fois à une préface et à une narration, de sorte qu'il est impossible de repérer un endroit du texte où l'on passerait de l'une à l'autre.

Ainsi, selon les critères de A. Del Lungo, le premier chapitre n'offre aucune information constitutive, c'est-à-dire que les signes de la fiction en sont absents. En revanche il abonde en éléments d'*information autoréférentielle* (réflexion sur le sens du récit, sur la médiatisation de la réalité par le langage au sein de la narration, puis sur les réactions suscitées par *TLA*). Celle-ci passe des figures obligées dans le discours. D'abord, le narrateur fait profession de modestie pour gagner le respect de son lecteur à travers une sorte d'*excusatio propter infirmi - tatem* (« Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión […] », « Y sin embargo, voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez o han simulado lograrlo, voy a relatar lo ocurrido, o averiguado o tan sólo sabido »). Puis il donne un mode d'emploi de *NET*, comme en témoignent de nombreuses déclarations d'intention au futur proche « voy a relatar lo ocurrido », « voy a alinearme » (p. 11), etc.

Ces différents éléments sont caractéristiques de la préface. Or, s'il est transgressif d'intégrer la préface au texte, il l'est davantage encore de ne pas pouvoir la circonscrire dans le texte. En effet, au deuxième chapitre, le narrateur continue à livrer des informations autoréférentielles (p. 15 : « Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré entre otras cosas de algunos muertos reales a los que no he conocido »), et semble notamment passer un contrat de lecture (p. 16 : « este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos »). Le troisième chapitre s'inscrit également dans cette démarche, avec la mention d'un article écrit par Javier Marías et publié dans *Literatura y fantasma* au sujet de la dimension autofictionnelle de *TLA* (p. 27). En réalité, dans les chapitres 2 à 8, le narrateur prend le parti de démontrer le caractère fictionnel de *TLA*, se livrant ainsi à une entreprise critique, qui relève d'une attitude intellectuelle propre à la préface, au paratexte.

Cependant, cette démonstration utilise des techniques propres au récit comme l'usage des temps du passé, ou l'incarnation des idées dans des personnages ou leur mise en scène dans des anecdotes à caractère comique (comme au chapitre 3 où il relate une conversation avec des étudiantes l'interrogeant sur son roman). L'information autoréférentielle, qui correspond aux thèmes « du pourquoi et du comment »[5], devient ainsi constitutive. Le récit des étapes marquantes de la rédaction et la publication de *TLA* fait donc partie de l'histoire que raconte *NET*. Il s'agit d'une narration dont le sujet est proprement métanarratif. *NET* fait donc figure de *suite métanarrative* de *TLA*. Cette homogénéité paradoxale du discours ne fait que rendre plus délicate encore la délimitation d'un *incipit*.

Finalement, le texte regorge de *microfractures*, mais aucune d'entre elles n'est décisive. C'est en ce sens que l'on peut parler de *différance*[6] du commencement : un commencement sans cesse différé et toujours différent. Et je m'appuierai ici sur l'exemple de *Tu rostro mañana*[7] qui présente à son tour une segmentation en six brefs chapitres des trente premières pages, mêlant très étroitement discours métafictionnel et récit de fiction. Cette pratique est en lien étroit avec la réflexion qui est menée dans le texte sur le temps, comme nous allons le voir. Mais elle s'appuie également sur d'autres phénomènes de répétition.

Un effet de symétrie

Dans *NET*, le phénomène de la répétition prend des proportions très importantes[8]. Ainsi, au-delà des répétitions lexicales ou anaphoriques, il existe des répétitions portant sur des énoncés relativement longs et distants de plus d'un chapitre ; celles-ci entraînent la plupart du temps des variations. Ce type de répétition bouleverse la structure globale du texte. En particulier, lorsqu'elle concerne les énoncés de début et de fin du texte, elle remet en cause leur statut de seuils, car ces énoncés sont, par définition, uniques. Il se crée alors une symétrie dans *NET* qui tend à provoquer la différance de la fin du texte.

Comme nous l'avons dit, l'attaque de *NET* est glosée au sixième chapitre. Cette reprise est très représentative de la volonté du narrateur de brouiller les limites car l'attaque est, par définition unique et, en général, ce que le lecteur retient d'un livre (« En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme... »). Or la répétition remet en cause son unicité et son impact. En outre, dans cette glose, le narrateur relativise le principe de distinction entre fiction et réalité, comme en témoigne notamment le passage de « creo » à « tener la creencia », et suggère au contraire une invasion progressive de sa réalité par *TLA*. L'attaque est alors sémantiquement fragilisée. Le début du texte est profondément nié en tant que tel.

Enfin, *NET* se clôt sur une évocation de la coexistence des lumières électriques et nocturnes de la ville avec celle du jour naissant :

> Aparto la vista un momento de los balcones para sacudirme la noche larga y también la duda y acaso ser de nuevo uno solo; y al volver a mirar el autobús ha llegado y se ha llevado a sus pasajeros. Miro las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza haciéndolas insignificantes; y sin embargo son ellas el tiempo respetuoso y benigno que quiere dejar constancia de lo que ya ha cesado: hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. Y aun así los pasajeros ahí siguen, y aun así la luz no se ha apagado (p. 403)

Cette description finale, à laquelle est associée la réflexion sur le temps, repose sur la répétition quasi littérale d'un énoncé du chapitre neuf[9]. Seule la dernière phrase de l'énoncé est originale, bien qu'elle repose elle aussi en partie sur une variation d'un énoncé du chapitre 16. Néanmoins, même si on la considère comme originale, force est de constater qu'une fois de plus, les fonctions de l'*excipit* sont mises à mal. En outre, on remarquera que « le mot de la fin » est une forme verbale négative et conjuguée au passé composé : « la luz no se ha apagado ». Une fois de plus, rien ne semble définitif, comme si le discours pouvait continuer au-delà du texte et l'on pourrait parler à ce titre de différance de la fin.

Parallèlement, on peut souligner que les deux dernières chapitres de *NET* concentrent un certain nombre de réflexions qui pourraient constituer chacune à son tour un *excipit*, exactement comme dans les premiers chapitres du reste. Ainsi, dans l'avant-dernier chapitre, le narrateur révèle qu'il est le roi héritier du royaume de Redonda (p. 381 : « Es un reino que se hereda por ironía y por letra y nunca por solemnidad ni sangre, el del sucesor Juan II que me ha elegido al cumplir sus setenta y tres años y el de Juan I [...] »). Si l'on considère cette révélation comme l'aboutissement narratif de *NET*, alors l'avant-dernier chapitre est un parfait *excipit* et le dernier chapitre fait figure d'épilogue.

De ce point de vue, on peut considérer qu'à l'image du début, la fin « n'en finit pas de finir ». C'est en ce sens que l'on peut parler d'une transition de « la fin imminente à la fin immanente » selon l'expression de Paul Ricœur[10] : tout énoncé est en lui-même une fin possible ; le temps de la fin, lié tant à l'Apocalypse dans la tradition judéo-chrétienne qu'à la péripétéia aristotélicienne dans la tradition littéraire, devient celui de la crise et la fin n'apparaît plus comme une terminaison, mais comme distendue, d'où son immanence. Mais cette remise en cause de la configuration narrative est liée à une réflexion sur le sens de l'œuvre littéraire.

Une conception idéaliste de la littérature

Javier Marías considère certes *NET* comme un « faux roman », mais le narrateur ne le définit pas moins comme un récit ayant pour objet l'analyse des retombées d'un autre roman, écrit quelques années auparavant et dont le succès fut immense (p. 11 : « voy a relatar lo ocurrido [...] a raíz de la escritura de una

novela »). Il s'agit bien entendu de *Todas las almas* publié en 1989. Néanmoins, ce récit semble échapper aux règles traditionnelles de la narration[11]. Il est en effet dépourvu d'organisation chronologique :

> A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos -impertinentes todos según la parvularia fórmula crítica, o ninguno necesitaría al otro-, porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía, ni tan siquiera componen una historia con su principio y su espera y su silencio final (p. 12).

La construction rectilinéaire est abandonnée au profit d'une organisation qui se définit par défaut, comme en témoigne l'accumulation des négations verbales, et implique apparemment la suppression du début et de la fin de l'histoire. D'une certaine façon, il n'y a là rien de révolutionnaire : la suppression des seuils du récit est une pratique communément répandue depuis l'avènement du post-structuralisme[12].

Néanmoins, ce n'est pas une configuration ouverte de l'œuvre que *NET* propose, et le narrateur nuance son propos. Ainsi, au sujet du début en particulier, il ajoute : « El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso » (p. 12). Le début n'est donc pas supprimé mais extériorisé. Ainsi, le narrateur place-t-il *NET* dans une sorte de continuité chronologique avec *TLA*, puis avec quelque chose de plus vague (« o aun antes de eso »). De la même façon, au sujet de la fin, le narrateur écrit : « Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero. O puede que me sobreviva ese fin » (p. 12). Ainsi, la fin de *NET* est, elle aussi, extériorisée : le texte est en continuité avec l'œuvre à venir – de fait, le narrateur exprime sa volonté d'écrire une suite à *NET* : « ya no sé cuántos folios necesitaré para contarlo, no bastará con este volumen ni quizá tampoco con el segundo previsto » (p. 253). L'extériorité des seuils entre en contradiction avec le principe de l'immanence précédemment mis en exergue, et c'est au contraire une forme de transcendance qui semble leur être conférée.

En second lieu, certains des principes d'écriture de *NET* établis dans le premier chapitre sont répétés dans le dernier chapitre, sans qu'il faille y voir toutefois une volonté de donner une structure circulaire au texte[13]. On peut, en effet, mettre en parallèle :

> […] la lengua no puede reproducir los hechos ni por lo tanto debería intentarlo […] porque lo que nunca pueden reproducir [los implicados] es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo. (p. 9-10)

> […] los hechos en sí no son nada, la lengua no puede reproducirlos como tampoco pueden las repeticiones reproducir con su filo el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo. (p. 396)

Ainsi, à la fin du texte, les affirmations du premier chapitre sont répétées. Cependant, la répétition ne souligne que des phénomènes « négatifs » au regard des objectifs que le narrateur s'est fixé au premier chapitre. En effet, malgré le constat d'échec qu'il faisait dans le premier chapitre, son récit devait tenter de dépasser la contradiction soulignée entre réalité et répétition : « Y sin embargo voy a alinearme aquí con los que han pretendido hacer eso alguna vez, voy a relatar lo ocurrido... » (p. 11) ; or, seul le constat d'échec réapparaît à la fin du texte, comme si la tentative avait échoué.

De la même façon, l'antépénultième paragraphe de *NET* est une reprise quasi littérale du passage où le narrateur revendique l'absence d'organisation chronologique et l'extériorité des seuils du récit :

> Queda por contar todavía tanto reciente y lo venidero, y yo necesito tiempo. Pero sé que cuando quiera que sea y aunque no conozca eso venidero, seguiré contándolo como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia; sin que a lo contado lo guíe ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente; sin que responda a ningún plan ni se rija por ninguna brújula, ni tenga por qué formar un sentido ni constituir un argumento o trama ni obedecer a una armonía oculta, ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto vaya a ser una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin que quizá no llegará a la escritura nunca porque coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero. O también puede que me sobreviva (p. 403).

On observe donc les répétitions suivantes :

- « *seguiré contándolo* como hasta ahora, sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia » / « para mí tiene la diversión del riesgo de contar sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia. »

- « sin que a lo contado lo *guíe* ningún autor en el fondo aunque sea yo quien lo cuente; sin que *responda* a ningún plan *ni se rija* por ninguna brújula, *ni tenga* por qué formar un sentido *ni constituir* un argumento o trama *ni obedecer* a una armonía oculta » / « en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía. »

- « ni tan siquiera componer una historia con su principio y su espera y su silencio final. » / « ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. »

- « No creo que esto *vaya a ser* una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin que quizá no llegará a la escritura nunca porque coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero. » / « No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin. »

- « O también puede que me sobreviva. » / « O puede que me sobreviva ese fin. »

Les modifications reposent *presque entièrement* sur le passage du futur proche au subjonctif présent (en italique dans la citation ci-dessus). Ce changement de temps permet de définir les caractéristiques de l'œuvre à venir et contribue ainsi à définir les contours d'une esthétique propre à l'auteur. Néanmoins, ces caractéristiques sont une fois de plus négatives : la remise en cause des principes d'organisation chronologique du récit est désormais structurelle et n'offre aucune alternative claire, comme en témoignent l'accumulation des négations et des modalisateurs dans l'énoncé, mais également du fait même de la répétition. Les répétitions contribuent donc à fragiliser l'édifice textuel plus qu'à le consolider ; il en ressort une esthétique par défaut. Or, comme le souligne Paul Ricœur : « Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, téléescopé, réduplqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman 'conventionnel' nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique ». Quelques lignes en amont, il écrit à propos des attentes du lecteur : « [...] pour que le contrat ne soit pas lui-même une duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel » (*op. cit.*, p. 51, 50).

Ces nouvelles conventions sont perceptibles dans le rapport complexe que le narrateur crée entre *NET* et *TLA*. Comme nous l'avons suggéré, *NET* apparaît comme une suite au second degré de *TLA*.

Mais en même temps, il existe une ressemblance entre *TLA* et *NET*, particulièrement sensible dans les premiers chapitres. *TLA* s'ouvre en effet sur les mots suivants : « Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión de conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos. Puede, por tanto, que – siempre supersticiosamente – esté obligado a hablar de ellos. » (p. 9). Or, plusieurs éléments de cette attaque se retrouvent mot pour mot dans *NET*.

Ainsi, le deuxième chapitre s'ouvre sur des mots semblables : « Yo voy a cometer aquí varias afrentas porque hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que nunca he conocido, y así seré una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. » (p. 15). Les similitudes lexicales favorisent un rapprochement sémantique : les deux narrateurs semblent suivre la même démarche. D'ailleurs, comme le narrateur de *TLA* et contrairement à ce qu'il affirme dans un premier temps, le narrateur de *NET* évoque des personnes décédées qui lui sont proches (sa mère, son frère, Juan Benet). En outre, comme le narrateur de *TLA*, il a le sentiment que sa mère a retardé le moment de sa mort pour lui (même si ce passage n'est pas situé au début du texte) : « ella sólo duró unas horas tras mi llegada, a veces he pensado que sólo vivió esas horas y ya no

más tiempo porque conmigo ya estábamos a su lado y en casa los cuatro hijos -y el quinto o primero aún más cerca, a su inminente cuidado el niño- y podía dejarse ir por fin sabiéndonos a los cuatro a salvo momentáneamente y en su compañía y en casa. » (p. 212).

Le narrateur de *TLA* entame ensuite une réflexion sur la différence entre son personnage et lui-même : « El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador » (p. 10). On sait à quel point cette affirmation est problématique puisqu'elle a donné lieu à une série d'identifications dont le narrateur de *NET* s'attache à montrer la fausseté dans les chapitres 2 à 8. On peut alors mettre cette affirmation sur le même plan que la réflexion du deuxième chapitre de *NET*, où le narrateur commente les rapports, non plus seulement entre personnage, narrateur et auteur de *TLA*, mais aussi entre narrateur et auteur de *NET* : « En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. » (p. 16). Comme on le voit, leur identification est à nouveau très problématique.

Si les réponses aux problèmes soulevés diffèrent parfois d'un roman à l'autre, nous retiendrons que les interrogations premières du narrateur de *NET* sont pour partie les mêmes que celles du narrateur de *TLA*.

Les premiers chapitres de *NET* ressemblent alors à une « reprise amplifiée » de l'*incipit* de *TLA*, dans un rapport de distance lié au fait que *NET* parle de *TLA* et dans une rapport de similitude comme nous venons de le voir.

Cette proximité entre les deux textes se traduit au-delà de l'*incipit*, au niveau de la réflexion sur le temps. La métaphore temporelle de la « negra espalda del tiempo », sur laquelle on reviendra, trouve en effet à deux titres son origine dans *TLA* : d'abord parce que c'est dans ce roman que la métaphore apparaît pour la première fois, même si elle n'a qu'un sens contextuel, différent de celui qu'elle acquiert dans la suite de l'œuvre ; ensuite parce la réflexion sur le temps qu'elle symbolise prend sa source dans la description par le narrateur des interminables fins d'après-midi printaniers. Vivant à Oxford qu'il décrit comme une ville « confite »[14], il constate que c'est en fin d'après-midi ou en début de soirée qu'au printemps le temps y est le plus « immobile » : la luminosité crépusculaire ne varie pas pendant des heures[15]. C'est cette même approche du temps que le narrateur développe aux chapitres 9, 16 et 20 de *NET* sous un angle un peu différent, mais la paternité anglaise de cette perception originale du temps reste marquée par l'origine shakespearienne des citations qui lui sont associées. Une fois encore *NET* fait figure de reprise amplifiée de *TLA*.

Ainsi, les rapports entre *NET* et *TLA* deviennent extrêmement complexes : *NET* entre à la fois dans un rapport de continuité au second degré et de similitude,

donc de succession distancée et de simultanéité, avec *TLA*. On pourrait parler d'« homologie textuelle »[16].

La question des seuils du texte étant devenue structurelle, elle renvoie désormais aux seuils de l'œuvre elle-même. Elle se pose en termes d'origine et de fin et nous oriente nécessairement vers une réflexion sur la transcendance de l'œuvre littéraire. Force est alors de constater la proximité de la démarche marienne avec des conceptions idéalistes de la littérature, telle celle de Borges qui considérait que chaque texte n'était que l'affleurement fragmentaire, partiel et imparfait d'un livre universel, où tout serait « Ecrit » selon la formule de Gérard Genette. L'immanence rejoint alors la trascendance. Mais si nous poursuivons notre réflexion dans une direction ricœurienne, nous n'aurons pas de mal à constater la pertinence d'un rapprochement entre la réflexion sur les seuils du récit et le récit lui-même et la réflexion sur le temps qui parcourt le texte.

La « negra espalda del tiempo » ou l'immanence du passé dans le présent

Comme nous l'avons signalé précédemment, le narrateur aborde au chapitre 9 de *NET* une réflexion sur le temps dont les principaux autres éléments se trouvent aux chapitres 16 et 20. Cette réflexion est centrée sur la métaphore shakespearienne de la « negra espalda del tiempo » qui symbolise l'envers d'un temps considéré comme duel, c'est-à-dire comme distinguant le temps vécu collectivement et le temps vécu intimement. Le temps de la société est marqué par sa fugacité et repose sur la loi de la succession, tandis que le temps intime est lié à la notion de *durée* au sens bergsonien du terme[17].

Ainsi, tel qu'il est perçu par le narrateur, le temps est un prolongement du passé dans le présent, que symbolise la coexistence des lumières nocturnes de la ville avec celle du jour naissant, comme nous l'avons vu précédemment. Cette continuité temporelle se caractérise logiquement par l'effacement des limites :

> […] pensamos a veces que no hay fronteras ni paradas súbitas ni brutales cortes, que los finales y los principios no están nunca trazados con la raya divisoria que en cambio otras veces creemos ver retrospectivamente, y esa creencia es también engañosa porque no hay lo uno ni lo otro apenas o como enorme excepción tan sólo, no el tajo certero y limpio -siempre saltan astillas- ni la yuxtaposición o magma de los días confusos e indistinguibles siempre hay olvidos y periodos borrados y yo los conozco, que ayudan a ver los ilusorios límites. (p. 142)

Comme on le voit dans ce passage, la limite et l'absence de limites sont apparemment toutes deux considérées comme illusoires. Néanmoins, la fin de l'énoncé ne laisse pas place à l'ambiguïté, et c'est finalement la limite qui est surtout remise en cause, l'absence de limites étant ramenée à une illusion de second degré.

Ce prolongement du passé dans le présent se traduit également par l'interprétation très personnelle que le narrateur propose d'une citation tirée d'Othello dans laquelle Othello s'intime à lui-même un ordre double au moment où il s'apprête à tuer Desdémone : « Apaga la luz, y luego apaga la luz »[18]. S'il est possible de trouver des sens différents aux deux occurrences du substantif « luz », en revanche pour le narrateur, Othello se donne deux fois le même ordre, comme pour retarder l'échéance fatale, comme pour suspendre momentanément le temps et durant cet instant voir défiler sa vie, celle de Desdémone et les raisons qui le poussent à agir aussi fatalement : « ('Apaga la luz, y luego apaga la luz', dos veces hubo de decírselo Otelo para asimilarlo, aunque ya estuviera decidido a hacerlo) » (p. 143). De la même façon, le fonctionnaire éteint les lumières de la ville en deux temps : « hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 147). L'action est ainsi légèrement différée : le présent cesse d'être un point de basculement et acquiert une épaisseur qui prend naissance dans le passé.

Mais dans les moments d'intimité avec soi-même, c'est l'ensemble des événements qui font le présent, qui est sans cesse légèrement différé :

> Que algo haya cesado no parece fuerza ni razón bastante para que se borre del todo, sus efectos aún menos y todavía menos su inercia, como la del titirimundi de Julianín mi hermano, cuya negra caja podía impulsarse y hacerse girar sobre el fuste una vez y antes de que se parara, y aun después de parada ponerse de nuevo en marcha para volver a contemplar desde las rendijas a caballo y jinete al galope y al trote y al galope y al trote. Dura todo demasiado o no hay forma de acabar con nada, cada cosa concluida es abono para la siguiente o para otra inesperada y lejana y quizá por eso nos fatigamos tanto, al sentir que la precaria solución de las madres no es verdad en modo alguno, 'Ya pasó', ya está, ya pasó'. Más bien nada pasa ni nada está ni nada pasa, y nada hay que no sea como el lento relevo de luces que veo a veces desde mis ventanas mientras no me duermo o ya estoy despierto. (p. 280)

Ainsi, à l'image du cosmorama de son frère défunt, le passé ne cesse de se prolonger dans le présent et la continuité des lumières précédemment évoquée cesse d'être provisoire pour être permamnente. C'est le passé dans son ensemble qui, incessamment, se prolonge dans le présent. Il s'agit là d'une forme d'immanence du passé dans le présent, qui se traduit dans l'écriture par l'immanence des seuils du texte. Dans cette optique, on saisit mieux l'enjeu du brouillage des seuils du texte, car « début » et « fin » sont des mots qui n'ont pas de sens pour l'écrivain.

Comme nous venons de le montrer succinctement, la remise en cause de l'organisation logique du récit, et avec elle la relativisation des seuils du texte – début et fin –, passe par un certain nombre de pratiques liées essentiellement à l'usage de la répétition : mis à part le recours à la coordination, le narrateur utilise à de

nombreuses reprises la répétition lexicale ou l'anaphore linguistique pour atténuer les transitions qui se marquent typographiquement ou sémantiquement dans le texte. Ainsi, on est face à deux séries symétriques de micro-*incipit* et de micro-*excipit*, qui traduisent l'immanence des seuils dans le texte. Cette conception du texte est en rapport étroit avec une conception immanentiste de la narration, où l'œuvre n'a de sens que relativement à une Œuvre déjà écrite et sans cesse à écrire, à la fois immanente et transcendante. Mais cette approche de la littérature est à son tour en rapport étroit avec une conception très personnelle du temps qui a pour nom la « negra espalda del tiempo » et repose sur l'idée d'une immanence du passé dans le présent. En ce sens, début et fin sont des mots dont le sens est absolument relatif dans l'univers marien.

Notes

1 Marías, Javier, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 2002. Nous appellerons pour plus de commodité *Negra espalda del tiempo NET*, et *Todas las almas* (Anagrama, 1989), *TLA*.

2 Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2004, p. 54. L'*incipit* est défini comme suit :

- un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte ;

- un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'*incipit* étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière. (*op. cit.*, p. 54-55).

3 Comme le signale Gérard Genette dans *Seuils* (Seuil, 1987), à l'époque des manuscrits, la préface était intégrée au texte ; avec l'avènement de l'imprimerie, elle a cessé de l'être. Selon l'auteur, cette pratique ancienne évite de poser de nombreux problèmes : « Les préfaces intégrées de l'ère pré-gutenberguienne, qui étaient en réalité des sections de texte à fonction préfacielle, ne posaient de ce fait même, aucun problème quant à leur emplacement (inévitablement, les premières ou, parfois, dernières lignes du texte), leur date d'apparition (celle de la première publication du texte), leur statut formel (c'est celui du texte), la détermination de leur destinateur (c'est l'auteur réel ou supposé, du texte), et celle de leur destinataire (c'est évidemment encore celui du texte [...]) » (*op. cit.*, p. 158).

4 Dans ces *incipit* sur l'*incipit*, la « réflexion » doit être entendue dans son double sens : pensée sur le commencement, mais aussi représentation spéculaire du début même » ; il y a coïncidence entre le début du texte et le début d'une parole autoréférentielle. Del Lungo analyse le cas d'un roman de Calvino (« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Carte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague ») et

conclut : « Le roman commence en signalant son propre début, en nous invitant à abandonner la réalité du monde, pour entrer dans la fiction : ne serait-ce pas là, d'ailleurs, le fantasme de tout romancier, ainsi que la fonction ultime de tout *incipit* ? »

5 Rappelons la définition de la préface donnée par Gérard Genette dans *Seuils* : « Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. » (*op. cit.*, p. 125).

6 D'après le néologisme forgé par Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1975).

7 Marías, Javier, *Tu rostro mañana*, Madrid, Alfaguara, 2002.

8 Cf. Florenchie, Amélie, *La répétition dans* Negra espalda del tiempo *de Javier Marías*, Pessac, Université de Bordeaux III, 2003 (thèse, inéd.).

9 « […] el autobús no llega y ambos, mujer y hombre que no se ven ni conocen, miran las incongruentes luces todavía encendidas bajo el sol que avanza y las hace patéticas e insignificantes, y sin embargo son el testimonio respetuoso y benigno de que existió lo que ya ha cesado: hasta que la soñolienta mano de algún funcionario repara en el despilfarro y apaga la luz, y luego la apaga. » (p. 147)

10 Comme l'explique Ricœur, la crise de la fin ne correspond pas nécessairement à une suppression de la fin. La suppression de la fin est en effet liée à une certaine démarche esthétique, voire idéologique. La fin est en effet rationnellement exigible pour plusieurs raisons, comme le constate Roland Barthes dans l'*Introduction à l'analyse structurale des récits* (Paris, Seuil, 1975). D'abord, elle « met fin à la relation de l'histoire ». Ensuite, elle place l'écrivain dans une position privilégiée de démiurge en l'abstrayant « momentanément du continuum temporel ». Enfin, la fin annonce le début d'autre chose, traduisant ainsi « l'espoir du nouveau ». Si l'on reprend un à un ces points, on doit conclure que l'absence de fin prive le texte d'une histoire, l'écrivain de son rôle de démiurge en le transformant en simple témoin du continuum temporel ; enfin, l'absence de fin condamne à l'identique. Elle inscrit donc l'œuvre dans un recommencement perpétuel et stérile et implique une vision cyclique du temps comme dans les philosophies antiques. Chez Marías cependant, la répétition n'est jamais retour du même, mais toujours variation. Nous ne sommes donc pas dans un schéma linéaire, ni non plus circulaire.

11 Le récit d'une histoire se caractérise en effet par l'existence de limites. Comme le montre Paul Ricœur dans le premier volume de *Temps et récit* (Paris, Seuil, 1983), il y a une quasi-identification chez Aristote entre la représentation d'une action et l'agencement des faits, c'est-à-dire entre mimèsis et muthos. Or le muthos se caractérise par la totalité, la complétude et l'étendue appropriée : « une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu – péripétie et reconnaissance – conduit à la fin et si la fin conclut le milieu » (*op. cit.*, p. 41).

12 Cf. Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1975.

13 En effet, les reprises ne suivent pas un ordre permettant d'établir une parfaite symétrie avec le début du texte ; elles sont éparses.

14 « conservada en almíbar » exactement.

15 On peut lire en effet : « En Oxford la luz es la misma desde las cinco y media, cuando uno se ve obligado a reparar en ella con el cese de toda actividad visible – al cerrarse las tiendas y volver a casa los profesores y los estudiantes – hasta más de las nueve, en que por fin el sol se pone súbitamente – como si fuera un interruptor lo que lo apagara, aunque queda un resplandor fantasmal y lejano – y los que salen de noche se echan a la calle con impaciencia. Esa misma luz inmutable, esa acentuación del estatismo o estabilidad del lugar le hace a uno sentirse parado y aún más fuera del mundo y de todo transcurso de lo que allí es corriente, como he explicado. Durante esas horas inmóviles no hay nada que hacer si cenar con la luz diurna queda excluido, como desde luego era mi caso. Ya se espera. Se espera. Se espera a que caiga la deseada noche, a que desparezca esa luz suspendida y tibia, a que se vuelva a poner en marcha la débil rueda del mundo y la quietud acabe […] » (p. 163-164).

16 Sont homologues deux éléments ou deux ensembles dont l'un est l'image de l'autre par une transformation, le plus souvent géométrique. L'agrandissement d'une figure est ainsi obtenu par homologie ; c'est ce qu'on appelle en géométrie une « homothétie ».

17 Cf. Bergson Henri, *Œuvres* (Paris, PUF, 1959) : « La durée intérieure est la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent » (p. 1411).

18 Phrase tirée de *Othello* de William Shakespeare, Acte III, scène 2 (traduction libre du narrateur). Cette citation est répétée à six reprises dans le texte : p. 89, 143, 209, 219, 220, 379.

L'*incipit* de *Blanca vuela mañana*, de Dulce Chacón : énigme et/ou sésame ?

Anne PAOLI
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

« Un livre ne se commence ni ne se finit. Tout au plus, fait-il semblant. »
Stéphane Mallarmé

La trilogie[1] que publie Dulce Chacón entre 1996 et 1998 part de la problématique de la non présence, du vide – créés volontairement ou non par un personnage – et s'inscrit dans la thématique de la « fuite »[2]. Certes, les trois romans, totalement indépendants les uns des autres sont centrés sur des personnages différents, mais, dans chacun d'eux, la fuite est toujours vécue par la protagoniste et elle traduit sa souffrance et son incapacité à communiquer avec son conjoint ou son compagnon. Dans le deuxième roman, *Blanca vuela mañana*[3], paru en 1997, Dulce Chacón conçoit la fuite de la jeune femme, identifiée dans le titre, comme un envol nécessaire pour redonner du sens à son existence. « El vuelo » est ainsi envisagé « metafóricamente hablando como una manera de vivir »[4].

Le titre de l'œuvre que j'ai retenue, dans le cadre d'une étude sur l'*incipit* romanesque, est cependant assez surprenant, et éclaire bien peu le lecteur potentiel. S'il attire ce dernier c'est, me semble-t-il, davantage dans le questionnement implicite de son étrangeté que dans le pouvoir de séduction ou de l'imaginaire qu'il recèle. Comme le souligne A. Del Lungo, le titre pose, dans le cas présent, « des énigmes que l'*incipit* est appelé à résoudre »[5]. Mais, cet *incipit* attendu va-t-il apporter d'éventuelles réponses aux questions suscitées par ce curieux titre ? Qui est Blanca ? Quel sens donner à la forme verbale « vuela », au repère temporel « mañana » ? L'*incipit* que propose Dulce Chacón, considéré comme un seuil déterminant pour « réaliser le passage dans la fiction », toujours selon les termes de A. Del Lungo[6], reste difficile à délimiter dans le cas qui nous occupe. Le roman est composé de 52 chapitres, fort brefs. Le premier se présente sous la forme de cinq paragraphes courts, auxquels s'ajoute une phrase conclusive ; l'ensemble est regroupé sur deux pages et quelques lignes. Certes, le premier paragraphe est en soi un tout dans la mesure où il offre déjà des éléments fondamentaux de la trame romanesque. Mais, dans la mesure où je ne peux envisager l'approche analytique de l'*incipit* de *Blanca vuela*

mañana, sans la lecture complète du roman, je ne puis faire abstraction de ce que je sais. Dans cette perspective, il me semble alors logique d'intégrer la totalité du premier chapitre, car s'y trouvent concentrés, comme je tenterai de le souligner, le point de départ, la ligne directrice et le point de chute du récit, sous forme d'énigme cependant.

> No es fácil habitar el silencio, esa obstinación torpe y muda que no devuelve el eco de su risa. Ulrike no está. No es tristeza lo que siente Heiner. Es ausencia. Es la descarnada necesidad de estar en otro, y no encontrarlo. Es tiempo para el recuerdo. Para Heiner. Rescatar lo que queda de ella, en él. Y Heiner se mira hacia dentro, se abre la herida que no sangra, buscando a Ulrike, para que siga viviendo. Por eso, a menudo Heiner se sienta en el jardín con la mirada prendida en una rama, o los ojos fijos en sus zapatos, parece que mira, pero no. Atento a su memoria para que Ulrike habite el jardín, para verla caminar, verla reírse. Y la memoria le devuelve su imagen, su mirada lenta y cómplice, sus labios, y las palabras moviéndose en su boca, pero le niega su voz. Inmóvil, se revuelve en su búsqueda. Recuperar su voz. Su risa rota, o su lamento. No me dejes sola frente a la muerte. Palabras, no son voz sin su garganta.

On observe, tout d'abord, un effet de surprise, de mystère, parfois d'incompréhension qui suscite de la part du lecteur un effort plus ou moins mesuré. Cet effet de surprise est accentué par une construction élaborée des paragraphes. L'usage de phrases courtes, présentées comme des axiomes et soulevant pourtant une énigme à multiples facettes, qui semble ancrée dans un passé difficilement repérable avec précision dans le temps, favorise l'ambiguïté d'une situation *in medias res*, que domine donc le narrateur et qui est présentée au lecteur comme si lui aussi la connaissait. À cela s'ajoute l'emploi particulier du terme « ausencia » qui passe, paradoxalement, de la notion d'explicite énigmatique à celle d'implicite éclairant. Il est, en effet, l'un des maîtres mots de cet *incipit.*

Ce passé évoqué, suggéré dans le présent de la narration de l'*incipit*, reste à découvrir et les six mouvements du premier chapitre résument la quasi totalité du récit à venir ; la construction de l'*incipit*, centrée sur une double rupture : la mort d'Ulrike, la fuite de Blanca, répond à la construction même de l'ensemble du roman et les éléments qui alimentent cette élaboration tout au long du récit sont déjà présents dans ces paragraphes. Ainsi, le regard intérieur/extérieur de Heiner, compagnon de Ulrike, et celui de Blanca, compagne de Peter, se centrent-ils sur le souvenir : « mirada », « recuerdo », « memoria » sont les mots clefs de cet *incipit* ; ils agissent comme un *leitmotiv* multiple. Mais, la lecture du premier chapitre dans sa totalité demeure indispensable pour mettre en lumière l'existence des deux couples, protagonistes de deux récits parallèles bâtis à partir d'une fracture.

Surprise, énigme et séduction

La première phrase du roman, « l'attaque »[7], pose d'emblée une énigme au lecteur : « No es fácil habitar el silencio, esa obstinación torpe y muda que no devuelve el eco de su risa ». Le narrateur fait référence à un personnage par le biais d'un élément qui le caractérise : « su risa », alors que ce rire a cessé d'exister et si la deuxième phrase semble résoudre en apparence l'énigme (« Ulrike no está »), en dévoilant l'identité du personnage, elle accentue la notion de mystère en jouant sur l'emploi répété de la négation « no » et sur l'ambiguïté du sens des mots : « no está ». En effet, l'une des particularités de cette « attaque » repose sur l'utilisation du premier mot du roman : « no ». Le récit s'ouvre sur une négation, répétée à trois reprises, « no devuelve », « no está », « no es tristeza », dans les trois premières phrases ; le narrateur semble donc attacher davantage d'importance à formuler ce qui n'est pas, ou ce qui n'est plus (ambiguïté de la phrase « no está » à laquelle je faisais référence) dans le temps présent de la narration, qu'à ce qui a pu être un « avant »[8] de l'histoire.

Dans le même temps il crée un paradoxe en construisant, pour reprendre l'expression de Ch. Grivel, « un effet de commencement »[9], sur la base du silence : « no es fácil habitar el silencio » ; tout en reconnaissant que c'est un obstacle, il part de l'existence de ce silence, de la place qu'il occupe ; autrement dit, les tout premiers mots du roman ont pour fonction de traduire le poids du silence qui semble anéantir un ou plusieurs personnages encore non identifiés. Or, la parole, c'est la vie ; une vie que la deuxième phrase semble nier.

Le premier personnage cité et identifié se caractérise donc par son absence : « Ulrike no está » et la phrase suivante : « No es tristeza lo que siente Heiner es ausencia » laisse supposer un lien particulier entre le nouveau personnage cité et le précédent, dont le lecteur pressent qu'une des énigmes réside précisément dans sa non présence. Par ailleurs, le narrateur se dispense de toute forme de présentation ; le lecteur observe simplement que les deux prénoms sont de consonance germanique ; rien qui puisse être mis en relation avec le titre dans ces premières lignes; rien, non plus, qui puisse orienter le lecteur vers une définition, une caractérisation des personnages. Le narrateur considère que le lecteur est, dans une certaine mesure, impliqué dans la connaissance de l'histoire de ces personnages. Toute présentation signifierait que le lecteur était jusqu'à présent extérieur au récit. « Omettre toute présentation – rappelle J.-L. Morhange – présuppose en effet que le lecteur sache déjà de quoi il s'agit au moment où il lit le passage »[10]. Le lecteur doit donc feindre de comprendre ou faire l'effort d'aller plus avant. Tout se situe dans le dosage entre cet effort fourni par le lecteur et le degré de curiosité suscité par les premières lignes ou les premières pages du texte.

Dans *Blanca vuela mañana*, les premières phrases sont décisives, percutantes et énigmatiques. Elles introduisent le trouble nécessaire pour satisfaire le désir d'en savoir davantage et l'on constate que la construction du premier paragraphe

s'élabore à partir d'un va et vient ou d'un balancement entre des phrases très brèves, parfois elliptiques, nominales ou infinitives : « es ausencia », « Para Heiner », « Recuperar su voz », qui viennent ponctuer des propositions explicatives savamment dosées pour entretenir le mystère évoqué dans l'« attaque », tout en donnant matière à orienter le lecteur vers un élément nouveau : « Es la descarnada necesidad de estar en otro y no encontrarlo… », « y Heiner se mira hacia dentro, se abre la herida que no sangra, buscando a Ulrike para que siga viviendo ». La négation présente dans la phrase que j'ai plusieurs fois citée : « Ulrike no está » se précise et trouve son sens véritable même si le mot « mort » n'apparaît pas encore.

Le choix du temps présent, qui régit la totalité du premier paragraphe, s'explique avec l'apparition d'une phrase clé, qui deviendra le *leitmotiv* du récit : « Es tiempo para el recuerdo ». Je reviendrai sur l'aspect mémoriel que recouvre cette phrase rédigée sous forme de sentence dans la deuxième partie de mon étude, mais je constate que, d'emblée, le lecteur perçoit la démarche du narrateur : résoudre l'énigme suppose un retour en arrière et met en valeur, d'une part, le décalage entre le présent de la narration et l'histoire passée, le récit à venir, constitué sans doute de cet « avant » de l'histoire, d'autre part. La phrase : « es tiempo para el recuerdo » répond ainsi à un double objectif : informer le lecteur de l'importance accordée au passé, mais produire également un effet calculé à l'aide d'une information tronquée, qui reste à expliciter. Le suspense demeure. « L'information romanesque n'est pas lisible au début du texte, mais résulte du déchiffrement de l'ouvrage entier » observe Ch. Grivel[11]. Le lecteur, en prenant connaissance du premier paragraphe, ignore, en effet, que cette phrase, présentée presque comme un axiome, une évidence inéluctable, va non seulement ponctuer la fin du premier chapitre, mais également rythmer l'ensemble du récit[12].

L'évocation de la mort d'Ulrike se précise dans les dernières phrases du premier paragraphe et se manifeste comme un écho à la première phrase du roman ; cet écho que Heiner, dont l'identité demeurait encore inconnue lors de l'attaque, attend inutilement : « … no devuelve el eco de su risa ». L'effort désespéré du personnage pour faire revivre la voix d'Ulrike se traduit dans les à-coups répétés qui rythment les phrases suivantes : « … las palabras moviéndose en su boca, pero le niega su voz ». « Recuperar su voz. Su risa rota, o su lamento. » La prégnance de la mort se manifeste dans la force de la proposition infinitive : « recuperar su voz », puis dans l'absence de verbe : « su risa rota » ; le verbe n'est plus actif, il est mort – il n'est qu'infinitif – puis il disparaît. La phrase ne vit plus, comme Ulrike ; les sentiments ne peuvent plus s'exprimer ; les mots n'ont plus de sens puisqu'ils sont détachés ; ils n'appartiennent plus à celle qui les exprimait. La dernière phrase du premier paragraphe semble disloquée : « Palabras, no son voz sin su garganta ». Le terme « palabra », situé à l'ouverture de la phrase, ponctué par une virgule, semble perdu, isolé, dénué de sens, dans la mesure où la voix qui prononçait ces mots n'est plus. La

structure de la phrase suggère une sorte de déconstruction, de vide, de néant, à l'image de la mort. Sa poésie rappelle également la tonalité de *Matar al ángel*, recueil de poèmes que Dulce Chacón publie en 1999[13].

Il est temps alors pour le narrateur de marquer une pause explicative, une sorte d'aide offerte au lecteur, qui vient de découvrir la mort d'un personnage féminin, presque dans le même temps que son identité, et qui comprend déjà que cet « événement final de l'histoire » est à prendre plutôt comme « une ouverture in *medias res* »[14]. Il n'en demeure pas moins que le narrateur semble vouloir prendre le relais et se substituer au personnage disparu, comme s'il l'excusait de n'être déjà plus là : « No tuvo ocasión de despedirse » ; une phrase pourtant énigmatique, si l'on tient compte de l'élément explicatif donné dans le paragraphe précédent : « no me dejes sola frente a la muerte ». Ulrike aurait donc été « rattrapée » par la mort, une mort qu'elle savait prochaine. Voilà donc un faux éclaircissement. Dulce Chacón ménage le suspense de l'écriture tout en donnant à croire que le narrateur apporte des précisions comme le démontrent les deux phrases suivantes qui complètent le paragraphe :

> Heiner sabe… que ella se había despedido de él durante todo el proceso de su enfermedad. La despedida había sido larga, intensa, demorada, tierna. Heiner junto a ella acumulaba los recuerdos sin saberlo.

L'utilisation des temps du passé (imparfait, passé simple, plus-que-parfait) marque la mise en application presque immédiate de l'axiome : « Es tiempo de recordar ».

Le troisième paragraphe s'ouvre comme un éventail de souvenirs, devenant ainsi la démonstration de la dernière phrase du précédent paragraphe. Il semble que le narrateur, à l'insu de Heiner, choisisse de brefs extraits de dialogues échangés entre les deux protagonistes et les insère dans le discours sans en avertir le lecteur. La présentation typographique des deux phrases qui ouvrent ce troisième paragraphe déroute le lecteur, puisque rien n'indique qu'il s'agit d'une conversation entre Heiner et Ulrike : « No quiero morir. No vas a morir, mi amor ». Seul l'emploi de la première et de la deuxième personne des verbes permet cette immédiate déduction, tout comme le sens même de ces deux phrases rédigées au présent, qui traduit l'actualisation des souvenirs. Extrait à la fois fugace et violent d'un dialogue qui appartient au passé. Cette absence de points de repère du dialogue, cette insertion de phrases au discours direct dans un discours indirect qui structure à la fois le troisième paragraphe mais également l'ensemble du chapitre, créent une sorte de confidentialité, d'intimité entre le lecteur et le personnage vivant, même si celui-ci est savamment dirigé par le narrateur. Cette confidentialité est d'autant plus marquée que le narrateur, précisément, traduit le sentiment de culpabilité de Heiner, le regret qui l'habite de n'avoir pu accompagner Ulrike jusqu'à la mort. Une fois encore, le narrateur apporte un élément complémentaire, en réponse aux premières phrases de

l'*incipit* : « No es tristeza lo que siente Heiner. Es ausencia » ; mais il laisse en suspens une partie de l'énigme : « Debía haber estado con ella en el instante mismo de su muerte, apretarle la mano para que no sintiera la soledad. Pero esa ocasión les fue arrebatada a los dos. » Le lecteur ignore le motif de l'absence de Heiner en cet instant tragique, mais les propos du narrateur s'apparentent à une condamnation à l'égard du protagoniste ; une condamnation marquée par la force du verbe « debía ». Le lecteur comprend alors plus aisément le sens de la phrase d'ouverture : « No es tristeza lo que siente… Es ausencia ». Certes, il s'agit bien de l'absence d'Ulrike, mais c'est surtout celle de Heiner, à l'instant où s'éteint sa compagne, qui accroît son sentiment de culpabilité et ses regrets :

> En realidad Heiner no sabe cuál fue el último momento de la vida de Ulrike, piensa que fue al caer, mientras caía, ahí es cuando hubiese deseado estar con ella, darle la mano.

Le retour au présent et à la négation « no sabe » marque le désarroi du personnage, habité par la méconnaissance de faits qui lui ont échappé et qu'il pensait pouvoir contrôler : « Los que la vieron en el suelo dicen que abrió los ojos un segundo y que miró a su alrededor ». La froideur du collectif « vieron », « dicen » et de l'anonymat, rendu par le pronom « los », intensifie la notion de manquement, de faute, commis par Heiner, alors même que le destin de sa compagne lui échappe. Implicitement, c'est à nouveau l'absence qui étreint Heiner : l'absence du dernier échange de regard entre Ulrike et lui. Cette opportunité lui a été ravie. « A Heiner le duele esa mirada, los ojos que no pudieron verle, los ojos que él no pudo ver ». Le narrateur joue donc avec le mot « ausencia », puisqu'il part d'une phrase énigmatique pour le lecteur : « No es tristeza… Es ausencia. », tout en insérant le mot qui devient une partie du support de l'*incipit*, pour aboutir à la concrétisation, la caractérisation, l'essence de cette absence au moment où il élude totalement la présence de ce terme : l'absence d'Ulrike marque définitivement le lecteur à l'instant où le narrateur la comble par le regard interrompu de Heiner.

Si l'on s'en tient à l'aspect typographique du texte, le blanc qui s'intercale entre la dernière phrase citée et le paragraphe suivant suffit à délimiter l'*incipit*. L'« effet de clôture »[15] se manifeste, par ailleurs, par un marqueur temporel « y ahora », qui traduit une sorte de rupture dans la pensée de Heiner : « Y ahora, en el jardín, en el porche de la casita de madera, donde vio a Ulrike en vida por última vez, le llega el turno a otra despedida. » Malgré la présence de ces deux éléments, je considérerai les deux derniers paragraphes et la phrase conclusive comme des compléments indispensables pour donner une réelle unité à l'*incipit* de *Blanca vuela mañana*.

D'une part, il faut attendre la lecture de ce quatrième paragraphe pour découvrir l'existence de la protagoniste Blanca ; d'autre part, le véritable « effet de clôture » n'est obtenu qu'à la dernière phrase du chapitre, avec la reprise, déjà

citée de la phrase clé « Es tiempo para el recuerdo ». Le lecteur se trouve à nouveau confronté à une autre facette de l'énigme. L'association de la conjonction de coordination et de l'adverbe de temps « y ahora » nous détourne de la scène précédente, tout en gardant un lien avec cette dernière, sur une toile de fond géographique inchangée, puisque l'on se trouve toujours dans le jardin. Ce lien, exprimé sous une autre forme, est centré cette fois-ci sur le terme de « despedida ». Le narrateur ménage l'effet de mystère et crée un rebondissement à partir de la notion de séparation. « Despedida », accompagné du déterminant « otra » souligne à la fois l'intensité de l'événement qui, implicitement, renvoie à nouveau à « ausencia » et suppose forcément la présence d'un ou d'une autre protagoniste disparu(e). Au moment où le lecteur commence à saisir la portée du drame que vit Heiner, le narrateur détourne son attention première en créant une scène presque similaire, comme en écho à la précédente ; car le sens de « despedida » reste à éclaircir. Apparaît alors un nouveau personnage féminin. La phrase est nominative et se résume à un mot : « Blanca ». Citer le prénom semble suffire à caractériser la protagoniste ; ou plus simplement, le narrateur ne juge pas utile de la présenter, même si son identification renvoie seulement au titre et reste donc énigmatique. « L'identité dont est porteur le personnage – souligne J. Dubois – suppose qu'une identification a eu lieu précédemment »[16] ; il va de soi qu'il n'en est rien et que le jeu consiste à feindre de croire, à accepter les règles imposées par le narrateur.

Les deux syllabes d'un prénom, espagnol cette fois-ci, sont encadrées par deux phrases qui soulignent là encore l'absence du personnage à peine cité ; « … le llega el turno a otra despedida. Blanca. Intuye que no volverá a verla. » Je parlais de scène en écho car, après l'évocation de la disparition d'Ulrike, celle de Blanca est sur le point de s'accomplir. Cette projection dans l'avenir que fait clairement Heiner semble être une continuité du drame qu'il a vécu dans un passé encore indéterminé.

Le narrateur qui exprime la privation que va devoir souffrir Heiner sans pour autant l'expliquer, introduit une certaine frustration chez le lecteur, puisqu'il a franchi le seuil de la fiction ; il n'est plus extérieur au récit.

L'inclusion d'une phrase entre guillemets, rédigée en allemand, participe du trouble que ressent le lecteur : « *Du wirst mich niemals verlassen, selbst wenn Du gehst* ». Si l'emploi de la langue allemande peut paraître logique, eu égard à l'identité du personnage qui la prononce, elle n'aide pas réellement le lecteur qui, on peut le supposer, espère trouver une traduction qui aplanirait le mystère. En effet, la place qu'occupe cette phrase écrite en italique semble donner une explication au présage exprimé dans les mots qui la précédent : « Intuye que no volverá ». Le narrateur intensifie donc l'aspect énigmatique du personnage féminin et ce, non seulement par la présence d'une phrase en langue étrangère, mais également par la difficulté que le lecteur éprouve à définir le lien entre Blanca et Heiner ; ce qui pourrait être déterminant dans le sens à donner au terme

de « despedida ». La fin de la phrase maintient, par ailleurs, son effet de mystère : « le dijo, mirándola a los ojos, mientras le tendía los brazos ». Tout au plus le lecteur perçoit l'importance accordée au regard, comme ce fut le cas dans la scène précédente, et sur lequel je reviendrai.

Une explication devient nécessaire et se traduit par une nouvelle pause que le narrateur rédige à l'imparfait, se contentant, si je puis dire, d'un fragment de récit factuel : une sorte de parenthèse, donc, indispensable cependant pour faciliter la compréhension et nourrir l'argumentation, comme l'intérêt du lecteur : « era el fin del primer viaje de Peter y Blanca a Alemania tras la muerte de Ulrike. Regresaban a Madrid ». Les précisions géographiques avec l'évocation du toponyme Madrid – puis Hamburgo – apportent un élément rassurant au lecteur. La spatialisation de lieux connus gomme la frontière entre fiction et réalité. Comme le souligne Jean Verrier, cet « ancrage de l'univers romanesque dans une partie du monde qu'il habite – il s'agit du lecteur – contribue certainement à l'effet de réel qui lui permet d'entrer dans la lecture »[17].

Si le narrateur clarifie à cet instant la situation, il insère cependant un élément nouveau, avec l'apparition d'un quatrième personnage, Peter, immédiatement associé à celui de Blanca. L'image du couple apparaît presque naturellement, encadré dans l'instant par des repères spatio-temporels : « … el fin del primer viaje de Peter y Blanca a Alemania después de la muerte de Ulrike. Regresaban a Madrid ». Le lecteur peut établir une chronologie partielle des événements évoqués et déduire le lieu de résidence de Heiner, comme celui de Peter et de Blanca. La langue maternelle dans laquelle s'exprime Heiner n'a plus à surprendre. Mais, le retour au présent avec une phrase brève, laconique, provoque un nouveau rebondissement : « Heiner sabe ». Ces deux termes se veulent explicatifs, mais en réalité, ils excluent volontairement le lecteur, qui ne doit pas savoir trop vite. Heiner se démarque alors par sa position de supériorité dans le récit ; le présent de narration induit une prolepse, qui vient contrebalancer l'effet mémoriel évoqué dans la première partie de l'*incipit* : « Cuando Peter vuelva a Hamburgo, vendrá sin ella ». Le narrateur, par la voix occulte de Heiner, propose déjà la conclusion d'une énigme, présentée, elle aussi, sous forme de sentence, avant d'exposer son processus de résolution. De sorte que la phrase en allemand que répète Heiner prend à la fois une valeur prophétique, mystérieuse et inéluctable. Elle plonge le lecteur dans le trouble car il pressent la gravité et le caractère irrémédiable de l'action à venir, sans en connaître le ou les motifs.

Le paragraphe suivant est un savant équilibre entre la part énigmatique, qui vient s'ajouter à celle déjà offerte au lecteur, et la part explicative utile à la progression du récit. Chaque phrase possède ainsi une information nouvelle, mais présentée de telle sorte qu'elle recèle un ou plusieurs éléments troublants, prêts à ralentir ou à suspendre cette même information.

Blanca intervient à l'ouverture de ce paragraphe, qui lui est entièrement consacré. « Blanca pidió a Peter que le tradujera » ; cette première phrase rédigée sous la forme du discours indirect permet de découvrir que la protagoniste ne parle pas l'allemand : Peter lui sert de traducteur ; il apparaît donc comme étant l'intermédiaire entre elle et Heiner. Mais, alors, quel rôle joue Heiner, que représente-t-il pour elle, si tous deux ne peuvent communiquer directement ? Quelle importance accorder à la prophétie de Heiner si Blanca ne peut s'exprimer dans sa langue ? La précision temporelle de la phrase suivante : « Hacía calor, el verano acababa de empezar » est un repère important pour le lecteur qui, jusqu'à présent, est resté dans le flou. Cependant, le narrateur continue à le surprendre en produisant un décalage inattendu, après lui avoir offert une précision : la contradiction entre les conditions atmosphériques décrites et la réaction illogique des trois personnages (« los tres tuvieron frío ») laisse planer un malaise émotionnel inexpliqué ; et le lecteur participe de ce malaise en découvrant le sens de la phrase prophétique de Heiner : « Nunca te irás de mí, aunque te vayas ». L'intensité du lien affectif contenu dans ces mots est présentée de forme inéluctable, comme si Heiner dominait le destin de Blanca ; ce qui tend à créer une confusion dans l'esprit du lecteur. En réalité, la phrase suivante nuance la portée de ce message ou, plus exactement, en détourne son auteur au profit de son traducteur : « Blanca escuchó las palabras de Heiner de los labios de Peter, Nunca te irás de mí ». Peter sert-il seulement de traducteur pour transmettre les propos de Heiner à sa destinataire, ou Heiner s'est-il fait l'écho de ce que ressent Peter, en observateur avisé ? À la lecture de cette phrase on ressent un trouble, une confusion, sans aucun doute voulus par le narrateur, surtout si l'on s'attarde sur la position stratégique qu'occupent les deux prénoms Blanca et Peter : le premier en ouverture de phrase, le second dans ce que je considère comme étant la clôture, puisque la suite de la phrase, marquée par la majuscule de « Nunca », n'est autre que la reprise de la traduction. Heiner passe alors au second plan, et si l'on prend garde à l'ordre des mots, on constate que le sujet de « te irás » ne peut être que Blanca et que le pronom « mí » n'est autre que Peter. Ainsi, Peter, en s'exprimant dans la langue de Blanca transgresse-t-il sa simple fonction de traducteur : il vit la phrase qu'il prononce, il en devient l'auteur. C'est du moins l'impression que ressent le lecteur. Le trouble s'intensifie encore avec la phrase énigmatique qui clôt le paragraphe, avant d'arriver à celle de la conclusion du chapitre-*incipit* : « Y temió que fuera cierto ». Le verbe « temer » laisse présager la fragilité du personnage de Blanca, tout en donnant les indices d'une lutte qu'elle devra mener, ou qu'elle a dû mener, contre son destin, contre elle-même ; une fois encore le doute demeure sur le sens à donner au prétérit et à l'hypothèse émise dans l'expression de la crainte.

Une construction centrée sur le regard et la mémoire

L'« attaque » du roman est fondée sur une rupture ; celle provoquée par la mort d'Ulrike, laissant son compagnon dans le désarroi. Cette rupture se reproduit avec la première phrase du quatrième paragraphe qui, on l'a vu, apparaît après une pause très nettement marquée par le blanc typographique. Une sorte de parallèle s'établit entre la disparition de la première protagoniste et la seconde, plus troublante, de Blanca, dont le départ ou la fuite plonge Peter et Heiner dans la solitude.

Il s'agit donc, à présent, d'étudier jusqu'à quel point peut exister ce parallèle que l'on a pu observer dans la construction de l'*incipit*, à travers le comportement de Heiner. On verra, par exemple que si la réactualisation des souvenirs comble de manière maladroite et incomplète l'absence d'Ulrike, c'est une projection sur l'avenir qu'échafaude Heiner, lorsqu'il s'agit de Blanca, ce qui permet donc au lecteur de comprendre le décalage dans le temps, entre ces deux « départs ». Le tout est cependant régi par la mémoire du ou des personnages, ou plutôt par la/leur volonté de mémoriser, ce qui rend possible la restitution du récit de ces deux couples. La fonction de l'*incipit* consiste, entre autre chose, à en faire l'annonce.

L'absence d'Ulrike est présentée comme un constat et en même temps une information donnée au lecteur, même s'il ignore qui elle est. « Es ausencia ». Cette absence devient le « socle »[18] à partir duquel va réagir Heiner. Elle se traduit immédiatement de manière physique, charnelle : « Es la descarnada necesidad de estar en otro, y no encontrarlo », un besoin vital dont est privé le personnage, bien qu'à ce moment précis le lecteur ignore encore que cette privation est due à la mort de l'autre. L'évocation de cette impossible fusion des corps est suivie d'une phrase plus abstraite, plus générale : « Es tiempo para el recuerdo » ; or l'évocation du désir non assouvi de Heiner est en fait le point de départ d'un souvenir précis que n'évoque pas encore le narrateur, mais qu'il laisse présager dans l'affirmation : « es tiempo para el recuerdo ». À cet instant Heiner s'abîme dans un souvenir que le lecteur découvrira bien plus avant (chapitre 35, p. 140 et suivantes), grâce à une scène émouvante où la maladie, qui enlaidit le visage d'Ulrike, ravage son corps, mais non ses sens, anesthésie le désir de Heiner, amplifiant ainsi l'amour et la culpabilité de ce dernier : la sensation du toucher est irrécupérable ; il s'agit alors de reconstituer les traces visuelles ou auditives d'une vie qui s'est tue. Le narrateur oriente donc le lecteur vers un élément qui deviendra le fil conducteur inséparable de celui de la mémoire : le regard ; le regard à la fois extérieur et intérieur, le regard sur le passé, sur soi, qui, dans le cas de cet *incipit*, est focalisé sur Heiner. Le lecteur apprendra plus tard que le parallèle établi entre les deux récits laisse une plus large part au regard que porte Blanca sur sa propre histoire, mais aussi sur celle du couple Heiner / Ulrike. Dulce Chacón expliquait à ce propos que la fonction

du narrateur omniscient n'est qu'une apparence derrière laquelle on devine le regard de Blanca :

> Formalmente está relatada – il s'agit du roman – en tercera persona, pero es una falsa tercera persona porque todo está presentado bajo el punto de vista de Blanca, la protagonista.[19]

Ce regard nous renvoie également à la première des deux épigraphes : « Abre tus ojos verdes, Marta / que quiero ver el mar », un indice donné déjà dans le paratexte, mais que le lecteur n'est pas forcément encore en mesure de saisir.

Le narrateur procède alors à une sorte de focalisation interne du regard pour que le personnage revisualise mentalement ses souvenirs : « Y Heiner se mira hacia dentro… para que siga viviendo ». Les multiples isotopies qui suivent : « se mira… mirada… ojos… mira… verla… » orientent l'ensemble du premier paragraphe vers l'introspection. Le lecteur percevra au long du récit que le regard est en effet le fil conducteur, auquel je faisais allusion, essentiel dans la réactivation des souvenirs. A. Del Lungo observe à ce sujet que la « constitution d'isotopies [peut] structurer l'ensemble du roman » et que « la transmission sensorielle », ici la vue, « peut se trouver liée au souvenir, à des expériences passées, inaugurant un parcours de la mémoire »[20]. C'est précisément le cas de notre *incipit*.

Le regard occupe l'espace de l'absence, traverse le présent, se dédouble. Heiner est physiquement assis dans le jardin où venait se promener Ulrike : « la mirada prendida en una rama, o los ojos fijos en sus zapatos, parece que mira ». Cependant, le vrai regard s'intériorise pour convoquer les souvenirs et constituer des images mentales, elles-mêmes bâties sur des échanges de regards entre les deux personnages : « Y la memoria le devuelve su imagen, su mirada lenta y cómplice ». Ce jeu, qui détourne Heiner de la réalité présente, semble éloigner pour un temps la douleur face à l'absence, la mort de sa compagne. Elle se manifeste lorsque le regard intérieur se heurte à la non existence du dernier souvenir qu'aurait voulu se créer Heiner. Et ce dernier souvenir renvoie à la privation du dernier échange de regard : « A Heiner le duele esa mirada, los ojos que no pudieron verle, los ojos que él no pudo ver » – phrase à laquelle j'ai déjà fait référence dans la partie précédente de mon étude. La véritable douleur qui étreint Heiner est d'avoir été absent le premier, en quelque sorte, d'avoir failli ; il porte en lui la sensation d'avoir rompu un échange vital et d'avoir laissé ainsi s'enfoncer Ulrike dans la solitude, pour la connaître à son tour, peu après. Cette absence de dernier regard sur lequel se focalise le narrateur semble avoir valeur d'exception dans notre *incipit*, puisqu'elle ne répond pas au topique de la première rencontre. Précisément, « leurs yeux [ne] se rencontrèrent [pas] »[21].

Ce dernier échange de regards qu'il espérait offrir à Ulrike et dont le destin le prive rend Heiner attentif et presque fataliste. S'il pressent une deuxième cassure, un deuxième départ, avec Blanca : « le llega el turno a otra despedida », il va

au devant du destin ; il ne peut le changer, même si le lecteur ignore encore qui est Blanca et de quel départ il s'agit exactement, comme j'ai eu l'occasion de le souligner auparavant. Pourtant, Heiner prend conscience de ce que l'échange de regards avec Blanca – qu'il sait être le dernier – sera le support de souvenirs, comme pour pallier son absence à un ultime rendez-vous manqué. D'où la valeur énigmatique de la phrase qu'il adresse en allemand à son interlocutrice, les yeux fixés sur elle, « mientras le tendía los brazos… y la abrazó ». C'est là une sorte de compensation bien ténue, en regard des derniers gestes dont il a été privé, à la mort d'Ulrike : « apretarle la mano para que no sintiera la soledad ».

L'échange de regards entre deux êtres repousse pour un temps leur solitude. Le trouble et la douleur de Heiner se confondent dans la culpabilité ou le regret ressentis, mais non exprimés, en laissant, bien involontairement, sa compagne aux prises avec la solitude qu'elle redoutait, à l'ultime moment de sa vie ; il n'a pu répondre à sa prière : « No me dejes sola frente a la muerte ». Il reste donc à Heiner à transgresser le présent pour réactualiser le passé et vivre dans la permanence des souvenirs grâce à un travail constant de la mémoire. « Heiner conserva su amor intacto, vive con la presencia del amor de su pareja – explique Dulce Chacón – a pesar de que ella ha muerto »[22].

Blanca, dans une certaine mesure, se servira de ce dernier regard échangé avec Heiner, dont elle a fait la connaissance grâce à son compagnon Peter. Au cours des premières pages le lecteur saisit dans la construction presque parallèle des deux récits, l'importance du passé énigmatique des deux couples. Il pressent que les retours en arrière seront inévitables et qu'ils participent de la construction double de la diégèse. En revanche, le regard que Heiner porte sur Blanca est évoqué sans détails ; le lecteur en capte la force, sans la comprendre ; le narrateur s'est volontairement appesanti sur le couple Heiner / Ulrike ; il reste plus flou sur Peter / Blanca … et Heiner. La mort d'Ulrike permet pourtant à Blanca de porter avec efficacité un regard, non seulement sur Peter, à travers celui de Heiner, qui a servi dans ce cas d'« agent involontaire »[23], mais surtout sur elle-même, sur le sens qu'elle donne à sa vie, sur l'erreur que constitue l'existence même de son couple. C'est cette erreur qu'Heiner avait pressentie et qu'il essaie de traduire par son regard et ses propos exprimés en allemand pour maintenir le suspense… jusqu'à la fin du chapitre. Il est temps alors de reprendre l'histoire – double – à son commencement : « Es tiempo para el recuerdo ».

La dernière phrase du chapitre comporte ainsi un double effet : de clôture et d'ouverture. De clôture, dans la mesure où l'essentiel semble avoir été annoncé dans les premières pages du roman, sous la forme d'un cercle presque fermé. Les personnages principaux sont entrés en scène, le drame dont ils souffrent est explicitement exposé dans le cas de Heiner, implicitement en ce qui concerne Blanca ; les lieux sont également déterminés ; si les limites temporelles restent floues, le lecteur s'attend néanmoins à une rétrospective explicative, soulignée déjà par l'emploi réitéré de cette phrase-clé, *leitmotiv*[24] de l'*incipit*, mais qui

deviendra celle du roman. En intégrant dès les premiers paragraphes les éléments constitutifs de la diégèse et de la structure du roman, l'*incipit* de *Blanca vuela mañana* n'est pas seulement « un lieu stratégique de codification et d'orientation du texte »[25]. Il s'apparente à un schéma du récit à venir. La fin est envisagée alors même que le lecteur se trouve confronté à plusieurs énigmes. « L'*incipit* pose en effet sa clôture dès son origine », souligne à ce titre Ch. Grivel[26].

Cette clôture demeure cependant forcément incomplète, ce qui m'amène au deuxième effet que pose cette dernière phrase, en apparente contradiction avec le premier. Son écriture ne peut être envisagée sans la notion d'ouverture que suppose le sens de la phrase ; une ouverture vers la résolution des énigmes posées. « Es tiempo para el recuerdo » se présente alors comme un sésame, un laissez-passer ; le lecteur est maintenant à même de franchir un deuxième seuil de lecture. Il perçoit, en outre, une progression dans la réitération de cette dernière phrase qui sous-entend la reconstitution d'une double démarche centrée sur le passé: celle de Heiner et celle de Blanca. Une ouverture, donc, mais tournée vers l'intérieur.

Reste que la clôture, la vraie, si je puis dire, c'est-à-dire, celle qui achève le texte s'ouvre, elle, véritablement sur l'avenir de Blanca, comme un nouveau paradoxe, un pied de nez littéraire à ce qui semblait prédéterminé dans l'*incipit*. « El primer paso », qui est l'ultime phrase du roman engage le lecteur vers une nouvelle histoire de la protagoniste ou plutôt vers une suite à donner à son destin. Ce premier pas représente l'envol de Blanca : « salir adelante, buscar otro camino », pour reprendre les termes de Dulce Chacón[27]. On peut alors se demander s'il y a eu un véritable commencement, puisqu'il n'y a pas de réelle fin.

Notes

1 Il s'agit de *Algún amor que no mate*, publié en 1996 (Barcelona, Planeta booket, 2002), de *Blanca vuela mañana*, qui voit le jour en 1997, et de *Háblame, musa, de aquel varón*, paru en 1998 (Barcelona, Planeta booket, 2004).

2 Dulce Chacón cite *Háblame, musa, de aquel varón*, comme étant « la novela [que] cierra la trilogía de la Huida, que se compone de este libro y de las dos novelas anteriores », « Dulce Chacón : el prestigio de la altura », María del Mar López Cabrales, *Palabras de mujeres*, Madrid, Narcea, 2000, p. 196.

3 *Blanca vuela mañana*, 1997, Barcelona, Planeta, Booket, 2003. Les citations présentes dans cette étude sont extraites de cette édition.

4 « Dulce Chacón : el prestigio de la altura », María del Mar López Cabrales, *Palabras de mujeres*, *op. cit.* ; p. 195.

5 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 32.

6 *Ibid*, p. 32.

7 *Ibid*, p. 54.

8 A. Del Lungo, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, 1993, n° 94, p. 141.

9 Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte*, Paris, Mouton, 1973, p. 90.

10 Jean-Louis Morhange, « *Incipit* narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », *Poétique*, n°104, 1995, p. 401.

11 Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte, op.cit*, p. 90.

12 On retrouvera cette phrase aux pages 14, 58, 89, 145, avec une variante à la page 58 : « es tiempo de recordar… »

13 Dulce Chacón, *Matar al ángel*, Badajoz, Del oeste ediciones, 1999. On retiendra particulièrement les poèmes intitulés « Paco », p. 14 et « Para Blanca », p. 24.

14 A. Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p. 115.

15 *Ibid*., p. 51.

16 Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* 16, 1973, p. 491-498, cité par Jaap Lintvelt, « L'ouverture du roman : procédure d'analyse », *CRIN*, n°11, 1984, p. 42.

17 Jean Verrier, *Les débuts du roman*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 43.

18 Terme que j'emprunte à Charles Grivel, *op.cit.*, p. 91.

19 María del Mar López Cabrales, *Palabras de mujeres*, *op. cit.*, p. 195.

20 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit*., p. 101.

21 Je renvoie le lecteur à l'analyse que fait à ce sujet A. Del Lungo, en partant des observations de Jean Rousset, auteur d'une analyse sur l'échange des regards entre les personnages, intitulée, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, A. Del Lungo, *ibid*, p. 94.

22 María del Mar López Cabrales, *Palabras de mujeres*, *op. cit*., p. 194.

23 Définition que donne Claude Brémond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 233.

24 « L'*incipit* peut aussi être répété de façon anaphorique, contrairement au *leitmotiv* qui implique des variations », remarque A. Del Lungo. *L'Incipit romanesque*, *op. cit*., p. 53, note n° 28. Lecture faite de cette observation, le caractère anaphorique de la phrase me semble ici moins justifié que celui de *leitmotiv*, même si l'on ne constate pas dans ce dernier de modification, aussi légère soit-elle. Tout au plus, une seule variation, à laquelle je faisais référence dans la note n° 12.

25 *Ibid*, p. 51.

26 Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte, op. cit.*, p. 90.

27 María del Mar López Cabrales, *Palabras de mujeres*, *op. cit*., p. 194.

Pièges et relectures

La paradoja del ave migratoria de Luis Goytisolo ou les migrations d'un *incipit*

Geneviève CHAMPEAU
Université de Bordeaux III - Michel de Montaigne

Implicit et *explicit* ne balisent pas l'entier d'un parcours de lecture, lequel débute avant et peut se prolonger après, dans le paratexte. Mais ils marquent les bornes de ce corps verbal qu'est la fiction, fait de signes disposés sur la page en une série d'unités englobantes : lignes, phrases, paragraphes, séquences, chapitres, voire parties. Quelles que soient les stratégies déployées par l'instance narratrice, dans les romans du dernier siècle, pour briser la chronologie de l'histoire racontée et même le caractère inaugural de la prise de parole, il n'en reste pas moins que l'*incipit* est ce par quoi débute la fiction comme l'*explicit* est ce que parcourent en dernier les yeux du lecteur, même si l'instance narrative multiplie les démarrages ou démultiplie les fins. *Incipit* et *explicit* ont une existence physique, littérale, liée à la linéarité du texte et à la temporalité de la réception, tout au moins dans la première lecture, car les suivantes peuvent plus facilement s'en affranchir.

Le roman contemporain, en Espagne et ailleurs, problématise les limites, que ce soit celles de la fiction par rapport au monde extratextuel ou bien celles qui séparent les niveaux de récit et les voix. Cette interrogation sur les frontières concerne au premier chef l'*incipit* et l'*explicit*, en tant que frontières du récit et, pour le premier, lieu privilégié de programmation de la réception qu'elle peut éventuellement détourner d'une linéarité cumulative entre le début et la fin, comme cela se produit dans le roman de Luis Goytisolo auquel sont consacrées ces pages.

La paradoja del ave migratoria, roman publié en 1985[1], à la suite de la tétralogie composée de *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) et *Teoría del conocimiento* (1981), relève de ce que la critique littéraire espagnole a coutume d'appeler le « roman expérimental », c'est-à-dire de fictions qui remettent en question les fondements de l'esthétique réaliste et la conception du récit qui en découle au bénéfice d'une intermotivation des constituants de l'œuvre et d'une autoreprésentation du processus créatif. Je me propose d'analyser les modalités que revêt dans ce roman la mise en question de la chronologie à travers les pratiques d'ouverture et de clôture, et les parcours de lecture qu'elles dessinent. Cela permettra de souligner

que, dans la réception, la symétrie entre les deux n'est pas totale : alors qu'il n'y a rien avant l'*incipit*, à part le titre et les autres éléments paratextuels, pour orienter la réception, celle de l'*explicit* est conditionnée, dès la première lecture, par tout le savoir accumulé par le lecteur au fil des pages et donc inséparable de l'entier du texte. En revanche, ce n'est que dans une rétrolecture qu'un éclairage différent peut être porté sur l'*incipit* à la lumière de ce qui suit. Cette distinction entre première lecture et rétrolecture est essentielle dans le cas de *La paradoja del ave migratoria* car c'est par ce biais qu'est minée la différentiation entre commencement et fin, que s'impose une poétique fondée non sur la linéarité mais sur la variation et le changement de perspective dont les principes sont posés dès l'entrée en récit mais dont le lecteur ne perçoit pas alors les incidences sur l'organisation du récit et sur l'interprétation du texte. Peu avant la fin du roman seront clairement livrées des clés entraînant un réajustement de la lecture de tout ce qui précède, programmant une deuxième lecture rectificative rendue nécessaire par la découverte tardive de l'ampleur de la perversité d'une instance narrative trompeuse qui modifie en cours de route le pacte de lecture.

La délimitation matérielle de ces deux unités de signification est, toutefois, aisément déterminable en fonction d'un critère typographique, l'isolement de la première et de la dernière séquence par des blancs typographiques, qui se conjugue à un critère sémantique, le motif de la blancheur de l'aube qui se déploie sur le vert sombre de la végétation, présent à l'ouverture du récit et repris à la clôture. Ce n'est pas l'identification mais le statut de ces deux unités textuelles stratégiques qui va être l'objet d'un questionnement et la cible d'une transgression.

Un *incipit* autoréférentiel à fonction codifiante

L'amorce du récit répond à l'attente du lecteur en signifiant de multiples manières le passage. « La blancura imprecisa del paisaje, la vaguedad de contornos a uno y otro lado de la carratera […] » introduisent un univers diégétique qui émerge de la nuit tout en signifiant l'apparition des premiers signes typographiques sur la page blanche. Les masses sombres sont, en outre, aussi imprécises que la diégèse pour un lecteur qui n'a encore lu que les premiers mots du texte et ne sait pas de quoi il retourne. L'aube est un motif diégétique autoréférentiel et un *topos* de commencement, celui du récit et celui d'un monde au moment de sa création. L'imprécision des formes peut aussi référer à un monde réel que le lecteur laisse derrière lui. Parmi les quatre formes de commencement que distingue Andrea Del Lungo, celle-ci serait un commencement cosmique. Par la suite, apparaît un autre lieu commun du passage : le réveil[2] du personnage (« había sido despertado por […]», p. 16 ; « en ese despertar de sentimientos felices », p. 17) associé à un état d'esprit euphorique apte à neutraliser, chez le lecteur, l'inquiétude qui peut naître de la situation de passage,

ce que vient confirmer, dans la deuxième phrase, la référence au rêve dans lequel le dormeur se dédouble pour neutraliser son cauchemar. Le voyage qu'entreprend ce personnage de son domicile au lieu où doit être projeté le film qu'il est en train de réaliser en est un troisième qui introduit dans cet *incipit* la fonction dramatique en faisant franchir au lecteur le seuil de l'action : le thème de la réalisation d'un film qui est le fil conducteur de l'histoire. Le passage est encore signifié un peu plus loin par le motif de l'adieu du personnage qui quitte sa chambre pour le monde extérieur. Il semble que le narrateur multiplie à l'envie les signes, comme s'il voulait marquer qu'il entend répondre aux attentes liées aux entrées en récit.

On observe pourtant d'emblée des failles dans le dispositif. L'action annoncée est dite imminente : « la inminente realización, tanto tiempo esperada, de un deseo ». Pourtant sa nature n'est pas précisée dans un premier temps et le lecteur doit attendre la fin d'une longue digression de douze lignes pour savoir qu'il s'agit de la projection des premières images du film dont le voyageur est le réalisateur. En outre, à peine l'action est-elle annoncée que son récit est différé par une stratégie narrative suspensive qui nous en éloigne même puisque le texte remonte dans le temps : alors que les premières phrases laissent entendre que le personnage se trouve sur la route et se dirige vers le lieu de la projection, le récit narre ensuite des expériences antérieures (un ancien voyage en avion puis le réveil et la toilette du matin même). L'attente du lecteur est frustrée, comme elle l'est encore par la rareté de l'information sur l'univers diégétique. L'*incipit* ne répond que très partiellement aux questions 'qui', 'quoi', 'où', 'quand', et 'comment' ? On sait seulement que le personnage, qui reste anonyme, est un nouveau Léonard (de Vinci) – référence à l'univers de la création et à l'héritage culturel –, qu'il est à la fois ingénieur, architecte, peintre, sculpteur et cinéaste et qu'il vit avec une femme nommée Virginia ; on ignore tout de son film ; on sait qu'il se déplace à l'aube sur une route de campagne, en provenance d'un lieu nommé La Constantina (s'agit-il d'une maison, d'un lieu-dit, d'une ville ?) et en direction de Barcelone. Les références temporelles se limitent au phénomène naturel du lever du jour. L'*incipit* correspond à un moment d'attente pour le personnage et crée, parallèlement, une attente pour le lecteur sans que l'on sache si le dosage de l'information et de sa rétention vise à piquer la curiosité du lecteur ou constitue l'amorce d'une stratégie déceptive. Joue-t-elle la carte de la séduction par le mystère qui suscite l'enquête débouchant sur la découverte finale de la solution, comme dans le roman policier et, plus largement, le roman populaire ? Ou bien les attentes du lecteur vont-elles être déjouées ?

L'information fournie par cette première séquence est principalement de nature autoréférentielle et orientée vers les codes que met en place le récit en son début. Le motif de l'oeuvre dans l'œuvre (le film dans le roman) thématise le processus de création, largement présent dans le roman contemporain, tandis que la référence à sa projection, qui confère au réalisateur le statut de premier spectateur, en fait par là même une représentation diégétique du lecteur et met en

avant la question de la réception. Celle-ci est associée d'emblée, par ce biais, au désir : « ante la inminente realización, tanto tiempo esperada, de un deseo ». La notion de désir est reprise, à la fin de l'*incipit*, dans cet autre spectacle qu'offre Virginia à l'homme qui la regarde (« desnuda sobre las sábanas arrugadas, se dio la vuelta del lado derecho, las blancas nalgas en avanzadilla tardíamente sugestiva » (p. 17). Création et réception sont assimilées à des activités désirantes. Mais on observe que le désir du personnage ne sera pas satisfait car il n'est plus temps de se livrer à des jeux érotiques. Aurait-on affaire à un nouvel indice déceptif ?

Est installé, en tous cas, dès l'amorce, le champ sémantique de l'incertitude et de l'imprécision : « La blancura imprecisa », « la vaguedad de contornos ». Le paysage est on ne peut plus évanescent et le restera tout au long de la séquence. Il faut attendre l'*explicit* pour que les arbres et les broussailles émergent progressivement de la pénombre, mais ce sera alors pour disparaître du champ de vision. D'autre notations visuelles renforcent cette impression : le voyageur a la sensation de traverser d'épais nuages (p. 16), puis contemple la brume qui s'élève au-dessus du fleuve (« la niebla que desde el río ascendía hacia el cielo », p. 17). Le référent extérieur à la conscience qui perçoit, se souvient et imagine (le narrateur saisit, en effet, le personnage en focalisation interne) se dissout donc au bénéfice de l'activité psychique du personnage focalisateur[3].

Le choix de la focalisation interne motive l'agencement du texte, lequel ne respecte pas la chronologie des événements narrés. De fait, les phrases s'enchaînent en fonction d'associations d'idées, en un parcours digressif et labyrinthique qui enchaîne présent et passé, perceptions, souvenirs et commentaires. L'agencement des micro-unités sémantiques repose, de fait, sur un processus analogique (l'association d'idées suppose entre elles un dénominateur commun) lui-même mis en évidence, à trois reprises, par le recours à la comparaison de la part du narrateur ou du personnage : comparaison entre la sérénité que peut procurer, à l'état de veille, la certitude que ce qui se produit est bien réel et celle que peut procurer au dormeur la conviction que son cauchemar n'est qu'un rêve (p. 165) ; analogie entre la sensation de rouler dans d'épais nuages et l'expérience de la traversée d'un orage en avion (p. 16) ; analogie encore entre la clarté de la voix de Virginia au réveil et celle de qui poursuit une conversation. Ce processus analogique, dont le but est d'ordinaire d'éclairer le discours en ramenant le nouveau au déjà connu, est dans le cas présent facteur d'opacité car il fait interférer différents niveaux de réalité. Le long parallélisme établi entre sommeil et veille débouche sur un gommage de leurs frontières respectives puisque le personnage éveillé, est encore habité par une impression d'irréalité (« La persistencia de cierta impresión de irrealidad », p. 15 ; « impresión de irrealidad probablemente acentuada por la impresión que […] », p. 16). La continuité entre rêve et réalité est accentuée par la troisième comparaison : « como si en vez de dormir hubiera estado manteniendo una charla que ahora proseguía »,

p. 17). Dans la mesure où le rêve peut être une métaphore de la fiction, cette ambiguïté pourrait annoncer une remise en question par le récit à venir de cette frontière ontologique. Par ailleurs, l'absence de guillemets avant et après « pareces un niño » p. 17) qui confond discours direct et narration, point de vue du protagoniste et voix de la femme, produit le même effet. La notion de seuil s'en trouve affaiblie.

Cet *incipit* livre un troisième type d'informations concernant ses codes par le biais d'une deuxième mise en abîme de la création artistique dans la référence à la musique. Le personnage s'éveille au son de la *Symphonie Pastorale* alors qu'il croyait avoir programmé le *Triple Concerto* de Beethoven. La musique introduit la notion de variation. Chaque interprétation est une version de la partition écrite. La permutation de deux enregistrements réalisés par le même chef d'orchestre tisse de nouveaux échos entre les deux œuvres du même compositeur. De plus, la musique continue à résonner dans la tête du personnage alors qu'il est sur la route. Le morceau de musique se démultiplie ainsi en une série de réalisations (programmée, enregistrée, écoutée, remémorée) à la fois différentes et fonctionnant en réseau, qui sont autant de déclinaisons d'un même motif. On pourrait en dire autant de la notion de blancheur qui donne aussi lieu à plusieurs variantes tout au long de l'*incipit* : celle du ciel à l'aube, des nuages, de la neige, du brouillard et enfin des fesses de Virginia. Dans la mesure où l'*incipit* met en place les mécanismes du récit, on peut s'attendre à ce que celui-ci substitue aux principes de succession et de causalité une composition de type musical fondée sur l'analogie et la variation.

La problématisation du début et de la fin

Rapprocher *incipit* et *explicit* c'est, dans ce roman, constater entre eux de fortes similitudes qui vont bien au-delà d'un simple jeu d'échos ou de parallélismes. Une continuité se fait jour dans le prolongement du motif de la blancheur tandis que l'aube, qui pointait dans l'*incipit*, déploie ses couleurs dans l'*explicit*. Le temps ne s'est donc pas écoulé entre les deux extrémités du roman si ce n'est de façon infime. *Incipit* et *explicit* réduisent la temporalité de l'univers raconté à un instant, la durée n'étant introduite qu'à partir de ce court laps de temps[4], de même qu'ils fournissent au récit un cadre spatial minimal (la route, la végétation sur ses bords et le ciel clair). Ces deux séquences, inaugurale et finale, constituent une unité sémantique brisée en deux fragments symétriquement disposés que leur situation topographique transforme en matrice donnant naissance au récit qui se développe dans ce cadre[5]. Cette métaphore de naissance, à fonction autoréférentielle, est un nouveau *topos* de commencement partagé par le début et la fin.

Ce cadre est transgressif car, outre le fait qu'il substitue l'instant à la durée, notion consubstantielle à celle de récit, il estompe la distinction entre début et

fin[6]. La complémentarité de ces derniers est sensible dans le fait qu'ils mêlent tous deux les indices de début et de fin. Si l'*incipit* développait des motifs d'ouverture, on y trouvait aussi des motifs de fin : fin de la nuit, fin du cauchemar, adieu de Virginia au protagoniste et départ de la maison. Symétriquement, la fin reprend des motifs d'ouverture au lieu de préparer le lecteur à l'achèvement de la fiction et au retour au réel : il est toujours question de l'aube, celle-ci s'ouvre comme une fleur (« dilatada rosa silvestre », « progresiva expansión ») alors qu'on pouvait attendre des connotations d'épuisement ; la dernière comparaison introduit un mouvement d'approche et non d'éloignement, et l'ultime membre de phrase annonce un « prélude » au lieu d'une coda. L'eau, le ciel et la terre dessinent de nouveau un imaginaire de la création. Le texte dit donc la fin par les mots du commencement et sa fin ne coïncide pas avec celle de l'histoire. Ce qui ne l'empêche pas de signifier, en sus, la fin à travers l'évocation d'un paysage qui s'ouvre, où la végétation s'écarte (« la cerrada vegetación verdinegra clareaba poco a poco, dando paso a un espacio cada vez más amplio, paulatinamente libre de árboles », p. 172) ; les masses sombres s'éloignent, tout comme les signes noirs vont disparaître de la page à la fin du paragraphe. Le dernier syntagme nominal « al blanco del alba » signifie, de par sa position, le retour à la page blanche qui est le signe le plus incontestable de l'achèvement de l'œuvre. De la sorte, *incipit* et *explicit* disent aussi bien le début que la fin ; leurs rôles sont interchangeables.

Par ailleurs, l'*explicit* confirme le code narratif esquissé dans l'*incipit*. On y retrouve, en particulier, la notion de variation. L'*explicit* peut d'ailleurs être lui-même interprété comme une variation sur l'*incipit*, à partir du seul syntagme récurrent : « a uno y otro lado de la carretera ». Le motif de l'aube donne lieu à de nouveaux développements toujours centrés sur la blancheur (« palidez luminosa », « aquel blanco », « blanco del alba »). Cette blancheur fait elle-même l'objet de nombreuses modulations, particulièrement dans le domaine de la couleur. Le motif de la musique réapparaît lui aussi, au sein d'une comparaison entre le déploiement des couleurs de l'aube et les interventions conjuguées des solistes d'un orchestre, sous la férule du chef : « Como esa batuta que hace surgir la música no ya de la orquesta en su conjunto sino también de las manos de cada uno de los solistas, de ese piano, ese violín y ese cello, así, como a influjos de una batuta, el aflorar de aquel blanco » (p. 173).

La musique ne naît pas, selon le narrateur, de l'action d'un agent unique, l'orchestre, mais du concert des différents solistes dont le jeu est unifié par la baguette du chef. Ce développement sur la musique apparaît, toutefois, dans le texte sous forme de comparaison, à propos de la description des différentes nuances des blancs de l'aube. Dans ce contexte, elle prend une valeur métaphorique pour signifier le travail de l'écriture conçu comme la conjonction de différentes composantes qui se succèdent, se répondent, se reprennent. La métaphore musicale substitue à la construction chronologico-causale, un art de la

variation qui allie similitude et différence. Le processus analogique est lui-même signifié par le mot « aproximación » (« ámbitos cada vez más abiertos en una progresiva expansión que era a la vez aproximación », p. 173). D'où le rejet d'une esthétique réaliste : l'image, en tant qu'approche analogique, se substitue au reflet : « Un cielo que, más que *reflejo* de la Tierra, se diría que *imagen* del planeta » (je souligne). On comprend mieux, dans ce cadre, l'association paradoxale du blanc et des autres couleurs. Le paradoxe naît de la mise en évidence de la différence de ce qui se ressemble (« azules que eran blancos », « amarillos radiantes que eran blancos »). La représentation se difracte en un kaléidoscope dont aucune des parties ne peut cerner l'objet. Une tension se fait jour entre le fragment et le tout, métaphorisée par la couleur blanche et sa décomposition en spectre de couleurs, qui redouble la métaphore musicale. Le blanc est, dans le texte, une couleur semblable aux autres, qui s'oppose au « verdinegro » de la végétation, mais il est aussi la synthèse de toutes les autres, comme le suggère son association au gris, au bleu et à l'orange. En physique, une lumière blanche est dite complexe quand, soumise à certaines expériences, elle peut être « décomposée » en constituants de couleurs diverses, comme sous l'effet d'un prisme. Inversement, on peut obtenir du blanc par la synthèse additive de lumières de différentes couleurs. C'est cette couleur complexe qu'évoque le maître taxidermiste d'Alfanhuí dans le roman de Rafael Sánchez Ferlosio *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, lorsqu'il dit à son disciple : « me voy al reino de lo blanco donde se juntan los colores de todas las cosas », « me voy al reino donde todos los colores se hacen uno »[7]. Les deux métaphores complémentaires des couleurs et de la musique mettent en évidence le principe analogique et l'association du divers en tant que loi sémantique et organisationnelle du roman.

La tension entre le multiple et le tout affleure également dans un mouvement ascendant, déjà perceptible dans l'*incipit* où le conducteur d'une voiture éprouve la sensation de se trouver dans un avion et où la brume monte du cours d'eau vers le ciel ; elle est nettement plus sensible dans l'*explicit* où le vol au milieu des nuages se transforme en un voyage en satellite autour de la Terre, ascendant puis descendant, qui permet d'en contempler en vision surplombante les composantes, d'où l'énumération qui les rassemble, telles des pièces d'une mosaïque[8] : « océanos, áreas sombreadas y áreas resplandecientes cada vez más cercanas, costas, ríos, cordilleras, archipiélagos deslumbrantes, planicies polares, fulgores de sol naciente » (p. 173).

Il apparaît donc que les deux pièces extrêmes du dispositif textuel sapent la linéarité du récit par le caractère de fragments d'un même texte qu'elles présentent et par la permutabilité des fonctions d'ouverture et de clôture qu'elles remplissent. Toutes deux affichent des principes d'agencement des unités du récit qui substituent à la chronologie les notions d'analogie et de variation. On a également pu observer une stratégie déceptive dans une gestion suspensive de l'information que l'on peut relier à deux « failles » dans le traitement du double

motif musical : une attente est trompée dans l'*incipit* puisque la musique qu'écoute le personnage à son réveil n'est pas celle qu'il croyait avoir programmée et symétriquement, dans l'*explicit*, alors que le narrateur vient de parler d'orchestre, il énumère trois instruments – le piano, le violon et le violoncelle – qui sont partie prenante de l'orchestre mais, ainsi isolés, opèrent un déplacement de l'orchestre symphonique vers le trio, formation pour musique de chambre. Ces « failles » ou « dérapages » peuvent passer inaperçus ou, s'ils sont relevés par un lecteur attentif, être interprétés comme de faibles indices annonçant la possible frustration de certaines de ses attentes : les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles paraissent être. Il ne peut, en revanche, savoir sur quoi pourra bien porter sa déception ou seulement sa surprise avant d'avoir parcouru la totalité du roman, à moins qu'il ne donne une valeur métanarrative d'indice au brouillage entre niveaux ontologiques (rêve et réalité) dans l'*incipit*.

La découverte des séquences qui séparent l'*incipit* de l'*explicit*, si elles confirment les principes d'analogie et de variation générateurs du texte, opère une véritable révolution dans la lecture qui conduit à réinterpréter en grande partie l'*incipit* car il s'avère que le pacte de lecture établi au début et confirmé à la fin est biaisé par la rétention d'une information décisive – bien plus qu'une paralipse ou omission latérale – qui modifie le statut et la signification des deux seuils du roman et éclaire d'un jour nouveau le rapport que le cadre entretient avec ce qu'il contient. Si toute prise de parole romanesque constitue, selon A. Del Lungo un piège relatif qui impose au lecteur une suspension du refus de croire[9], le piège est ici redoublé puisqu'il entraîne une rupture du pacte de lecture.

La « migration » des statuts narratifs

L'essentiel des clés du récit est explicitement livré vers la fin, entre les séquences 10 et 13 du cinquième et dernier chapitre qui n'en comporte 15. Des clés qui ne concernent pas une énigme préalablement identifiée par le lecteur. Si celui-ci a du mal à se repérer dans un récit labyrinthique, à articuler des informations contradictoires sur les étapes de la réalisation et de la présentation du film, il ne s'interroge pas sur l'emboîtement des fictions : la réalisation du film de Gaspar et l'écriture/lecture du Journal de Virginia Boada sont pour lui concomitantes. Or, sa compréhension de l'agencement du roman est bouleversée à la séquence douze du dernier chapitre, lorsque le caméraman explique à Gaspar, qui incarne les rôles de réalisateur et de spectateur de son film et devient par là une figure du narrataire, que sa vision du film (du roman de Goytisolo pour le lecteur si l'on donne à cette explication une fonction métanarrative) est erronée :

> ¿No se da usted cuenta de que la idea que se ha hecho de la película es ilusoria, que el protagonismo que usted le otorga es ilusorio, que no es verosímil? El juego va por otro lado. En definitiva, Ensayo General no es más que la película que pretenden rodar los personajes del Diario Íntimo de Virginia Boada. Y el Diario Íntimo no es más que la

> referencia real, por así decirlo, que aparece en La Paradoja del Ave Migratoria, la novela que vamos a llevar a la pantalla (p. 170).

Ce coup de théâtre conduit à reconsidérer la hiérarchie des niveaux de fiction. Dans cette nouvelle perspective, le roman ne raconte plus l'histoire du film réalisé par Gaspar, incluant l'histoire de l'écriture concomitante du Journal Intime de Virginia[10], sa lecture par Gaspar, commentée par le couple et ses incidences sur le film. Il s'avère soudain, à la lumière de cette explication tardive, que l'emboîtement des niveaux de fiction est tout autre et que l'*incipit* et l'*explicit* ne relèvent plus du récit premier mais d'un récit de second niveau ; l'*incipit* n'est donc plus un véritable commencement d'un point de vue logique, alors qu'il le reste de par la disposition physique du texte. Rien ne s'inaugure vraiment et les frontières sont illusoires. Le narrateur extra-hétérodiégétique du roman de Luis Goytisolo, *La paradoja del ave migratoria*, transpose donc dans son récit *Diario Intimo de Virginia Boada*, dont le film de Gaspar est une composante, au même titre qu'un autre film, *El Paso del Ecuador,* que tentent de réaliser les naufragés d'un voyage dans les îles Galapagos, dont Virginia et Gaspar font partie. *Incipit* et *explicit* « migrent » donc (pour reprendre un des mots du titre du roman) vers un autre niveau de fiction : ils ne sont pas inventés par l'instance narratrice qui assume le roman mais par un personnage de ce roman, Virginia. Le roman de Luis Goytisolo lui-même opère une migration similaire puisque qu'il passe du plan de la réalité à celui de la fiction en étant mentionné par le caméraman, à un double niveau de fiction d'ailleurs, puisqu'il est dit qu'il va être porté à l'écran. Il s'avère que l'instance de régie du roman de L. Goytisolo médiatise le roman de Virginia Boada, qu'une prise de parole en cache une autre et que *La paradoja del ave migratoria* peut être considéré, pour une grande part tout au moins, comme une transposition du roman quil inclut, sans que l'on sache très bien qu'est-ce qui relève de la citation ou du style indirect libre car les voix sont, comme les niveaux de fiction, souvent indiscernables. Le paradoxe de l'oiseau migrateur annoncé par le titre est cette métalepse narrative ou confusion des niveaux de récit qui fait appartenir une même unité à des niveaux différents selon l'optique adoptée, celle de la lecture ou de la rétrolecture, la seconde modifiant la première sans l'éliminer puisqu'elle a déjà eu lieu ; la variation est aussi à l'œuvre là où on ne l'attendait pas. De cet enchâssement à géométrie variable des niveaux de fiction résulte une relativisation de la notion de réel, lequel peut toujours être inclus dans un récit de niveau supérieur[11]. À cette première transgression s'ajoute une réduplication aporistique, selon la formule de Lucien Dällembach, puisque l'histoire du film, que l'on croit inclure celle du Journal, et qui met en abyme ses lois de fonctionnement, ainsi celles du roman de Luis Goytisolo, s'avère être « un fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut »[12]. Ainsi s'établi un jeu de miroirs, impossible dans un récit linéaire, dans lequel chaque composante reflète le tout et resserre entre les parties des liens de nature réflexive.

Antonio Sobejano Morán qualifie *La paradoja del ave migratoria*, dans une très belle étude, de « novela metafictiva antipoliciaca »[13]. La trame du film, explique-t-il, tourne, en effet, autour de l'idée de meurtre, et ce motif est répercuté, ne serait-ce qu'imaginairement, par les personnages sur les autres plans du roman (ce que l'on imagine a des incidences sur la vie réelle), sans que l'on parvienne à savoir avec certitude quelles morts sont naturelles et lesquelles sont criminelles : les mystères du roman ne sont pas dissipés. La principale subversion du genre réside toutefois, poursuit le critique, dans le fait que le criminel n'est pas un personnage de la fiction mais une instance narrative perverse qui trompe délibérément le lecteur : « Goytisolo – écrit A. Sobejano Morán – subvierte las reglas de la novela policiaca y él se convierte en el asesino de un texto que requiere la investigación activa del lector »[14].

On peut toutefois ajouter que Luis Goytisolo reste fidèle à la structure herméneutique du récit policier en disséminant tout au long du roman des indices permettant au lecteur perspicace de découvrir le piège, des indices plus aisément perceptibles que ceux, très ténus, qu'il injecte parcimonieusement dans l'*incipit*. Pour ne relever que quelques exemples, l'idée de piège narratif est explicitée à propos du film *Ensayo General*, à la fin du premier chapitre : « Ensayo General es una especie de jaula en la que el espectador acaba entrando voluntariamente » (p. 38), puis à la fin du troisième (les fins de chapitres sont des lieux stratégiques où s'établit trop tardivement le pacte de lecture que l'on attendait dans l'*incipit*), en rapport avec le scénario de film imaginé par des personnages naufragés sur une île du Pacifique, dans le Journal de Virginia. Gaspar qui fait partie du groupe, se refuse à entrer dans le jeu :

> a semejanza de ese investigador, ese erudito, que da lectura, perdiendo casi el aliento, a un libro largo tiempo buscado, y sólo al final comprende que el libro leído no es el que esperaba leer, que tal vez la cita o nota a pie de página que originó la búsqueda estaba equivocada, o, más en general, como ese lector de una novela que sólo en las últimas páginas cae en la cuenta de que el libro nada tiene que ver con lo que él suponía, que su lectura, confundida por una idea preconcebida, estaba equivocada desde el principio (p. 98-99).

De nouveau, à la fin du quatrième chapitre Virginia dit à Gaspar, le réalisateur : « Tú haces tus proyectos, dijo, trazas un plan y empiezas el juego, ya que crees tener todas las cartas en la mano. Pero siempre hay alguien – tal vez alguno al que consideras una de las cartas del juego que también tiene sus planes, su juego, y en ese juego tú no eres más que una de tantas cartas » (p. 138). La possibilité d'une inversion des relations d'enchâssement est aussi évoquée aux pages 57-58 : « Cabía hasta preguntarse si era legítimo decir que las anotaciones de Virginia habían influido en el guión o, por el contrario, no era más apropiado considerar Ensayo general como un mero recurso temático supeditado, al igual que otros materiales, al objeto último del diario » ; à la page 113 un journaliste

insinue que « Ensayo General pudiera ser en realidad obra de Virginia. O, incluso, mera materia prima para el Diario Íntimo ».

Que la règle sur laquelle repose le nouveau pacte de lecture soit le changement de perspective n'est mis en lumière que dans la séquence 13 du dernier chapitre, lorsque le narrateur décrit les premiers et uniques plans du film de Gaspar, épisode qui met en abîme la pièce maîtresse du code narratif du roman : un hélicoptère décolle sur l'esplanade d'une propriété dont la végétation se distingue à peine, comme dans l'*incipit* (« un contorno paisajístico todavía verdinegro », p. 169) et, au fur et à mesure qu'il prend de la hauteur**,** la perspective change, la caméra se déplace, sort de l'appareil pour filmer de l'extérieur l'hélicoptère qui se détache sur le ciel pâle de l'aube ; puis, en une nouvelle migration, ouvertement transgressive, qui rappelle la bande de Möbius, la surface blanchâtre du ciel se confond avec l'écran sur lequel est projeté le film, écran sur lequel se reflète ensuite le public et le réalisateur lui-même. Le passage du dedans au dehors qui s'effectue d'abord dans la fiction s'étend ensuite à des niveaux de réalité ontologiquement différents, comme cela se produit dans le roman de Luis Goytisolo (dont les initiales sont, soulignons-le au passage, celle du réalisateur dans la fiction, lequel est appelé à plusieurs reprises G. L[15]). Un indice de ce changement de perspective apparaissait déjà au chapitre trois où les passagers d'une croisière visionnaient un documentaire offrant des vues de la terre depuis un satellite, lequel se rapprochait jusqu'à filmer le bateau et les passagers en train de regarder le documentaire (p. 81). Cet épisode est une variante des dernières lignes du roman où un satellite se rapproche aussi de la terre qu'il photographie jusqu'à fixer sur la pellicule les couleurs de l'aube que contemple le personnage dans l'*incipit* et l'*explicit*. Une fois de plus, c'est la réflexivité du récit – écriture et lecture – qui est ainsi mise miroir. Un double lien thématique est, en outre, tissé entre le motif du film et le cadre – formé par l'*incipit* et l'*explicit* – par la référence à l'aube et au satellite dont on comprend rétrospectivement la signification ; il signifie de façon voilée le changement de perspective : la terre est vue depuis le ciel puis les couleurs du ciel depuis la terre[16]. Dans cette migration des niveaux de fiction, les modalités de l'*incipit* se démultiplient : alors qu'il est un *incipit in medias res* au regard de l'histoire de la réalisation du film (on commence par la projection de ses premières prises de vues), il commence par le commencement lorsqu'on comprend qu'il réfère à l'accident dont est sorti l'idée du film et réfère alors à la genèse d'une œuvre. Il commence aussi par la fin dans la mesure où, comme on va le voir, la blancheur du ciel métaphorise aussi la perte de connaissance/mort du réalisateur et réfère à l'écran blanc qui suit la projection des images du film.

Quant à la réduction de la durée à l'instant, réalisée dans le cadre, elle est mise en abyme par une comparaison, dans la séquence 11 : « Algo así como la jarra de leche del profeta : el profeta cree haberse desplazado en el curso del tiempo y del espacio y, cuando vuelve en sí, la jarra involuntariamente derribada sigue

vertiendo aún su contenido » (p. 166). La clé de la fonction narrative du cadre et de cette réduction est aussi livrée, sur le mode de l'indice, par le corps du texte, à la séquence 10 du dernier chapitre où le narrateur évoque en focalisation interne le souvenir d'un accident de voiture au cours duquel Gaspar a perdu connaissance avant d'être transporté à l'hôpital et a fait l'expérience d'une « condensación iluminadora de imágenes » expérience qui lui a fourni l'idée du film :

> se había producido una avalancha tal de *destellos de la memoria*, cuya evocación, ya en la clínica, puso de manifiesto que, ante la imposibilidad de enumerarlos de uno en uno, se hacía obligado representarlos como parte integrante de un *proceso de cristalización* en torno a un núcleo significativo, el núcleo del que había de brotar la idea inicial de la película, *figuración* implícita en la esctructura misma de ese proceso (p. 165 ; je souligne).

L'instant de l'aube commun au cadre et au film s'avère être celui de l'accident de la route qui a plongé le personnage dans une inconscience équivalente à la mort (« perdió el conocimiento », p. 164) et qui lui a fourni, d'après ses propres dires, « la idea inicial de la película » (p. 164)[17]. Une expérience présentée comme un double passage vers la mort mais aussi vers la vie (« un segundo nacimiento », p. 165), la vie physique et celle de l'activité créatrice. *Incipit* et *explicit* remplissent bien la fonction de passage qui est la leur, mais en en déplaçant le lieu : ce n'est plus un passage entre monde extrafictionnel et fiction mais entre deux niveaux de fiction, de la vie de Gaspar à son oeuvre. La citation ci-dessus rend compte de l'hétérogénéité du roman, de son aspect fragmentaire voire contradictoire. Tout ce qui entre dans le cadre correspond à des éclats de mémoire, ailleurs qualifiés de « impresiones y recuerdos más dispares, « una condensación de impresiones, imágenes y pensamientos, equivalente, pero de signo opuesto », (p. 164), dont le chaos est ordonné par un « proceso de cristalización » dont on a vu qu'il repose sur l'analogie (analogie entre les unités narratives et dans la pratique de l'image). Le blanc sur lequel s'ouvre et se ferme le roman pourrait bien signifier, en même temps que la genèse du monde inventé, la 'néantisation' d'un réel qui échappe à la mémoire et que seule la création artistique est capable de restituer, de sauver de la 'déréalisation' (une grande partie du dernier chapitre est consacré aux défaillances de la mémoire) en s'émancipant de la chronologie par l'association et la condensation polysémique des images et des fragments de récits qui proposent une approche multiple et ouverte de leur objet. J'ajouterai que le rapport entre le cadre et le reste du roman signifie encore la tension déjà évoquée entre le fragment – le récit est éclaté en composante hétérogènes et incomplètes – et le tout – l'acte créatif, l'instant qui rassemble la vie d'un personnage et ses doubles rêvés ou fantasmés. C'est là une tendance du roman contemporain que souligne Marco Kunz[18].

Une deuxième lecture ne remet pas en question les principes d'organisation du roman annoncés dès l'*incipit* : non respect d'un ordre chronologico-causal, analogie et variation. Ce qui change, c'est le statut narratif de l'*incipit* et de l'*explicit*, leur appartenance ou non au récit premier et la position qu'ils occupent dans l'histoire racontée (début, milieu ou fin), la permutation des places relativisant les notions de début et de fin. La deuxième lecture et les suivantes n'annulent pas la première, elles y ajoutent de nouvelles compétences du lecteur et font basculer vers l'acte de réception le principe de variation. La succession de ces divers régimes de lecture confère au roman un dynamisme supplémentaire, en fait un jeu (le terme apparaît à plusieurs reprises dans le roman) autant qu'un piège où le déplacement des séquences-pions s'établit de nouveaux parcours qui enrichissent la première lecture de significations nouvelles. Le titre énigmatique du roman, *La paradoja del ave migratoria*, s'avère annoncer cette mobilité des places et des statuts des composantes du récit que l'on vient de décrire, cette métalepse généralisée ; il signifie la nécessité de modifier la logique de la première lecture dans la seconde, tout comme le paradoxe va à l'encontre de l'opinion commune.

L'*incipit* et l'*explicit* sont des emplacements privilégiés en ce qu'ils constituent le cadre formel du récit et son principe sémantique générateur (la seconde naissance du personnage). Ils sont également, néanmoins, deux unités textuelles parmi d'autres, deux fragments d'un ensemble kaléidoscopique qui ne signifie qu'en réseau et où la chronologie et la causalité sont remplacées par l'analogie, la récurrence et la variation, dans une tentative de compenser les carences de la mémoire et d'intensifier, de cristalliser le sens en l'arrachant à la linéarité. Renoncer à la linéarité, c'est apprendre à ne pas mourir[19].

Notes

1 L'édition consultée est celle de Alfaguara, Madrid, 1987.

2 Cf. Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 90-94.

3 Andrea Del Lungo distingue trois types d'*incipit* : narratifs, descriptifs et commentatifs. Celui de *La paradoja del ave migratoria* est à dominante commentative ; description et amorce de narration sont le point d'ancrage de souvenirs du personnage et de commentaires du narrateur – à moins qu'ils ne soient du personnage lui-même –, la distinction des voix étant incertaine. Cette dominante commentative est en accord avec le primat de la fonction codifiante dont elle est partie prenante (Andrea Del Lungo, *op. cit*., p. 82).

4 Dans son étude sur les fins de romans, Marco Kunz souligne que « La función enmarcadora que principio y final cumplen en cualquier texto se acentúa si estos segmentos se diferencian claramente del resto de la obra » (*El final de la novela. Teoría, técnica*

y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española, Madrid, Gredos, 1997, p. 195).

5 On trouve le même dispositif dans *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (1956), roman qui débute et se termine par deux fragments d'une citation brisée, la description, par un géographe, du fleuve Jarama.

6 Andrea Del Lungo rappelle que « le fragment barthésien est conçu comme une écriture de l'instant qui, par la suppression de la durée, abolit aussi le commencement et la fin » (*L'Incipit romanesque*, *op. cit*., p. 28).

7 Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), Barcelone, Destino, coll. Clásicos Contemporáneos Comentados, 1996, p. 68. Le lecteur de *La paradoja del ave migratoria* a d'ailleurs pu lire une déclaration similaire dans la séquence quatre du premier chapitre. Lorsqu'un personnage demande « ¿Cómo te gustaría que te vieran los demás ? » son interlocuteur répond qu'il désire apparaître vêtu de blanc : « El blanco, que es la suma de todos los colores » (p. 35)

8 Cette aspiration à une totalité toujours plus vaste est présente dans plusieurs romans de cet auteur. Elle se manifeste dans *La estela del fuego que se aleja* par la réduplication des fictions à l'infini et par la fiction d'un livre de la Création qui aurait été volé et que l'auteur-créateur devrait réécrire, livre total contenant tout le savoir sur le monde et sur l'auteur lui-même dont chaque œuvre particulière n'est qu'une pièce et qui ne sera jamais achevé, un fragment d'une mosaïque en perpétuelle construction.

9 A. Del Lungo, *op. cit*., p. 64.

10 Le fait que le titre du livre de Virginia Boada, Diario Íntimo, n'apparaisse pas en italique entretient une ambiguïté entre journal intime et roman.

11 « Tu vida es una historia escrita por otro » dit un personnage de *Estela del fuego que se aleja.*

12 Lucien Dällembach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 51.

13 Antonio Sobejano Morán, « La novela metafictiva antipoliciaca de Luis Goytisolo : *La paradoja del ave migratoria* », *Bulletin Hispanique*, tome 93, n° 2, juillet-décembre 1991, p. 423-438.

14 A. Sobejano Morán, *op. cit*., p. 436.

15 Gaspar analyse la création artistique comme objectivation du soi pour l'auteur (et le lecteur) : « [hago] lo mismo que haces conmigo cuando relees [el Diario] : verte a ti misma desde fuera, obligarme a verme a mí mismo desde fuera » (p. 38). L'auteur et le lecteur sont à la fois dans le monde/la fiction et se placent hors du monde/de la fiction pour s'observer dans le monde/la fiction, c'est le point de vue du roi dans *Les Ménines* de Velásquez évoqué dans *Recuento*.

16 On comprend rétrospectivement que la multiplicité des métiers du protagoniste, à la fois ingénieur, architecte, peintre, sculpteur et cinéaste participe de cette logique kaléidoscopique qui refuse de réduire la représentation à l'Un.

17 A. Sobejano Morán écrit à ce sujet : « toda la acción narrativa de la novela queda enmarcada por el color blanco y comprende los instantes que preceden el accidente mortal de Gaspar cuando se dirigía en coche a Barcelona, unos instantes de destello

creador en la imaginación de Gaspar, con sus fobias, sueños, deseos y obsesiones » (*op. cit*., p. 434).

18 « En la literatura del siglo XX, el carácter fragmentario es a menudo intencionado, por ejemplo, en la construcción de una novela mediante el montaje de trozos de diversos libros ficticios. Una novela acabada puede erigir el fragmento en principio estructural, es decir, componerse de piezas sueltas que componen un conjunto, como un mosaico, un 'patchwork', un 'collage'. En estos caso se trata de fragmentarismo más que de fragmentariedad » (*El final de la novela*, *op. cit*., p. 99).

19 Je pastiche le titre que Milagros Ezquerro a donné à une étude de *El beso de la mujer araña* du romancier argentin Manuel Puig, *Quand raconter c'est apprendre à mourir*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-le Mirail, 1981.

Ouverture de deux parcours de lecture piégés : les *incipit* de *Naturaleza* (Felipe Hernández, 1989) et de *Sefarad* (Antonio Muñoz Molina, 2001)

Christine PÉRÈS
Españ@ 31 - Université de Toulouse-Le Mirail

Pour Jacques Soubeyroux,
avec mon affectueuse gratitude.

Publiés à douze ans d'intervalle par deux auteurs appartenant à la même génération, l'un très connu du grand public et de la critique (Antonio Muñoz Molina) et l'autre encore dans l'ombre et peu lu, en dépit de qualités littéraires célébrées à maintes reprises par la presse et récompensées par plusieurs prix littéraires (Felipe Hernández), les deux romans qui font l'objet de cette étude présentent de telles différences – tant au niveau diégétique que formel – que leur rapprochement peut sembler, à première vue, bien arbitraire. *Naturaleza*[1] relate une seule histoire, se déroulant dans un monde clos, détaché du réel, tandis que *Sefarad*[2], roman éclaté en dix-sept récits apparemment autonomes, porteurs d'autant d'histoires, s'enracine dans un cadre référentiel historique et géographique clairement défini.

Le choix de ces deux romans pourrait cependant aisément s'expliquer si l'on donnait à « transgression » une acception morale, car ces deux textes font de l'exploration du Mal leur thème essentiel. *Sefarad* explore un monde déchiré par les conflits de la guerre civile espagnole et de la deuxième guerre mondiale, et notamment l'univers totalitaire, aussi bien nazi que soviétique : le Mal envahit l'espace, qui se fragmente et devient sans refuge. Dans *Naturaleza*, le monde de La Pulpuña, sur lequel la violence règne en maître, est l'univers de toutes les transgressions : meurtres, viols, séquestrations, harcèlement physique ou moral… Mais ce n'est pas ce versant thématique ou moral de la transgression que cette étude se propose d'explorer, puisque la problématique de ce séminaire invite à mettre en relation deux termes : transitions et transgressions.

Je vais m'intéresser à l'ouverture de ces deux romans en considérant l'*incipit* comme un espace de transition entre le monde du lecteur et celui du texte, comme l'espace où s'établit une communication entre un sujet producteur et un sujet récepteur. Andrea Del Lungo préfère au terme de « transition » celui de

« passage » ou de « seuil » et considère l'*incipit* romanesque comme un « seuil à double sens tourné à la fois vers la parole du monde et la parole du texte ; et surtout, [comme un] lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques »[3]. Il convient de garder à l'esprit l'idée que cette communication n'est pas forcément caractérisée par la transparence et qu'elle repose souvent sur une manipulation. L'*incipit* fait alors figure de piège, autre notion importante mise en exergue par Andrea Del Lungo :

> Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif – et souvent difficile, pour l'écrivain – dont les enjeux sont multiples, car il doit orienter et légitimer le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, *diriger* la lecture. Autant dire que, pour le lecteur, le commencement est un piège : seuil énigmatique de la fiction, passage dans un territoire inconnu, entrée dans un espace linguistique nouveau, l'*incipit* demande inéluctablement l'adhésion du lecteur à la parole du texte, ainsi qu'une implication émotive dans l'univers romanesque.[4]

Andrea Del Lungo rappelle aussi que l'étude d'un *incipit* implique nécessairement la prise en compte d'un contexte :

> Si l'on analyse la question dans une perspective diachronique, deux autres passages spéculaires se réalisent : l'*incipit* insère l'œuvre dans cet intertexte pratiquement inépuisable qu'est l'histoire de la littérature ; tout « nouveau » texte doit ainsi, d'une façon explicite ou dissimulée, prendre position par rapport à des modèles qui font office de référence, même en ce qui concerne les attentes du lecteur. Double prise de position, puisque chaque début s'insère également dans un intertexte d'*incipit* dont les formes stéréotypées sont tellement connues qu'elles deviennent parfois un signe d'identification du genre romanesque, en jouant un rôle de naturalisation des frontières ; par cet aspect obligatoire du choix initial, aucun *incipit* ne peut donc être "innocent".[5]

Or, *Naturaleza* et *Sefarad* se présentent comme deux textes inscrits dans l'intertexte d'*incipit* antérieurs, avec lesquels ils jouent. L'ouverture du premier se donne à lire comme la transgression d'un modèle narratif, celle du second se fonde sur une transgression partielle du pacte de lecture, bouleversant ainsi l'horizon d'attente du lecteur, et sur une transgression narrative, ou métalepse, pour reprendre le terme proposé par Gérard Genette[6]. Nous nous attacherons à montrer que, dans les deux cas, l'*incipit* fait de la transgression un élément essentiel dans la manipulation du récepteur, dans la mise en place du piège qui lui est tendu.

L'*incipit* de *Naturaleza* : transgression d'un modèle narratif

L'*incipit* de *Naturaleza* se caractérise par son ampleur, puisqu'il correspond au premier chapitre du roman. Sa délimitation est extrêmement aisée, dans la

mesure où le lecteur dispose d'un certain nombre d'indications graphiques données par l'auteur. Écrit d'un seul tenant, c'est le seul chapitre non numéroté. Il est clairement situé à part du reste du roman, présenté sous la forme d'un triptyque : trois parties, clairement nommées, portant respectivement la mention « primera parte », « segunda parte », « tercera parte ». Elles sont composées de onze chapitres chacune, numérotés en chiffres romains de I à XXXIII. Les trois parties forment donc un ensemble cohérent : elles sont consacrées à l'évocation du monde de La Pulpuña, tandis que le premier chapitre évoque le trajet parcouru par le jeune maître d'école depuis la halte du train jusqu'au village où il doit assurer un remplacement.

Entrée dans un autre monde

L'*incipit* s'ouvre *in medias res* sur un parcours spatial entrepris trois jours plus tôt par un personnage anonyme, dont on ne sait pas encore dans la phrase d'attaque s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, de même qu'on ignore si le récit est pris en charge par un narrateur personnel ou impersonnel. L'omission du pronom personnel sujet permet au texte de jouer sur l'ambiguïté des formes de l'imparfait espagnol : « Llevaba ya tres días caminando en círculos por el erial » (p. 9). C'est la deuxième phrase qui lèvera cette ambiguïté en montrant qu'il s'agit d'un récit à la troisième personne. Dans la phrase d'attaque, en utilisant l'imparfait, temps non borné, le narrateur extradiégétique transporte le lecteur dans le passé d'une action en cours, dans un espace déjà présenté et donc supposé familier, comme le souligne l'utilisation de l'article défini à valeur anaphorique (« el erial », « el apeadero », « La Pulpuña »).

Le personnage mis en scène est anonyme et ce n'est qu'au bout de trois pages qu'il sera caractérisé par une activité (« maestro ») ; il ne fait l'objet d'aucune description physique, se réduisant en quelque sorte à un réceptacle de sensations. Dès la première page, le lecteur est conduit par les jeux de la focalisation à se couler dans son intériorité et à épouser son parcours spatio-temporel. En effet, si, dans la phrase d'attaque, le personnage est apparemment présenté en focalisation externe et si l'évocation de son parcours spatio-temporel est le fait du seul narrateur, par la suite c'est à travers le regard de ce personnage que le lecteur découvre le paysage et prend conscience du passage du temps. La configuration de ce premier chapitre est assez classique puisque le roman se caractérise par une ouverture *in medias res*, suivie d'un retour en arrière qui vise à réactualiser ce parcours spatio-temporel et conduit le lecteur à l'effectuer avec le personnage. Temps et espace sont intériorisés, comme le soulignent les nombreuses incises à l'imparfait, puis au passé simple, qui émaillent le texte : « como pensaba erróneamente, se repetía a sí mismo » (p. 10), « intentaba convencerse, recordaba, presintió, según le pareció, comprendió, recordaba… » (p. 11), etc. La focalisation interne sur le personnage (« recordaba », p. 10) sert à introduire une

analepse : le passage de l'imparfait et du plus-que-parfait (utilisés pour énoncer des actions secondaires) au passé simple (réservé aux actions de premier plan) souligne l'inversion des strates temporelles. Le moment présent s'efface au profit du passé récent que le personnage se met à revivre, et avec lui le lecteur, jusqu'au moment où, décrivant une boucle, le texte nous ramène à l'instant sur lequel s'ouvre le roman. La phrase d'attaque – transformée *a posteriori* par l'incise au passé simple – est alors reprise et présentée comme une pensée du personnage : « Llevaba ya tres días caminando en círculos por el erial, se repitió a sí mismo. » (p. 18).

L'*incipit* sanctionne l'entrée du lecteur dans un autre monde alors que le titre du roman, par sa banalité familière, ne l'y préparait pas. L'horizon d'attente du lecteur est alors déplacé. Le premier chapitre pose un espace et un temps différents de ceux que le voyageur a connus pendant le voyage. Tout l'*incipit* met l'accent sur l'entrée dans un monde et dans un temps qui n'ont rien à voir avec ceux que connaît le personnage, un espace dysphorique qui suscite chez lui et chez le lecteur un sentiment de profond malaise, parce qu'il n'est pas « crédible », parce qu'il est « étrange ». Si on prête attention au lexique qui le caractérise, on relève un certain nombre de champs sémantiques (géométrisation, évanescence, verticalité, profondeur) qui tendent à le déréaliser ou à lui conférer une portée symbolique (comme le mythème du labyrinthe, ou encore le lexique de la dévoration et de l'engloutissement) : le parcours spatial du personnage ne le conduit-il pas d'un espace ouvert et labyrinthique à un autre espace ouvert, découvert au terme du franchissement d'un passage étroit et d'une descente dans un lieu souterrain ? Finalement, tout donne à lire ce monde comme l'espace d'une initiation.

De plus, ce chapitre met en place un brouillage des frontières entre l'humain et l'animal (« husmeando caninamente », p. 17, « instinto », p. 9), mais aussi entre l'humain et le végétal (p. 17), comme pour suggérer un retour aux origines de la création du monde. D'ailleurs, la genèse de l'univers fictionnel dans l'*incipit* de *Naturaleza* se donne à lire comme celle d'un monde. Le premier jour, le jeune maître d'école parcourt un espace dénué de toute trace de vie et dans lequel tout n'est que poussière (p. 9, 10, 11…), une poussière dont va émerger progressivement la vie au cours des jours suivants ; le deuxième jour il pénètre dans un espace minéral où il trouve la présence d'une vie pétrifiée, celle d'un amphibien fossilisé (p. 14-15) ; le troisième jour sanctionne l'entrée dans un espace végétal où le personnage découvre sur le sol des traces de vie animale (p. 17), aperçoit des insectes et des oiseaux (p. 18), puis un homme (p. 18). Dans un travail de recherche antérieur[7], j'ai montré que le personnage aperçu est le « Dieu » de ce monde, l'ancien maître d'école de La Pulpuña, nommé Bosco, évoluant dans un paysage pareil à celui de la genèse du monde, telle qu'on peut la voir dans le tableau de Jérôme Bosch[8], et aussi telle qu'elle est présentée dans les mythes aborigènes[9].

Il n'existe donc aucune solution de continuité entre l'espace de départ et celui où évolue à présent le personnage, et cette rupture est homologue à celle que vit le lecteur qui commence à lire ce roman : le passage du monde du lecteur à celui du texte ne se fait pas en douceur et le seuil qui sépare les deux mondes, loin d'être effacé, est clairement mis en exergue. Tout au long du chapitre, l'accent est mis sur la frontière qui sépare la ville d'où vient le jeune homme (Teruel, simplement mentionnée dans les souvenirs du jeune maître à la page 10) du village vers lequel il se dirige (La Pulpuña), un seuil matérialisé par une distance de vingt kilomètres que le lecteur va parcourir avec le personnage. « L'*incipit* constitue […] le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début les repères nécessaires à sa propre exploration. »[10], affirme Andrea Del Lungo. Or, en brouillant tous les repères spatio-temporels et en amenant le lecteur à s'identifier à un personnage perdu au sein d'un paysage hostile, l'*incipit* s'attache à le désorienter et à le plonger dans un profond malaise, de sorte que dès le début du roman il est sans cesse partagé entre l'envie de cesser de lire et celle de continuer, tout comme le jeune maître va sans cesse hésiter, tout au long du roman, entre l'envie de fuir et celle de demeurer dans le village.

Cet *incipit* doit être mis en relation avec l'*excipit*, dans la mesure où ce seuil réapparaît à la fin du roman. Contrairement à l'*incipit*, l'*excipit* ne constitue pas un chapitre à part entière, mais est inséré dans la troisième partie. Aucun signe graphique ne le sépare du reste du texte. On peut toutefois situer son début à la page 258 lorsque le jeune maître demande à Luciano, un des vieillards du village, de le conduire vers Bosco, car s'ouvre alors un parcours spatial d'une durée de trois jours et de trois nuits, sous la conduite de Luciano, puis de Bosco. Alors que dans le premier chapitre Bosco avait pris la fuite, comme s'il refusait de le guider vers le village, il semble à présent le guider vers la sortie de ce monde. Comme au début du roman, ce parcours est circulaire car le jeune maître revient sur ses propres traces (p. 17-18, p. 268), mais il ne réussit pas à franchir le seuil dans l'autre sens et demeure prisonnier du monde de La Pulpuña. Un jeu de correspondances s'établit entre les deux seuils du texte puisque sont à nouveau mentionnés des éléments qui figuraient à l'ouverture, comme la grotte, l'amphibien fossile, la nature anthropomorphisée. Le lexique de l'engloutissement est à nouveau présent et, à la mort symbolique du personnage, aspiré par un tourbillon venu de la voûte céleste (*incipit*, p. 20), répond sa mort réelle, reçue de la main de Bosco, comme pour le punir de son intrusion dans le monde de La Pulpuña.

La mise en réseau des deux seuils du texte souligne à la fois la clôture de l'espace diégétique présenté et celle de l'œuvre, comme s'il s'agissait de mettre en évidence l'autonomie du monde créé par Bosco et, au-delà, par Felipe Hernández. N'est-ce pas une manière d'orienter la réception du texte en faisant de lui une fable allégorique ?

L'univers de la fable allégorique

L'*incipit* de *Naturaleza* présente un certain nombre de traits caractéristiques des romans du XIX[e] siècle, comme l'utilisation d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique et l'*incipit in medias res* relatant l'arrivée d'un voyageur, motif que la critique a interprété comme une image du lecteur en partance[11], ces romans situant à l'intérieur de la fiction un personnage entrant, personnage-relais dont l'activité mime celle du lecteur. Or, à première vue, le roman de Hernández opère une transgression de ces modèles balzaciens et zoliens, dans lesquels l'*incipit* s'attache à mettre en place un univers vraisemblable auquel le lecteur peut croire : l'*incipit* de *Naturaleza* affiche très clairement la rupture entre le monde du livre et le monde du lecteur, de sorte que le détachement qui s'opère entre le personnage et son univers d'origine se présente comme la mise en abyme de l'expérience vécue par le lecteur.

Mais la transgression de ce modèle narratif – clairement mise en évidence par la comparaison entre l'espace et un livre à lire (p. 14) – est un piège, destiné à permettre l'élaboration d'une fable allégorique. Dans *Naturaleza*, l'image du piège est d'ailleurs clairement mise en évidence au niveau diégétique puisqu'à la fin de l'*incipit* le jeune maître se retrouve enfermé au centre d'une immense cage naturelle formée par des tiges de houblon (p. 19). Rafael Conte a parlé à propos des romans postmodernes de nouveau réalisme[12] et le critique Santos Sanz Villanueva a comparé les œuvres de Felipe Hernández à celles de Beckett et de Kafka car elles font pénétrer le lecteur dans le monde de l'étrange, dans des univers clos, souvent sans localisation géographique et temporelle précises, des univers violents qui ont la consistance des pires cauchemars[13]. Le monde imaginaire et violent de *Naturaleza* va pourtant le renvoyer à son propre monde, de sorte qu'on peut parler de fable allégorique. Le texte semble élaborer un monde totalement décontextualisé, sans lien avec le monde du lecteur, mais, en fait, la référence à la guerre d'Espagne et aux combats ayant eu lieu à Teruel (p. 120)[14] – seul référent historique présent dans le texte – montre qu'il peut être lu comme une parabole, une interprétation de la réalité espagnole. La société gérontocratique créée par Bosco peut être interprétée comme la transposition fictionnelle de la dictature franquiste, en raison des liens étroits tissés entre le politique et le religieux et de la sacralisation de Bosco, chef spirituel de cette communauté[15]. L'amnésie dans laquelle le vieux maître a plongé ses disciples et l'univers clos dans lequel il les a fait vivre pourrait être une image de ce qu'a été l'Histoire de l'Espagne contemporaine au lendemain de la guerre civile : un univers qui s'est fermé aux transformations qui ont affecté le reste du monde (deuxième guerre mondiale, stalinisme) et qui a volontairement enseveli dans l'oubli une partie de son Histoire16, dont seuls sont dépositaires les vieillards, condamnés au silence. Des vieillards qui ont aussi choisi de fermer les yeux sur les crimes d'un chef spirituel dont ils suivent aveuglément les préceptes. Un autre indice – plus discret – d'une possible référence à la guerre d'Espagne apparaît dès la page 39 :

> Y mientras decía esto, su vista, inadvertidamente, se detuvo en la reproducción que ilustraba el calendario. Sobresaltado, sintió sobre sí la mirada vacía de un hombre que, con expresión aturdida, reclamaba su atención. El ciego, tocado con una caperuza blanca, era el segundo de una cáfila de ciegos, cuya guía, también a oscuras, se había precipitado en una sima. Era inevitable que, unidos como estaban entre sí por manos y bastones, fueran cayendo silenciosamente uno tras otro en el vacío. En un instante, sintió él mismo esa propensión irresistible hacia la caída, y hubo de apartar, violentamente perturbado, la vista de la imagen.

Cette image est mise en évidence par la réaction qu'elle suscite chez le jeune maître. Présentée comme une reproduction, elle renvoie donc à un référent iconique que le lecteur peut identifier : il s'agit de la parabole des aveugles relatée dans l'Évangile de Saint Matthieu et illustrée par la célèbre toile de Bruegel l'Ancien, reproduite par son fils Bruegel d'Enfer vers 1630, mêlant subtilement le religieux et le profane, le quotidien et l'universel. Dans la Bible (Matthieu, 14, 15), Jésus évoque pour ses disciples la conduite des Pharisiens au moyen d'une parabole : « Tout plant que n'a pas planté mon Père céleste sera arraché. Laissez-les : ce sont des aveugles qui guident des aveugle. Or si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ! ». La toile de Bruegel représente un groupe de six aveugles sur un chemin de campagne, avec en arrière-plan un village : le mouvement de la chute y est décomposé en six phases, correspondant à chacun des six personnages, installés en désordre sur la diagonale qui part de la partie supérieure gauche du tableau pour atteindre la partie inférieure droite de la toile. Les visages des quatre derniers aveugles, levés vers le ciel, tandis que leur corps perd l'équilibre, donnent un aspect poignant à la scène tandis que le deuxième aveugle de la file plante son regard dans celui du spectateur, comme pour lui adresser une mise en garde silencieuse et lui suggérer qu'il est concerné par la parabole biblique : suivre à tâtons un guide incapable rend la chute inévitable. La confrontation entre le texte biblique, le tableau de Bruegel et le texte de Felipe Hernández permet de faire apparaître certaines différences : si le « trou » mentionné dans l'Évangile peut être illustré par la déclivité présente sur la toile et si la description de l'attitude des personnages par Hernández correspond fidèlement à la scène du tableau flamand, le texte romanesque emploie néanmoins le terme d'abîme : or, nul abîme n'apparaît sur la toile. Il existe donc un autre référent implicite à cette illustration, un hypotexte sous-jacent qui pourrait être un poème de *La pell de brau*, dont Hernández reprend quelques traits et en omet d'autres (par exemple, les cris). Dans ce texte, le poète catalan Salvador Espriu, une des grandes figures littéraires de la post-guerre espagnole, dont l'œuvre tout entière est une intense réflexion sur la condition humaine, fait référence à la parabole des aveugles en utilisant des termes qui connotent l'abîme, associé aux ténèbres du mal :

El cecs avançaven, pel més orb guiats,	Les aveugles avançaient, guidés par le plus aveugle

dret a les cingleres de la crueltat.	droit aux abîmes de la cruauté.
Com deturaríem passos vacil.lants,	Comment arrêter les pas vacillants,
Quan els pensa lliures de caure en el mal	s'ils sont pensés libres de choir dans le mal
la blancor parada d'aquest fix esguard ?	par la blancheur tranquille du regard fixe ?
Mentre rodolaven esgarips d'esglai,	Pendant que dévalaient des hululements d'effroi,
una nova fila camina palpant	une nouvelle file marche en tâtonnant
l'eterna tenebra que l'engolirà.	la ténèbre éternelle qui l'engloutira.[17]

Dans ce recueil, où sont établis des parallélismes entre Israël et l'Espagne et où cette dernière est toujours nommée Sepharad, il est fait allusion à une guerre fratricide dans laquelle maints critiques ont lu une métaphore de la guerre civile espagnole[18]. Au-delà de l'Histoire de l'Espagne, le monde clos créé par Bosco réfère à tout type d'univers totalitaire, dont nul ne peut sortir, sous peine de mort, à l'instar de l'univers des camps[19] ou de celui des sectes. Cet univers clos renvoie aussi le lecteur à sa propre activité, la structure de l'exploration mise en place dans *l'incipit* pouvant être considérée comme la métaphore du parcours de lecture[20].

La portée autoréférentielle de Naturaleza

Dans un précédent article[21], j'avais aussi montré qu'à travers le personnage du jeune maître se faisait jour une réflexion sur la lecture et c'est sur ce point que je voudrais revenir. La relation entre le sujet producteur et le sujet récepteur se trouve mise en abyme dans le roman, puisque le jeune maître trouve les cahiers dans lesquels Bosco raconte la genèse de La Pulpuña et, habité par cette voix qui en surgit, vit une expérience de dépossession de soi. Dès l'*incipit*, Bosco pratique à l'égard du jeune maître une stratégie d'évitement (p. 18-19), se dissimulant au sein du monde qu'il a créé, et laissant le jeune homme face à son œuvre, un univers déroutant et difficilement déchiffrable auquel le jeune maître s'efforce sans cesse de donner un sens.

Bosco créateur (invisible parce qu'il est officiellement mort) cède alors la place à Bosco narrateur (omniprésent). Le créateur s'efface, mais, en réalité, depuis l'ombre où il est dissimulé, il manipule, au moyen du narrateur des manuscrits, le jeune maître, transformé en lecteur. Dans ces derniers, Bosco définit le monde qu'il a créé comme une œuvre ouverte, incomplète (p. 193) et appelle de ses vœux la venue d'un successeur capable de la régénérer. Le jeune homme se transforme progressivement en un double de Bosco et l'utilisation de la focalisation interne amène le lecteur à vivre de l'intérieur cette expérience. De plus, au cours de la lecture des manuscrits, s'instaure chez le jeune maître un jeu entre les trois instances que Michel Picard[22] repère chez tout lecteur : le liseur, le lu et le lectant. Le liseur, part du jeune maître qui maintient le contact avec le monde extérieur, refuse d'adhérer à l'univers de violence et de folie qu'il découvre

(p. 106), tandis que le lu réagit à certaines scènes de violence et d'amour où il retrouve, de manière voyeuriste, une image de ses propres fantasmes (par exemple, p. 235-236, le récit de la mort de Pedro, éventré par Bosco) et que le lectant tente de donner un sens à ce qu'il lit (par exemple, à la page 236**,** le jeune maître analyse certaines des contradictions présentes dans les manuscrits). Ces passages constituent une mise en abyme de l'expérience de lecture procurée au lecteur réel par *Naturaleza*, de sorte qu'on peut voir dans les personnages du vieux maître et du jeune maître des figures de l'auteur et du lecteur. Aussi, ne pourrait-on pas interpréter l'*excipit* comme un texte qui, par le jeu de correspondances qu'il entretient avec l'*incipit*, a pour fonction, une fois encore, de mimer l'activité du lecteur, puisqu'il met en place un personnage sortant (voir note 11) ? Et ne pourrait-on pas alors considérer la mort du jeune maître, alors qu'il s'apprête à franchir dans l'autre sens, le seuil entre le monde de La Pulpuña et le reste de l'Espagne, comme la « mort » symbolique du lecteur qui va terminer le livre et se dispose à franchir le seuil de l'œuvre ? Dans ce cas, la mort du personnage, au sein d'une nature elle-même agonisante (p. 269), sanctionnerait la transformation du lecteur par le texte, car, comme le remarque à juste titre Vincent Jouve : « C'est donc parce qu'elle se fonde sur la représentation, passe par l'interrogation et intègre le vécu affectif que la signification romanesque permet ce réinvestissement personnel qui fait de la lecture bien plus que l'accès à un savoir : un vécu à part entière dont le sujet sort transformé »[23].

Dans *Naturaleza*, la transgression d'un modèle narratif, mise en place dans l'*incipit* du roman, permet de faire entrer le lecteur dans un monde apparemment détaché du sien pour l'amener en fait à s'interroger sur son propre monde et sur sa propre activité de lecture. La relation étroite qui se tisse entre les deux seuils du texte instaure une circularité symbolisant au niveau diégétique le monde clos créé par Bosco et invitant le lecteur – si l'on se place dans l'optique de la réception du roman – à faire retour sur le début du texte dans le cadre d'une rétrolecture.

L'*incipit* de *Sefarad* : de la transgression du pacte de lecture à la transgression de niveau narratif

L'*incipit* de *Sefarad* est lui aussi clairement défini puisqu'il est formé par la première séquence de « Sacristán », récit liminaire divisé en neuf séquences, séparées les unes des autres par un blanc typographique. Cette séquence est à double titre un *incipit*, celui du roman intitulé *Sefarad*, ainsi que celui du premier des dix-sept récits qui composent cette œuvre. Cet *incipit* se caractérise par un jeu de transgressions qui vise à piéger le lecteur : transgression du pacte de lecture, puisque ce qui se donnait à lire dès la couverture comme un roman sur la Shoah s'ouvre une exaltation des produits du terroir, mais aussi transgression de niveau narratif, puisque le récit cadre est effacé au profit d'un récit enchâssé non déclaré comme tel.

La transgression du pacte de lecture

La première transgression est celle du pacte de lecture proposé aux lecteurs par le péritexte, ou du moins une transgression partielle, puisque le seul trait conservé est celui qu'annonçait le sous-titre « novela de novelas », à savoir l'éclatement du volume en une série de récits apparemment autonomes. L'expulsion des juifs d'Espagne en 1492[24] ou la déportation et le génocide de 1939-1945[25], autant de référents historiques suggérés par la couverture, n'apparaissent pas dans l'*incipit*. Or c'est là une thématique susceptible d'éveiller l'intérêt du lecteur car elle est tout à fait nouvelle chez cet écrivain, du moins dans ses romans. Ses chroniques parues dans *El País* avant la publication de *Sefarad* témoignent en effet de l'intérêt qu'il attache depuis longtemps à cette période de l'Histoire[26]. L'*incipit* ne peut donc qu'avoir, dans un premier temps, un effet déceptif sur le lecteur, puisqu'il évoque, face aux déracinements suggérés par le péritexte, un exil de la proximité en mettant en scène un groupe de provinciaux installés à Madrid. Il n'a donc rien à voir à première vue avec le roman historique que paraissait annoncer le péritexte. L'évocation du judaïsme se voit alors ravalée au rang de simple anecdote, car, quelques séquences plus loin, la description d'un *paso*, œuvre du sculpteur Utrera représentant le dernier repas du Christ et des apôtres et mettant en scène la trahison de Judas (p. 26-31), ne semble avoir d'autre fonction que d'introduire la petite histoire locale, en l'occurrence le récit d'un règlement de comptes entre l'artiste et un tailleur de la ville. L'*incipit* décrit, au présent d'habitude, le déroulement rituel des collations qu'organise régulièrement ce petit groupe d'exilés. Les premières pages du roman se donnent à lire comme une parodie de la Cène, thème du *paso* appartenant à une confrérie de leur ville natale, dont ils sont demeurés des membres actifs. Le lexique religieux utilisé pour dépeindre les repas des membres directeurs de la Délégation régionale fait de Godino un nouveau Christ et transforme ses compagnons en apôtres d'un nouveau culte, celui de la patrie perdue et incessamment célébrée. Le personnage narrateur ne porte d'ailleurs t-il pas le surnom – ô combien révélateur – de Sacristán ?

> Godino, el secretario de nuestra casa regional – que ha revivido de un triste letargo gracias a su dinamismo entusiasta – organiza regularmente comidas de hermandad en las que disfrutamos de los alimentos y de las recetas de nuestra tierra […]. En el reservado del Museo del Jamón donde solemos reunirnos los de la directiva, Godino corta con gula un trozo de pan y antes de hundirlo en el plato de morcilla humeante hace un gesto como si bendijera y recita unos versos :
>
> *La morcilla, gran señora,*
> *Digna de veneración.* (p. 11-12)

Comme dans le texte de Felipe Hernández, cette ouverture romanesque met en scène le cloisonnement des différentes régions d'Espagne et leur repli sur elles-mêmes. L'attachement au terroir se traduit ici par un exil intérieur

misérable. L'exil fait figure de vide, d'espace à combler, face à une plénitude idéale, symbolisée par la terre natale. Cette tension entre le vide et le plein se comble dans le prosaïsme et l'exaltation de la matière. Le groupe de personnages se livre à une véritable débauche de nourriture, célébrée par Godino avec une ferveur jubilatoire :

> ¡Nuestras aceitunas gordales o de cornezuelo!, declama Godino. ¡Nuestros panecillos de aceite, nuestros borrachuelos, nuestros andrajos, nuestros hornazos de Pascua, nuestra morcilla en caldera, que es morcilla de arroz, y no de cebolla, nuestro gazpacho típico, que no se parece nada a eso que llaman gazpacho andaluz, nuestra ensalada de alcauciles! (p. 11-12)

Ce texte met en exergue un lexique des sensations, les sens sollicités étant l'odorat et le goût. Les personnages sont ainsi réduits à leur gloutonnerie animale, ce qui opère implicitement une dévalorisation du terroir. Cette scène est le support d'une opposition entre le culte du terroir espagnol et les diasporas, exils et persécutions historiques évoqués ensuite dans le roman. La ville natale de ces personnages fait alors figure de petite *Sefarad* ridicule pour faux exilés. Cette séquence s'organise en effet selon une triple temporalité, qui vise à construire une fiction d'exil : la première strate temporelle renvoie au présent, c'est-à-dire au temps des ripailles ; la deuxième strate inscrite dans ce texte est la temporalité de la terre natale ; la troisième est la temporalité des premiers temps à Madrid. Or, le narrateur se souvient davantage des premiers temps à Madrid que de l'époque où il vivait encore dans sa ville natale : il a la nostalgie du temps où les produits du terroir gardaient encore intacte leur saveur et où, à l'instar de la madeleine proustienne, ils étaient capables de ressusciter, l'espace d'un instant, la terre natale tant regrettée. À présent, l'exil est une fiction car les personnages exagèrent leur accent et les spécialités régionales, dépouillées d'une saveur d'antan qui ne subsiste que dans les mots, s'avèrent fort indigestes :

> Ahora, la verdad, nos damos cuenta de que su masa aceitosa se nos hace un poco pesada, y aunque en nuestras conversaciones seguimos celebrando el sabor del hornazo, su forma única en el mundo, hasta su nombre que nadie comprende más que nosotros, si empezamos a tomarnos uno nos lo dejamos sin terminar, y nos da un poco de pena desperdiciar comida, como nos decían nuestras madres, y nos acordamos de esas veces, en los primeros tiempos de Madrid, en que íbamos a la agencia de transportes a recoger alguno de aquellos paquetes de comida que nos mandaban de nuestras casas : cajas de cartón bien selladas con cinta adhesiva y aseguradas con cuerda, trayéndonos desde tan lejos el olor intacto de la cocina familiar, la sabrosa abundancia de todo lo que nos faltaba y añorábamos tanto en Madrid : butifarras y chorizos de la matanza, borrachuelos espolvoreados de azúcar, hornazos, incluso algún bote de cristal lleno de ensalada de pimientos rojos, la delicia máxima que uno podía pedirle a la vida. Durante una temporada, el interior tétrico del armario en nuestro cuarto de pensión adquiría la suculenta y misteriosa penumbra de aquellas alacenas en las que se guardaba la comida en los tiempos anteriores a la llegada de los frigoríficos. (p. 12-13)

Cet *incipit* se donne finalement à lire comme un pastiche du texte de Proust, où la madeleine se voit prosaïquement remplacée par du boudin. L'effritement des saveurs du passé était déjà perceptible dans le passage des pages 11-12 que nous avons cité plus haut. L'entrelacement de la voix du personnage de Godino et de celle du narrateur (perceptible grâce aux incises contenant des verbes *dicendi* – « declama Godino » – et aux relatives déterminatives – « que es morcilla de arroz », « que no se parece nada a eso que llaman gazpacho andaluz » –) déclarait déjà la prise de conscience chez le personnage narrateur de l'enfermement du groupe dans un exil artificiel. Et que dire du nom Godino qui semble une transposition ironique du nom anglais *God*, afflublé d'un suffixe quelque peu péjoratif ?

Curieusement, c'est la banalité de cet *incipit* qui fait dans un premier temps sa séduction. Habitué à ce que le roman lui raconte une histoire captivante[27], le lecteur attend… Or, dans « Sacristán », rien d'extraordinaire ne vient combler cette attente, de sorte que l'on pourrait reprendre, à propos de cette première séquence de *Sefarad,* le jugement porté par Charles Grivel sur le Nouveau Roman : « Pour le "nouveau roman" des années 1950-1960, on constate que le manque (d'ailleurs tout relatif) d'histoire (d'extraordinaire) est précisement ce qui le fait lire : le lecteur, habitué au roman, l'attend ; la dilution même de l'événementiel l'instaure comme horizon de lecture. »[28] La séduction, dans ce récit liminaire, va aussi jouer dans le sens de la familiarité. Ce texte ne renvoie pas à des modèles romanesques issus du XIX^{e} siècle, comme le fait *Naturaleza*, mais doit être replacé dans le contexte des *incipit* des autres romans d'Antonio Muñoz Molina. La volonté affichée de ce début de roman est d'offrir au lecteur un Muñoz Molina classique : lui donner ce qu'il attend en quelque sorte lorsqu'il achète un livre de cet écrivain. Selon Andrea Del Lungo, on reconnaît toujours un écrivain à ses premières pages[29]. Dans cette première séquence de « Sacristán », l'auteur joue avec la connaissance que le lecteur peut avoir de son œuvre pour le piéger. Comme les romans antérieurs, *Sefarad* s'ouvre sur la mise en place de l'acte mémoriel : depuis Madrid, un personnage narrateur évoque avec regret la terre andalouse où il est né et qu'il a quittée depuis longtemps déjà, tout en faisant état des relations difficiles qu'il entretient avec ses enfants. Cet *incipit* se caractérise finalement par une accumulation de traits que l'on retrouve dans les romans de Muñoz Molina, notamment dans *El jinete polaco*, dont la deuxième partie met en scène l'installation d'un jeune provincial à Madrid et dépeint l'exil économique : roman de la mémoire, bipolarisation de l'espace (Andalousie *vs* Madrid), rupture entre les générations. Pour le lecteur familier des œuvres de Muñoz Molina, l'impression de retrouver un univers bien connu va s'accentuer au fil de la lecture de ce premier récit. Bien que le nom de Mágina, capitale du monde imaginaire du romancier, créée à partir de l'espace référentiel de sa ville natale (Úbeda), ne soit jamais cité, nombreuses sont les références qui y renvoient. Certains toponymes ne peuvent manquer d'attirer l'attention du

lecteur, comme Despeñaperros, frontière entre deux mondes, celui de Madrid, rêvé comme le lieu de tous les possibles et finalement vécu comme celui de toutes les désillusions, et le monde de la ville natale, espace-prison fui, puis regretté, dans lequel s'enracine la nostalgie. Alors que le nom de Madrid, l'espace dysphorique de l'exil, est énoncé à maintes reprises[30] et que bon nombre de rues, places et édifices sont nommés[31], celui de Mágina, l'espace euphorique de la patrie perdue, n'est reconnaissable qu'à travers quelques noms[32], références[33] ou la mention de certains personnages typiques de cette ville, comme le sculpteur Utrera (p. 27-30), présent dans *Beatus ille* et évoqué à plusieurs reprises dans *El jinete polaco*.

En fait, cette transgression explicite du pacte de lecture en dissimule une autre, implicite et indécelable lors d'une première lecture : il s'agit cette fois d'une transgression de niveau narratif, ou métalepse.

Transgression de niveau narratif

Pour prendre conscience de l'existence de cette métalepse, habilement dissimulée par l'auteur au moyen d'une paralipse (ou voilement d'une donnée), le lecteur doit parvenir au terme de son parcours de lecture. Comme dans *Naturaleza*, la mise en relation de l'*incipit* et l'*excipit* de *Sefarad* fait sens. Ce dernier est d'ailleurs clairement délimité par un blanc typographique et correspond aux deux dernières pages du roman. L'auteur a d'ailleurs choisi de reprendre le titre de l'œuvre pour désigner ce dernier récit, comme pour suggérer, au moyen de cette mise en abyme, qu'il contient des clés de lecture de l'ensemble du texte. Cette ultime séquence met en scène un écrivain enfermé dans son bureau madrilène, un soir de décembre, occupé à se souvenir et à inventer :

> […] en mi cuarto de trabajo, bajo la luz de la lámpara, que ilumina mis manos y el teclado, el ratón, la concha cuyas acanaladuras me gusta acariciar distraídamente con las yemas de los dedos, la postal de la niña de Velázquez, puedo tener la sensación de que nada de lo que invento o recuerdo está fuera de mí, de este espacio cerrado. (p. 592-593)

La mention de la coquille trouvée deux ans plus tôt par Arturo sur la plage de Zahara (p. 592) laisse à penser que le narrateur personnel qui prend en charge cet ultime récit est le même que celui du chapitre 9 (« Berghoff ») : il s'agissait d'un écrivain qui mêlait souvenirs et invention pour créer les personnages de ses livres, utilisant certains traits de sa vie personnelle et d'autres, totalement fictifs. « Sefarad » amène donc le lecteur à mettre rétrospectivement en réseau plusieurs récits. Ainsi, la première séquence de ce dernier récit est constituée par l'évocation de la ville natale de l'écrivain, dont le nom apparaît quelques pages plus loin (Úbeda, p. 544). La réapparition à la fin du livre du *paso* décrit dans le premier chapitre (p. 546) renvoie ainsi à la patrie des provinciaux de

« Sacristán ». Le premier chapitre de *Sefarad* est en fait un récit second, enchâssé dans un récit premier qui n'apparaît que par intermittences. Ce roman est donc paradoxalement caractérisé à la fois par un « affichage et [un] brouillage de la source énonciative »[34] qui a pour fonction avérée de permettre l'émergence des voix des narrateurs secondaires et de faire passer au premier plan l'Histoire, tandis que le parcours de ce personnage écrivain se trouve relégué au second plan. Le résultat obtenu est un brouillage des hiérarchies énonciatives. Contrairement aux apparences, le narrateur à la première personne de « Sacristán » n'est pas un narrateur extradiégétique mais intradiégétique. Il est la création du personnage écrivain présent dans les chapitres 9 et 17, un personnage que la critique a souvent confondu avec l'auteur lors de la publication du roman[35]. Le brouillage des différents niveaux du récit et la confusion savamment entretenue par Muñoz Molina entre fiction et réalité donne à ce texte une dimension métatextuelle indéniable, d'autant plus que la coexistence de récits achevés et de récits en cours d'écriture, œuvres de ce personnage écrivain, irradie le livre tout entier et donne au lecteur l'impression qu'il est en train de s'écrire sous ses yeux. La parodie de la Cène fonctionne donc rétrospectivement comme une clé de lecture de ce chapitre et comme un indice de l'autoparodie de ses propres textes à laquelle se livre l'auteur dans le but évident de rendre illisible la structure de ce qu'il a choisi de nommer « una novela de novelas ». L'auteur fait donc preuve d'une profonde ironie lorsqu'il choisit de placer à l'ouverture du roman un pastiche et d'ouvrir son exploration de l'exil par une évocation empreinte d'humour de l'exode économique. L'ironie – que Philippe Hamon qualifie d'écriture oblique[36] – instaure un mode de communication complexe.

L'originalité de ce texte est qu'il doit être mis en relation avec un double *excipit*, celui de l'œuvre, comme nous venons de le voir, mais aussi celui du récit intitulé « Sacristán ». Cet *excipit*, clairement délimité par un blanc typographique, se compose de deux paragraphes : le premier s'ouvre sur l'assurance de la perduration d'un temps révolu (« Como aquella vez…), sur un présent conçu comme la répétition du passé, le deuxième sur l'inverseur sémantique « pero », qui énonce clairement la rupture entre les deux époques. Et là encore, on trouve un autre indice annonciateur d'une communication dépourvue de transparence, car l'image du piège est aussi présente à la fin de « Sacristán », dans le dernier paragraphe du récit, lorsque le personnage narrateur essaie de se libérer de l'étreinte de Mateo Zapatón :

> Pero ni siquiera parecía que recordara el significado de esa palabra, que repitió de nuevo mientras seguía sujetándome la mano que yo ahora quería desprender, *atrapado*, angustiado por irme. Me aparté de él y siguió quieto, la mano de palma blanca y húmeda que *había sujetado*[37] la mía aún ligeramente levantada, el sombrero con la pequeña pluma verde torcido sobre la frente, solo como un ciego en mitad de la plaza, sustentando la gran peana de sus zapatones negros. (p. 38)

C'est dire que cet *incipit* implique de la part du lecteur une rétrolecture au cours de laquelle le texte initial se révèle autre, dans sa dimension de récit enchâssé, et où la métalepse initiale devient clairement lisible. Cette rétrolecture est d'ailleurs clairement inscrite dans l'œuvre, au moyen d'une postface intitulée « Nota de lecturas », dans laquelle l'auteur donne à son lecteur un certain nombre d'informations sur la genèse du roman et sur les hypotextes historiques de *Sefarad*. Le lecteur, au cours de cette nouvelle lecture de l'œuvre, prend alors conscience que cette métalepse aperturale avait été rendue illisible et invisible par la présence, dans les récits suivants, d'autres transgressions narratives visant à l'impliquer dans l'univers diégétique. Si la transgression narrative de « Sacristán », la première du roman, est imperceptible à première lecture, il n'en va pas de même pour la métalepse explicite du troisième récit, « Quien espera », où le tutoiement du narrateur – qui s'adresse à un double narrataire, lui-même et le narrataire extradiégétique, auquel le lecteur peut s'identifier – efface les frontières entre réalité et fiction et projette le récepteur au sein de l'univers fictionnel :

> Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte, que tal vez ya figura tu nombre en una lista mecanografiada de presos o de muertos futuros, de sospechosos, de traidores. Quizás ahora mismo alguien ha trazado una señal a lápiz al lado de tu nombre, ha dado el primer paso en un procedimiento que llevará a tu detención y acaso a tu muerte, o a la obligación inmediata del destierro, o por ahora tan sólo a la pérdida del trabajo, o a la de ciertas ventajas menores a las que en principio no te cuesta demasiado renunciar. (p. 71)

En définitive, *Naturaleza* et *Sefarad* se présentent d'emblée comme deux textes qui, dès les premières pages, essaient de déstabiliser le lecteur. L'*incipit* y assume la double fonction mise en évidence par Andrea Del Lungo : tout en donnant au lecteur des points d'orientation, il se révèle être un lieu de perdition. La transgression s'avère alors un instrument précieux dans la manipulation du lecteur. Chez Felipe Hernández la transgression d'un modèle narratif issu du XIX^{e} siècle est on ne peut plus explicite et la mise en évidence d'un seuil que les textes zoliens et balzaciens s'efforçaient de naturaliser donne lieu à l'élaboration d'une fable allégorique. Chez Antonio Muñoz Molina la transgression de niveau narratif est implicite, le but recherché étant d'empêcher le lecteur de saisir d'entrée de jeu la structure du roman, peut-être pour donner à *Sefarad* une dimension polyphonique et permettre au lecteur d'en faire, dans un premier temps du moins, une lecture émotionnelle. Au bout du compte, ces deux textes, par des moyens totalement différents, vont se faire l'expression du totalitarisme : l'un en plongeant le lecteur dans un univers coupé du réel, l'autre en s'enracinant profondément dans l'Histoire du XX^{e} siècle. À chaque fois, la transgression a aussi une visée autoréférentielle, conduisant ainsi le lecteur à s'interroger sur sa propre activité et à faire un retour constant sur le texte qu'il parcourt ou vient de parcourir. La rétrolecture, suggérée implicitement dans l'*excipit* de *Naturaleza*, qui renvoie à l'*incipit*, est clairement programmée dans la postface de *Sefarad*,

« Nota de lecturas ». Dans les ouvertures des deux romans, la transgression est donc bien mise au service d'une stratégie textuelle.

Notes

1 Hernández, Felipe, *Naturaleza*, Barcelona, Anagrama, 1989.

2 Muñoz Molina, Antonio, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

3 Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 33.

6 Genette, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

7 Pérès, Christine, « L'espace sacré de *Naturaleza* (Felipe Hernández) ». Communication présentée lors du colloque international « Le XX^{e} siècle hispanique a-t-il été religieux ? », à l'Université de Bourgogne (Dijon), les 21 et 22 novembre 2003.

8 Sur la partie fermée du triptyque de Bosch figure Dieu, le troisième jour de la Genèse, en train de contempler le monde qu'il a créé, formé de figures embryonnaires minérales et végétales.

9 Voir à ce sujet les mythes des Arandas relatant la genèse du monde. Moisseeff, Marika, « Un désert fertile », *Australie Noire, Autrement* n° 37, mars 1989, p. 78-79.

10 Del Lungo, Andrea, *op. cit.*, p. 33.

11 Pierre-Gnassounou, Chantal, « Faire-croire : péripéties de l'ouverture narrative dans le roman zolien », in Tassel, Alain (Textes réunis et présentés par), *Les frontières du récit*, *Narratologie* n° 2, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 121-132.

12 Rafael Conte, cité par Bouju, Emmanuel, *Réinventer la littérature*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 28-29.

13 Sanz Villanueva, Santos, « Une fable étrange et profonde », *Revista de libros*, marzo 1999, http://www.editions-verdier.fr/espagne/titres/la_dette.htm.

14 Dès le début du roman, il est fait référence à la carte militaire de la zone (p. 9).

15 Pérès, Christine, *op. cit.*

16 Ce thème est très présent dans le roman contemporain : on peut citer, pour mémoire, le beau roman de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (Madrid, Suma de Letras, 2000) ou encore le texte, plus ancien, de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (Barcelona, Ave Fénix, 1999, 1ª ed. 1993), où une tranchée, creusée par les ouvriers de la Compagnie du Gaz pour réparer une éventuelle fuite, dévoile les restes d'un cimetière et devient le symbole de cette Espagne qui a volontairement enfoui son passé dans l'oubli, un passé dont l'odeur pestilentielle envahit l'espace diégétique : « Dos días después, los obreros echaron paladas de tierra a la zanja y la cubrieron con las mismas gastadas baldosas, cargaron las herramientas y las vallas en una furgoneta y se fueron para siempre. Entonces advertimos algo que se nos había pasado por alto:

durante todo el tiempo que la acera permaneció desventrada, mostrando las tuberías herrumbrosas y los cables despellejados, ningún olor especialmente tóxico se percibió en el entorno, como si no fuera el suave tufillo a mierda de gato que exhala la tierra removida. Pero una vez cubierta la zanja y sus podridas entrañas, el olor a gas volvió a emponzoñar el aire frente al portal número 8, y no sólo allí; la fétida atmósfera parecía expandirse cada día más y más, y llegó un momento, acaso porque se te había pegado a las ropas y a la piel, que podías detectar el jodido olor en las calles distantes de la plaza e incluso más lejos, en las barriadas remotas. », p. 23.

17 Espriu, Salvador, *La peau de taureau. La pell de brau*, Toulouse, Ombres, 1990. (Edition bilingue. Traduit du catalan par Fanchita González Battle), p. 138-139.

18 Gassol i Bellet, Olívia, *La pell de brau de Salvador Espriu o el mite de la salvació*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 44.

19 Todorov, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1994, p. 306-307.

20 Del Lungo, Andrea, *op.cit.*, p. 87-88.

21 Pérès, Christine, *op.cit.*

22 Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 214.

23 Jouve, Vincent, « Le lecteur et la construction du sens », in Bénat-Tachot, Louise et Vilar, Jean (eds.), *La question du lecteur*, XXXI[e] congrès de la Société des Hispanistes Français, mai 2003, Marne-la-Vallée, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, p. 97.

24 « La identificación de Sefarad con España viene de una profecía de Abdías que alude a los desterrados de Jerusalén que están en Sefarad, es decir en el finisterre del imperio romano, según interpretaciones tardías. […] ¿Desde cuándo se usa la palabra para designar a los judíos establecidos en España ? La cosa no está nada clara. Es dudoso que ya se utilizara en la Edad Media. Lo más probable es que aquella identificación del Sefarad biblíco con la península ibérica fuese tardía, tal vez posterior a la expulsión de 1492. », Pérez, Joseph, *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 11 (note 1).

25 Sur la couverture du livre figure la reproduction d'un tableau de Félix Nussbaum, *Autorretrato con pasaporte judío* (1943) : sur cette toile, le peintre allemand (1904-1944) donne de lui-même l'image d'un être traqué et désespéré portant l'étoile jaune et tendant un passeport sur lequel figure la mention « juif ».

26 Voir les précieux tableaux établis par Isabelle Prat. Prat, Isabelle, *L'écriture du quotidien : une convergence entre journalisme et roman (Antonio Muñoz Molina de 1990 à 1999)*, Thèse de doctorat sous la direction de Mme le Professeur Marie-Claire Zimmermann, Université de Paris IV- Sorbonne, 2002, tome II, p. 649-752 (Annexes 2 et 3).

27 Selon Charles Grivel, « L'extraordinaire est un signe inaugural porté par le texte » (*Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, p. 74). Il ajoute : « [...] il ne suffit pas qu'il y ait message et désir de communication de la part de l'auteur, il faut encore que le lecteur se fasse attentif. L'extraordinaire, à cet égard, rend le texte désirable et le lecteur présent au texte. » (*Production...*, *op.cit.*, p. 75).

28 *Ibid.*, p. 75.

29 Del Lungo, Andrea, « L'*incipit* romanesque », conférence donnée le lundi 24 novembre 2003 à la librairie Ombres Blanches de Toulouse.

30 Muñoz Molina, Antonio, *op. cit*., p. 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25.

31 *Ibid.*, « la Gran Vía », p. 14 ; « la Telefónica, el Edificio España, la Torre de Madrid », p. 16 ; la plaza de Chueca, p. 24 et 33 ; la calle Pelayo, p. 25.

32 *Ibid.*, « la Calle Nueva », p. 21 ; « la Calle Real », p. 30 ; l'autobus « La Pava », p. 15 ; « los desfiladeros y los túneles de Despeñaperros », p. 15 ; « el río Guadalimar », p. 16.

33 *Ibid.* Il s'agit de références à l'architecture ou à certaines fêtes : « arquitectura monumental », « Semana Santa », p. 11 ; « Semana Santa », *feria de San Miguel, de San Francisco*, p. 15.

34 Champeau, Geneviève, « L'autoreprésentation dans le récit de fiction », in Bussière-Perrin, Annie, *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, CERS, 2001, p. 68.

35 Hackl, Erich, « El caso *Sefarad*. Industrias y errores del santo de su señora », *Lateral*, n° 78, junio 2001, p. 29.

36 Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 7.

37 C'est nous qui soulignons.

Le poids du secret : l'*incipit* lacunaire de *Corazón tan blanco* de Javier Marías

Christine PÉRÈS
Españ@ 31 - Université de Toulouse-Le Mirail

Dès la première phrase, *Corazón tan blanco*[1] nous plonge brutalement au cœur d'un événement inattendu venant bouleverser de manière irréversible la vie des protagonistes. Le roman s'ouvre de façon magistrale sur l'évocation du suicide d'une jeune mariée au lendemain de son voyage de noces, épisode inspiré à l'écrivain par un fait semblable survenu dans sa propre famille[2].

Consacré tout entier à cet événement, le premier chapitre offre donc le premier rôle à la mort, conçue comme l'instant du passage par excellence, mais aussi promue au rang d'acteur, de déclencheur de l'action romanesque, puisque c'est son irruption qui, en venant endeuiller une famille, transforme en drame une banale scène de la vie quotidienne. Curieusement, cet *incipit* – qui frappe le lecteur par son intensité dramatique – se caractérise par l'élision pure et simple de l'instant du passage de la vie à la mort. En effet, son action s'organise autour de la découverte du corps de la morte et de sa présence silencieuse.

Outre son caractère dramatique, ce premier chapitre frappe le lecteur par son autonomie apparente, sa concision, son unité formelle et thématique : formé d'un seul paragraphe de sept pages et mis en évidence par une ellipse temporelle de quarante ans séparant ce segment analeptique du temps de la diégèse, il semble placé en exergue du roman. Il se caractérise par son unité de lieu (la demeure familiale), de temps (le moment du déjeuner) et d'action (la découverte de la morte). On peut se demander si la mise en relief de cet épisode ne sert pas à le désigner comme une possible clé d'accès à la signification globale de l'œuvre. Il semblerait que cet *incipit*, à l'instar d'un conte, relate deux histoires, l'une apparente et l'autre cachée, afin de faire partager au lecteur une expérience unique lui permettant de voir, « sous la surface opaque de la vie, une vérité secrète »[3].

Il importera de découvrir de quels procédés narratifs use l'écrivain pour manipuler son lecteur et le conduire à visualiser la scène du suicide comme s'il la lui racontait. Il conviendra en outre de s'interroger sur les raisons qui président à cet escamotage du vécu de la mort et à la mise en place du piège narratif visant à induire en erreur le lecteur. Je m'efforcerai de démontrer que la présence d'un

secret, lié à l'existence même du personnage-narrateur, suscite tout au long de cet *incipit* une écriture de la non-implication et la mise en place d'un espace symbolique fondé sur la notion de frontière. Seule une relecture attentive de l'*incipit* révèle le caractère profondément lacunaire d'un texte fondé sur la paralipse et permet de déceler les stratégies dilatoires mises en place par le narrateur pour retarder le dévoilement du secret. En refusant de décrire le passage de la vie à la mort de la jeune femme, ce chapitre raconte implicitement la naissance du personnage narrateur, fondée sur une transgression longtemps demeurée secrète.

Une écriture de la non-implication

D'emblée, on constate que cet *incipit* se caractérise par ce que l'on pourrait appeler une écriture de la non-implication, traduite par l'effacement du narrateur à la première personne : il semble laisser la place à un narrateur non personnel dont le discours hésite sans cesse entre la subjectivité et une apparente objectivité. Ce texte joue donc sur la limite qui sépare le récit personnel du récit non personnel, créant une tension entre les deux types de narration.

En effet, cet *incipit* est écrit à la première personne mais cette instance narrative ne se manifeste ouvertement qu'à deux endroits stratégiques du texte, la première et la dernière phrase, conférant ainsi une certaine circularité au récit et faisant entrer en résonance deux phrases qui ne peuvent que frapper le lecteur, la première par son caractère dramatique, la seconde parce qu'elle fait figure de révélation, une révélation différée par le récit – fait sur un mode distancié – de la découverte du corps : le lecteur apprend alors que l'époux de cette jeune femme anonyme n'est autre que le père du personnage narrateur, devenu veuf pour la deuxième fois. La phrase finale, par son allure conclusive, témoigne de l'apparente adhésion du personnage narrateur à une opinion générale (« Todo el mundo dijo... ») qui fait de son père une victime. Mais, en raison de son caractère énigmatique, elle soulève plus de questions qu'elle n'en résout. La réapparition de la première personne nous invite à mettre en relation ces deux phrases et à nous interroger sur les relations qu'elles entretiennent avec le long récit qui les sépare.

Entre subjectivité et objectivité

Caractérisée par une alternance de temps verbaux extrêmement révélatrice (passé composé/passé simple), la première phrase est dynamisée par un double mouvement de prise de distance et d'adhésion du narrateur par rapport à l'événement rapporté :

> No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. (p. 11)

Elle se compose d'une proposition principale contenant un verbe déclaratif (saber) et d'une subordonnée. Cette principale, formée à son tour de deux propositions indépendantes reliées par la conjonction de coordination « pero », fait état d'une contradiction tandis que la subordonnée, constituée par une série de propositions juxtaposées très brèves et d'une dernière plus longue reliée aux précédentes par la conjonction de coordination « y »[4], s'articule sur un paradoxe. La première nous fait pénétrer dans le temps de la narration tandis que la seconde nous introduit dans le temps de l'histoire. Comme dans un film où la voix du narrateur se tait pour faire place aux images surgies du passé, le temps de la narration s'efface derrière le temps de l'histoire et le narrateur décrit alors en focalisation externe le suicide de la jeune femme, comme s'il était témoin de la scène. Par un leurre semblable à ce procédé cinématographique, l'horreur de la scène et la présence de la mort effacent la figure du narrateur, comme la voix off s'efface devant le poids des images : le présent cède alors la place au passé. Le paradoxe présent dans la subordonnée – une femme entre dans une salle de bains et ... se tue – sert à faire passer au second plan la principale : « yo no he querido saber pero... ». Le paradoxe fait oublier la contradiction mais l'analyse des temps verbaux est révélatrice : l'emploi du passé composé révèle la prégnance de cet épisode révolu et raconté au passé simple sur le présent du narrateur. Or, l'essentiel se trouve dans la proposition principale, dans ce savoir sur la mort que le narrateur a voulu rejeter et dont il est devenu le détenteur à son corps défendant : en témoignent la répétition du verbe saber – employé successivement à la forme négative, puis à la forme positive – et l'emploi du « pero » adversatif qui souligne avec force que ce savoir a été imposé au personnage. En témoigne aussi l'utilisation du passé composé qui révèle que le narrateur continue à refuser ce secret qu'il a découvert, tout en ayant conscience qu'une fois entendu, il ne peut être oublié : l'emploi de ce temps aussi bien pour le verbe « saber » que pour le verbe « querer » atteste du pouvoir des paroles, de ce qui a été révélé.

L'étude de la dernière phrase – présentée elle aussi comme une révélation – fait apparaître à nouveau le processus d'inversion, dans les désignations concernant l'époux de la suicidée : « Todo el mundo dijo que Ranz, el cuñado, el marido, mi padre, había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez. » (p. 18).

L'étiquette[5] du personnage de Ranz est caractérisée par un recours fréquent à l'inversion : il est d'abord présenté comme « el reciente cuñado que había regresado de su viaje de bodas no hacía mucho », puis comme « el marido, el cuñado » (p. 17), et enfin – dans la dernière phrase – comme « Ranz, el cuñado, el marido, mi padre » (p. 18). La première expression, très longue, est constituée d'une désignation unique. Il s'agit d'une reprise – avec inversion du complément de temps – de celle utilisée pour caractériser la suicidée : « no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas » (p. 11). Le nombre des désignations va augmenter progressivement et passer de deux à quatre, ce procédé d'amplifica-

tion s'accompagnant d'un recours à l'inversion. La dernière expression ne peut que retenir l'attention, d'abord en raison de l'apparition – pour la première fois dans le texte – d'un nom propre, ensuite en raison du crescendo des désignations que vient ponctuer comme un point d'orgue le possessif « mi ». Entre « Ranz » et « mi padre », viennent s'intercaler les deux autres désignations sous lesquelles était apparu précédemment le personnage. Le possessif est rejeté à la fin de l'énumération, comme si, par souci de neutralité, le personnage narrateur désirait retarder le moment de révéler ses liens de parenté avec l'un des protagonistes.

Un récit lacunaire

Entre ces deux phrases, se déploie le récit du narrateur non personnel. Caractérisé par un tempo très lent, en raison de la présence de nombreuses pauses descriptives et d'analepses venant combler *a posteriori* des ellipses implicites, il revient inlassablement sur les activités auxquelles se livraient les protagonistes au moment où s'est fait entendre la détonation. Curieusement, le texte accorde autant d'importance aux activités de deux personnages secondaires, un commis d'épicerie et la servante de la maison, qu'à la description de la découverte du corps par la famille : pendant que les uns, frappés d'effroi, contemplent le corps sans vie, les autres continuent à vaquer à leurs occupations, inconscients du drame qui se déroule dans l'autre pièce. Dans la salle de bains la vie meurt tandis que dans la salle à manger la vie continue : d'un côté, c'est le corps de la défunte qui est le centre d'attention ; de l'autre, c'est la tarte glacée qui fait l'objet de toutes les inquiétudes et de toutes les convoitises. Le long développement sur les activités du commis et de la servante donne un tempo très lent à la scène, qui devient alors interminable, créant une impression d'enlisement temporel. Il est aussi un intermède destiné à préparer – tout en le différant le plus longtemps possible – le coup de théâtre final : l'arrivée du mari de la suicidée et surtout la révélation des liens de parenté qui l'unissent au personnage narrateur, dénouement rendu d'autant plus surprenant par la dissociation du personnage et de son lien de parenté avec le personnage narrateur par dix-neuf lignes de texte au cours desquelles la découverte du corps par le mari est éludée au profit d'un retour sur les activités de la servante et du commis, la première sensible au parfum masculin qui se dégage du marié ou de son beau-frère, le second tenté par le vin et le gâteau abandonnés sur la table.

De cette façon, la dernière phrase est détachée du reste du chapitre tout comme le premier chapitre est détaché du reste du roman par une ellipse temporelle. Il est évident que le narrateur se livre à une manipulation de la temporalité, présente dès la première phrase, dont les raisons restent à définir. Dans la scène du suicide, relatée en focalisation externe, il énumère les gestes de la jeune femme avec une neutralité, une froideur et un détachement qui rendent la scène

plus effroyable encore. La juxtaposition d'une série de verbes conjugués au passé simple semble traduire la détermination sans faille de la jeune femme et la minutie avec laquelle le narrateur détaille ses moindres gestes donne au lecteur l'impression d'assister à la scène, la succession des prétérits traduisant l'enchaînement des gestes. L'accumulation verbale[6], qui contribue à traduire la présence active de la jeune femme, n'est en fait qu'un leurre. Sa répétition, à l'imparfait cette fois, dans une analepse où, adoptant le point de vue de l'un des témoins, le narrateur constate que la jeune femme avait pleuré en se suicidant, éveille l'attention du lecteur. L'emploi du relateur « antes » et du plus-que-parfait de l'indicatif dans trois phrases successives révèle la présence de plusieurs anachronies. La succession de trois analepses complétives (p. 12), dans lesquelles figurent trois gestes qui n'ont pas été racontés au moment voulu et dont le lecteur n'avait pas pu déceler l'absence (« el padre había cerrado el grifo », « la hija había estado llorando », « no había echado el pestillo ») dévoile une manipulation de la temporalité. L'omission de trois gestes de la jeune femme contredisent sa détermination et sont l'indice d'un récit lacunaire, qui progresse par paralipses[7], certaines explicitées, d'autres implicites. Alors que le moment où elle pleure, passé sous silence, est révélé *a posteriori*, aucune analepse complétive ne vient montrer la fille en train d'ouvrir le robinet que le père ferme lorsqu'il découvre le corps ; c'est au lecteur de déduire, à partir de cette paralipse explicitée (fermeture du robinet par le père), l'existence d'une autre paralipse, implicite cette fois (ouverture du robinet par la fille).

Cet usage incessant révèle le caractère profondément lacunaire de ce texte qui repose sur une paralipse fondamentale dont le lecteur sera tenu dans l'ignorance jusqu'à la fin du roman, la connaissance par le narrateur du secret de Ranz. Ce long récit a pour but d'instaurer la plus grande distance possible entre le « he sabido » de l'ouverture et l'expression « mi padre », présente dans la dernière phrase, comme si, d'entrée de jeu, le personnage narrateur pratiquait une écriture marquée du sceau de la duplicité et essayait de dissimuler l'acquisition d'un savoir concernant son père.

Jeux de focalisation et théâtralité

Le jeu entre implication et non-implication apparaît aussi très nettement à travers les jeux de la focalisation et le traitement théâtral réservé à la scène.

L'écriture tend à faire croire à la non-implication car, dans un souci d'objectivité apparent, le narrateur fonde son récit sur des témoignages (« los que lo siguieron vieron que... », p. 11 ; « ... para quienes lo vieron fue... », p. 14). Mais, en même temps, il adopte le point de vue d'un témoin de la scène, comme en témoigne le choix de la formule « se oyó » (p. 11-14) – caractérisée par l'inclusion du locuteur – au détriment de la troisième personne du pluriel qui indique l'exclusion du locuteur. La focalisation interne de la scène porte essentiellement

sur deux personnages secondaires, le commis et la femme de chambre, ou sur les invités, c'est-à-dire les personnages les moins impliqués dans le drame.

Dans la phrase qui relate la découverte du corps, l'attention du lecteur est focalisée sur la nourriture (p. 11). Le regard des invités se porte non pas sur la douleur du père mais sur la nourriture qu'il a dans la bouche et dont il ne sait que faire : la découverte du corps et le comportement désespéré du père sont relégués dans la subordonnée temporelle introduite par « mientras » tandis que la principale s'attache à décrire la nourriture, comme si l'essentiel se trouvait là. On va insister plus loin sur le fait qu'il a avalé cette nourriture sans la mastiquer (p. 12-14) et le thème de la nourriture va envahir la deuxième partie du texte, essentiellement consacrée à la servante et au commis. C'est d'abord par l'intermédiaire de ces filtres que l'on a accès à l'intériorité du père, de même que c'est à travers ce dernier que l'on aura accès à l'intériorité de la suicidée.

Par glissements successifs, au fil des phrases, la voix narrative nous conduit de la vision du père en focalisation externe à la focalisation interne mais cette dernière reste toujours entachée de probabililité. Ainsi, le recours répété à la comparaison, « indice privilégié d'une relation problématique avec soi-même, avec le monde et le savoir, ce dernier restant confiné dans les limites de la possibilité »[8] se combine avec celui – tout aussi fréquent – de la conjonction de coordination « o », traduisant une hésitation permanente du narrateur :

> [...] al cabo de un rato reparó en el sostén tirado sobre el bidet, y entonces lo cubrió con el paño que tenía a mano o tenía en la mano y sus labios habían manchado, como si le diera más vergüenza la visión de la prenda íntima que la del cuerpo derribado y semidesnudo con el que la prenda había estado en contacto hace poco. (p. 11-12)

Il constate en focalisation externe que le père semble éprouver un sentiment de honte, « mais au lieu de déduire de son observation une affirmation, comme l'aurait fait un narrateur objectif, il introduit une interprétation voilée qui oriente la lecture en maintenant une marge de doute, une hypothèse »[9]. De même, on constate de sa part un refus de toute identification avec la morte : la seule fois où il pénètre son intériorité c'est par le biais du père, mais cette intrusion, faite sur le mode de la probabilité (« quizás », « o »), est préalablement repoussée, comme le montre l'emploi de la parenthèse de la page 12 – « pero brevemente y sin pensarlo apenas, en cuanto tragó » –, une parenthèse à valeur adversative, dans laquelle le privatif « sin » nie l'acte de penser, au profit d'une nouvelle mise en relief du thème de la nourriture.

En même temps, l'abondance des parenthèses confère une certaine froideur à cette scène aperturale, tout en entretenant l'ambiguïté au sujet de la voix narrative. Par exemple, les deux parenthèses traitant de la serviette – « su propia toalla azul pálida que era la que tenía tendencia a coger », « era su propia toalla » (p. 13) – peuvent paraître des détails superfétatoires et donner l'impression que le narrateur connaît tout des personnages mis en scène. En fait, dans ce

cas, l'usage de la parenthèse se combine avec celui de la répétition : la répétition de l'expression « su propia toalla » souligne l'attitude empreinte de répulsion de la sœur cadette devant le sang qui imprègne la serviette et peut être considérée comme une rapide incursion du narrateur dans l'intériorité du personnage. Les deux expressions entre parenthèses sont alors perçues comme des pensées du personnage au style direct libre et suggérent son attachement à des biens matériels. Par contre, dans une autre phrase, la remarque laconique introduite par la parenthèse[10] crée un paradoxe avec l'expression qui la précède et ne peut en aucun cas être considérée comme une pensée du protagoniste : « ... uno de ellos era médico (el que se vio en el espejo)... » (p. 13). L'usage de la parenthèse traduit donc l'hésitation du narrateur entre témoignage objectif et recréation subjective de l'événement raconté et des personnages mis en scène.

Leur caractérisation relève d'emprunts au registre théâtral. L'emploi de l'article défini va de pair avec une persévérante volonté de non-nomination cultivée tout au long de l'*incipit* et entretient entre les personnages et le narrateur une savante dissociation qui traduirait de façon implicite de la part de ce dernier le refus de son identité : en effet, Ranz ayant épousé en troisièmes noces la sœur cadette de la morte, la plupart des personnages mis en scène sont des parents du personnage narrateur. Or, le jeu de l'article défini et de l'adjectif possessif (toujours à la troisième personne, à l'exception du « mi » final) a pour but de tisser exclusivement des liens entre les personnages. Ce refus de la nomination affecte tous les personnages dont les noms, signes identitaires essentiels, sont effacés, puisque les divers protagonistes surviennent sans avoir été nommés préalablement. Dépourvus de tout portrait physique, il ne sont que des rôles et, à l'exception de Ranz, ils ne sont définis que par leur statut social ou familial : père, fille, frère, invité, femme de médecin, etc. Le commis et la servante ressemblent à des valets de comédie, à des types, tant ils sont obnubilés du début à la fin par les mêmes préoccupations (accomplissement de leurs tâches quotidiennes, routine, nourriture). La révélation de l'identité du marié fait figure de véritable coup de théâtre et la structuration même de cet épisode l'apparente à une pièce de théâtre obéissant à la règle des trois unités.

Le découpage de cette histoire en une série de petites séquences la transforme en une pièce en un acte, composée de quatre tableaux : le suicide, la découverte du corps par la famille et les invités, les occupations du commis d'épicerie et de la servante, l'arrivée du frère aîné et du mari de la défunte. À chaque fois, l'irruption d'un bruit – souligné par la répétition du verbe « oír » – marque le passage d'une séquence à une autre : « Cuando se oyó la détonación... » (p. 11), « Se oyó silbar un poco... » (p. 14), « oyó el timbre de la puerta de entrada... » (p. 16).

De plus, fondée sur un hypotexte[11] explicitement désigné, *Macbeth*, la mort de la jeune femme est doublement marquée du sceau de la théâtralité par ses emprunts, implicites cette fois, à la tragédie grecque. Certes, ce personnage peut

être considéré comme une réécriture de celui de lady Macbeth car sa disparition est provoquée par un remords aussi puissant que celui qui étreint le personnage shakespearien et le fait sombrer dans la folie. Victime d'hallucinations, lady Macbeth a l'impression que ses mains restent souillées par le sang des meurtres dont elle a été l'instigatrice. Elle meurt en coulisses et Seyton, officier de la suite de Macbeth, fait part de cette nouvelle au roi (acte V, scène 5), sans apporter d'autre précision.

Mais le choix de la mort par suicide et le récit même du narrateur, caractérisé par un escamotage du vécu de la mort, relèvent d'un autre intertexte. À l'instar des épouses meurtries de la tragédie grecque qui voient dans le suicide la seule issue à un malheur extrême, la jeune femme choisit de se donner la mort pour échapper au sentiment de culpabilité qui l'étreint. Comme elles, elle s'éloigne silencieusement, s'isole dans un lieu clos et met en scène sa mort en la dérobant toutefois au regard d'autrui. Dans le théâtre grec, cette mise en scène, dérobée au regard du spectateur, est racontée par un messager[12]. Le narrateur de *Corazón tan blanco* assume le rôle du messager qui, dans la tragédie grecque, a pour fonction d'informer le public de la mort de l'héroïne. L'annonce liminaire « No he querido saber pero he sabido que... » attire un bref instant l'attention sur la figure du narrateur et ne semble avoir *a priori* d'autre rôle que de renseigner sur la fonction purement testimoniale qu'il assume.

Cependant, l'effacement du narrateur personnel, la manipulation de la temporalité, de la focalisation et le recours fréquent à la comparaison montrent combien l'authenticité de ce témoignage reste sujette à caution car il laisse une large part à l'imagination. Pour raconter un suicide que nul n'a pu voir, le narrateur use d'un leurre et donne à son récit l'allure d'un témoignage qui vise à en dissimuler le caractère profondément fictif. Feindre de communiquer un savoir qu'il n'a pas en sa possession (la scène de la mort) lui permet d'occulter le savoir qu'il détient (le secret de Ranz). En effet, une relecture attentive du texte nous a permis de constater qu'il est fondé sur une série de stratégies dilatoires habilement cultivées par le narrateur et sur un système interne de répétitions et d'inversions qui donnent les clés de son mode de lecture. Cette rétention de l'information s'inscrit dans un jeu entre le dit et le non-dit de ce narrateur qui semble communiquer un savoir qu'en réalité il dissimule, manipulant ainsi le lecteur. Son discours doit donc être soumis à un constant effort de réévaluation de la part du lecteur. En fait, ce texte clos programme le mode de lecture du roman.

Une lecture « bidirectionnelle »

La dialectique qui s'instaure entre les différentes séquences de ce fragment préfigure celle qui s'établit entre l'*incipit* et le reste du roman. Dans un article intitulé « Idéologie de la mise en texte »[13], Claude Duchet souligne l'importance de tout *incipit* romanesque comme lieu stratégique d'une mise en texte :

> Ce lieu, l'ouverture, ne prend tous ses sens qu'à l'autre seuil du texte, qui le renvoie au monde, le clôt et l'ouvre tout à la fois.

Cet *incipit* amène le lecteur à pratiquer ce que Frédéric Bravo appelle une lecture « bidirectionnelle » car il est « contraint de mener de front au moins deux modalités de lecture contradictoires, l'une progressive, l'autre régressive » car « les lignes "disparues" peuvent à tout moment être sollicitées, réactivées, infléchies rétroactivement par le texte »[14].

Nombreux sont les passages de *Corazón tan blanco* qui renvoient à cet épisode du suicide, instaurant ainsi un dialogue entre passé et présent par delà la frontière temporelle de quarante ans séparant l'*incipit* du temps de la diégèse. Le chapitre deux revient sur ce suicide en le situant dans la chronologie et en établissant une symétrie entre cette analepse externe et la diégèse puisque le narrateur évoque son récent voyage de noces. Le chapitre 5 – dont la brièveté (quatre pages) fait écho à celle du premier chapitre – nous ramène à l'*incipit* et nous éclaire sur le paratexte[15], c'est-à-dire sur l'origine et le sens de la phrase de Shakespeare qui donne son titre au roman : « My hands are of your colour ; but I shame to wear a heart so white. ». Dans l'*incipit* lui-même, d'autres expressions, elles aussi répétées, comme « buscarse el corazón » et « el pecho blanco » conduisent le lecteur à le mettre en relation avec le paratexte et à se remémorer le titre du roman et la phrase de Shakespeare placée en exergue, sans qu'il soit fait mention de l'œuvre d'où elle est tirée : tous deux contiennent la même expression, « un cœur si blanc ». De plus, la première et la dernière phrase de l'*incipit* vont réapparaître lors de deux entretiens de Juan, le narrateur, avec des personnages qui ont eu connaissance par leur propre père du passé de Ranz : Custardoy lui révèle les circonstances du suicide (p. 175) et Villabos, dont les parents étaient présents lors du drame, lui raconte en détail l'histoire, mais ce récit est élidé et remplacé par la répétition du verbe « contar » (p. 311-312). Cette élision invite à une rétrolecture qui semble faire de l'*incipit* la simple reprise par le narrateur de ces discours. En fait, dans la première et la dernière phrase de l'*incipit*, il reprend presque exactement les paroles des autres personnages. Mais une comparaison attentive permet de constater de légères modifications : dans la première, à la place du pluriel d'article zéro « con invitados », il précise « con tres invitados » et utilise le style indirect. Dans la seconde, il complète le nom propre, Ranz, au moyen d'une énumération « el cuñado, el marido, mi padre ». Les deux phrases où apparaissent des marques de la première personne sont en fait empruntées et réélaborées : le caractère fictif du témoignage apertural est alors avéré. Ce texte requiert donc de la part du lecteur un travail de mise en réseau des séquences qu'il découvre avec celles qu'il a déjà lues.

En même temps, l'œuvre tout entière se dirige vers l'élucidation du mystère entourant ce suicide inaugural puisqu'à aucun moment de l'*incipit* les raisons du

suicide de la seconde épouse de Ranz ne sont mentionnées : le mystère entourant ce suicide conduit le lecteur à poursuivre sa lecture. Il devra attendre la fin du roman pour apprendre que cette mort violente par autodestruction fait écho à une autre, tout aussi violente, le meurtre par Ranz de sa première épouse, meurtre dont Teresa, la jeune suicidée, à cette époque sa maîtresse, avait été l'instigatrice involontaire et qu'elle avait décidé d'expier en mettant fin à ses jours. Mais, une fois de plus, la dernière scène du roman renvoie à la première : Luisa, l'épouse du personnage narrateur, se trouve dans la salle de bains et ce dernier, qui l'attend dans la pièce attenante, imagine que pourrait se produire entre eux le drame vécu par Ranz et Teresa si dans l'avenir Luisa, lui et une autre femme ou un autre homme venaient à former un nouveau triangle amoureux.

La mise en écho de ces deux morts de femme fait entrer en résonance l'ouverture et la clôture du roman, conduisant le lecteur à réévaluer le discours du personnage narrateur : lorsque ce dernier raconte cette histoire de suicide, il est au courant du meurtre commis par son père alors que le lecteur, maintenu dans l'ignorance par cette rétention volontaire de l'information, est manipulé par la force de persuasion émanant de cette instance narrative à la première personne. Selon Manuel González de Ávila, la connaissance de la vérité a déclenché « un changement complet de son monde », elle est « comme une drogue qui le tue en le faisant continuer à vivre » : il s'agit du « secret criminel enfoui sous chaque mystère, la mort rituelle, le sacrifice primitif sur lequel paraît avoir été instituée toute organisation humaine, et surtout toute famille, toute tribu ». Dès lors, le personnage narrateur ne pourra plus échapper à cette vérité :

> Il y participe de tout son corps, de toute son existence ou, pour être plus exact, c'est elle, la "vérité" mise au monde et réalisée par l'aveu de son père, qui participe de lui et qui s'empare de sa biographie.[16]

Cette histoire de suicide dissimule en fait une seconde histoire, symbolisée par l'expression « he sabido », c'est-à-dire l'histoire du personnage narrateur et la façon dont elle s'imbrique dans celle de la défunte. La première est mise en avant pour occulter la seconde qui réapparaît seulement par instants de façon fragmentaire et elliptique[17], dévoilée par la structure circulaire de l'*incipit*. Le lecteur avait oublié qu'il s'agissait d'un récit personnel parce que toute marque textuelle de la première personne avait disparu, mais sa réapparition dans la dernière phrase le ramène au début de l'*incipit*. La tension entre récit personnel et récit non personnel témoigne ainsi de l'existence d'une limite sans cesse franchie par l'instance narrative, limite séparant la réalité de la fiction, le témoignage de l'invention, l'ignorance du savoir, la non-implication de l'implication, le passé du présent. Fondé sur un procédé d'inversion, ce récit lacunaire a une portée symbolique mise aussi en évidence par la visualisation de la frontière au sein de l'espace diégétique.

La symbolique de l'espace

Le traitement réservé à l'espace diégétique tend à le transformer en un espace symbolique, à l'instar de l'espace textuel lui-même. Il s'organise autour d'un lieu, la salle de bains où repose le corps de Teresa.

Un corps ambivalent

La notion de frontière s'inscrit d'abord dans le texte à travers le personnage de la morte. En effet, le suicide de Teresa a établi entre elle et les autres une barrière infranchissable que traduit la matérialité de cette enveloppe charnelle dépourvue de vie que tous contemplent sans oser la toucher. À la résolution du personnage qui se suicide, vient s'opposer l'hésitation des autres protagonistes, suggérée par la réitération de certaines formules : « no ... sino, pero, sin, no atreverse a, sólo ». Le « pero » adversatif présent dans la première phrase est utilisé pour caractériser l'attitude de tous les personnages et traduire leur impuissance : la sœur de la défunte essaie en vain d'arrêter le sang qui coule de la blessure, le fils cadet essaie inutilement d'apporter un réconfort à son père... Ainsi, tous les actes du père sont entachés d'impuissance :

> [...] el padre *no* se levantó en seguida, *sino que* se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena *sin* atreverse a masticar *ni* a tragar *ni menos aún* a devolver el bocado al plato [...]. (p. 11)

La tournure « no... sino que » permet de mettre en évidence la substitution d'un acte à un autre : à un verbe d'action est substitué « quedar » (qui traduit la continuité dans un état), suivi du participe « paralizado » (qui signifie l'immobilité) et d'une accumulation d'infinitifs à la forme négative.

La fascination et la répulsion du narrateur – suggérées dans la première phrase – se retrouvent donc dans l'attitude des personnages qu'il met en scène : ils contemplent le corps sans oser le toucher. La matérialité de ce corps dénudé ne fait qu'accentuer l'absence de l'être qui l'animait. L'immobilité et le silence du cadavre sanctionnent la rupture accomplie avec le monde des vivants et contaminent les derniers instants vécus par la jeune femme. Dépourvue de toute identité, elle n'est plus qu'une chose. Lorsque, adoptant la perspective du père ou de l'un des invités, le narrateur évoque les derniers gestes accomplis par la jeune femme en leur présence, c'est le mot « corps » – employé à cinq reprises dans le texte et sujet de plusieurs actions – qui la caractérise : « el cuerpo sentado a la mesa o alejándose por el pasillo o también de pie » (p. 12). Cette série d'images figées pour énumérer ses dernières poses révèle la capacité des personnages à se remémorer les derniers gestes de la morte, tout en traduisant la réification opérée par la mort et faisant de la vie le masque de la mort : ce n'est plus Teresa qui agit, mais un corps.

Cependant, l'ambivalence caractérise le corps de la défunte, qui évoque à la

fois le trépas et la sexualité. La présence de la lingerie féminine à côté de ce corps dénudé et le trouble du père qui en résulte révèlent l'existence de liens entre mort et sensualité et un érotisme certain naît de ce corps décrit par fragments. Alors qu'aucun des personnages ne fait l'objet d'un portrait, le récit s'attarde sur le cadavre, et notamment sur son buste dénudé et ses cuisses tachées de sang. Cet érotisme lié à la mort rappelle la scène de *Beatus ille* où Solana décrit Mariana morte18. Pour Michel Guiomar, c'est la présence du sang qui tisse un lien complexe entre mort et érotisme[19].

La dialectique du dehors et du dedans

La notion de frontière figure aussi à plusieurs reprises dans le texte, grâce à des termes comme « el umbral » (p. 13) ou « el descansillo » (p. 16). La position des invités est mise en évidence par le jeu des prépositions qui souligne leur permanence en un point fixe ou « point de référence spatiale » (« en el umbral ») ou « en contiguïté de limite » (« a la puerta del cuarto de baño »)[20]. La porte de la salle de bains et la porte d'entrée font office de ligne de partage entre l'univers de la vie et celui de la mort, comme pour suggérer que l'espace est gouverné par la dialectique du dehors et du dedans. Ces deux portes séparent l'univers où la vie se poursuit dans l'ignorance de la mort de celui où le drame est présent. Dans le récit, les deux seuils ne sont franchis que par les membres de la famille (et le commis pour le second seuil). La contiguïté entre ces deux univers et la notion de frontière sont visualisées par l'attitude d'un personnage secondaire, à cheval sur le seuil et caractérisé par une attitude ambivalente, comme pour suggérer que les pulsions de vie et de mort sont des pôles opposés mais aussi complémentaires : « [...] la cocinera, que, como miembro adherido a la familia, tenía un pie dentro del cuarto de baño y otro fuera y se limpiaba las manos con el delantal o quizás se santiguaba con él » (p. 15). La conjonction « o » établit une équivalence entre deux gestes, l'un banal et habituel (s'essuyer les mains avec son tablier), l'autre empreint de désarroi et d'effroi (s'en servir pour se signer devant la défunte).

Un lieu échappant à la normalité

Le seuil de la mort a pendant longtemps été investi par le fantastique. On retrouve dans ce texte la présence d'éléments caractéristiques de ce que l'on pourrait appeler une esthétique du seuil, par exemple les pleurs, les plaintes, le sang, le miroir et le double[21] et surtout un écho assourdi de cette thématique du miroir considéré comme « une porte ouverte sur la mort qui, dans la contemplation de soi-même entraîne l'individu, comme Narcisse, vers le franchissement des limites de l'au-delà »[22].

Héritage culturel, cette peur de la mort inscrite au cœur du reflet est présente chez Plutarque qui raconte l'histoire de jeunes filles de Millet : elles se

suicidèrent après s'être regardées dans une glace où elles avaient lu l'image de leur vieillesse. Elle appartient aussi à l'univers du conte pour enfants : dans *La Belle et la Bête*, les méchantes sœurs lisent dans le miroir magique l'image d'une vieillesse porteuse de mort[23].

Contempler son image dans un miroir où vient se former un double n'est pas sans conséquence : ce dédoublement est toujours prémonition de mort car la jeune mariée qui s'y mire se tue et l'invité qui par coquetterie se regarde pour retoucher sa coiffure voit son reflet souillé de sang. Le miroir est conçu comme un autre côté, un seuil, une porte qui s'ouvre sur l'autre monde et la mort devient précisément la traversée de ce miroir : finalement, tous les reflets y sont couverts de sang (p. 13). La salle de bains est un univers qui échappe à la normalité[24], un lieu où, à la place de porter secours à une femme, le médecin préfère se mirer dans une glace, un lieu où, plutôt que de couvrir le buste dénudé de sa fille, le père préfère cacher son soutien-gorge, un lieu enfin où tous les adultes redeviennent des enfants.

Cette infantilisation due à la présence de la mort[25] caractérise tous les personnages présents dans la salle de bains, ainsi que ceux qui s'apprêtent à y entrer. Une comparaison transforme tous les membres de la famille en enfants alors que les invités restés sur le seuil font figure d'adultes : « Los tres asomaban la cabeza tan sólo, el tronco inclinado como adultos escuchando a niños... » (p. 13). Une ressemblance rapproche le père et son gendre qui présentent la même pâleur et un parallélisme existe entre les deux couples respectivement formés par le fils cadet et le père et par le fils aîné et son beau-frère, unis par un même geste dont le narrateur souligne l'ambivalence : tentative pour apporter de l'aide ou demande de protection. Alors que dans le premier cas, c'est le fils cadet qui s'agrippe à son père, pour l'aider ou se faire protéger (p. 14), dans le second, le mari s'accroche au fils aîné (p. 17), de sorte que le texte nous invite à lire son attitude à la lumière de celle du frère cadet. La morte elle-même a eu cette attitude d'enfant, elle se cache dans la salle de bains pour pleurer et ne pousse pas le verrou, attendant du monde des adultes symbolisé par la salle à manger une consolation qui ne vient pas (p. 12).

À l'image du monde des contes de fées, cet univers obéit à d'autres lois : il n'est pas indifférent de remarquer que l'univers du conte est omniprésent dans ce roman à travers le personnage de Barbe Bleue (p. 170) et le conte sur le serpent26, parabole dénonçant les liens étroits entre Eros et Thanatos qui, par rétrolecture, invite à lire l'*incipit* – où figure implicitement ce thème – comme une fable.

Une matrice symbolique

La salle de bains finit par symboliser l'espace de l'enfance et de la maternité : à travers le corps de la défunte qualifiée à plusieurs reprises de « niña » et dont

le sein maternel évoque le lait et la fécondité, on voit apparaître l'image de la mère et de l'enfant sur le seuil de l'Au-delà. Les seins de la jeune femme évoquent pour le premier la maternité et la pureté et pour l'autre la mort et la souillure (p. 12). L'expression « sein maternel » est employée à plusieurs reprises dans le texte et l'anonymat provisoire du personnage autorise une confusion quant à son identité : le lecteur peut penser qu'il s'agit de la mère du personnage narrateur.

Le thème de la filiation est présent à travers le jeu des articles définis et des adjectifs possessifs, car le possessif n'est employé que pour exprimer un lien entre le père et ses enfants (« su hija », p. 11, « sus hijas », p. 14, « su hijo », p. 14, « mi padre », p. 18) : c'est un secret concernant la filiation qui est au centre du texte. La vraie mère du personnage narrateur est dans le roman un personnage effacé, presque inexistant ; la morte devient sa mère symbolique : c'est en décidant volontairement de mettre fin à ses jours qu'elle lui permet d'advenir à l'existence (image de la mère qui meurt en mettant son enfant au monde)27. Les cuisses tachées de sang , évoquant l'accouchement, et aussi le sein maternel, symbole d'allaitement, font référence au don de la vie. Ces deux pulsions différentes qui dynamisent le texte sont d'ailleurs concrétisées par les déplacements spatiaux des personnages : alors que tous décrivent une trajectoire qui va de l'extérieur vers l'intérieur et les conduit à se regrouper autour du corps de la suicidée, un seul protagoniste – le commis – choisit un trajet inverse le conduisant du dedans vers le dehors. Le choix de ce personnage, uniquement préoccupé par des besoins primaires comme boire et manger, n'est pas indifférent : face au mouvement qui va vers l'intérieur (une involution synonyme de mort), il incarne l'élan vers l'extérieur et la vie. De plus, le récit se caractérise par la réitération de la conjonction « o », signifiant l'équivalence, par une abondance des formules comme « pero » et « sino que » qui sont respectivement le signe d'une inversion sémantique et celui d'une substitution : dans ce texte, elles visent à signifier le franchissement d'un seuil, le passage d'un état à son contraire (de la vie à la mort, mais aussi de la mort à la vie)[28].

Les seuils de l'incipit

Cette notion de frontière irradie le temps de la narration. La figure du narrateur personnel ne se manifeste qu'aux deux seuils de l'*incipit* pour manipuler le regard du lecteur. À l'instar des personnages qu'il met en scène – les invités qui restent sur le pas de la porte –, il se cantonne sur les deux seuils du texte, dans le temps de la narration.

Ayant découvert ce qui a été accompli pour qu'il puisse naître, il éprouve une culpabilité homologue à celle de Teresa, qui explique l'escamotage de la scène du suicide : cette mort est pour lui tabou. Ce refus de pénétrer son intériorité reflète son incapacité à se la représenter vivante : cela signifierait sa non-existence à lui.

Il reste à l'extérieur, du côté de la vie, de celui du monde des adultes. Dans ce texte qui dit à la fois l'enfance et sa perte (p. 11-12), l'écriture souligne le passage de la non-existence à la vie, mais aussi celui de l'enfance à l'âge adulte, de l'ignorance au savoir, de l'innocence à la souillure. Pour Teresa, la perte de l'enfance semble consécutive au voyage de noces[29], pour le narrateur elle est sanctionnée par la révélation d' une histoire longtemps tenue secrète.

Parce qu'il relate une expérience limite, ce texte suscite une façon particulière de raconter à travers la figure d'un narrateur participant à son corps défendant de deux mondes : la réalité et la fiction, la vie et la mort, l'innocence et la culpabilité, la pureté et la souillure, l'ignorance et le savoir, le mensonge et la vérité, l'enfance et l'âge adulte.

La mort est un élément définitoire de son identité et de son existence, fondement identitaire qu'il refuse alors que la structure circulaire du chapitre révèle qu'il le porte au plus intime de lui-même. En apprenant que deux morts violentes précèdent sa venue au monde et sont à l'origine de sa naissance, il découvre que la mort s'inscrit dans l'ossature de l'individualité humaine, il la décèle dans le cœur de son Être[30]. Le mort en lui n'est pas seulement le mort à venir (lui-même, son double), mais la défunte du passé, de sorte que la mort circonscrit les deux seuils de son existence. Il découvre l'existence d'une complémentarité : « La vie des uns a besoin de la mort des autres »[31]. Il est troublant que son récit, acte de création, naisse d'un acte d'autodestruction. Il se livre en fait à une tentative d'apprivoisement de cette mort. Une façon d'en maîtriser imaginairement l'horreur est de la croire source de fécondité pour les vivants, de faire d'elle par un renversement surprenant le masque de la vie, transformant ainsi son écriture de la mort en une écriture de la vie, que suggèrent les deux motifs enlacés de la mort et de la nourriture ainsi que la transformation de la salle de bains en une matrice symbolique.

L'apparente neutralité du personnage narrateur sert en réalité à dissimuler son implication émotionnelle dans ce récit qui pose les fondements de son identité. Le lecteur, amené à se couler dans ce « yo » dont il épouse la pensée, participe à son malaise et découvre que l'on n'est jamais ce que l'on croit être, ce qui conduit à une perpétuelle remise en question[32]. Le narrateur transmet à son lecteur, aussi désarmé que lui devant le pouvoir des mots, cette réalité à laquelle il n'a pas pu échapper, tout en le manipulant : l'apparition du nom propre dans l'étiquette de Ranz dessine une ligne de partage entre lui et les autres mais, à la différence de celle qui sépare la défunte des autres protagonistes, cette nouvelle ligne n'a rien d'une frontière. La détention par le personnage narrateur du secret de ses origines transforme la faute en un lien entre le père et le fils, visualisé par la forme même de cet *incipit* d'un seul tenant, que l'on peut schématiser ainsi : « yo » => secret => Ranz. Le secret devient un pont jeté entre le père et le fils et

la présentation de Ranz comme victime préfigure le travail de déculpabilisation mené au long du récit.

Notes

1 Édition de référence : Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, Madrid, Alfaguara, 1999, 377 p.

2 Aguado, J. A., « Los dominios de la inteligencia », *ABC* Cultura, viernes 6 de marzo de 1992.

3 Piglia, Ricardo, « Tesis sobre el cuento », in *El murciélago (revista freudiana al día)*, Buenos Aires, diciembre de 1988, n°1, p. 56-58.

4 Lien logique, cette conjonction qui exprime l'opération sémantique de l'addition requiert une certaine cohérence sémantique. Pottier, Bernard, Darbord, Bernard, Charaudeau, Patrick, *Grammaire explicative de l'Espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 230.

5 Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1977, p. 147.

6 Manuel Alvar considère l'accumulation – adjectivale ou verbale – comme l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Javier Marías : « Otras veces, la acumulación no es adjetival, sino de breves acciones que, una junto a otra, crean la visión compleja de un movimiento o la presencia activa de lo que pudiera haber sido una fugaz presencia. ». Alvar, Manuel, « Con sus propias manos violentas », *Blanco y Negro*, 2 de julio de 1995, p. 8.

7 Omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972, p. 92-93.

8 Traduction personnelle. Champeau, Geneviève, « Comparación y analogía en *Beatus ille* », in Andrés-Suarez, Irene (Ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Université de Neuchâtel, *Cuadernos de Narrativa*, n° 2, diciembre de 1997, p. 112.

9 *Ibid*., p. 109. Nous reprenons à propos de ce texte de Marías des propos que Geneviève Champeau appliquait au narrateur de *Beatus ille*.

10 « Son aclaraciones sintéticas que en su brevedad hacen referencia a normas de conducta, a justificaciones de actitudes, a valoraciones (im)pertinentes de los hechos que se han vivido o hay que vivir. (...) son eficasísimas quintaesencias que pugnan con las acumulaciones gracias a los adensados recursos que dan por sobreentendidos o consabidos muchos otros razonamientos. », Alvar, Manuel, « Con sus propias manos violentas », *op. cit*., p. 8.

11 Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1982, p. 11.

12 Loraux, Nicole, « Épouses tragiques, épouses mortes. La mort des femmes dans la tragédie grecque », in *La femme et la mort*, Toulouse, Groupe de Recherches

Interdisciplinaire d'Etude des Femmes, Université de Toulouse le Mirail, 1984, p. 31-58.

13 Duchet, Claude, « Idéologie de la mise en texte », *La Pensée*, octobre 1980, p. 95-107.

14 Bravo, Frédéric, « L'analyse littérale », in *Littéralité 3, L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 72-73.

15 Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1987, p. 7.

16 González de Ávila, Manuel, « La faute et la parole : J. Marías, *Corazón tan blanco* », *Bulletin Hispanique*, 1999 (sous presse).

17 Piglia, Ricardo, « Tesis sobre el cuento », *op. cit.*, p. 56.

18 Muñoz, Molina, Antonio, *Beatus ille*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 218.

19 Guiomar Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, 1988, p. 332.

20 Camprubi, Michel, *Etudes fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Amphi 7 », 1990, p. 84-85.

21 Guiomar, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1988, p. 332.

22 Leclerc, Jeanne Marie, *La mort et le récit*, Montpellier, Publication du Centre de Recherches en Littérature Générale et Comparée de l'Université Paul Valéry, 1990, p. 18.

23 *Ibid*., p. 17.

24 La présence d'un discours sur la normalité, c'est-à-dire l'adhésion à des règles auxquelles tous souscrivent (p. 12, 13, 14), vise à accréditer le « Todo el mundo dijo que... » final. Ce discours doit être replacé dans le cadre de la rhétorique de l'inversion et du non-dit : le narrateur sait pertinemment que son récit repose sur une transgression des normes sociales.

25 Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, collection Points Seuil, 1970, p 135.

26 L'absence de noms des personnages caractérise aussi ce conte cubain (p. 66-67).

27 Le narrateur en fait un couple, « las niñas », surnom issu de leur enfance (p. 316).

28 Camprubi, Michel, *Etudes fonctionnelles...*, *op. cit*., p. 20 et p. 49.

29 Le jeu des temps et l'utilisation de « y » permettent d'inverser les compléments temporels : « cuando *ya no era* niña *y* no *hacía* mucho que *había regresado* de su viaje de bodas" » (p. 11) devient « cuando no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas y ya no era niña ». La présence du même complément de temps dans l'étiquette de Ranz suggère alors implicitement qu'il n'est pas étranger à cette transformation.

30 Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, *op. cit*., p. 317.

31 Augé, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998, p. 20.

32 García, Carlos Javier, « La resistencia a saber y *Corazón tan blanco*, de Javier Marías », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 24, n° 1-2, 1999, p. 103-120.

Juan Marsé : une poétique de l'*incipit*

Au commencement était le fourbe : *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé

Jacques Ballesté
Españ@ 31 - Université de Toulouse-Le Mirail

Ne pas savoir et croire qu'on sait, c'est la maladie des hommes.
Lao-Tseu, *Tao-Te-King*, II, LXXI.

El embrujo de Shanghai, qui paraît en 1993, s'inscrit dans une remarquable production romanesque initiée dans les années soixante. Tout lecteur fidèle à l'œuvre de Juan Marsé sait que cet écrivain est né à Barcelone et que la capitale catalane est souvent prise pour cadre spatial de ses fictions. L'ouvrage que cette étude se propose d'aborder ne constitue pas une exception à ce choix du romancier même si son titre ne fait pas référence à la cité catalane mais à une autre métropole lointaine et nimbée d'une auréole de mystère.

Cette réflexion sur le début du roman s'articulera autour de deux parties consacrées respectivement au paratexte auctorial et à l'*incipit* lui-même, limité aux sept premiers paragraphes du premier chapitre. La ligne directrice choisie pour ce travail aurait aimé cerner les réactions d'un lecteur premier qui ferait une lecture naïve du roman ; perspective fallacieuse, objectera-t-on, puisque l'analyse des diverses composantes du paratexte et de l'*incipit* nécessite plusieurs relectures. En outre, la notion de lecture naïve peut être aussi contestée par la prise en compte du concept de lecteur modèle qui serait ici le récepteur fidélisé par la parution régulière des ouvrages de l'auteur barcelonais, donc possesseur *a priori* de certains codes de déchiffrement[1]. En effet le lecteur premier, connaisseur plus ou moins averti de l'œuvre de Marsé possède un horizon d'attente qui se nourrit de certains repères comme le cadre spatial urbain – surtout barcelonais – ou l'existence de protagonistes marginalisés qui évoluent dans une société aux normes réactionnaires et sclérosées. Donc ce récepteur possède assurément certains codes qui lui permettent d'apprécier la matérialité du contexte spatial ainsi que la pertinence des circonstances historiques, sociales, économiques, linguistiques… évoquées dans la diégèse. Il va de soi que ce lecteur est capable de remplir certains blancs du non-dit et d'assumer un niveau de coopération interprétative relativement satisfaisant.

En outre, le lecteur modèle pensé par Marsé adhère à certaines valeurs et même si, comme l'a écrit Dionisio Ridruejo[2], l'auteur barcelonais ne développe explicitement aucune thèse, ses romans décrivent un univers impitoyable pour ceux qui ne souscrivent pas aux valeurs du régime issu de la guerre civile.

En commençant notre analyse par la simple mention du nom de l'auteur, nous remarquons que, sur la page de couverture du roman[3], son nom s'affiche à l'aide d'une typographie plus avantageuse que celle du titre : volonté de l'auteur ou démarche de l'éditeur, à l'évidence et d'un point de vue purement commercial, il s'agit de créer et d'exploiter un réflexe qui présuppose la notoriété et la spécificité du romancier Juan Marsé ; dans ce cas, à l'époque de la parution, la mention du titre aurait pu être avantageusement remplacée par l'expression «le dernier Marsé».

S'il est vrai, en suivant le postulat émis par Gérard Genette dans *Seuils*[4], que le titre possède la triple fonction d'identifier l'ouvrage, de désigner son contenu et d'attirer le lecteur potentiel, il conviendrait d'ajouter à ces finalités une quatrième qui du reste pourrait garder quelques rapports avec celle qui se propose d'aguicher le lecteur ou du moins certains lecteurs qui posséderaient la même culture cinématographique que l'auteur. En effet, avant d'être un titre de roman, *El embrujo de Shanghai* a été un titre de film ou plus exactement la traduction espagnole de *The Shanghai gesture* de Joseph von Sternberg produit en 1941. Le titre est donc d'abord et aussi un clin d'œil au lecteur qui ajouterait à ses compétences littéraires celles d'un cinéphile averti ou tout simplement qui se remémorerait une séquence tirée du chapitre 2 du roman *Ronda del Guinardó* dans laquelle il est (déjà) question de ce film. En étudiant les rapports entre le film de von Sternberg et le roman, Patrick Lissorgues[5] a montré qu'ils sont très distants et que la similitude entre les deux œuvres se limite à «l'aspect dramatique» et à «l'ambiance trouble» qui les caractérise. Ajoutons néanmoins, et pour nuancer ce propos, que les deux œuvres présentent l'existence humaine comme une sorte de marché de dupes aux revirements imprévisibles : les protagonistes du film évoluent dans un tripot, espace clos où tout est possible et où se mêlent toutes les conditions, et la chambre de Susana devient elle aussi un lieu magique ; enfin, dans les deux œuvres, le dénouement amer et tragique ne parvient pas à dissiper l'indispensable illusion.

Mais la comparaison ne concerne que les grands traits des deux fictions et le choix délibéré d'un tel titre constitue par conséquent une sorte de supercherie car il peut désigner, comme ici, une œuvre fort différente c'est-à-dire annoncer un contenu qui de fait ne correspond pas totalement à celui auquel un lecteur confiant pourrait s'attendre. Rappelons que la couverture de l'édition de 1996 chez Plaza y Janés est agrémentée d'un photogramme tiré du film de von Sternberg qui – contrairement à ceux qui s'affichent à l'entrée des cinémas – n'il-

lustre aucune scène emblématique tirée de la diégèse[6]. Il est donc indiscutable que l'intention de l'auteur – efficacement secondée dans son dessein par le maquettiste de l'éditeur – est de dérouter une certaine catégorie de lecteurs qui accordent un crédit total aux titres ou aux illustrations de couverture. L'idée n'est certes pas nouvelle si l'on songe par exemple aux facéties de Boris Vian dans ce domaine… Marsé se livre donc à une sorte de jeu avec le lecteur puisque l'objet annoncé par le titre n'est pas exactement celui que l'on attend *a priori* étant donné que la thématique évoquée ne concerne qu'un récit enchâssé et non la globalité de la fiction. Le titre possède donc une dimension subversive qui est à la limite de la contrefaçon à moins qu'il ne veuille indiquer tout simplement au lecteur qu'il ne doit pas se fier aux apparences : on pourrait y voir en effet la première manifestation d'une intention que nous pourrions qualifier de didactique et qui se proposerait de détromper – *desengañar* – le lecteur.

Le titre donne ici une fausse identité au roman, ne révèle qu'une dimension partielle de son contenu et, de ce fait, il délivre implicitement un message qui est une mise en garde ou plutôt une mise en alerte du lecteur insouciant : sa coopération interprétative risque d'être mise à rude épreuve.

Pour apprécier la capacité d'attraction présente dans le titre et si nous revenons à la réaction du lecteur potentiel connaisseur de l'œuvre de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* suppose un déplacement du centre d'intérêt spatial surprenant chez un auteur aussi attaché à la terre catalane. Ce nouveau lieu est de plus le théâtre d'un phénomène étrange, d'un «sortilège», qui échappe à l'analyse des facultés rationnelles des humains. Nous pourrions même dire que, pour un lecteur européen, la formule qui associe le port chinois et les manœuvres paranormales est quasiment tautologique, car le nom commun et le nom propre possèdent des connotations similaires. Le terme *embrujo* désigne ce qui résulte du fait d'envoûter, de troubler et il signifie aussi la fascination, l'attrait mystérieux. Quelle est la victime du sortilège ? Un protagoniste de la diégèse ou le futur lecteur lui-même dès l'instant précis où il découvre le titre ? Manière subtile de tendre le piège de la séduction, une des fonctions canoniques du titre. Car l'espace annoncé – le lointain port chinois, mythifié au XX^{e} siècle par la littérature, le septième art et par une histoire mouvementée – comble les exigences de l'exotisme et de l'ambiance paranormale suggérée par le sortilège qui deviennent ainsi de puissants incitatifs pour la découverte de l'œuvre. Les amateurs de littérature d'évasion ne peuvent être que conquis par une telle promesse.

Les dédicaces appartiennent à la sphère privée de l'auteur et, pour le lecteur, ou du moins celui qui les lit, elles ne gardent qu'un rapport distant avec le contenu du roman[7]. Toutefois, après avoir été distraits par l'exotisme et le mystère, les partisans inconditionnels de Marsé retrouveront ici certains lieux de certitude et les amateurs de littérature d'évasion seront peut-être surpris – ou

même déçus – de voir à quelles personnes est dédié l'ouvrage. Les dédicataires sont au nombre de quatre – deux étaient mortes à l'époque de la parution du roman – et l'expression de leur identité se résume à un prénom féminin suivi du lieu de résidence ou d'origine. La présence d'un simple prénom traduit le degré d'intimité qui lie le dédicateur et les dédicataires et si ces dernières sont, comme le souligne Genette, «toujours de quelque manière responsable[s] de l'œuvre qui [leur] est dédiée»[8], nous voilà bien loin de l'Extrême Orient, car il est fait ici référence à la Catalogne ou à d'autres contrées de l'Espagne. En effet, chaque prénom est précédé de l'article défini, pratique beaucoup plus courante en catalan qu'en castillan, et deux des lieux évoqués – Calafell, l'Arboç – se trouvent dans la province de Tarragone. Les deux autres toponymes – Santa Fe, Herguijuela –, même s'il existe un Santa Fe del Penedés, renvoient à plusieurs lieux possibles de la géographie espagnole.

Ces prénoms et ces localisations peuvent susciter des réactions fort distinctes : "rassurer" en quelque sorte les connaisseurs de l'œuvre de Marsé à la recherche de points d'ancrage ou "flouer" ceux qui voient s'estomper ou disparaître la perspective d'aventures lointaines. Par le biais des dédicaces, le roman retrouve momentanément des "racines" catalanes ou espagnoles : l'auteur brise le charme instauré par le titre, déroute à nouveau les récepteurs quels que soient leurs horizons d'attente. Ainsi, le jeu avec le lecteur continue en cultivant l'illusion jusque dans les moindres parcelles du paratexte.

L'épigraphe est tirée d'un ouvrage du poète andalou Luis García Montero, intitulé *Luna en el Sur*[9], et plus précisément d'un des dix-huit «souvenirs d'enfance» écrits en prose qui, joints à trois poèmes, composent cette œuvre. Ce «souvenir» a pour titre «El tiempo de los andenes» et l'auteur se remémore dans ce texte les grandes fêtes familiales qui commençaient – et s'achevaient – sur un quai de gare où l'on accueillait les parents qui se rendaient à Grenade en train.

La première phrase de l'épigraphe peut plonger le lecteur dans la perplexité puisqu'elle lui livre une définition paradoxale de la nostalgie : en effet, la souffrance suscitée par un vécu antérieur deviendrait ici une souffrance du futur.

La deuxième phrase est plus explicite car elle mentionne des circonstances agréables – les jours de fête – d'une époque révolue qui a été supplantée par un présent décevant qui n'est pas à la hauteur des promesses du passé. Le poète grenadin parle d'un «futur [qui] était encore à sa place» lorsque l'enfant n'avait pas encore pris conscience des aléas de l'existence. L'enfant heureux du récit de García Montero et le narrateur Daniel partagent une même expérience, celle du passage au monde des adultes, du saut dans l'inconnu dont ils ne parviennent pas à appréhender la forme ni le contenu.

L'épigraphe choisie par Marsé est voulue ici dans sa fonction "canonique", pour parler comme Gérard Genette : elle est un commentaire du texte, sans

toutefois en déflorer la moindre parcelle de contenu. Elle serait plutôt une clé de lecture qui indiquerait la dimension paradoxale et troublante de la fiction, ainsi que l'annonce d'un échec ou d'un malheur qui met un terme à une période plus faste.

Quelles sont les raisons qui ont conduit Juan Marsé à choisir une œuvre de García Montero ? Sans doute venait-il d'en prendre connaissance alors qu'il parachevait son propre roman si l'on songe à la proximité des dates de parution respectives des deux ouvrages. Par ailleurs, nous ignorons si d'autres contingences, comme l'engagement politique de García Montero, peuvent avoir motivé un tel choix. Le livre de souvenirs de l'auteur andalou ne présente qu'une seule similitude avec la fiction du romancier barcelonais : la nostalgie du monde perdu de l'enfance et le désir d'en restaurer le charme par le biais de l'écriture et, dans cette éventualité, pour le roman de Marsé, l'épigraphe s'enrichit de connotations historico-politiques particulières puisque le héros «vit une existence dépourvue de perspectives d'avenir» comme le souligne Inge Beisel[10] ; aux difficultés du passage à l'âge adulte s'ajoutent celles d'un quotidien soumis à l'arbitraire de la caste des vainqueurs qui anéantissent chez leurs adversaires toute connotation positive du concept de futur.

Le premier problème qui se pose avant d'aborder l'étude de l'*incipit* est celui d'en fixer la limite. Le roman de Marsé est structuré en neuf chapitres, divisés eux-mêmes en un nombre de parties qui va de trois à six : la première partie du premier chapitre représente une unité trop longue pour faire l'objet d'une étude approfondie. Notre choix s'est porté sur les sept premiers paragraphes – très concrètement sur les deux premières pages de l'édition Plaza y Janés qui s'achèvent par «… una vecina avisó a la Compañía del Gas.» – dans la mesure où ils constituent une séquence élémentaire selon la définition que Claude Brémond avait formulée dès 1966[11]. En effet, le récit débute avec l'apparition d'une odeur suspecte (fonction d'ouverture du processus) se poursuit avec l'identification de la cause (fonction de réalisation) et s'achève par la sollicitation de l'organisme compétent, la Compagnie du Gaz (fonction de clôture du processus). Il s'agit donc d'un premier ensemble cohérent, doté d'une certaine autonomie et porteur d'un nombre non négligeable d'indices relatifs au contexte spatio-temporel ainsi qu'aux premiers protagonistes de la fiction.

Pour Andrea Del Lungo, un des premiers problèmes qui se posent à l'auteur «concerne la délimitation de l'œuvre, c'est-à-dire la détermination de ses frontières»[12], question fondamentale puisqu'elle va conditionner le processus d'adhésion à la lecture.

Le roman s'ouvre sur une formule parémiologique : *Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos*, legs de la tradition orale où la sagesse commune se résume à une simple phrase applicable à une situation donnée dont

le récit serait obligatoirement plus long. Généralement ce type de formule vient clore l'exposé ou toute autre forme de représentation d'une péripétie. Or, dans le roman de Marsé, le proverbe fonctionne à l'instar d'une prolepse puisqu'il ouvre littéralement le récit qui, selon toute vraisemblance, va l'illustrer[13]. Une formule de ce type suppose obligatoirement une expérience dans un passé qui fait éclater le cadre diégétique et qu'il faut étendre au moins à la totalité ou à une partie de la production romanesque précédente, voire à un savoir universel et intemporel. D'autre part, la thématisation ou présentation du sujet est de type indirect puisque le texte s'ouvre sur un aphorisme qui exprime une vérité générale indépendante d'un cadre spatio-temporel et qui du reste pourrait s'appliquer à Shanghaï ou à tout autre lieu.

L'aphorisme apertural se fonde donc sur une expérience *forcément* partagée par le narrataire extradiégétique : l'entrée en matière est relativement brutale puisqu'elle fait le choix de *forcer* l'adhésion du lecteur en lui signifiant que ce qui va suivre ne saurait lui être étranger. Dans ce cas, l'arbitraire de la création s'estompe, la problématique de la légitimité du texte trouve une solution dès lors que l'auteur suggère habilement que la fiction trouve un ancrage dans l'univers mental du destinataire extradiégétique. Notons que l'*explicit* efface d'une autre manière les frontières du récit en ne concluant pas la diégèse mais en lui insufflant une dynamique matérialisée par la notion de direction *rumbo a Shanghai* qui refuse toute clôture effective et permet au rêve de continuer.

Outre ce procédé de légitimation et d'implication inéluctable du lecteur, il s'avère que, dans ce roman, la légitimation de la prise de parole est multiple : elle se fonde certes sur la valeur universelle et intemporelle du message initial comme nous venons de le voir, mais aussi sur la valeur particulière et circonstanciée du récit à la première personne, ainsi que sur les différents discours anonymes qui se greffent sur ce récit. La formule parémiologique est présentée comme l'émanation d'un savoir commun difficile à remettre en cause qui fournit une première orientation au destinataire et le récit du narrateur-personnage s'ouvre quelques lignes plus bas sur la formule : *así empieza mi historia* qui renvoie à un type d'entrée en matière beaucoup plus classique basée sur l'intérêt pour un récit testimonial ou donné comme tel. À ces diverses autorités fondatrices s'ajoute une autre justification car le récit du narrateur s'insère dans un ensemble infiniment plus vaste qui préexiste au segment romanesque, tributaire de nombreuses influences littéraires et cinématographiques. Parmi cet ensemble figurent d'autres romans de Marsé : *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, et *Ronda del Guinardó*. Dans ces œuvres, l'auteur met en scène des exclus du système qui évoluent dans un cadre spatial identique puisqu'il est question du cinéma Rovira et de la paroisse de Las Animas dès les premières pages de *Un día volveré* et que la même paroisse fait partie du cadre spatial de *Si te dicen que caí* et *Ronda del Guinardó*.

Ainsi la validité des discours qui ouvrent *El embrujo de Shanghai* s'appuie sur l'hypotexte des fictions antérieures, discours qui annoncent une nouvelle modalité d'une seule et même histoire collective et anonyme – une identique *structure sémantique profonde* – dont le récit a commencé depuis longtemps et d'où émergent çà et là des personnages qui sont parfois à la limite de l'archétype comme le militant progressiste vaincu, le gamin des rues, la femme encore jeune et seule qui doit vivre d'expédients, etc. Tout ce monde prête aussi sa voix dans la fiction d'une manière diffuse et anonyme décelable dans l'emploi de sujets collectifs – «ya le daban definitivamente por desaparecido», «todo aquel que», «las mujeres» – ou dans celui de la voix passive : «sus arranques de locura senil eran bien conocidos». En somme, le lecteur familier de l'œuvre de Marsé se trouve confronté, dès les premières lignes de *El embrujo de Shanghai*, à un nouvel avatar d'un univers (re)connu, balisé par de multiples points d'ancrage.

Si nous revenons à l'amorce de la fiction, nous constatons que le capitaine Blay est l'émetteur d'une formule qu'il est susceptible de développer au moyen de divers récits analeptiques et qui renvoie à d'autres émetteurs antérieurs, à un discours diffus et non à un narrateur objectif : c'est le premier exemple de la polyphonie de l'œuvre. Nous remarquons également que l'énonciateur de la formule initiale s'exprime au moyen d'une «voix minérale», comme si son discours était pétrifié et comme si le récit était irrémédiablement assujetti à une sorte de *diktat*. Par ailleurs, l'analyse de l'aphorisme fait apparaître une opposition tranchée entre deux types de protagonistes, jeunes d'une part et adultes de l'autre, qui se signalent par deux attitudes bien distinctes, le rêve pour les premiers et la corruption du discours pour les autres. La formule met aussi en lumière une évolution négative énoncée comme une vérité intemporelle à l'aide du présent gnomique, ce qui semble corroborer la présence d'une sorte de déterminisme imposé au récit.

Néanmoins, le lecteur va être séduit par la découverte des rêves annoncés par l'aphorisme et il ne manquera pas de faire le lien entre cet onirisme et les connotations exotiques du titre. Par ailleurs, l'évolution négative évoquée dans la formule laisse présager un dénouement malheureux, une négation du *happy end*, une interruption du charme, un véritable désenchantement (*desengaño*). Et ici le processus de désenchantement passe par la bouche, c'est-à-dire l'oralité, comme véhicule du mensonge, de la calomnie ou tout simplement du démenti opposé aux songes. L'aphorisme laisse donc présager une logique d'affrontement et de remise en cause, une dynamique que l'on pourrait représenter schématiquement par le couple *engaño/desengaño* qui illustrerait un processus cyclique et abouti capable de se reproduire à l'infini.

Cependant, force est de constater que le romancier continue à manier l'ambiguïté car il ruine, du moins partiellement, le crédit de la formule inaugurale dès

lors qu'il la met dans la bouche du premier des personnages qui apparaissent dans le roman, le capitaine Blay, individu pour le moins excentrique. Le lecteur est partagé entre la foi qu'il doit accorder à la formule liminaire et le doute que lui inspire la pseudo-identité de celui qui la profère : une fois de plus, il convient de se défier des apparences…

Le patronyme de ce protagoniste emblématique de l'univers fictionnel de Marsé est, selon Patrick Lissorgues, la transcription espagnole de celui du capitaine du *Bounty,* William Bligh, modèle de sévérité et d'intransigeance qui rudoyait ses hommes et provoqua en 1789 la mutinerie d'une bonne partie de l'équipage de son navire. Quand à l'apparence physique du capitaine, elle est calquée sur celle d'une des créatures les plus originales de la littérature de science-fiction relayée par le genre cinématographique. En effet, si le concept de l'homme invisible renvoie à l'œuvre romanesque de Herbert George Wells, son aspect extérieur fut immortalisé par le septième art dans le film intitulé *The invisible man* de James Whale produit en 1933. Cette double transposition tirée d'un univers de fiction littéraire et cinématographique fait du capitaine Blay un produit complexe et allégorique dont la création n'obéit certes pas à la logique de la crise de la représentation ni au refus des conventions réalistes revendiquées par les théoriciens du Nouveau Roman. Cette création est bien plus légitimée par le niveau de compétence culturelle d'un lectorat qui connaît au moins une des versions cinématographiques de l'odyssée du *Bounty* et qui identifie parfaitement le mythe occidental de l'homme invisible, enraciné dans la tradition antique au moins depuis la légende du roi de Lydie, Gygès, qui possédait un anneau magique capable de le soustraire aux regards d'autrui. Mais les connaisseurs de l'œuvre de Marsé verront aussi dans le portrait de ce personnage une autocitation approximative dont l'hypotexte est à rechercher dans *Ronda del Guinardó*[14] et ils se rappelleront également un protagoniste de ce même roman qui possédait déjà un grade et un patronyme identiques[15].

Le personnage revêt les apparences d'une identité d'emprunt destinée à masquer celle qu'il possède réellement et, comme le souligne Geneviève Champeau, «l'identification des personnages est rendue difficile par le recours à des désignateurs partiels et multiples appliqués successivement à une même personne»[16]. Ce travail d'identification suppose donc l'analyse des divers ingrédients, à rechercher à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre de Marsé, qui se superposent en strates successives au rythme de l'élaboration de cette œuvre ; pour ce qui est du capitaine, il en résulte une créature singulière et, même si ce personnage ne garde que peu de références par rapport au réel, il se situe pleinement dans l'univers onirique des représentations cinématographiques des récepteurs. Même les mouvements abrupts et fantaisistes de Blay – *gesticulación abrupta y fantasiosa,… nerviosos golpes de cabeza* – paraissent simuler les tressautements d'une projection cinématographique de mauvaise qualité due à la

vitesse de défilement des images des premiers films ou encore à l'utilisation de copies en mauvais état, abîmées et "raccourcies" par les ruptures et les collages successifs. La singularité d'un tel protagoniste montre que l'univers romanesque de *El embrujo de Shanghai* se démarque d'une réalité extra-textuelle et que la volonté de «[détruire…] toute illusion référentielle» mise en évidence par Geneviève Champeau dans d'autres romans de Marsé[17] est pleinement vérifiable dans l'œuvre que nous analysons.

Mais le brouillage initié par l'apparition de Blay ne se limite pas à sa seule apparence déconcertante. Les rapports d'intertextualité avec d'autres œuvres auxquelles nous avons déjà fait allusion peuvent faire croire au lecteur qu'il existe de la part du romancier une volonté de recourir à des techniques spéculaires et d'autocitation allant jusqu'au pastiche, l'Homme Invisible étant le premier personnage que l'on *voit*… puisqu'il se singularise autant par sa gestuelle et sa mise que par son discours. Le roman débute d'une manière déroutante vu que le thème dominant de l'*incipit* est la recherche d'une fuite de gaz, qui met en jeu un autre type de sensation, celle de l'odorat, et que cet épisode ne rappelle pas la diégèse des romans de Marsé ayant pour cadre la Barcelone de l'après-guerre. Les faits et gestes de l'Homme Invisible peuvent être perçus comme une (nouvelle) manœuvre de diversion. En fait, la seule "explication" plausible se fonde sur le fait que l'auteur du propos liminaire présente les symptômes d'un esprit dérangé. Le lecteur est conduit à remettre en cause sa propre logique et, sans que la liste des questionnements soit exhaustive, il pourra se demander de quel type de gaz il est question, ce que peut bien faire un adolescent avec un individu qui ne jouit pas de toutes ses facultés mentales et surtout quel rapport peut-il y avoir entre une telle entrée en matière et le titre du roman.

La présence d'une incarnation de l'Homme Invisible dans un univers urbain du XX^{e} siècle et son attitude incohérente sera également comprise comme une nouvelle mise en scène d'un personnage fou aux prises avec un monde peu enclin à essayer de le comprendre : de cet affrontement tantôt comique tantôt tragique naissent les péripéties dignes d'être racontées. Il est impossible de ne pas penser à un autre fou, don Quichotte, et dès lors il faut se demander quelle est la raison d'être d'un discours fondé sur la duperie ou le paralogisme.

Le personnage de Blay est au centre d'un système de signes qui renvoient d'abord au lecteur, ensuite à la diégèse et enfin à la production romanesque de Marsé : son unité se dilue et son originalité bicéphale repose sur une stratification d'emprunts qui en font un être à part, et essentiellement un être de mémoire, pour tout dire.

L'auteur du récit qui nous livre ce premier portrait du capitaine Blay est peu suspect d'objectivité puisqu'il avoue être lui-même sous le charme de cet

individu (*me fascinaba*). Le narrateur protagoniste reste en retrait (*delante de mí*, *pegado a sus talones*), note les moindres faits et gestes y compris les plus anodins (*iba al estanco*) car son compagnon est hors du commun et ses réactions sont imprévisibles (*de pronto se paró*).

Nous devinons l'existence de relations entre le narrateur et Blay similaires à celles qui unissent un disciple à son mentor. Comme le souligne Geneviève Champeau, avant d'être lui-même narrateur, Daniel est d'abord le destinataire des discours personnels ou autres du capitaine Blay. Le disciple est sous le charme (*tenía el don de sugestionarme*) et il lui arrive d'imiter servilement l'attitude de celui qu'il accompagne. L'empathie est décelable dans le fait qu'une odeur de décomposition perçue dans la rue par le capitaine parvient à provoquer le malaise du narrateur : *El capitan tenía el don de sugestionarme con su voz mineral y sentí un vacío repentino en el estómago y una sensación de mareo*.

Un détail fort intéressant révèle que l'attitude de Blay n'est pas nouvelle car il est souvent sujet *à sa chimère préférée*. Une telle annonce nous plonge dans l'action *in medias res* et la formule «c'est ainsi que commence mon histoire» ne sert qu'à borner arbitrairement un récit dans une péripétie qui pour les deux protagonistes s'est déjà produite sous diverses modalités et déborde du cadre diégétique. La création littéraire n'est pas bornée par les premiers caractères imprimés sur la page blanche puisqu'à plusieurs reprises il est fait allusion à un avant-texte ou à une expérience antérieure.

La récurrence du phénomène *chimérique* et l'allusion aux *délires* du capitaine Blay concentrent l'intérêt de l'*incipit* sur l'évocation d'une pathologie monomaniaque du premier personnage présenté : son degré d'aliénation peut être apprécié à l'aune de ses déguisements ou de ses pseudo-identités. C'est là une affection quelque peu contagieuse puisqu'elle inquiète le narrateur qui fait part de ses craintes (*para no sentirme tan indefenso*) en anéantissant de la sorte tout ce que le personnage de Blay pourrait avoir de comique : rappelons que dans *Ronda del Guinardó* Rosita éclate de rire à la vue de «l'Homme Invisible».

Le couple narrateur/Blay fonctionne comme une application spéculaire de l'aphorisme initial : le jeune (*muchacho*) éprouve le besoin de se défendre et de préserver *[ses] propres rêves* face aux *délires* du capitaine et c'est pourquoi il invoque la mémoire tutélaire d'un père absent. La rétrolecture montre que ce couple mentor/disciple fonctionne – parfois de manière sporadique – jusqu'à la fin. L'initiation est achevée dès que Daniel *sait* que Blay vient de mourir sur le trottoir : à ce moment le degré de compétence du disciple est suffisant pour qu'il puisse entendre/comprendre la double révélation qui va suivre, celle du double jeu de Lévy dans le récit enchâssé au chapitre 8 et celle de la tromperie de Forcat dans le récit enchâssant au chapitre 9.

Si nous analysons les indices relatifs à la caractérisation des protagonistes, nous voyons que le premier possède le grade de capitaine, ce qui peut laisser

penser à un passé militaire ; en outre son discours anticlérical le situe nettement parmi les adversaires de l'idéologie cléricale et conservatrice. Quant au narrateur, il est obsédé par une vision de la mort de son père qui possède maintes caractéristiques d'une fin violente et certains détails des funérailles (*tirado, zanja, nieve*) suggèrent des circonstances exceptionnelles (*vi su cuerpo tirado en la zanja*). L'idée même de la "disparition" – au sens administratif du terme – fait référence à des événements hors du commun. Ces circonstances graves que le lecteur est en mesure de deviner se situent dans un cadre temporel relativement proche, vu l'âge de l'orphelin, et le connaisseur des romans de Marsé précédemment évoqués, capable de faire des rapprochements, comprend qu'il s'agit de la guerre civile. La gravité de cet événement suffit à faire admettre l'originalité de prémices capables de s'affranchir de toute norme.

Le narrateur ne connaît la disparition de son père qu'à travers un discours périphérique dont l'origine est indéterminée (*ya le daban definitivamente por desaparecido*) et dont la validité est corroborée par le biais d'une prolepse (*nunca volvería a casa*) qui n'apporte toutefois aucune certitude sur les circonstances de la disparition. L'idée du père est obsédante (*pensé otra vez en él*) et révèle également l'existence de préoccupations qui ont pris leur origine avant que ne débute le segment diégétique choisi pour le roman. L'adolescent tourmenté par le problème de sa naissance compose une mise en scène de la fin de son père, avalisée par son sens de la vue (*vi un cuerpo tirado en la zanja*) ; toutefois cet ensevelissement dans la neige doit être mis sur le compte de ses «propres rêves» dont il est question juste avant.

L'image du père gisant est dissipée par la réflexion sur les «propos énigmatiques» du capitaine, spéculations qui vont de pair avec la poursuite de l'itinéraire en direction du bureau de tabac. Les deux parcours se confondent : physiquement dans la rue, celui qui fait de l'adolescent une nouvelle incarnation du *lazarillo* – orphelin de père lui aussi – accompagnant un être âgé et excentrique ; mentalement dans la réflexion, celui qui laisse croire à l'adolescent que son mentor n'a pas livré tous ses secrets et qu'il lui importe de le suivre jusqu'à ce qu'il parvienne à trouver le sens de ses «propos énigmatiques».

Les divers référents qui permettent de cerner l'univers diégétique ne sont pas donnés d'emblée mais suggérés à travers certains indices qu'il convient de réunir et de recouper. Ainsi, la description du cadre urbain met en évidence la présence d'une population misérable désignée sous le nom collectif de *miseria* pouvant donner lieu à deux types d'interprétation : ou bien les marginaux sont susceptibles d'entrer dans une statistique urbaine réputée "normale", ou bien, de par leur nombre et leur condition, leur taux est supérieur à la "moyenne" et ils sont la conséquence des événements graves que le lecteur a déjà pressentis. Il est question d'un porche d'immeuble qui sert de refuge aux plus démunis[18], vision déjà présente dans *Ronda del Guinardó* et qui apporte une précision quant au lieu et à l'époque[19].

Le cadre spatial est identifiable dans l'*incipit* au moins par deux toponymes : la place Rovira – ou Rovira y Trias, qui se situe dans le 24e district de la capitale catalane – et la paroisse de Las Animas ; or nous trouvons une allusion au cinéma Rovira dans *Un día volveré* et il est question de Las Animas dans cette fiction ainsi que dans *Si te dicen que caí* et dans *Ronda del Guinardó*. Le choix du romancier ne constitue donc pas une nouveauté et le lecteur fidèle aura reconnu le quartier barcelonais qui a déjà servi de cadre à d'autres fictions. La ville est dans le même état de délabrement que celui qui est décrit dans le roman publié en 1984 avec ses trottoirs éventrés et ses odeurs excrémentielles[20].

Le lecteur capable de faire le lien entre les romans cités et l'*incipit* de *El embrujo de Shanghai* sait que la diégèse a pour cadre la Barcelone de l'après-guerre, toutefois force est de constater que cette précision n'est pas aisément décelable dès les premiers paragraphes de l'œuvre sur lesquels porte notre étude. Cependant, dans les pages suivantes, l'identification devient très vite possible grâce aux références nombreuses et précises à la voirie barcelonaise.

L'entrée en matière se fait, comme nous l'avons vu, par le biais des sensations olfactives et l'information est différée tout au long d'une série d'approches successives menées par le capitaine qui perçoit respectivement une odeur de charogne, d'œufs pourris, de pestilence, de merde de chat et pour finir de gaz, autant de sensations qu'il parvient à détecter malgré les bandages qui recouvrent son nez. Malgré tout, la nature du gaz n'est pas communiquée dans le segment diégétique d'ouverture, ni dans la suite du texte, ce qui laisse une large part à l'imaginaire.

Un discours direct du capitaine restitue l'obsession du «vieux dingue» et livre accessoirement de nouveaux indices relatifs aux protagonistes et à l'ambiance dans laquelle ils vivent. C'est Blay qui nous informe au sujet de l'âge approximatif de son compagnon (*muchacho*, *naricilla*) et nous livre quelques indications sur l'éducation religieuse que le jeune adolescent a reçu. Le capitaine donne une vision négative de ce type de formation puisque son discours n'épargne ni les membres du clergé, perçus également par le biais de l'odorat (*el agrio sudor de las sotanas*), ni les effets nocifs de leur système éducatif (*naricilla maliciada en el incienso*) où l'odeur de l'encens est censée dissimuler ce qu'il n'est pas licite de percevoir. Le jeune formé à cette école voit ses sens émoussés et perd la perception d'une part de la réalité, celle qu'il convient de masquer aux âmes *candides*. Le capitaine Blay jouera donc le rôle d'un initiateur, d'un passeur aux rites iconoclastes, pourvoyeur d'antidotes à l'éducation officielle.

Ce même discours direct contient la formule magique, l'*eureka* (*¡ya sé lo que es!*) qui place celui qui le profère au rang de ceux qui détiennent le savoir et possèdent le don de déceler les messages cachés (*se veía venir esta miseria*). Le reste du récit met en valeur les qualités du capitaine, son habileté à distinguer précisément l'origine de la fuite de gaz et ses dons de manipulateur des habitants

du quartier qui au bout du compte feront la démarche décisive à sa place et sous son influence. Le vieil homme possède donc sur la population féminine locale le même ascendant que sur l'adolescent qui épouse ses craintes et finit par se convaincre de la véracité des sensations que lui suggère son mentor malgré sa réputation d'excentrique et ses fréquents *assauts de démence sénile*.

Enfin, la mise en scène de cette nouvelle histoire de Marsé débute d'une façon curieuse. L'Homme Invisible, qui n'était qu'un simple élément de "décor urbain" dans *Ronda del Guinardó*, devient ici un protagoniste à part entière, doté d'un réel pouvoir de suggestion et d'un incontestable ascendant sur le narrateur. Mais un large fossé sépare ces deux êtres qui ont deux manières bien distinctes de prendre la parole et d'en faire usage. L'*incipit* nous permet de mesurer la différence des compétences respectives de ces protagonistes au moyen de la compréhension du mot *miseria*. En effet, le jeune narrateur ne saisit pas toute la portée des propos du vieil original car il ne donne pas le même sens à ce terme. Pour l'adolescent, la misère est palpable et elle prend les traits des misérables qui trouvent refuge la nuit sous le porche d'un immeuble : *en el interior del zaguán anidaba ciertamente un tufo a miseria casi permanente.* En revanche, le capitaine affirme à propos du gaz : *se veía venir esta miseria*, en donnant à ce terme un contenu sémantique beaucoup plus vaste. Pour Daniel le concept de *miseria* renvoie à la misère physique des indigents et des sans-logis alors que dans l'esprit du capitaine ce mot revêt une signification capable de recouvrir tous les maux d'une époque et d'un lieu, misère sociale certes mais aussi philosophique, spirituelle, politique… Le lecteur se trouve confronté à deux approches et à deux discours, le premier peut devenir sibyllin alors que le second traduit une certaine ingénuité et un manque évident de recul. Le discours du capitaine possède les facultés révélées dans l'aphorisme initial et nécessite un effort de décryptage, c'est-à-dire une bonne coopération interprétative du lecteur.

Les premiers paragraphes de l'œuvre offrent une situation paradoxale, celle d'un double départ avec une anecdote enchâssée dans une problématique plus vaste, celle d'un double point de vue, celui de la jeunesse et celui de la folie de l'âge mûr dans un processus d'initiation qui a pour cadre un univers de la parole biaisée et du désenchantement.

Dans le paratexte qui précède l'*incipit* de *El embrujo de Shanghai*, Marsé établit avec le lecteur une sorte de pacte ludique qui consiste à retarder l'élucidation de l'énigme proposée par le titre du roman. En effet, il ne commence à être question de Shanghaï que dans le troisième chapitre d'un roman qui en comporte neuf. L'*incipit* s'inspire en partie de la même stratégie : le romancier refuse une ouverture purement anecdotique comme dans les ouvrages précédents auxquels nous avons fait allusion. L'entrée dans le texte tire son originalité de la présence

de l'aphorisme initial – ou donné comme tel – qui programme et conditionne la lecture, tout en limitant l'effet de diversion donné par l'anecdote qui suit. Mais la péripétie anecdotique offre aussi l'intérêt de mettre en scène la relation entre le mentor et ses récepteurs : son disciple, en nous mettant ainsi en présence d'un authentique *bildungsroman,* et le narrataire extradiégétique, en lui rappelant qu'il est directement concerné par l'aphorisme ; toutefois cette confrontation entre le maître et ses disciples s'instaure dans un contexte transgressif de brouillage d'identités et de perte de repères : ne serait-il pas licite de parler ici d'anti-formation, dispensée pour l'essentiel dans la rue et les tavernes ?

Le discours inaugural de *El embrujo de Shanghai* est une nouvelle entrée en matière qui permet au lecteur de se (re)plonger dans l'univers diégétique créé depuis longtemps par Marsé. Mais ici, par rapport aux fictions antérieures, la distorsion entre l'univers fictionnel et les référents historiques, sociologiques, etc. est érigée en norme. En regard d'une conception plus traditionnelle du roman, il est remarquable de voir qu'un des premiers rôles est assumé par un être parodique, marginal et intrinsèquement subversif, ce qui traduit l'existence d'une société où les règles de vie sont transgressées par l'arbitraire de tout un système. Pareillement le monde idéalisé de l'exil n'est connu que d'une manière indirecte, par le biais de récits plus ou moins merveilleux qui contribuent à entretenir le mystère sur un passé occulté donc fortement méconnu. La (double) tromperie du titre annoncerait un roman sur la tromperie…

Le discours devient parabolique et certains protagonistes du roman avancent littéralement masqués. Certes, la pourriture annoncée dans la formule inaugurale trouve des corrélats dans le récit comme l'odeur pestilentielle du gaz – métaphore de la pourriture du système – ou l'odeur d'artichaut des mains de Forcat qui indiquent une habileté malsaine. Cependant, la formule liminaire donne la prééminence à la forme du message : la finalité du récit n'est pas la restitution plus ou moins fidèle de référents diégétiques mais la proposition d'une réflexion sur le discours, sur sa portée et ses limites. Peut-être veut-il signifier une des angoisses les plus profondes de l'auteur, celle de ne pas parvenir à s'exprimer.

En prenant ses distances vis-à-vis de son objet, le romancier propose un pacte ludique à ses lecteurs en proposant d'emblée une fonction délétère du discours : le capitaine Blay s'exprime d'une manière éliptique qui ne permet pas à son destinataire intradiégétique de saisir toute la portée de ses propos. La polyphonie narrative contribue également à semer le trouble puisqu'il est impossible de savoir qui parle et, *a fortiori*, qui dit vrai. Les discours que Daniel entend ne parviennent pas à éclairer ses propres rêves et son propre récit va se terminer en boucle, pris au piège de l'indispensable sortilège.

Le premier révélateur de l'illusion n'est pas le contenu fictionnel annoncé par le titre mais bien le discours. Le romancier propose une nouvelle approche de la diégèse qu'il a élaborée depuis longtemps. Dans *El embrujo de Shanghai*, Marsé

fait le choix d'une esthétique fondée sur le prisme déformant – et non dégradant – de la formule initiale. Cependant un tel parti-pris semble placer l'auteur dans une perspective aporétique puisque le discours finit par se détacher du référent pour se nourrir exclusivement de sa propre logique dont l'autonomie est légitimée et enrichie par d'innombrables influences intertextuelles. Mais un tel jeu d'illusionniste comporte aussi des risques et l'aphorisme initial mis dans la bouche de Blay peut s'avérer aussi déroutant que le paradoxe d'Epiménide.

Notes

1 Nous pensons bien sûr au lecteur qui connaîtrait *Si te dicen que caí* (1973), *Un día volveré* (1982) et *Ronda del Guinardó* (1984).

2 «Marsé no declara ninguna tesis», in Prólogo de *Si te dicen que caí* ; bien entendu cette affirmation de Ridruejo ne porte aucun préjudice à l'engagement de Marsé et il conviendrait de s'interroger sur la portée du message et surtout sur sa forme, ce qui n'est aucunement l'objet de notre travail.

3 Nous avons utilisé pour notre étude l'édition Plaza y Janés de 1996 dont la couverture s'orne d'un photogramme tiré du film *The Shanghai gesture* de Joseph von Sternberg. Nous ne sommes pas en mesure de dire si le romancier a pu participer aux choix qui ont présidé à la confection des maquettes qui font la couverture des différentes éditions du roman.

4 Gérard Genette*, Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

5 Patrick Lissorgues, «*El embrujo de Shanghai* : c'est du cinéma !», *Les langues néo-latines*, n° 95, 1995, p. 188-198.

6 Sur le photogramme qui orne la couverture du roman, le protagoniste oriental du film, incarné par l'acteur Victor Mature tient dans ses bras la ravissante Gene Tierney, subjuguée par son séducteur.

7 Voici la dédicace sur laquelle s'ouvre *El embrujo de Shanghai* :

> A la memoria de la Rosa de Calafell
> y de la Berta de L'Arboç.
> Para la Carmen de Santa Fe.
> Para la Joaquina de Herguijuela.

8 Gérard Genette, *op. cit*., p. 139.

9 Luis García Montero, *Luna en el Sur*, Sevilla, Renacimiento, 1992, 93 p. Ce poète a obtenu en 1995 le Premio Nacional de Poesía. Nous transcrivons l'épigraphe choisie par Marsé : «La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos día de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio.»

10 Inge Beisel, «La memoria es imaginación : *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé», *ASK, El arte de la memoria : incursiones en la narrativa española contemporánea*, Mannheim, 1997.

11 Claude Brémond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 1966.

12 Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 22.

13 L'analyse de la structure des fables montre également la double distribution initiale ou conclusive des aphorismes moralisateurs illustrés par le récit.

14 «Se cruzaron con un hombre presuroso que iba en pijama y zapatillas, una sobada gabardina echada sobre los hombros y la cabeza de zepelín totalmente vendada; parecía escapado de una clínica y sobre la profusión de vendas mal fajadas llevaba gafas oscuras. «El Hombre Invisible», se rió Rosita» (cap. 5).

15 «… se paraba allí a conversar un rato con el capitán Blay, un viejo vagabundo que recogía vidrios y metales con un carrito de madera…» (cap. 4).

16 Geneviève Champeau «La double tension référentielle et autoréférentielle dans trois romans de Juan Marsé : *Si te dicen que caí, Un día volveré* et *Ronda del Guinardó*» in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 100.

17 Voir Geneviève Champeau , *op. cit.* p. 96.

18 «En el interior del zaguán anidaba ciertamente un tufo a miseria casi permanente, pues era refugio nocturno de mendigos».

19 «Algunos zaguanes profundos y oscuros exhalaban un tufo perdulario, a dormida de vagabundos» (cap. 5).

20 «Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato» (*Ronda*, cap. 5) ; «[el hedor] ¿a huevos podridos, a mierda de gato?»… «la maltrecha acera que pisábamos…» (*Embrujo*).

Réécritures : deux *incipit* pour *Si te dicen que caí* de Juan Marsé[1]

Elvire GOMEZ-VIDAL
Université de Bordeaux III - Michel de Montaigne

Les études consacrées à l'examen comparé des récits référentiels et des récits fictionnels (celle de Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001, propose un état de la question et ouvre de nouvelles perspectives) donnent à voir que ces deux types de récits ne se distinguent pas seulement par le degré de fidélité qu'ils entretiennent vis-à-vis du réel et de la vérité. Dorrit Cohn souligne à juste titre qu'il existe une différence de « nature » entre eux qui tient notamment à la représentation de la vie intérieure des personnages dans les récits fictionnels selon des procédures interdites aux récits référentiels. On pourrait y ajouter la création d'un suspense qui détermine la structuration des intrigues et qui met en jeu diverses coordonnées du récit telles que le traitement du temps. Mais surtout, à mon sentiment, ce qui distingue le plus sûrement le récit fictionnel du récit référentiel, c'est sans doute le statut du discours. Le récit référentiel laisse croire que le discours en tant que médiateur entre les choses et les représentations que nous en donnons, n'existe pas. Il oblitère la puissante, la dure matérialité du discours qui ne serait qu'une « vitre transparente »[2] permettant d'aller directement vers les choses. Le récit fictionnel « a conscience » de cette matérialité du discours et il l'utilise pleinement ; il se « sait » et se déclare artefact verbal. Les commencements des textes romanesques me semblent être les lieux privilégiés de cette joute entre référentialité et fictionnalité dont la donne essentielle est le statut du discours et la prise en compte de sa matérialité.

Par ailleurs le récit fictionnel, en tant que discours linéaire et vectorisé doté d'un début et d'une fin, s'organise suivant un ordre et cet ordre d'apparition dessine des hiérarchies. Point de contact entre le texte et le lecteur, le commencement d'un roman, les premiers mots du récit, parce qu'ils sont premiers, s'impriment souvent en lettres de feu dans l'esprit du lecteur[3], sorte de mise en abyme mémorielle du texte comme le titre, ou encore pointe d'un fil de l'écheveau du récit qui guide son dévidage. Il y a sûrement là une constante cognitive qui tient à l'impact de l'accès à un territoire inconnu, au bouleversement de la découverte dans le mouvement heuristique de l'acquisition des connaissances. L'*incipit* est bien ce point névralgique et problématique d'un « passage » comme le signale Andrea Del Lungo :

> Le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Pour cela l'image du seuil est préférable à celle de la frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le « dehors » du monde réel et le « dedans » de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction. (Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Éditions du Seuil, Paris, 2003, p. 37)

Passage que l'on tente d'escamoter ou que l'on affiche comme tel de manière revendicatrice, le seuil du texte fictionnel est un lieu dépositaire d'un ensemble de conventions, de codes d'écriture et, de ce fait, il se prête à des détournements significatifs.

La revendication de l'oralité dans les deux *incipit* de *Si te dicen que caí*

Les débuts *in medias res* sont passionnants du point de vue du statut du discours dans les fictions, car ils tentent de dissimuler la médiation du langage, ils tentent d'évacuer l'existence même du discours en plongeant d'emblée le lecteur dans l'action. Cette immersion qui peut paraître abrupte ou brutale poursuit un objectif précis : celer, masquer la nature d'artefact verbal du texte fictionnel, glisser sans heurt du hors-texte au texte, parce que celui-ci présenterait tous les attributs du hors-texte. Ceci avec l'extraordinaire duplicité du langage de la fiction qui offre au lecteur l'illusion de participer à l'action, dans l'avantageuse position cependant non de l'acteur, mais de l'invisible témoin des drames se déroulant sous ses yeux.

Les deux versions du texte apertural de *Si te dicen que caí* que nous allons analyser ici présentent la particularité d'être des débuts *in medias res*, à ceci près que l'on pénètre directement dans une situation bien particulière qui est l'acte de narrer (« Cuenta que » : « Il raconte que ») ce qui, nous allons le voir, a des répercussions sur la lecture de l'œuvre et sur l'implication du narrataire extra-diégétique, soit le lecteur prévu par le texte.

« Cuenta », premier mot du livre, est ce que j'appellerais un « mot-foyer », nœud vital dans lequel se conjuguent un réseau de significations déclenchant une constellation d'effets simultanés. Il concentre en lui une série d'informations mais également de lacunes essentielles dans un double mouvement de rétention et de remise d'informations : il combine offre et omission dans un subtil équilibre.

Le verbe « contar » abrite en fait deux prises de paroles simultanées : celle d'un auteur-narrateur et celle d'un narrateur-personnage dont l'apparition coïncide absolument, le premier entrant en scène de manière feutrée, le second avec éclat. Le verbe « contar » à la troisième personne dissimule en effet la prise de parole d'un narrateur-auteur omniscient qui voudrait faire oublier sa présence.

Il le dissimule mais le démasque à la fois. Ce narrateur-auteur invisible et omniscient connaît le récit d'un personnage anonyme à qui il cède immédiatement le privilège de la parole, se contentant du rôle de témoin, de copiste, de transmetteur n'ayant fait que coucher par écrit le récit d'un autre et non comme le meneur de jeu qui tire les ficelles des personnages/pantins, non comme le créateur, l'inventeur de ce récit qui débute.

Le verbe « contar » met l'accent sur l'action même qui est à l'origine de ce récit qui débute et il est stratégiquement situé à son ouverture. La conjonction de son sémantisme et de son emplacement inaugural exhibe quel est l'acte essentiel qui donne vie à un récit, à tout récit, et greffe sur ce mot initial une dimension métatextuelle. En effet, « cuenta » confère emphatiquement un lustre singulier à l'action fondamentale de narrer parce qu'il la signale comme telle. « Contar » est au vrai la seule action qui légitime la prise de parole fondatrice, celle qui engendre les récits. « Cuenta » recèle encore une autre strate de significations car, dans le même temps, il atténue l'effet de rupture entre hors-texte et texte : en effet, le passage de l'un à l'autre s'effectue au moyen d'un verbe d'énonciation et non d'un verbe d'action autre. « Cuenta » rappelle que l'on pénètre dans un monde qui n'existe que par la grâce du verbe, mais c'est là un habile stratagème, car quel moyen en apparence plus « naturel » pourrait-on trouver pour ouvrir l'accès à un univers qui, on ne peut l'ignorer, n'a pas d'autre moyen d'advenir à l'existence que la prise de parole ? Quel meilleur subterfuge que ce « cuenta » apparemment anodin pour enchâsser en quelque sorte le texte dans le hors-texte, comme si le texte n'était que le prolongement d'un hors-texte où soudain un anonyme récitant prendrait la parole ?

Ainsi, la transition se fait sans heurt, dans un imperceptible glissement, d'autant que cette prise de parole est située dans le présent. Le choix du présent voile encore les frontières entre hors-texte et texte en créant une coïncidence temporelle entre l'« ici-maintenant » de la lecture et l'« ici-maintenant » de la narration. Une simultanéité encore renforcée par le fait que l'acte de narrer rendu par le verbe « cuenta » initial est suscité par ce drap que l'anonyme récitant relève, découvrant le cadavre, tout comme l'acte de lecture débute par l'action du lecteur, tournant la page de garde blanche[4] et découvrant le texte.

Ajoutons à cela que « Cuenta » met en scène un personnage anonyme sans identité définie à cette étape de la lecture et sans autre fonction que celle-là, essentielle cependant, la fonction de raconter. « Cuenta », simple voix qui narre, en l'absence d'autre désignateur, devient ainsi le nom de ce personnage anonyme, son signe de reconnaissance, sorte de mise en abyme minimale du personnage qui donne à voir sa fonction essentielle dans l'œuvre.

Le verbe « cuenta » travaille donc de diverses manières à amortir le passage du hors-texte au texte notamment en déguisant le caractère écrit des deux versions de l'œuvre. De telle sorte que, si le verbe « cuenta » exhibe bien sa

nature de récit, ce récit acquiert le caractère volatil de la transmission orale avec ses intermédiaires, ses brouillages, ses à peu près, ce qui estompe les frontières du texte écrit.

L'histoire des deux versions du roman *Si te dicen que caí* et les intentions de l'auteur

Le roman *Si te dicen que caí* de Juan Marsé fut publié à Mexico, en 1973 (Editorial Novaro, SA). L'auteur explique lui-même ainsi les raisons de cette publication en Amérique latine :

> Jamás he escrito un libro tan ensimismado, tan personal, con esa fiebre interior y ese desdén por lo que el destino pudiera depararle. Una vez concluido, el azar quiso que alguien me hablara de la convocatoria del primer Premio Internacional de Novela « México », convenciéndome para que lo presentara, puesto que la edición española era una quimera. Y entonces todo fue inesperadamente rápido : la novela ganó el concurso y fue impresa en México con una urgencia tan insensata que no se me dio oportunidad de corregir pruebas ni revisar galeradas.

Cette citation est extraite d'une « Note de l'auteur » datée de septembre 1988 qui figure dans l'édition de Seix Barral de 1993 et dans celle que j'utilise, celle de Plaza y Janés Editores de 1998. Cette note de l'auteur est extrêmement intéressante pour plusieurs raisons et particulièrement parce qu'elle montre en dernière instance que le « vouloir-dire » de l'auteur qui semble simple et limpide, engendre dans le texte des significations qui n'avaient pas été prévues par lui.

Le souci principal de Juan Marsé dans cette « Note de l'auteur » est d'expliquer et de justifier les corrections qu'il apporte à cette dernière publication du roman *Si te dicen que caí*. N'ayant pu affiner son roman lors de la publication mexicaine en 1973, n'ayant pu corriger l'édition espagnole de septembre 1976, il insiste sur la nécessité de revenir sur certaines tournures négligées, sur des coquilles, et également d'apporter une clarté supplémentaire à certains aspects d'un récit complexe. Il ne s'agit pas d'un remaniement total cependant, mais de simples retouches qui n'altèrent en rien la diégèse :

> Desde entonces me animó el deseo de corregir no solamente las muchas erratas y más de una oración desmañada, sino, sobre todo, el de arrojar un poco más de luz sobre algunas encrucijadas de una estructura compleja y ensimismada. […] La penumbra que envuelve muchos pasajes importantes del libro siempre me pareció necesaria. […]. Pero en otros repliegues del relato, menos decisivos tal vez, no conectados directamente con los nervios secretos de la trama, esa penumbra expositiva no era necesaria y ha sido atenuada o anulada en beneficio de una mayor claridad.

Dans cette « Note de l'auteur », l'idée de perfectionnement est dominante, guidée par le souci d'un confort de lecture accru. Les modifications introduites

sont minimisées, la deuxième version ne serait qu'une simple révision de la première. Il est vrai que lors d'une lecture ordinaire, la deuxième version de l'œuvre ne laisse transparaître aucun bouleversement ni dans l'intrigue, ni dans la configuration des personnages, ni dans le déroulement des actions. Pourtant les impressions de lecture ne sont pas les mêmes que pour la première version. Il m'est apparu qu'en effet, la réécriture de *Si te dicen que caí* est faite de corrections mineures, de substitutions insensibles, de modifications imperceptibles, de retouches infimes, bref qu'elle consiste en une prolifération de modifications qui tendent à l'invisibilité. Cependant ces modifications minimes déclenchent un autre type de réception car les opérations de lecture requises par chacun des deux livres ne sont pas les mêmes. Et cette hypothèse ne peut être vérifiée qu'en prenant appui dans la lettre même du texte. On conçoit dès lors tout l'intérêt d'une étude comparée entre la version première de l'œuvre (celle de 1973) et la dernière version que l'auteur donne pour la version définitive et la seule autorisée, ce qui entraîne en sourdine un jugement de valeur : la deuxième version apparaît comme la version achevée, l'aboutissement de l'acte d'écriture, et renvoie la première dans les limbes du brouillon.

Geneviève Champeau avait analysé dans l'ouvrage collectif *Littéralité 1* (Études réunies et présentées par Nadine Ly, GRIAL, Université de Bordeaux III, 1989, p. 161-188) la page d'ouverture de *Si te dicen que caí* dans sa version de 1973, qui était alors la seule, étude qui ne poursuit pas les mêmes buts que la mienne aujourd'hui, mais qui constitue un atout précieux pour mon analyse. Elle soulignait l'importance de ce passage apertural, et avait ainsi délimité le texte considéré : de « Cuenta » à « vías muertas ». Je conserve ce découpage parce qu'il constitue une unité narrative jouissant d'une forte cohésion, parce qu'il permet de dégager les enjeux majeurs du texte qui vont étendre leurs ramifications sur l'ensemble du roman : un axe vie/mort essentiel ainsi qu'une mise en scène des mirages de l'illusion (cette grossesse trompeuse qui au fil du texte s'avèrera être un stratagème destiné à camoufler les produits du marché noir[5]). On saisit toutefois, au sein du passage ainsi délimité, l'existence de deux mouvements : un premier paragraphe fondé sur la contemplation du noyé contemporaine de l'énonciation de « cuenta », puis un deuxième paragraphe qui plonge plus loin dans le passé du conteur et qui constitue l'amorce de la remémoration annoncée par le verbe « revivió », avec l'évocation d'un épisode particulier du passé consacré à cet étrange accouchement. On verra d'ailleurs que le narrateur de la deuxième version de l'œuvre a utilisé cette rupture pour y glisser tout un passage supplémentaire sur lequel je me pencherai plus loin.

L'*incipit* ainsi délimité dans les deux versions révèle l'importance accordée au regard, le paradoxe entre la mort et la vie ou plutôt le simulacre de vie, la puissance de la lumière en tant que métaphore de la connaissance. Tous ces motifs inauguraux sont autant de *topoï* conventionnels des ouvertures romanesques (rencontre décisive, naissance, mort) qu'Andrea Del Lungo a

recensés dans son étude[6]. On constate sans peine comment ces *topoï* sont ici subvertis, ne serait-ce que parce qu'ils sont simultanément mobilisés. En outre, la « rencontre » inaugurale repose sur un jeu de regards unilatéral puisque l'un des deux acteurs n'est autre que le mort. Mais, même tronqué, ce jeu de regards est essentiel en ce qu'il donne littéralement vie au récit, puisque c'est dans « la marécageuse profondeur » des yeux du noyé que le narrateur puise les données de l'histoire racontée. La contemplation du cadavre ouvre bien une sorte d'« enquête » sur le parcours d'un des héros, ici simplement désigné par le substantif « el trapero ». Cependant la naissance qui suit n'est pas la sienne mais celle d'un objet informe, « un bulto » qui pourrait bien être le texte lui-même.

Les modifications apportées au texte de 1973 pourraient être classées en diverses catégories : substitution de termes (ainsi « cruzado » devient « atravesado » ; « sortijas » devient « dientes » ; « espejuelos » devient « espejismos », etc.) ; une disposition différente de l'ordre des mots dans la phrase (ainsi « revivió » placé à côté de son sujet grammatical « barrio » dans la deuxième version) ; des suppressions (ainsi « un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad » devient sobrement « un aullido azul ») ; enfin des ajouts qui peuvent prendre plusieurs formes. Soit il s'agit d'ajouts ponctuels tels que « el rostro » dans la première phrase, soit d'ajouts ponctuels également mais massifs. C'est le cas du paragraphe consacré à l'accouchement ambigu auquel aurait assisté le conteur dans son enfance : tout ce paragraphe est comme moucheté, piqueté d'ajouts essaimés. Soit encore, l'ajout consiste en un bloc textuel compact, ainsi tout ce passage mettant en scène une conversation entre deux personnages, « Sor Paulina » et « el celador », nommé également « Ñito ». Ce paragraphe constitue un véritable « enrichissement » du texte en termes d'informations fournies au lecteur à cette étape de la lecture. D'après mes relevés, ce paragraphe inaugural est le seul ajout compact d'une telle ampleur dans toute l'œuvre.

Naturellement, au cours de cette analyse je ne m'arrêterai pas sur toutes les métamorphoses subies par le texte du roman, cantonnant mon examen aux deux premiers paragraphes au sein desquels je ne relèverai que les transformations qui me semblent altérer significativement la réception du texte en tant que trajet vectorisé qui ne prend sens que dans la découverte successive des éléments qui le constituent.

Éclaircissements et disparitions de réseaux de significations

La première modification frappante et très significative est l'élimination de la juxtaposition « ahogado, revivió » de la première version. Le souci de clarté semble évident dans la deuxième version puisque le narrateur rapproche le verbe « revivió » de son sujet grammatical, « un barrio », très éloignés l'un de l'autre dans la première version. Mais ce faisant, il restreint le sémantisme du verbe

« revivir » d'une part, et d'autre part, il affaiblit sensiblement la dimension dramatique inscrite dans la prise de parole du conteur. En effet, « revivir » peut avoir le sens en espagnol de « faire revivre », si bien que dans la première version, une hésitation passagère est permise : qui est le sujet du verbe « revivir », le « il » anonyme de la désinence « cuenta », ou le substantif « barrio » ? Cette hésitation confère une force extraordinaire au verbe « contar » qui devient en quelque sorte le synonyme de « revivir » : elle est balayée dans la deuxième version.

Quant à la juxtaposition des termes antinomiques « ahogado/revivió », elle est riche d'implications : la simultanéité de la vision du mort et de la recréation du passé dit, littéralement, que le cadavre du noyé donne vie au récit, un récit qui est résurrection et non simple remémoration. Cette impression est anéantie dans la deuxième version. D'autant que l'on apprend, un peu plus tard dans les deux versions qu'un certain « Java », un des adolescents du quartier, « trapero » lui aussi, comme ce noyé des débuts[7], était leur maître à tous, celui qui leur avait enseigné l'art du récit, l'art des « aventis » ainsi définies dans le roman :

> Pero las mejores aventis eran las que contaba Java en días de lluvia […]. Fue un día de ésos que se le ocurrió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos […]. Con el tiempo perfeccionó el método : nos metió a todos en las historias, se metió él mismo y entonces era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que en el momento menos pensado cualquiera del corro se viera aparecer con una actuación decisiva y sonada. (p. 32 et 33, version 1 ; même texte version 2)

« Las aventis », mot valise, résulte sans doute de la conjonction des vocables « aventura » et « invención » et l'on peut se demander si le roman *Si te dicen que caí* n'est pas lui-même une immense *« aventi* », fruit à la fois des souvenirs et de l'imagination de « Cuenta ». Voilà quel était le « mode d'emploi », le rituel des récits de ces adolescents des rues de la Barcelone de l'après-guerre et ces détails, qui sont fournis une trentaine de pages après l'*incipit* que nous évoquons (dans les deux versions), entraînent une relecture métatextuelle du commencement :

> Java solía empezar a tientas palpando un agarradero cualquiera, por ejemplo un *barco* misterioso navegando en la noche con las bodegas llenas de pólvora camuflada en sacos de café ; entonces, si no sabía cómo continuar, se ayudaba un buen rato con el sonoro : ¡Tuuuuuu…! Imitando la sirena del buque con el filo de la mano pegada a los labios y soplando ¡tuuuuuu…! mientras rumiaba la trama, la continuación, el despegue hacia la intriga. Y en seguida, agarrándose las rodillas, balanceándose con las pierras cruzadas en medio del círculo de oyentes, la intríngulís empezaba a *fluir* de su boca como *el agua rápida de un arroyo*, el relato se hacía impetuoso y abrupto, huidizo, dejando aquí y allá pequeños *charcos* de inconguencias y cabos sueltos que sólo mucho después nos intrigaban. (p. 34, version 1, même texte version 2 ; c'est moi qui souligne)

Or, « el agarradero » ici, le point d'appui du récit, c'est précisément ce noyé Java. Java, le meilleur conteur d'*aventis,* inventait des récits « les jours de pluie », des récits qui coulaient comme « des ruisseaux impétueux », laissant ça et là quelques « flaques » d'incertitudes qui parlaient à l'imagination. Mais Java a trahi sa mission, il a perdu la faculté d'inventer des *aventis* et trente ans plus tard, l'eau vivante de ses récits est devenue marécage, eau stagnante de ses yeux troubles : « la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos ». L'eau vive, métaphore de ses récits, il l'avait stérilisée et dans une sorte de revanche, le comparant s'est matérialisé pour le tuer. Mais il n'en reste pas moins que c'est son corps gorgé d'eau, son corps privé de vie, qui paradoxalement, est bien à l'origine de ce récit qui se présente à nous, que ce corps est fécond par le truchement du récit d'un autre, de « Cuenta », qui a pris la relève. Ainsi est créée une dialectique entre la vie et la mort transcendée par le récit qui traverse toute l'œuvre et s'avère être son fondement et sa raison d'être.

On saisit aussi à travers cet exemple comment l'exercice de la lecture en tant que recomposition et exhumation des significations du roman exige des mouvements continus de va-et-vient entre *incipit* et corps du texte brisant la diachronie du déroulement textuel et engendrant la configuration d'un paysage textuel propre à ce roman, animé par des itinéraires qui lui appartiennent en propre.

Si cette mort est certes censée piquer la curiosité du lecteur sur quelques points (les liens entre le conteur et le noyé ; l'identité de chacun d'eux, ceci dans la version 1 exclusivement ; le cheminement de ce noyé corrompu vers les sentiers de la puissance et de la richesse ; les péripéties l'ayant conduit à la mort), si cette mort ouvre un horizon d'attentes dans le domaine de l'intrigue, elle est aussi investie d'une dimension métatextuelle très nette dans la première version grâce à la juxtaposition « ahogado/revivió » qui l'active immédiatement. Raconter n'est pas simplement se remémorer, mais faire revivre, recréer littéralement un univers enfui, abolir le temps par la grâce du verbe. Et ceci dans une chaîne infinie : en effet, le conteur rend hommage malgré tout à celui qui fut son maître ès-« aventis » parce que c'est de son corps gorgé d'eau que naît le récit. Dans la première version la problématique vie/mort (qui se pare aussi du motif de la rédemption) transcendée par le récit, est présente dès la première phrase, exposée sans ambages grâce à l'ambiguïté du sujet du verbe « revivir » et grâce à la juxtaposition « ahogado/revivió ».

Autre modification majeure, la disparition dans la deuxième version de la phrase « un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad » qui devient « un aullido azul ». Il est possible que le narrateur ait voulu garder en réserve le terme « espejismo » pour s'en servir un peu plus loin, puisqu'il remplace en effet quelques lignes après le terme « espejuelos » (« que todo habían sido espejuelos, dijo » devient dans la version 2 « que todo habían sido espejismos, dijo »). La substitution du terme « espejuelos » par « espejismos »

s'accompagne de l'élimination complète du premier, ce qui constitue une perte sémantique inportante. Si « espejismo », qui est le mirage, le lieu de l'illusion, demeure, « espejuelo » offrait, grâce au redoublement de la racine « espejo » un effet d'insistance, un écho, un « miroir » même du premier terme et introduisait en outre une nuance supplémentaire, celle de piège et de danger, « el espejuelo » étant « le miroir à alouette », le leurre qui attire les oiseaux. « Espejismo » retenu seul dans la deuxième version est dépouillé de cette connotation de piège et de danger qui s'attachait à lui dès l'*incipit* et qui constituait une sorte d'avertissement. Ainsi l'*incipit* de la deuxième version ne fonctionne pas avec la même efficacité en tant que lieu d'incubation d'un texte qui est sa caisse de résonance.

Mais c'est la disparition complète de « un remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad » qui est frappante. D'ailleurs le point virgule en faisait l'apposition de « barrio », l'expression métaphorique d'un paysage urbain dévasté et d'un vécu tourmenté. En revanche, dans la deuxième version la virgule en fait l'apposition du terme le plus proche « silbidos de afilador » et limite considérablement son champ d'expansion. L'image de la deuxième version, « un aullido azul », renvoie alors beaucoup plus directement à l'image visuelle et auditive du rémouleur qui, en affûtant les couteaux, fait jaillir des étincelles bleues unies au grincement strident du métal aiguisé. Malgré la lamentation déchirante préservée par « aullido », la métaphore, si elle conserve sa plasticité, est entièrement dépourvue de l'intensité dramatique qui enveloppait les termes-clés de l'œuvre introduits dans la première version : « la vérité » et « le mirage » : « un lointain mirage [« piège » en surimpression] transpercé par le hurlement bleu de la vérité ». Des réseaux entiers d'association sont ainsi anéantis : la vérité et l'illusion savamment entrelacées dans cette merveilleuse image, l'une transperçant l'autre grâce à un cri, expression d'une souffrance taraudante, est la mise en abyme de l'un des axes majeurs non seulement de ce roman, mais de toute l'œuvre de Marsé. L'*incipit* de la première version se constituait ainsi en matrice, annonçant à mots couverts des thématiques qui ne disparaissent pas entièrement dans le corps du texte de la version 2, mais l'effet d'imprégnation immédiate et d'annonce est perdu, tout comme l'impact esthétique et émotionnel de cette métaphore prodigieuse. En effet, cet axe de compréhension du roman qui greffe illusion/vérité/souffrance et récit va être mis en œuvre aussitôt dès le deuxième paragraphe dans la scène de l'impossible accouchement. G. Champeau dit à ce propos : « À la lumière du second paragraphe, il s'avère que cette phrase [« un remoto… »] réfère également au texte lui-même et à sa pratique, au stratagème dans lequel réside sa vérité. » (*op. cit.,* p. 181). Cet axe de compréhension unissant illusion, vérité et récit se décline dans l'œuvre dans certaines facettes de l'intrigue, dans le fonctionnement même des *aventis* ainsi qu'en signaux essaimés qui, grâce à la mention première dans l'*incipit*, clignotent puissament : ainsi la paradoxale « mentira verdadera » que Sarnita (p. 228 version 1) songe à asséner au phalangiste Justiniano, ou encore la

protestation de ce même Sarnita « No [me decían] el mentiras, sino el aventis, es otra cosa, usted de eso no entiende, camarada imperial » p. 229), ou encore l'effrayant pléonasme « la verdad verdadera » (p. 253) de Java révélant la cachette de « Ramona/Aurora/la puta roja » et entraînant la mort de celle-ci.

Faire disparaître la mention initiale de cet axe de compréhension dans l'*incipit* de la version 2, c'est modifier le guide de lecture de l'œuvre : toute la construction d'« intuitions » chez le lecteur et l'ultérieure émergence de réseaux signifiants est mise à mal.

Bien qu'apparemment mineure, il ne me semble pas inutile de souligner dans le passage descriptif consacré au noyé, la substitution de « sortijas de oro » par « dientes de oro ». Sans doute ces dents en or de Java, le noyé, évoquent-elles avec plus de puissance suggestive que les bagues, l'image un peu désuète du parvenu d'autrefois, voire du malfrat, image popularisée par la chanson « Pedro Navaja » et « su diente de oro » dans les années 80[8]. Cependant, il y a une autre « bague » dans le roman, qui apparaît comme le signe décisif du basculement de Java vers la trahison, de son intégration dans les cercles d'un pouvoir corrompu[9]. C'est pourquoi les bagues qui ornaient les doigts du défunt dans l'*incipit* de la version 1 ne sont pas des objets anodins, ne sont pas seulement les marques ostentatoires de sa position sociale, mais surtout le signe tangible de sa déchéance et de sa corruption.

La dimension humoristique de l'*incipit* de la version 2

Toujours en déroulant le texte, on constate l'irruption d'un paragraphe ajouté, entièrement créé à l'occasion de cette réécriture. Il s'agit d'un dialogue au style direct entre deux personnages, « Sor Paulina » et « el celador », nommé également « Ñito » quelques lignes plus loin.

La parole des personnages surgit, signalée par les marques typographiques du style direct et intègre des incises du narrateur omniscient et invisible. Les mots prononcés par Sor Paulina renvoient à une pharmacopée, et pourraient être mis en rapport avec le lieu, non encore identifié, où repose le noyé : une morgue peut-être, ou un hôpital puisque les références spatiales concernant le lieu de l'énonciation ne sont pas définies avec plus de précisions que dans la version 1 et le lecteur en est réduit aux hypothèses et aux déductions. Les paroles de Sor Paulina sont placées sous le sceau de la lucidité, car elle discerne aussitôt une erreur, voire une dissimulation qu'elle s'emploie à rectifier : l'eau oxygénée, produit médicamenteux, est en fait de l'alcool de poire comme le révèlent ses derniers mots : « de pera ». Dotée de clairvoyance, Sor Paulina est celle qui rétablit la vérité, même si le terme de vérité n'est pas mentionné dans la version 2, exclu par l'élimination de la métaphore « el aullido azul de la verdad ». Ainsi le thème des apparences et de la réalité est-il inséré également dans la deuxième version de l'œuvre et pourrait annoncer toute l'ambiguïté de la scène de l'ac-

couchement qui va suivre, mais on perçoit combien il est affaibli par rapport à la première version où « le mirage transpercé par le hurlement bleu de la vérité » lui conférait à la fois opacité et pouvoir de suggestion. Dans le cas de la deuxième version, le thème apparence/réalité est bien introduit mais sur un mode mineur, dans le cadre d'un épisode trivial qui n'aura aucune conséquence par la suite.

La drôlerie du malentendu liant les deux énoncés, celui de la religieuse et celui du gardien Ñito, contribue également à alléger la tension dramatique (l'alcool de poire, « de pera », donne lieu à une confusion dans l'esprit du gardien qui croit entendre « el barrio era la pera », c'est-à-dire un lieu farfelu, extravagant), tout comme la plaisanterie traditionnelle sur l'eau et les buveurs d'alcool qui seraient empoisonnés par son absorption au cours d'un improbable dialogue entre le noyé et Ñito, le gardien, tout comme, plus bas, la précision de Ñito « es broma ». L'humour introduit par ce quiproquo et par ce prétendu dialogue *post mortem* modifie sensiblement le ton de l'*incipit*, la version 1 de l'*incipit* n'intégrant aucun trait humoristique, aucune plaisanterie prêtant à rire ou à sourire. La gravité de la version 1 de l'*incipit*, son aspect solennel même sont ici sérieusement entamés par une sorte de recul, de distance amusée qui dédramatise toute l'ouverture du roman. On voit poindre un véritable changement de registre, l'*incipit* de la version 2 autorisant une autre lecture de l'œuvre, une vision plus légère des terribles événements qui y sont narrés. Il ne fait pas de doute que cette légèreté initiale déclenche un autre horizon d'attente chez le lecteur, un horizon d'attente modifié de manière radicale.

La prise de parole du gardien (« el celador ») est introduite par le syntagme verbal « eso lo animó a seguir », qui révèle donc une prise de parole antérieure, les paroles qui suivent étant le prolongement d'un discours déjà amorcé. Or la seule prise de parole antérieure est celle exprimée par le verbe « cuenta » initial, puis par le verbe « dijo » le relayant, discours transcrit dans les deux premières phrases de l'*incipit*. Ainsi, « el celador » est aussitôt identifié comme le sujet du verbe « contar » initial, d'autant qu'il débute son discours par le mot « barrio » qui était le sujet grammatical de ce deuxième verbe de la première phrase « revivió » ; un mot qui fonctionne donc comme un maillon unissant l'énoncé au style indirect du début à ce fragment ajouté de la deuxième version et qui dissimule les coutures du texte en tissant un continuum harmonieux.

Le désignateur « el celador » fait perdre son anonymat au sujet indéfini du verbe « cuenta » et ses énoncés ainsi que ses pensées rapportées dans la longue incise (« evocando »), dressent le portrait d'un personnage quelque peu loufoque, dans une position subalterne vis-à-vis de la religieuse qui le gourmande. Ses paroles ou ses pensées (puisque le sémantisme de « evocar » est imprécis de ce point de vue) permettent le déploiement d'une description du quartier, enrichi de nombre d'éléments par rapport à la première version, plus stylisée, et limitée au premier paragraphe. Le champ lexical de la dévastation est

préservé dans cette description amplifiée du quartier (« fachadas despedazadas con sus ventanas como cuencas vacías traspasadas de pájaros »), voire renforcé. Il n'est pas certain pourtant que l'accumulation d'informations ajoute véritablement à la signification car elle dilue la portée symbolique de l'évocation. L'image du quartier est certes plus nette grâce à la référentialité apportée par des toponymes (« la colina de las Tres cruces », « el dragón del parque Guëll »), elle est également plus diversifiée. En effet, dans cette description amplifiée de la version 2, le narrateur glisse des interpellations, telles que « niña » ou encore « chaval », voire des bribes de discours au style direct (« no bebas »). Ce style colloquial inséré dans la description a plusieurs implications. Tout d'abord sur le plan de la configuration du quartier qui devient désormais un lieu bruissant de voix et de discours qui le modèlent, qui le réinventent constamment, qui édifient sa légende (animaux fabuleux crachant de l'eau empoisonnée, personnages farfelus comme le « capitán Blay »[10]). Une composante fantastique est ainsi immédiatement introduite dans l'évocation du quartier, paré d'êtres étranges et de monstres par un imaginaire enfantin. Cette veine fantastique se poursuit dans le paragraphe suivant avec le dialogue *post mortem* entre Ñito et le noyé qui, de l'au-delà de la mort, l'interpelle.

Sur le plan métatextuel maintenant, ce passage ajouté de la version 2 annonce bien des fonctionnements du roman et initie le lecteur à un mode d'écriture. La fonction initiatique de l'*incipit*, fonction essentielle à mes yeux, est ici puissamment activée. Le dynamisme énonciatif du titre *Si te dicen que caí*, sa polyphonie, est ici immédiatement mise en œuvre et exploitée. Le narrateur cultive d'emblée une ample marge d'indécision quant à l'attribution des énoncés. La longue phrase introduite par « evocando » est du discours rapporté ou des pensées qui émanent certes du personnage « el celador » mais remaniés à sa guise par le narrateur, remodelés par lui ; on ignore qui exactement profère les bribes d'énoncés au style direct figurant dans la phrase et à qui ce locuteur s'adresse. Cette indétermination crée une polyphonie vivace et surtout pose une confusion entre discours de l'auteur/narrateur et discours du personnage/narrateur, une confusion qui sera entretenue tout au long de l'œuvre dans les deux versions[11]. De fait, le discours de l'auteur/narrateur omniscient est toujours parasité par des enchâssements non immédiatement signalés d'énoncés de « Cuenta », visiblement « améliorés » esthétiquement par la plume de l'auteur-narrateur, duplicité sensible maintenant dès l'*incipit*. Par ailleurs, le désignateur « el celador » délivré dès l'*incipit* dans la version 2, vague à cette étape de la lecture, fait surgir avec davantage d'éclat une contradiction inhérente au rôle de ce conteur. Le flou qui entoure l'activité professionnelle décrite par le terme « el celador » intensifie en contrepoint son sens littéral. « Cuenta » est celui qui dispense les données du récit, la voix sans laquelle ce récit n'existerait pas, mais en même temps, de manière immédiate dans la deuxième version, bien plus tardive dans la première, il est « el celador », littéralement celui qui « cela » (« celar », veiller, occulter, ciseler), c'est-à-dire

celui qui veille certes mais aussi celui qui occulte, qui ne délivre que parcimonieusement et à son gré les éléments de l'histoire racontée, celui qui cisèle le discours qui nous parvient.

Dans ce dialogue ajouté de la version 2 sont également précisés les liens qui unissaient jadis ce « Cuenta/Ñito/el celador » et le mort, une relation d'amitié « el muerto era un amigo », relation qui ne sera pas révélée nettement dans la version 1 et dont la découverte progressive sera le fruit de déductions et de recoupements du lecteur.

Le serment final de Ñito « por mi madre » est un autre chaînon greffant ce dialogue ajouté sur le fond textuel déjà existant de la version 1, sur le paragraphe suivant consacré à l'« impossible » accouchement, chaînon visant à gommer la nature d'ajout de ce passage. En effet dans la version 1, le passage du premier paragraphe au deuxième était abrupt et laissait planer une incertitude sur l'identité de l'acteur/voyeur de la scène, l'enfant qui accède à la lumière de la connaissance. Cette incertitude était due à l'ambiguïté du possessif « su » (« su propia madre »), le possessif renforcé par « propia » pouvant être attribué au conteur, mais il était permis de l'attribuer au noyé. On observe ici que cette ambiguïté est levée par la modification « y es que a su madre » qui restitue sans hésitation possible désormais la mère à « Cuenta/Ñito/el celador ».

Toute la scène de l'accouchement qui suit est conservée, la version 1 servant de « mannequin » mais elle est altérée par de nombreuses additions ponctuelles, certaines visant à mieux cerner les personnages mis en scène, à mieux préciser le déroulement temporel de l'épisode, bref apportant une clarté plus grande pour la compréhension de la scène et pouvant donc être conçues comme des « améliorations » selon le vœu de l'auteur dans sa « note ». Il y a très peu de suppressions en revanche mais l'une d'elles me semble significative : « él veía [miraba] su vientre hinchado [*como de nueve meses*] pensando ya está, va a parir aquí mismo. ». Cette suppression est fondamentale parce qu'elle est, dans la version 1 de l'*incipit*, le seul élément fiable permettant de soupçonner que cette grossesse et cet accouchement ne sont que des simulacres. C'est cette même expression qui revient dans une vision fugitive mais déconcertante (p. 137 version 1 ; p. 161 et 162 version 2), lorsque l'un des militants clandestins « el Fusam », « vio saltar de algún vagón a una vieja enlutada endiabladamente ágil y con una *barriga como de nueve meses* » et elle est définitivement éclairée par le passage de la p. 142 version 1 de mon édition, p. 167 version 2 (« sosteniendo una barriga preñada de saquitos de arroz, carne de cerdo y harina ») qui fait partie de l'épisode que Geneviève Champeau (*op. cit.*) met en regard avec la scène initiale de l'accouchement.

Ainsi, de loin en loin, par touches successives, au moyen de redites discrètes, de rappels essaimés, de variations imperceptibles du même motif, le texte va démystifiant la scène initiale de l'« impossible » accouchement. Supprimer le

« como de nueve meses » de *l'incipit,* c'est d'une part donner un crédit accru à la réalité de cet accouchement. C'est d'autre part, supprimer un indice apte à faire naître une suspicion encore informulée dans l'esprit du lecteur, un indice qui donc dans la deuxième version ne sera pas réactivé, n'aura pas une fonction de rappel, mais simplement d'annonce fugace, ou qui même, pourra passer inaperçu. Mais surtout, c'est induire un autre type de lecture : la lecture de la version 1 telle qu'elle est suscitée par la lettre de son *incipit* est une lecture circonspecte, « soupçonneuse » même, car cet *incipit* instaure le soupçon comme modalité fondamentale de la réception, comme donnée vitale de l'appréhension de la réalité diégétique. D'ailleurs, la perception du réel, l'accès à la connaissance de l'adolescent dans ce deuxième paragraphe n'est que l'accès à une connaissance partielle, imparfaite et il est important de souligner que l'expression si usuelle en espagnol « dar a luz » pour « accoucher » n'est employée ni dans la version 1, ni dans la version 2, évacuée au profit du brutal « parir » comme si tout le champ sémantique de la lumière lié à la connaissance qui parcourt ce deuxième paragraphe (« sintió romperse/sintió cómo se rompía una burbuja de luz en su interior » ; le soleil qui, s'infiltrant entre les interstices des contrevents, dissipe tous les phantasmes de l'obscurité) excluait l'accouchement lui-même, frappé d'une sorte d'opacité absolue. La connaissance et le savoir ne s'acquièrent que dans la confrontation et l'accumulation des expériences, dans une évolution non linéaire mais faite d'inlassables retours en arrière et de rebonds en avant, une évolution que reproduit de manière mimétique l'exercice même de la lecture exigée par cette œuvre particulière, lecture dont les modalités sont posées dès l'*incipit* dans la version 1.

L'expulsion du narrataire extra-diégétique

Le mode d'emploi du texte, le guide de lecture est modifié dans la version 2 du fait de bouleversements dans la hiérarchie des axes annoncés, du fait de l'éviction de certains d'entre eux, du fait de l'injection d'une dimension humoristique, du fait aussi de l'élimination de la tension du « soupçon ». À ceci s'ajoute l'effet insidieux de ce dialogue additionnel quant à l'implication du narrataire extra-diégétique dans l'œuvre. En effet, dans la version 1, ce n'est qu'au chapitre 2 que surgit un dialogue entre un certain Ñito, « celador », et une certaine Sor Paulina, personnages parfaitement inconnus en ce point du récit (p. 29 de la version 1), un dialogue ayant trait au noyé et qui se situe dans un décor précis, « la farmacia […] del Hospital Clínico, cerca del depósito de cadáveres » (p. 29). Ce passage-là est conservé tel quel dans la version 2 de l'œuvre (p. 34) mais sa réception ne peut plus être la même puisque « Cuenta » est déjà identifié en tant que « Cuenta/Ñito/el celador » (identification beaucoup plus tardive dans la version 1 et nécessitant de laborieux recoupements d'informations) et que ce personnage et Sor Paulina ne sont plus des inconnus pour le lecteur de la version 2. La situation de communication engagée entre eux n'est donc plus une nouveauté,

une émergence surprenante et énigmatique comme c'est le cas dans la version 1, mais la suite rassurante et complémentaire de celle qui apparaît dans l'*incipit* de cette version 2. Ainsi, dans la version 1, ce n'est qu'une vingtaine de pages après l'*incipit*, dans un chapitre différent, après une rupture dans la matière textuelle donc, que le narrataire extra-diégétique « fait la connaissance » de « Ñito/ el celador » (qui n'est pas encore « Cuenta/Ñito/el celador ») et de Sor Paulina. Et c'est alors seulement qu'il est en mesure de commencer à saisir (car ce dialogue seul ne suffira pas, il faudra d'autres mises en scènes de celui-ci) que tout le roman est en fait le déploiement de ce dialogue fondateur entre Sor Paulina et « Cuenta/Ñito/el celador », fondateur parce qu'enchâssant toutes les autres conversations, tous les éléments de l'histoire racontée (hormis les chapitres consacrés à la dérive des militants clandestins qui mériteraient une étude particulière quant au statut de leur(s) narrateur(s)), revécue et glosée par ces deux interlocuteurs qui prolongent jusque dans leur vieillesse leurs jeux adolescents de récitants et d'auditeurs d'« aventis ».

En différant cette information capitale, la version 1 ouvre une temporalité au bénéfice du narrataire extra-diégétique. L'anonymat de « Cuenta », l'absence de destinataire à l'ouverture du roman, le présent du verbe « contar » sont autant d'éléments convergents le conviant à devenir lui-même l'interlocuteur de « Cuenta », à venir grossir le cercle de ses auditeurs. « Cuenta » instaure une situation de communication ouverte puisque le destinataire de ce récit n'apparaît pas aussitôt dans la version 1 du roman (il n'apparaîtra, on l'a dit, que vingt pages plus loin et de manière si fugace que ce seront des réitérations ultérieures encore qui le confirmeront en tant que tel ; il s'agit de Sor Paulina). En l'absence de ce récepteur intra-diégétique le narrataire extra-diégétique comble la béance ainsi créée. L'absence d'interlocuteur intra-diégétique l'autorise et même l'incite à occuper cette place vacante puisqu'il est déjà en position de récepteur du récit du narrateur extra-diégétique qui fusionne avec le narrateur intra-diégétique anonyme dans ce verbe « cuenta » initial. La figure de narrataire extra-diégétique, telle qu'elle est modelée par le mécanisme du texte à ses débuts dans la version 1, est attirée avec une force particulière à l'intérieur du monde fictionnel. Il ne fait pas de doute que le lecteur effectif, qui se coule volontiers dans la figure du narrataire extra-diégétique que lui suggère l'œuvre[12], est ici aspiré au sein de celle-ci et « vivra » avec une intensité particulière les aventures qui lui sont narrées. Le narrataire extra-diégétique est donc enveloppé avec une force particulière dans la diégèse de la version 1 de l'œuvre et il s'y installe dans la position d'un narrataire intra-diégétique, le texte lui donnant le temps et les moyens de s'y loger. Il y a là création d'une métalepse subtile mais grosse d'implications[13]. Ce phénomène est rendu impossible dans la version 2 où l'irruption immédiate de Sor Paulina et de « Cuenta/Ñito/el celador » l'évince, l'expulse de la diégèse et le renvoie à son rôle extérieur de narrataire extra-diégétique et exclusivement extra-diégétique. Alors que l'*incipit* de la version 1 se plaisait à entretenir une

équivoque à ce sujet, le dialogue de la version 2 entre Sor Paulina et « Cuenta/Ñito/el celador », instaure d'emblée « cette frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette, *op. cit.*, p. 245) et raffermit le statut fictionnel du roman. Mais ce faisant, il modifie la réception de l'œuvre, tout entière affectée par cette extériorité requise du narrataire extra-diégétique cantonné dans le rôle de spectateur, d'intrus ou de voyeur mais non de participant, voire de personnage virtuel. La trouble et diffuse complicité qui s'instaurait entre le narrateur « Cuenta » et le récepteur de l'œuvre dans la version 1 rendaient poreuses et incertaines les frontières entre texte et hors-texte :

> Le plus troublant de la métalepse est bien cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. (Genette, *op. cit.,* p. 245)

La comparaison entre les deux *incipit* de la version 1 et de la version 2 de *Si te dicen que caí* met en lumière une des constantes essentielles propres aux *incipit* : une fonction d'initiation à un mode d'écriture qui se double nécessairement d'une initiation à un mode de lecture. L'*incipit* délivre un guide de lecture, un mode d'emploi ayant validité pour le texte à venir. Il pose d'emblée des hiérarchisations quant à l'attention à accorder à tel ou tel élément du récit. Il joue un rôle d'aiguillage en orientant la réception du lecteur vers des thématiques particulières (aiguillage qui peut être déceptif ou trompeur dans certains romans mais ce n'est pas le cas ici). Ainsi l'*incipit* se déclare dans les deux versions de *Si te dicen que caí*, le lieu d'incubation du texte à venir renfermant certes des données de l'intrigue mais surtout posant une dimension métatextuelle : on a pu apprécier l'importance accordée à l'acte de narrer, la mise en relief du regard qui contribue à une métaphorisation significative de l'acte de lecture.

Ouvertures mais aussi déclencheurs du monde romanesque, les deux *incipit* s'emploient à brouiller le passage du hors-texte au texte grâce à un habile stratagème : gommer le caractère écrit du livre en lui octroyant les attributs de l'oralité, c'est-à-dire tenter de dissimuler, ou de contourner la lourde matérialité du discours écrit en lui conférant la volatilité du récit oral. Avec une nette différence pourtant entre les deux *incipit* puisque la version 1, grâce à une subtile métalepse attire et implique avec force le narrataire extra-diégétique dans la diégèse, alors que la version 2 le situe nettement en lisière du monde fictionnel et de ce fait rétablit des barrières plus étanches entre hors-texte et texte.

En outre l'analyse comparée de ces deux *incipit* entraîne une réflexion sur les fonctionnements des textes romanesques : en effet, la réécriture permet de mesurer comment des modifications de détails qui semblent infimes génèrent des hiérarchisations différentes des éléments du corps du texte, peuvent engourdir des

réseaux entiers de significations, voire transformer la tonalité de l'œuvre. Ainsi, l'injection de traits humoristiques dans l'*incipit* de la version 2 atténue sensiblement la tension dramatique du roman version 2. En affaiblissant la solennité univoque de la version 1, l'*incipit* 2 autorise désormais sur tout le déploiement romanesque à venir la mise en relief beaucoup plus évidente que dans la version 1 de l'entrelacement de deux registres, un registre dramatique et un registre humoristique, un mélange de sérieux et de légèreté, de loufoquerie même de certaines situations. Cette loufoquerie existe dans la version 1 dans le corps du texte romanesque mais elle n'acquiert pas le relief que lui octroie sa mise en valeur dans la version 2 où elle ne peut être qu'activée de manière plus intense par un *incipit* qui la fait sienne d'emblée, qui la rehausse et qui l'inscrit immédiatement de manière indélébile dans le texte : le texte fonctionne bien en tant que mosaïque d'éléments solidaires faisant sens grâce à une mise en rapport à effectuer par le lecteur mais l'*incipit* est à même de modifier de manière substantielle la priorité à donner à tel ou tel de ses réseaux de significations. Par ailleurs, et en rapport avec ce qui précède, on ne peut que constater comment l'analyse de l'*incipit* se nourrit de va et vient entre celui-ci et l'ensemble du livre. L'*incipit* est bien une matrice, une sorte de référence à ne pas manquer, que le déploiement du texte prolonge, nuance, infirme dans un enrichissement mutuel de significations.

Enfin, cette réécriture qui se veut minimale conserve le « mannequin » de la version 1 avec beaucoup de fidélité et les modifications observées dans l'*incipit* ne se traduisent pas dans le corps du texte par une épuration méthodique, ni par élagage du sens, ni par une sobriété constante, ni par des éclaircissements systématiques. L'écriture de *Si te dicen que caí* version 2 demeure baroque dans sa surcharge de significations entrecroisées. Cependant les décalages dans la transmission d'information (puisqu'il y a une rétention d'informations beaucoup plus importante dans la version 1), des obscurités jamais entièrement levées, favorisent une opacité de la lettre dans la version 1 et exigent une adhésion accrue du lecteur appelé à un rôle de déchiffrement plus intense et plus ardu. L'ordre d'acquisition des informations est accéléré dans la version 2, bien des ambiguïtés passagères sont éliminées aussitôt. Tout le travail de déductions et d'hypothèses demandé au lecteur en est réduit d'autant et la suggestivité du texte en est atténuée. L'ajout d'informations ne constitue pas forcément un surcroît de sens et surtout n'entraîne pas automatiquement une adhésion accrue du lecteur au monde romanesque. Le livre qui reste dans nos mémoires n'est pas celui que l'on a lu sans effort. C'est pourquoi il est difficile d'éluder entièrement le jugement de valeur car la réécriture incite à la comparaison en termes de perfectionnement ou de dégradation. On ne peut nier que la deuxième version facilite, lâchons le mot, « une consommation » plus rapide et aussi plus commode de l'œuvre et que cette réécriture plus conforme aux écritures d'aujourd'hui qui s'éloignent des écritures expérimentales des années 60 et 70, a pu se faire sous l'impulsion des

maisons d'édition. Ainsi ces réaménagements textuels entraînent sans doute des conséquences d'une ampleur qui dépasse largement les prévisions de l'écrivain. Sans vouloir ni pouvoir entrer ici dans l'examen exhaustif de la réécriture de Juan Marsé, pratique qu'il a exercée sur presque tous ses textes publiés, on peut se demander quel en est l'impact sur la perception globale de l'œuvre de l'écrivain, en tant qu'écriture toujours en mouvement, toujours inachevée, en attente d'une transfiguration opérée par lui. Jusqu'à quel point le texte « définitif » détrône-t-il le premier, qui ne serait alors qu'une variante non parachevée, non globalement aboutie ? Et ce texte « définitif » jusqu'à quand le demeurera-t-il ?

Enfin, le lien entre illusion et vérité était entretenu avec une force particulière dans la version 1, l'illusion faisant partie intégrante du cheminement douloureux vers une vérité conçue comme une nouvelle illusion ou une illusion alternative. La vérité, fugace et fragile, n'émergeait que grâce à la confrontation des « aventis » contradictoires ou bifurquant soudain vers d'improbables versions des événements grossis de manière truculente par l'imaginaire et la parole de « Java/el ahogado/el trapero » et de son complice « Cuenta/Sarnita/Ñito/el celador/el aventis » : une vérité jamais pure, jamais entièrement fiable car toujours soumise aux aléas du récit, toujours tissée dans les fils de l'illusion. Dans la version 2 de l'œuvre, la scène de l'accouchement pleine de significations symboliques n'a plus la même ambiguïté que dans la version 1 (« como de nueve meses » a disparu) et l'œuvre n'est plus ce « bulto » sans visage, cette immense « *aventi* » fruit de la mémoire, de l'illusion, et de la vérité aussi, qu'était le *Si te dicen que caí* de 1973, immense « aventi » dans laquelle le lecteur était convié à pénétrer en tant qu'auditeur et participant, invité à ajouter sa propre version de l'histoire, sa propre « aventi », à celles qui y étaient déjà enchâssées.

Notes

1 Je me réfère à la version de 1973, consultée dans l'édition Bruguera de 1978 et à la version de 1989, consultée dans l'édition Plaza&Janés de 1998.

2 Jean-Paul Sartre (*Qu'est-ce que la littérature*, Editions Gallimard, 1948) emploie cette image en se référant à la prose, qu'il oppose à la poésie : « La prose est d'abord une attitude d'esprit : il y a prose quand […] le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil » (p. 26). Je reprends ici cette image mais dans le cadre d'une distinction entre deux types de récits en prose, le récit fictionnel et le récit référentiel.

3 Ainsi, Luis Landero, dans *Quince líneas, Relatos hiperbreves* (Tusquets Editores, Barcelone, 1996), élabore un texte/chimère fait de titres, d'*incipit*, de passages marquants d'œuvres et intitulé « Breve antología de la literatura universal », qu'il attribue à un personnage, « Faroni », né de l'imagination d'un autre personnage fictif de son roman *Juegos de la edad tardía*, Gregorio Olías : « Canta, oh diosa, no sólo la

cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida, uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibeo, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes, a las ilusiones perdidas y al verde viento y a las sirenas y a mí mismo ».

4 Geneviève Champeau dit à ce propos : « Le "faire" initial du personnage-narrateur [« al levantar el borde de la sábana »] est analogue à celui du lecteur qui, dans l'instant précédant la lecture de cette première phrase, a ouvert le livre et tourné la page de garde », « Analyse littérale d'une page de *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé », *Littéralité I*, études réunies et présentées par Nadine Ly, GRIAL, Université de Bordeaux 3, 1989, p. 161 à 188, p. 177. Ce que souligne également María Silvina Persino, dans « La escena *voyeurista* como matriz en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé » in *España contemporánea*, Revista de literatura y cultura, Tomo XII, Número 1, Primavera 1999, Directores Samuel Amell, José Carlos Mainer, Madrid, p. 59 à 76 : « Así, desde el primer párrafo de la novela se nos habla del mecanismo de producción del relato : la visión de los cadáveres estimula la memoria de Ñito y pone en marcha su narración. […]. El gesto del Ñito al destapar el cadáver tiene su paralelo en el nuestro que inaugura la lectura : abrir el libro », p. 64 et 65.

5 Voir l'article de Geneviève Champeau (*op. cit*.), où elle met en vis-à-vis la scène de l'accouchement figurant dans la phase aperturale et un autre passage de la p. 158-159 qui dévoile crûment le subterfuge, ce qui l'incite à revenir à nouveau au passage apertural afin de discerner rétrospectivement toutes les marques textuelles de son ambiguïté (p. 173-176 de cet article).

6 En ce qui concerne le regard entre les personnages, « *topos* romanesque par excellence », Andrea Del Lungo déclare que cette scène est « souvent présentée en position d'*incipit* en raison de son caractère dynamique et de son pouvoir d'ouverture ou d'expansion narrative » (*op. cit.,* p. 94). Pour ce qui est du motif de la naissance, il précise que, dans le roman, « le *topos* de la naissance a une puissante fonction inaugurale, en ce qu'il se lie à la question de l'origine et qu'il permet d'entamer un parcours narratif qui suit les péripéties du héros […] » (p. 105). De même, la mort d'un personnage est un autre lieu commun en tant que motif d'ouverture : « Si le commencement de l'histoire, surtout dans le roman classique, est souvent représenté par la naissance du personnage, la fin est logiquement liée à la mort de ce dernier. Cependant, la mort du personnage peut aussi se situer au commencement du texte, selon un *topos* de début assez diffusé, qui caractérise surtout la structure du roman policier, où le délit constitue un événement inaugural ouvrant un parcours de recherche rétrospectif, finalisé à la découverte de la vérité, ou plutôt du coupable. » (p. 115).

7 Ce n'est que par touches successives, par recoupements, que l'identité des personnages de *Si te dicen que caí* est peu à peu avérée : Java est effectivement le noyé de l'*incipit*. « Dans *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, l'exercice de la reconnaissance des personnages atteint un degré paroxystique, en une course-poursuite aux désignateurs.

La multinomination des personnages est une constante et adopte des formes extrêmement variées. », Elvire Gomez-Vidal, « Ce que 'nommer' veut 'dire'… », *in Littéralité 4, Nommer*, Études réunies et présentées par Nadine Ly, Maison des Pays Ibériques, Bordeaux, 2002, p. 165 à 170.

8 « Pedro Navaja », Ruben Blades (Panamá, 1948), Album *Siembra*, 1978.

9 Cette bague énigmatique surgit lorsque Java entre encore une fois dans cette chambre à coucher où sous l'œil du voyeur Conrado, il se livre à des jeux érotiques pervers avec des prostituées comme « Ramona/Aurora/la puta roja ». Cette scène (située au chapitre 18 dans la version 1 p. 249 et au chapitre 16 dans la version 2 p. 293) fait pendant à la scène de voyeurisme exposée au début de l'œuvre au cours de laquelle Java rencontre Ramona. Elle signale une dégradation plus grave encore du personnage de Java, un avilissement qui devient dès lors irréversible, le franchissement d'une limite : « Lo primero que vio, el cerrarse tras él la puerto del dormitorio, fueron las joyas emitiendo cariñosos destellos sobre el velador : un nomeolvides de oro, una medalla de pulido bisel y una *sortija* con una calavera de plata y dos aguamarinas por ojos. » (p. 253 dans version 1, p. 293 dans version 2, souligné par moi). Ces amours vénales flétries par le regard de l'infirme, descendent d'un degré encore dans la déchéance : c'est un jeune homme qui est proposé comme partenaire à Java et celui-ci accepte sans hésitation cette relation qui, de fil en aiguille, va constituer une véritable rupture avec sa vie passée (« sentiría mas hondamente el vértigo del despegue, la emoción anticipada del adiós a tantas cosas », p. 254). Et cette bague lui sera donnée par son jeune partenaire, Ado, afin que Java, furieux d'avoir été payé au rabais, garde le silence sur leur brève liaison qui pourrait compromettre la relation amoureuse stable d'Ado avec un puissant bijoutier ami de Conrado le voyeur : « Te mataré yo si no repartes ahora mismo, cortó Java. Otro rodillazo y Ado se estremeció, balbuceando espera, te regalo esta *sortija*, ¿te gusta? *Java la guardó en el bolsillo sin mirarla* pero no cedió en su acoso. » (p. 256, souligné par moi). Le bijoutier, qui surprend les deux jeunes gens au cours de cette lutte, se liera avec Java et lui offrira un emploi dans sa boutique de Las Ramblas : ainsi commence l'ascension sociale de Java qui tourne désormais le dos au quartier de son enfance.

10 Personnage récurrent dans l'œuvre de Marsé, souvent évoqué en arrière-fond du décor, il occupe un rôle de premier plan dans *El embrujo de Shanghai* (voir mon article « Les artifices de la fiction romanesque dans *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé » in *Lectures d'une œuvre, El embrujo de Shanghai, Juan Marsé/Fernando Trueba,* Collectif coordonné par Jean-Pierre Castellani, Editions du temps, 2003, p. 11 à 49).

11 Une confusion encore renforcée à l'analyse lorsque l'on découvre l'identité exacte du « *Cuenta* » initial : « Yo, Antoñito Faneca, para servir a Dios y a usted » (p. 229, version 1). En effet Faneca est le nom de famille de Juan Marsé : « Juan Faneca Roca vient au monde le 8 janvier 1933 à Barcelone et sa naissance provoque une dégradation de la santé de sa mère qui meurt quinze jours plus tard. Peu après, le père de l'enfant prend dans son taxi un jeune couple qui sort de la clinique : la jeune femme vient de perdre son premier enfant et ne pourra plus en avoir. Ils s'appellent Marsé et en apprenant que leur chauffeur vient de perdre sa femme, ils lui proposent d'adopter le jeune Juan. Juan Faneca Roca devient dès lors Juan Marsé. », Thierry Guichard, « Juan Marsé, l'enfant de Barcelone », in *Le matricule des anges, le mensuel de la littérature contemporaine*, n° 53, mai 2004, p. 15. Pour une bio-bibliographie circons-

tanciée de Juan Marsé voir Saint-Lu, Jean-Marie, « Repères bio-bibliographiques » in *Lectures d'une œuvre, El embrujo de Shanghai, op. cit.*, p. 121-126.

12 Sauf dans des cas extrêmes où ce narrataire extra-diégétique lui apparaît si incompatible avec sa propre image que le lecteur effectif s'exclut de lui-même. Ainsi Lautréamont dans *Les chants de Maldoror* dit de manière provocatrice : « Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin […] », etc. Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, *Les chants de Maldoror*, Éditions Gallimard, 1973, p. 17 et 18. J'ai été amenée, dans mes analyses, à poser l'instance du « lecteur effectif » dont l'intérêt essentiel est de favoriser une meilleure appréhension de la figure du narrataire extra-diégétique.

13 Gérard Genette, dans *Figures III* (Éditions du Seuil, 1972), définit la métalepse comme le fait de « raconter en changeant de niveau » au moyen d'une transgression (p. 243 et suivantes). Il évoque, entre autres procédures, celle exploitée dans le conte de Cortazar, « Continuidad de los Parques », in *Final del Juego*, où le lecteur devient la cible des amants meurtriers de l'histoire qu'il est en train de lire.

Rabos de lagartija de Juan Marsé : voix des origines et transgression des seuils

Marie-Christine POURTAU PÉREZ
Lycée Paul Rey, Nay

Rabos de lagartija, onzième roman de Juan Marsé devait initialement s'intituler *Voces en el barranco*[1]. Ce type de titre métonymique – puisqu'il renvoie à la réalité même sur laquelle s'appuie la construction narrative, la voix, en tant qu'ensemble de sons articulés et en tant que paroles – renseigne sur l'importance de l'oralité dans ce roman, un phénomène récurrent dans l'œuvre de Juan Marsé chez qui elle constitue, pour Juan Vila, « une force révélatrice »[2]. Le pluriel qui l'articule sous-entend aussi que le roman est un espace saturé d'énonciations. En effet, le narrateur est le dernier maillon d'une chaîne énonciatrice familiale qui s'est transmise par les relais énonciateurs intradiégétiques des voix maternelle et fraternelle. Leurs voix se mêlent en une trame vocale, un tissu linguistique et narratif qui se fonde sur un recyclage familial de la parole et permet la transmission de leur mémoire. Ce travail propose de définir les différents seuils mis en place par la fiction, tout d'abord dans la diégèse elle-même, puis sur le plan de la voix narrative, d'autre part. Enfin, il s'attachera à relever les espaces de transgression mis en place dès la scène inaugurale.

Les seuils de la fiction

À la porte, la question du seuil

Dans *Rabos de lagartija*[3], la scène diégétique inaugurale, *in medias res*, présente un rapport analogique avec la question de l'entrée en fiction et la question du seuil. Les deux personnages mis en scène, un inspecteur de police et un adolescent, David, frère du narrateur, se trouvent devant la porte de la maison de la famille Bartra : « los dos enfrente de casa », (p. 9) ; « El hombre sigue plantado frente a la puerta de casa » (p. 10). L'inspecteur est chargé de l'enquête sur la disparition du père Bartra, un libertaire anarchiste en fuite et recherché pour activisme politique et syndical, il vient interroger la femme du disparu ; David est leur fils et l'unique représentant masculin de la famille Bartra.

Le motif de la porte est majeur car il convoque la thématique du franchissement du seuil. La porte signale une démarcation matérielle, comme les premiers mots écrits délimitent et matérialisent le début de la fiction. Cette thématique

s'associe en même temps à la dialectique extérieur/intérieur, monde extratextuel et réel du lecteur/monde fictionnel et intratextuel des personnages. Il se produit alors une superposition entre les deux niveaux intra et extradiégétiques puisque l'*incipit* de *Rabos de lagartija* met en scène deux actes de paroles concomitants, attendus et sollicités. Cette situation concrète et symbolique à la fois, installe une notion corollaire, celle de l'attente face à un espace contigu qui induit un parcours de lecture, pour le lecteur, et de déplacement spatial, pour le visiteur. L'inspecteur devient l'incarnation diégétique du lecteur[4] : tous deux attendent que se déroulent les paroles du narrateur pour le premier, d'un personnage, pour le second. La porte et le début d'un livre sont tous deux des « seuils de parole »[5] et ils établissent clairement la notion de limite, qui est elle-même inscrite dans l'attente, physiquement et spatialement : on attend toujours quelque part et durant un certain temps. La porte, envisagée comme seuil, symbolise un lieu de rencontre : pour le lecteur, entre son propre monde et celui de la fiction ; pour celle-ci, dans le cas de *Rabos de lagartija*, entre les personnages eux-mêmes de la diégèse. « Pas de révélation sans porte », déclare Hélène Cixous[6]. David, qui se pose en tant que gardien de la maison et des valeurs paternelles, constitue une sorte de barrière humaine, un intermédiaire entre l'espace public – la rue où attend l'inspecteur – et l'espace intime – la maison dans laquelle Rosa, sa mère est en train de dormir. Le narrateur est à son tour, celui qui accompagne le lecteur dès l'ouverture de la fiction. La localisation choisie par le narrateur pour débuter le récit peut donc constituer une mise en abyme de l'entrée en fiction. La porte, espace de l'entre-deux, métaphorise un contact virtuel et son seuil participe de l'idée d'un rite de passage, un passage exclusivement efficient à la frontière même de ces deux espaces. L'invisibilité de l'espace contenu et caché derrière la porte de la maison des Bartra, donnant accès à la présence de Rosa, est à la mesure de ce que devra découvrir le lecteur et qui constitue l'objet de la narration à venir. Cet espace à découvrir ne sera accessible au lecteur que lorsque l'inspecteur aura franchi le seuil du domicile. Cette démarche instaure deux prospections parallèles : le parcours du livre et celui de la maison. La porte du domicile des Bartra dessine une image dédoublée de la question du seuil. Le rapprochement des deux niveaux est également permis par le mimétisme du geste : ouvrir un livre, c'est ouvrir une porte. Tous deux impliquent l'inscription d'un bord : pour le livre, celui de la couverture rigide qui matérialise le début ; celle de l'embrasure pour la porte qui marque l'entrée.

Le franchissement du seuil

Le motif de la porte et son apparition répétée au cours de la diégèse est au cœur même de l'intrigue romanesque. La disparition paternelle fonctionne en tant que double thème déclencheur, celui de l'histoire – l'enquête menée par l'inspecteur – et celui du récit : « Pero si he de proceder por orden, si ese tumulto de voces me da un respiro, la historia que me propongo contar empieza de verdad

cuando el inspector Galván llama a la puerta de casa un día que yo no estoy en casa » (p. 18). Dans ce projet de programme narratif qu'il s'est assigné, le narrateur met lui-même en relief cette coïncidence formelle et symbolique entre le seuil de la porte et l'entrée dans la fiction.

Le thème de l'enquête menée par l'inspecteur se dédouble dans celui de la rencontre, autre thème décisif dans le roman puisqu'il fera évoluer les venues de l'inspecteur au domicile des Bartra d'une cause objective et professionnelle vers celle moins avouable, le prétexte d'une raison subjective, sentimentale et privée : sa rencontre avec la femme de celui qu'il recherche. Le franchissement, par l'inspecteur, du seuil de la maison des Bartra sera opérationnel tout au long du roman : il marque et rend compte, par les modalités de son franchissement, par la façon dont il « franchit le pas » de la maison, de l'évolution de la relation Rosa/inspecteur. Le roman propose alors plusieurs déclinaisons de ce franchissement : il sera différé, repoussé, interdit, violé et plus tard, autorisé, permis enfin, et sans doute même attendu.

Les rencontres entre Rosa et l'inspecteur, qui marquent une opposition entre le dedans et le dehors, se déroulent en trois étapes. La première est un passage forcé et correspond à la perquisition du domicile (p. 46). Il constitue une forme de violation du domicile de par le franchissement d'une ligne, le dépassement d'une limite, celui d'un intérieur, d'une intimité ; en cela, il est une forme de transgression, même si la loi franquiste protège son représentant et l'y autorise. Mais il équivaut aussi à un viol symbolique de la mère. Plusieurs éléments permettent cette assimilation. Le corps de la maison pénétré par l'inspecteur symbolise le corps de la femme qu'est Rosa. Gilbert Durand, dans son étude des contenants, établit « un trajet sémantique » entre la maison et le creux qui passe par le jalon « *caverne-maison* » et rappelle que « le creux, comme la psychanalyse l'admet fondamentalement, est avant tout l'organe féminin »[7]. Il remarque également « le sémantisme féminoïde de la demeure et l'anthropomorphisme qui en résulte »[8]. Dans la diégèse, lors de cette perquisition qui lui permet l'accès à la chambre du couple Bartra, l'inspecteur pose ses yeux sur le lit matrimonial, ce regard fait de lui un double transgresseur : il est un violeur doublé d'un voyeur.

La deuxième étape est un passage suspendu, différé de par l'absence de Rosa ou sa non disponibilité physique (elle dort, comme dans la scène d'ouverture). Ce stade intermédiaire de leur relation est également fondé sur son refus délibéré de le laisser passer. La station debout et la porte de la maison entrebâillée sont la défense matérielle de l'espace privé que sont sa vie et son intérieur ; elle les oppose aux intrusions de l'inspecteur[9]. Il est à noter la coïncidence entre les ouvertures de portes et de scènes : les premières étant le signal des secondes.

Enfin, le dernier stade est le passage accepté et même attendu[10]. Le déplacement de la spatialisation de ces rencontres par un glissement de l'extérieur vers l'intérieur de la maison est donc significatif de cette évolution.

En fait, la scène initiale se situe dans l'étape transitionnelle de leur relation et elle n'est donc qu'un faux départ : la scène est située en juillet (« en medio de la radiante mañana de julio », p. 10) alors que l'irruption de l'inspecteur dans leur vie est signalée par le narrateur au mois de mai (« […] A finales de mayo, poco antes de que el inspector Galván diera señales de vida », p. 110). Ce déroulement progressif des différentes modalités du franchissement rendent par là même compte du défilement des pages et de la progression du lecteur dans le monde fictionnel qui proposait une double entrée, celle du livre et celle de la porte de la maison des Bartra, corollaire de l'histoire de Rosa.

Une mention à part doit être faite sur un certain type de franchissement, qui confirme l'importance du thème de la porte inscrit dans et dès l'*incipit*. Il s'agit des deux scènes dans lesquelles l'inspecteur porte Rosa dans ses bras. Elles sont construites sur un modèle identique rappelant celui de la scène du conte de Perrault, *La belle au bois dormant.* Mais, l'original a subi des transformations dégradantes, ainsi que le décor : le château est devenu un misérable chalet, le prince charmant s'est mué en un sigisbée franquiste dont le baiser qu'il aurait aimé déposer sur les lèvres de la belle endormie n'aurait pu, de toute façon, la réveiller de la mort. La prolepse narrative inscrite dès le début du roman (« Nunca veré los ojos de mi madre », p. 65) reproduit la prophétie lancée par la vieille Fée. Toutefois, les deux scènes focalisées ont un mouvement inverse. La première (p. 168) est une scène d'évanouissement[11]. L'inspecteur franchit le seuil vers l'intérieur; on peut qualifier ce franchissement d'entrée non permise mais justifiée :

> Tampoco esta tarde lo invitará a entrar en casa, todavía no, aunque él entrará de todos modos. (p. 163) […] Una subida brusca de la temperatura en el líquido amniótico y acaso otro desconsiderado revolcón de un servidor la obligan a apoyarse en el filo de la puerta con ambas manos, muy pálida, cerrando los ojos y girando toda ella de costado. El inspector tiene el tiempo justo de abalanzarse y rodear su cintura con el brazo evitando la caída. La coge en volandas y viendo que no reacciona entra con ella en casa, cierra la puerta con el pie, rodea la mesa del recibidor-comedor y la deposita suavemente en uno de los sillones de mimbre junto a la mesa camilla. (p. 168)

La deuxième est celle de la mort de Rosa. Les deux scènes font pendant, la première étant une répétition de la scène terminale donnant lieu à l'ultime franchissement du seuil de la maison des Bartra par l'inspecteur :

> Las convulsiones cesan un rato, mientras intenta reanimarla con cachetes y llamándola por su nombre, arrodillado a su lado, angustiándose al ver sus ojos y sus labios tan hinchados, hasta que desiste y la coge en brazos, abre la puerta y sale al callejón pidiendo a gritos un coche o un taxi, pero sin esperar ninguna ayuda, sin dejar de correr. (p. 341)

Enfin, une dernière mise en texte du motif de la porte ferme précisément le chapitre qui contient la mort de Rosa, une scène dans laquelle on retrouve les trois personnages qui configuraient le premier triangle diégétique qui ouvrait le roman.

Elle constitue l'élément focalisé dans les toutes dernières lignes de ce chapitre onze, l'avant-dernier : « […] el banco donde se sentaba el inspector está vacío y a su lado se agitan los batientes de la puerta del quirófano, se agitan a destiempo el uno del otro, perdiendo fuerza y sin encontrarse. » (p. 344). Ces deux portes battantes, à l'image de leurs deux cœurs éprouvés et meurtris, symbolisent leur amour impossible. Ce mouvement de va-et-vient, sans espoir de rencontre, scelle tragiquement le thème de la rencontre, déclinée alors sur un mode négatif, revisitant une des propositions de Mikhaïl Baktine sur le chronotope de la rencontre[12]. Pour Georges Didi-Huberman, « une porte à double battant vient signifier *et* le dedans *et* le dehors »[13]. Ce motif, situé dans le dénouement signale, ici, non plus le futur de la diégèse qui était inscrit dans une entrée dans la fiction, mais une sortie, celle de l'inspecteur, parallèle à sa disparition diégétique. Elle constitue en même temps un élément annonciateur du dénouement prochain et définitif, un dénouement progressif amorcé ici par la mort de Rosa dans le pénultième chapitre[14]. On peut donc affirmer que la porte et son seuil régissent le code d'entrée et de sortie de l'univers fictionnel mis en place dans *Rabos de lagartija*.

Les passeurs

Selon Jean-Louis Morhange, pour le lecteur, le passage de la réalité, celle du monde et de sa vie quotidienne, à celle de la fiction et l'univers du récit, ne va pas de soi. Il constitue un moment singulier et requiert une certaine stratégie[15]. La transition, ou la traversée de ces deux mondes, peuvent être aménagées par l'aide d'un accompagnateur qui n'est autre que le narrateur. L*'incipit* de *Rabos de lagartija* s'articule sur une double tension. La première est une tension dynamique, narrative et dramatique qui instaure un *incipit* abrupt, violent et agressif : « Venga, chaval. Desembucha ». La deuxième est une tension informative émanant de la source énonciatrice : « Mis padres me engendraron hace muchos años… » que j'aborderai ultérieurement. Par la technique du dialogue, le narrateur semble pressé de plonger le lecteur dans la fiction, puis il paraît se rétracter. Il tente de compenser la brutalité de ce premier contact avec la fiction par son intervention directe et personnelle (« mis »). Après avoir lancé le lecteur dans la violence de la scène et de l'interpellation policière, il en compense la rudesse en le plaçant à son propre début. Cette intrusion immédiate du narrateur, après la parole cédée à un de « ses » personnages, signale d'emblée la dépendance du récit aux caprices de celui-là. Cette réappropriation de la parole peut aussi se justifier par le fait que ce premier personnage qui ouvre la fiction est un inspecteur de la police franquiste ; cette récupération serait une forme de solidarité fraternelle et paternelle politique.

La spatialisation de la scène initiale nous a permis de faire un rapprochement entre les deux niveaux intra et extradiégétiques par l'identification fonctionnelle des « passeurs » que sont dans le premier, David, le fils de Víctor et de Rosa

Bartra, dans le second le narrateur, frère de David et unique survivant de la famille Bartra. Cette superposition fonctionnelle est permise de plus par le statut de narrateur intradiégétique de David qui fut, dans la chaîne vocale de leur histoire, l'unique relais transmetteur direct de leur mémoire familiale. L'un et l'autre, par leur attitude, aménagent et conditionnent ce passage vers le contenu d'un espace contigu dans le volume des mots et de la maison. Le même parallélisme sera opérationnel pour les récepteurs que sont l'inspecteur et le lecteur. Un certain nombre d'éléments linguistiques construisent cette identification. Tout d'abord, le premier verbe à l'impératif « desembucha », qui signifie au sens figuré : « Decir alguien todo cuanto sabe y tenía callado »[16], s'adresse à David dans cette acception, mais il pourrait s'adresser au narrateur, dans la mesure où leurs destinataires sont dans l'attente d'informations. Le lecteur, incarnation diégétique de l'inspecteur, espère que le narrateur respectera le programme annoncé par cette définition. Le début heurté de *Rabos de lagartija* signale un passage difficile, une parole qui résiste, ne veut pas – dans le cas de David – ou ne peut pas – pour celui du narrateur – s'accomplir, se dérouler. Pour le premier, dans le cadre de la diégèse, ce dialogue inaugural s'inscrit dans l'enquête policière menée par l'inspecteur. L'*incipit* met en présence la structure résultante des antagonismes de la Guerre Civile : le policier incarne l'état franquiste et l'ordre qui intime de parler ; David, le fils d'un vaincu qui résiste par un détournement de la parole. L'échange verbal qui ouvre le roman est la dramatisation d'un conflit de valeurs. En fait, cet appel de parole violent adressé à David peut être dévié sur le narrateur puisque le lecteur apprend en fin de roman, au terme de son parcours de lecture que le narrateur est aphasique : « Y es que todavía me cuesta hacerme entender ». L'impératif « desembucha » pourrait alors parfaitement être adressé à Víctor, le narrateur, qui ne parvient que difficilement à se faire comprendre. Toux deux se caractérisent par une conduite verbale problématique. À partir de ce constat, le roman est construit sur une structure circulaire puisque qu'à la dernière phrase pourrait succéder la première. La superposition des instances énonciatrices que sont David et son frère narrateur s'intensifie si l'on songe à la situation singulière de celui-ci : il est un fœtus. La traduction française du roman par Jean-Marie Saint-Lu permet de faire coïncider linguistiquement cette assimilation personnage/narrateur : « Desembucha » est devenu « accouche »[17]. Le signifiant français vient consolider le signifié du verbe espagnol et permet un jeu de mots sur la situation d'énonciation singulière du narrateur.

La première phrase, *in media verba,* signale l'ouverture de la fiction par la prise de parole qui est attendue de part et d'autre. Les verbes « contar » (p. 9), adressé à David, et « escuchar » (p. 10), affecté à l'inspecteur, reproduisent les fonctions de la narration et de l'écoute qui rappellent les débuts de la tradition littéraire qui était orale. « Contar » est un verbe essentiel du champ de l'énonciation et « escuchar » peut s'apparenter à lire, ces deux derniers verbes étant

inscrits dans la question de la réception. On peut considérer que le dédoublement de la fonction narratrice prévoit qu'écouter (l'inspecteur) et lire (le lecteur) sont la prolongation de raconter (David, le narrateur) et même d'écrire puisque le narrateur confie en fin de roman qu'il remplit les pages de vieux cahiers d'écolier. Ces verbes disent des activités mimétiques de la fiction littéraire. Le roman est donc inauguralement construit sur des actions mimétiques et synonymes – la prise de parole (David/narrateur), et une localisation, la porte de la maison/le seuil du livre – en homologie avec celles qui sont mises en place dans un *incipit*.

Un fœtus sous Franco

L'*incipit*, frontière décisive de l'œuvre et « seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte »[18] fournit le cadre de la mise en scène de cette voix homodiégétique évoquée plus haut. Il explicite l'origine du discours, installe l'acte de prise de parole tout en signalant l'ouverture de la fiction. Cette mise en place s'effectue dans cette deuxième tension qui compose l'entrée du roman, une tension d'ordre informatif puisqu'elle s'attache à définir et à situer le cadre et les conditions de la narration :

> Mis padres me engendraron hace muchos años, pero en este momento no tendré más de tres o cuatro meses. Todo está ocurriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido que fue la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabozos y hierros. (p. 9)

Ces lignes constituent en quelque sorte un « lieu de rencontre »[19] entre l'attente du lecteur et le rôle d'informateur du narrateur. Le verbe « engendrar » pose une volonté déclaration et d'explication des origines qui fonctionne comme élément de complétude et de totalité, le sceau d'une valeur ajoutée à la narration d'une mémoire utérine qu'il se propose de faire. Cette volonté correspond à ce que Andrea Del Lungo répertorie comme un des *topoi* de l'*incipit* romanesque : la naissance du personnage[20] qui devient ici celui de la conception. Il fait coïncider le début de la narration et le commencement naturel et absolu du propre personnage-narrateur, accentué ici par la déclaration de conception, orientant cette tension vers une notion de genèse. Ce *topos* de la naissance rappelle l'*incipit* de *David Copperfield* de Charles Dickens : « Je suis né à Blumderstone dans le comté de Sifflolk, un vendredi. Lorsque mes yeux s'ouvrirent à la lumière de ce monde, mon père avait fermé les siens depuis plus de six mois »[21]. Cependant, le narrateur-personnage de *Rabos de lagartija* s'apparenterait plutôt au personnage de Tristam Shandy de Laurence Sterne, puisque cette double naissance sera une fausse alerte dans la mesure où la naissance ne sera effective qu'à la fin de la diégèse, au chapitre onze – coïncidant avec la mort de la mère –, comme le sera celle de Tristam Shandy, survenant au chapitre dix-huit du livre III. La comparaison des deux *incipit* est éclairante car on y trouve les mêmes termes : « À mon sens, lorsque mes parents m'engendrèrent, l'un ou l'autre auraient dû prendre

garde à ce qu'il faisait »[22]. Juan Marsé a reconnu cette ressemblance[23]. Quoiqu'il en soit, à défaut de la naissance du personnage, c'est en quelque sorte à la genèse du récit que le lecteur assiste dans ces lignes. Evoquer ses parents au seuil du récit est en contiguïté avec la mission qui lui a été confiée puisqu'il répond à l'injonction maternelle : « Sal y cuéntalo, habría dicho, de poder hacerlo. » (p. 342). La mention aux auteurs de sa vie est une forme de légitimation de sa prise de parole, ce qui est un « enjeu prioritaire du roman » par lequel le texte remplit une fonction de codification[24].

Le lecteur doit alors comprendre qu'entre ces premières lignes et le chapitre onze, le narrateur est un fœtus et qu'il prend la parole depuis ce lieu originel et symbolique qu'est le ventre maternel. Cet état de fœtus installe et répond à une des techniques principales de production d'intérêt que se doit d'instaurer l'*incipit* et qui est celle de « la formulation d'une énigme visant à susciter le désir de lecture »[25]. Le lecteur, intrigué et sans doute décontenancé par la formulation amphibologique des deux premières phrases citées, est invité, face à cette invraisemblance, à « suspendre volontairement son refus de croire »[26] pour admettre cette situation. Il cherchera, en poursuivant la lecture, une explication qui éclaire le sens quelque peu sibyllin de cet énoncé, « une réponse rassurante aux trois questions fondamentales que le lecteur pose idéalement au début du texte : où, qui et quand ? »[27] Pour l'instant, le lecteur doit saisir que sous une apparence de « dépli »[28] de la réalité fictionnelle ou d'élucidation de ces trois questions, le narrateur est faussement explicatif. Le roman s'ouvre en fait sur une double paralipse[29] : il n'explicite pas la nature réelle de sa situation d'énonciation, tout comme il ne dévoile pas la pathologie dont il est affecté : il est aphasique, ce qui pour un narrateur est un comble. Il faudra, pour cela, attendre la dernière page et la clôture du roman. Il pratique en fait une politique de l'oblitération et du non-dit ; finalement, il ne respecte pas et n'obéit pas à l'ordre inaugural lancé par l'inspecteur.

Les embrayeurs ou déictiques[30] que sont l'adjectif possessif « mis », le pronom personnel « me », le démonstratif contenu dans « este momento » et la forme de la personne du narrateur dans « tendré » constituent des indices sur la situation d'énonciation singulière de celui-ci. La phrase et le jeu des déictiques mettent en place une localisation temporelle double. Le passé simple du verbe « engendraron » et le complément temporel « hace muchos años » s'inscrivent dans le temps et le cadre de la narration, celui de la position mémorielle dans laquelle le récit prend place : il correspond à la situation du narrateur qui n'est plus un fœtus mais un jeune homme aphasique et prostré dans son lit, dont l'âge exact n'est pas directement explicité dans le récit[31]. Par contre, l'adjectif démonstratif (« en este momento ») et le futur hypothétique sont localisables selon un temps en relation avec la référence cotextuelle de « la placenta » et qui est le temps de la diégèse focalisée sur l'année 1945. La narration est déclenchée à partir du processus d'anamnèse activé par le jeune handicapé des années

soixante. Le titre du chapitre informe du caractère mémoriel de la narration : « Chispa en el recuerdo ». Ce substantif est le premier de la longue série des occurrences de ce terme dans le texte. Il est à noter la continuité thématique et structurelle de la mémoire dans l'œuvre de l'auteur. La récupération du passé collectif et/ou individuel repose sur une énonciation à la première personne, au singulier et au présent qui permet la narration de tous les temps et qui s'enracine et se développe à partir de ce lieu énonciatif qu'est le ventre maternel. Le démonstratif choisi par le narrateur parmi la série ternaire dont dispose l'espagnol (« este »), indique par glissement de sens le cadre spatial complémentaire de ce moment puisqu'il désigne « ce qui est perçu par le locuteur comme appartenant à son environnement immédiat »[32].

En fait, le narrateur va effectuer un va-et-vient tout au long du récit sur cette ligne temporelle installée par la diégèse entre l'année 1945 (principalement), temps de l'histoire, et les années soixante, temps de la narration. Il se produit un jeu avec le temps qui se traduit par une oscillation ou un dédoublement énonciatifs de la parole puisqu'il se situe en 1945 pour décrire les faits, mais en 1965 pour les commenter. Autrement dit, il écrit et évalue les événements depuis son lit, dans un modeste foyer de Vallcarca, mais il parle depuis le ventre de sa mère. C'est pourquoi l'on peut dire que pour lui, la naissance sera une régression, puisqu'en naissant il perd l'usage de la parole dont il jouissait dans le ventre de sa mère. Ce qui expliquerait cette volonté de remonter à ses propres origines, de reléguer à la fin cette naissance tragique et mortifère qui est la sienne, cause de son aphasie et du meurtre symbolique de la mère. Il veut se situer au commencement originel comme pour dissimuler et oublier lui-même le terme de sa gestation qui sanctionne un début de vie létal, étant lui-même objet et instrument d'une transgression essentielle : la mort de sa mère. Revenir à sa conception, aux origines, c'est finalement revenir à son temps de parole « libre » et au temps de vie de sa mère. Le cocon de chair à partir duquel il relate les faits constitue un centre de gravité locutif. Marie-Linda Ortega observe, au sujet de la situation d'énonciation : « Le "je" et le présent forment une sorte de "point de capiton" où entrent en relation les différents sédiments du temps et les sédiments de toutes les paroles prononcées »[33]. Cette mise en scène ne fait que confirmer que la voix narrative n'est qu'une créature linguistique, le terme espagnol « criatura », de par le sens de sa troisième acception, « feto antes de nacer »[34], récupère cette double situation, celle de création de l'auteur et celle de fœtus. Le jeu avec le temps et le lieu énonciatif rend possible une abolition de la mise à distance – indissociable du processus d'anamnèse – pour ce fœtus qui se refuse à naître et se réfugie dans cette construction logique qu'est le présent recréé du ventre maternel.

La phrase de l'*incipit* citée correspond aussi à l'une des autres caractéristiques de l'*incipit* romanesque qui est celle de l'ouverture de la fiction. Dans le cas de *Rabos de lagartija*, il s'agit d'une « fiction exhibée »[35] dans la mesure où le

narrateur déclare sans détours que l'étoffe de la narration « todo » est ancrée dans une double incertitude, l'une onirique, l'autre relative à l'inconscience fœtale, faisant de la réalité diégétique une réalité contaminée par le doute : « como en un sueño congelado en la placenta de la memoria » (p. 9), s'agit-il d'un souvenir réel, pénètre-t-il dans un rêve en sombrant dans le sommeil, est-ce un rêve imaginé ? De plus, cette incertitude apparente est revendiquée par le narrateur de par l'affirmation totalisante « todo está ocurriendo » qui désigne *le* texte à venir. Cette assertion pourrait se lire comme une autodisqualification de la voix narrative, posée là en guise de précaution oratoire. Au contraire, cette primauté du rêve et de l'imaginaire est avancée comme un *leitmotiv* et fonctionne dans le roman en tant que dimension fondatrice du récit. Elle figure même comme une exigence, une revendication dans les prises de position du fœtus-personnage, face aux remises en cause de son propre frère David sur l'autorité de sa fonction de narrateur :

> En cualquier caso, tú de ningún modo podías oírlo, porque no estabas aquí ni allá ni en ninguna parte, monicaco, aún no habías salido del cascarón.
>
> Vale, de acuerdo, tú lo has visto, pero yo lo he imaginado. No creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano.
>
> Siempre te llevaré ventaja, gusanito.
>
> Yo voy por un atajo. (p. 19)

Ce questionnement sur la matière même de la réalité fictionnelle basée sur l'imaginaire et donc incertaine, mis en abyme par le discours du narrateur est au cœur même de l'œuvre de Juan Marsé dont les narrateurs assument cette part incompressible et nécessaire de doute, d'ambiguïté et sans doute de mensonge. Il s'agit là d'une tendance reconnue et avérée dans le roman espagnol actuel, comme en témoigne l'article d'Annie Bussière-Perrin, « Une poétique de la confusion » :

> Le statut de la réalité est constamment mis en question par des personnages qui évoluent sur des territoires limitrophes – entre veille et sommeil, rêve, souvenir et réalité, raison et folie – et s'apparentent au « border line », de sorte qu'un doute généralisé sape toute possibilité d'établir la vérité et de résoudre l'énigme initiale.[36]

C'est sur cette modalité d'écriture que s'ouvre *Rabos de lagartija* puisque le lecteur se trouve plongé au cœur d'une multiplication des réseaux de production diégétique : est-il invité à suivre le souvenir imaginé ou rêvé du jeune handicapé des années soixante (« memoria »), qui pourrait n'être que le fruit du sommeil, l'état prédominant du fœtus (« placenta »), et serait donc un rêve du fœtus-narrateur ? Cette matière instable et protéiforme pose bien « une suspicion quant à la crédibilité de la source énonciative »[37]. Mais cette incertitude n'est pas une entrave à la narration et au récit : « No importa que una historia sea verdad o mentira sino que uno sepa contarla »[38]. La clé du texte est bien là : raconter,

parler et témoigner du réel en revendiquant la fiction. Un réel revisité par la fiction qui s'inscrit « en un tiempo suspendido que fue la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabazos y hierros » annoncé au seuil de la fiction. L'énumération qui constitue la toile de fond de l'œuvre à venir affiche une lecture articulée sur une double tension, l'une externe, extratextuelle et référant à un temps historique factuel (« públicas ») – la dictature franquiste –, l'autre interne qui construit une « intrahistoria », celle de la fiction proposée – l'histoire de la famille Bartra, focalisée sur l'année 1945 (« privados »).

Une fiction cinématographique

Comme si le brouillage des repérages énonciatif et fictionnel n'était pas suffisant, l'auteur va dédoubler le seuil de la fiction en une mise en abyme cinématographique, proposant une nouvelle thématique de l'illusion. On connaît l'importance du rôle joué par le cinéma dans la biographie de l'auteur, laquelle se traduit dans sa fiction, par les nombreuses références empruntées à cet univers. Le corps cinématographique et filmique de la « fabrique de rêves » que fut Hollywood, fonctionnant comme intertexte dans son œuvre, a nourri l'espace imaginaire de l'auteur. Pour lui, il n'existe pas de barrière entre la culture populaire et la culture noble. La configuration du récit de *Rabos de lagartija* s'inscrit de façon particulière dans cette tendance. Il y a dans la deuxième des sept séquences qui constituent le premier chapitre, une duplication du « cadre » externe de la fiction à l'intérieur de l'œuvre elle-même par une mise en scène reproduisant l'espace filmique et son contexte de projection, la salle de cinéma :

> Ahora alguien ha cerrado ventanas y celosías una vez más, la prima Lucía me ha traído un vaso de leche y la medicina y me ha arropado, y los recuerdos se balancean sobre el abismo tanteando algún asidero, una voz que me guíe de nuevo. Todo se halla en penumbra de la memoria que guardo de aquella casa, y todo me habla de sentimientos quebrantados y de emociones sofocadas, de un tiempo en que los silencios en torno a la mesa ocultaban graves trastornos de familia, oscuros sucesos, amarguras del corazón. No hay palabras, pero se oyen voces. (p. 16)

L'embrayeur « ahora » se rapporte au jeune Víctor, le narrateur handicapé. Sa cousine Lucía est venue fermer les volets de la chambre où il est couché, le laissant dans la pénombre. Le nouvel espace construit par cette phrase constitue un dédoublement de l'*incipit*, tant par la forme, grâce à l'énumération, que par le fond qui explicite le contenu de la diégèse. Cette obscurité, paramètre obligé de la salle de cinéma, et le confinement de la chambre/salle de cinéma font de ce lieu, un espace isomorphe du ventre maternel, qui constitue un refuge imaginaire dont il ne voulait pas sortir[39]. Cet isomorphisme qui relie le ventre maternel à l'espace clos de la chambre/salle de cinéma fait de ce lieu confiné, la matrice du récit.

J'évoquais plus haut la difficulté que peut éprouver le lecteur, selon J. L. Morhange, à pénétrer dans le monde de la fiction. Ici, il semblerait que ce soit le narrateur qui ait besoin d'une certaine accommodation pour mettre réellement en marche le récit qu'il est en charge de produire. Ce rituel de fermeture des volets est le signal de la mise en scène nécessaire aux conditions préalables du sommeil et donc du rêve (le sommeil étant matériellement facilité par une diminution de la lumière diurne) évoqués dans les toutes premières lignes de l'*incipit,* et finalement de l'ouverture de la fiction. Les lignes qui ont précédé cette installation figurent un commencement *in medias res* comme dans les films qui s'ouvrent directement sur les plans filmiques et qui n'affichent de générique qu'après quelques minutes de projection, qui correspondent dans le roman à la première séquence. Ce procédé est très courant au cinéma. Cette scène a permis de mettre en place et de visualiser les trois personnages de l'un des triangles diégétiques David/Rosa/inspecteur. L'anamnèse sur laquelle est fondée la narration se donne à voir sur cette surface de l'écran blanc convoqué par cette mise en scène. Il s'avère être à la fin, la surface de la page blanche des cahiers griffonnés par le narrateur.

La scène du déclenchement de l'obscurité (fermeture des volets/ouverture de la fiction) trouve son pendant – ouverture des volets – à la fin, dans la dernière séquence, et signale cette fois la clôture de l'œuvre : « Ahora, alguien ha abierto ventanas y celosías, toco bajo la almohada mi lápiz y mis cuadernos llenos de garabatos como olas persiguiéndose en un mar infinito » (p. 353). Il aurait, dans l'obscurité – de sa chambre/salle de cinéma/ventre maternel – propice au sommeil ou aux *flashback*, rêvé ou revu en images, le passé de sa famille, puis il l'aurait retranscrit. Le fonctionnement de cette clôture propose à la fois et des signifiants qui contiennent un sème final et des éléments inchoatifs : l'effet visuel de l'ouverture des fenêtres et des volets entraîne la fin de l'obscurité et suppose le début de la veille par l'achèvement du sommeil (rêves et/ou souvenirs) du narrateur, objets de la narration. Ces données en signalent la phase terminale. Il est enfin à noter que les dernières lignes sont suivies de la citation « FIN » qui conclut certains films de facture ancienne. Il faut donc voir dans cette présentation cinématographique de la narration une réitération du caractère fictionnel du récit et un double signal de l'entrée en fiction, ce qui en multiplie les limites. La frontière décisive qu'est le seuil de la fiction, doublée d'une mise en scène cinématographique – opérationnelle, celle-ci, également à la sortie – confirme la nature instable, imaginaire de la fiction dans *Rabos de lagartija*, une fiction qui revendique être reconnue comme telle.

Une thématique de la transgression

Un des points essentiels de l'*incipit* « consiste justement à mettre en marche l'histoire, conçue comme "contenu" narratif, et à rentrer plus ou moins dans

l'action »[40]. La tension narrative et dramatique contenue dans la première intervention de l'inspecteur (transformant l'*incipit in medias res* en *in media verba*[41]) indique le type de rencontre établi entre les deux personnages qui ouvrent le roman : l'enquête. Les premières lignes exploitent le *topos* de l'inconnu, consistant pour le narrateur à voiler ou feindre d'ignorer l'identité du personnage en question. L'inspecteur est d'abord désigné par « el hombre », puis par « el visitante », enfin, au bout de quelques lignes, il est présenté par sa fonction de policier. Toutefois, malgré cette identité momentanément dissimulée, certains éléments, intra et extradiégétiques, permettent de comprendre la situation. Les deux personnages forment un couple « niño y policía » (p. 10) déjà connu du lecteur marséen : un duo enquêteur/enquêté qui rappelle celui de *Ronda del Guinardó*, huitième roman de l'auteur. L'emploi de l'article défini, par sa valeur anaphorique (« del hombre », « el visitante ») donne une identité au nom qui l'accompagne et fait de la scène focalisée une rencontre-type, caractéristique de leurs relations. Les romans antérieurs de Marsé dans lesquels il a démontré son attachement à une certaine thématique socio-spatio-temporelle peuvent fonctionner comme un intertexte ou une avant-fiction qui permettent d'identifier ce personnage et la situation. Cette familiarité du lecteur marséen avec cette thématique est une clé qui permet au lecteur ne pas souffrir de « la menace du nouveau, de l'imprévu, de l'incompréhensible que le texte contient en puissance », tel que l'affirme J. L. Morhange[42]. Le lecteur n'est donc pas étranger à l'univers représenté car il y a chez J. Marsé un « accent reconnaissable », selon la formule d'Italo Calvino[43]. Le type de rencontre mise en scène est, de ce fait, rapidement reconnu. Elle sous-entend la notion de transgression, ici d'ordre idéologique et politique, implicitement contenue dans le thème déclencheur qu'est l'enquête, relayée par la recherche d'informations. Ce type de transgression pointe vers un hors-texte identifiable, celui du franquisme qui en fit son idée phare et obsessionnelle.

Une enquête est la recherche d'un fragment d'histoire absent, en l'occurrence la disparition du père de famille, Víctor, un anarchiste en fuite. Pour le lecteur, en raison des arguments énoncés plus haut, l'énigme de la disparition – ses causes – est neutralisée. Cette enquête est donc le résultat, la continuité logique, au vu du type de société mise en place par le nouveau régime, d'une première transgression qui s'est déroulée hors champ de la diégèse, mais qui en détermine les causalités et les ressorts.

La représentation de la porte suppose un « seuil visuel »[44] qui ne sera pas mis en place par un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Ce seuil visuel se réalisera, en s'intensifiant, au seuil même de ce seuil, dans cet immobilisme forcé par la fermeture prolongée de cette porte, qui pour l'instant ne remplit pas sa fonction puisqu'elle ne s'ouvre pas et installe la dialectique cacher/montrer. Le regard de chacun des deux personnages, policier et adolescent, à partir du regard

du narrateur qui est celui qui assume « le point de vue », se substituera au manque et à l'absence, derrière/devant cette porte fermée, de celle qu'ils attendent : la mère, la femme du fugitif, Rosa. Le texte crée, par la coïncidence de l'image mentale verbalisée par la description, une surface spéculaire qui découvre l'élément central de ce premier triangle diégétique déjà cité, David/Rosa/Manuel et leur silence fait place au discours du regard :

> Pero David percibe la combustión interna del rostro apagado, y, antes incluso de recibir la orden, ha visto reflejada fugazmente en sus ojos líquidos y pesarosos la imagen femenina que le conturba ; así que ahora guarda silencio, mirándose hacia adentro sin decir lo que él también está viendo, y por un instante, ambos, niño y policía, evocan a mamá esperando el tranvía en el mismo lugar y en idéntica postura, apoyada en la misma farola de la Travesera con el libro abierto en las manos, el mismo ardiente sol en los cabellos y la misma ensoñación en los ojos. (p. 10)

Par la superposition de plusieurs regards sur une image unique, créant une scène dans la scène, le texte progresse, d'entrée et avec efficacité, effectuant une démarche scopique. Rosa elle-même, est décrite par une focalisation sur son propre regard qui contient une énigme et dont l'espace du livre à venir devrait révéler la clé.

À ce niveau, plusieurs transgressions se superposent, s'inscrivant dans l'enchâssement des regards. La lecture des yeux de l'inspecteur par David, annonciateur de son surinvestissement du personnage, opère une première transgression car elle fait accéder le lecteur aux nuances d'une intériorité investie par David, les yeux de l'homme étant le « cadre » externe de son intériorité. Le tableau configuré dans ce cadre, accessible par un regard dans un regard, crée un espace passionnel, faisant des yeux de l'inspecteur des signes autant que des états. Ce regard posé sur l'objet des pensées du personnage de l'adulte est une forme d'intrusion, de transgression puisque l'enfant fait office de voyeur de l'intimité sentimentale du policier. L'enfant lit cet espace caché et secret de l'inspecteur, un espace ouvert par son propre regard sur l'amour interdit, sa passion, pour la femme de celui qu'il recherche. Il déchiffre ce langage du non verbal que sont les yeux, le « miroir de l'âme » humaine. Cette passion incandescente, « la combustión interna »[45] (p. 10) est également littéralement contenue et programmée dans l'onomastique du personnage, qui contribue à la construction de l'être fictionnel. Le patronyme Galván vient du verbe « galvanizar », qui « est formé à partir du nom de Galvani, physicien italien qui découvrit le "galvanisme", c'est-à-dire certains phénomènes électriques qui parcourent les muscles et les nerfs »[46]. Le sémantisme de l'étymologie du patronyme, la couleur flamboyante de la chevelure de la femme aimée (« pelirroja ») convoquent tous deux l'élément igné et présage de l'issue destructrice, une forme de résolution ordalique de leur transgression. Il est à noter que le processus de rapprochement entre ces deux personnages marque parallèlement la métamorphose – positive –

du personnage masculin. Sa passion pour Rosa motive la transformation d'une fonction (inspecteur) en une personne humaine qui veille plus sur Rosa qu'il ne la surveille.

La thématique transgressive se poursuit puisque, aux yeux de David, l'inspecteur pense à quelqu'un à qui il ne devrait pas penser : sa mère. Puis, le regard de l'adolescent se déplace sur les mains de l'homme. Leur description médiatisée par le récit de pensée, livre la clé de l'autre partie de l'onomastique du personnage : il s'appelle Manuel. Ce « gros plan » sur les mains de l'inspecteur convoque en hypotexte le dédoublement de personnalité à l'œuvre dans le roman de Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du du Dr. Jekill et de M. Hyde*. Elle en fait l'élément paradigmatique de la transgression puisqu'elles touchent ce qu'elles ne devraient pas toucher, le corps maternel :

> Vistas así, sumisas y pálidas, no parecen unas manos que hayan empuñado jamás una pistola, o que sean capaces de atizar puñetazos en los morros de alguien amarrado a una silla, aunque parecen que tengan la presteza solícita y atenta como para haber sujetado a la pelirroja por la espalda tan oportunamente, evitando que cayera desfallecida sobre la acera (p. 11)

En fait, l'*incipit* révèle d'ores et déjà la mise en place par la diégèse de la résolution – ou la recherche de résolution – d'une transgression, d'ordre politique, par une autre transgression, d'ordre sentimental. Cette continuité transgressive permet de casser le manichéisme incarné par l'appartenance des deux personnages engagés dans cette relation, aux camps opposés résultant de la Guerre Civile et de franchir par là même la barrière, la frontière infranchissable créée par le régime franquiste entre les perdants et les vainqueurs.

Le regard de David, qui est lui, le fils d'un fuyard hors-la-loi, peut fonctionner *a contrario* comme le rappel de la loi instituée, par sa condamnation du rapprochement de sa mère et de l'inspecteur qu'il sous-entend. C'est ce regard de l'enfant qui fait se déplacer le pôle évaluatif du caractère transgressif de cet amour. C'est au nom de ce père disparu qu'il engagera la guerre contre l'inspecteur, une déclaration contenue en latence dans le titre du livre *Guerre et paix*, que le personnage féminin est en train de lire au moment précis où leurs regards ont fusionné dans la même image, Rosa. Le titre du roman de Tolstoï, motif de la fiction dans la fiction, doit être pris littéralement car il scelle – en guise de sous-titre du roman – l'annonce du programme diégétique des lignes à venir : « Te vigilo, guripa, te tengo controlado, no sabes con quien te estás jugando los cuartos » (p. 11). Cette entrée en guerre est confirmée par l'instance narratrice supérieure qui accompagne le lecteur en un raccourci diégétique puisqu'il proclame en même temps le début et la fin : « Son las primeras escaramuzas de un funesto combate del que ambos saldrán maltrechos » (p. 11). L'*incipit,* par la situation de communication instaurée dès le seuil du roman signale le rôle actantiel de ces deux personnages : David (le sujet) cherche à retrouver une

harmonie familiale perdue (la quête), la présence de l'inspecteur (l'opposant) est un obstacle. Mais ces rôles sont interchangeables : l'inspecteur (le sujet) entreprend aussi une quête qui se révèle double (policière/amoureuse) à travers sa relation avec Rosa ; David est alors l'opposant. La notion de guerre repose elle-même sur la transgression des frontières d'un espace géographique et politique et constitue encore et toujours la toile de fond dans laquelle s'inscrit l'univers diégétique de *Rabos de lagartija*.

Cet *incipit* est donc le lieu d'une triple transgression. Premièrement, celle de Víctor, le père absent : elle est antérieure au récit, toutefois actualisée par le discours de David qui se réfugie dans la fiction cinématographique[47] pour se dérober aux questions de l'inspecteur (p. 12), et elle fonctionne comme motif déclencleur de l'histoire. Celle du fils David, s'érigeant comme gardien de la porte de la maison familiale et de son symbolisme, qui pénètre par son regard voyeur et transgressif l'intimité de l'inspecteur, révélant d'entrée la passion de l'inspecteur pour Rosa. Cet amour qui le consume intérieurement constitue la dernière transgression, et ce à plusieurs titres. Il s'agit d'un adultère potentiel, contenu dans la géométrie ternaire de la scène augurale qui présage par là même une relation problématique. Enfin, Rosa est la femme de celui qu'il est chargé d'arrêter et une représentante de l'autre camp. Cet amour interdit conformerait une forme de pactisation avec l'ennemi[48].

Il reste pourtant un élément non résolu, un blanc narratif qui n'est point couvert par le récit : il s'agit du lieu où s'est réfugié le libertaire fugitif. D'ailleurs, le roman ne prétend pas lever cette incertitude car il est l'espace de ce doute. Le lecteur refermera le livre – tout comme son double diégétique, l'inspecteur, sortant de la maison des Bartra – sans connaître le refuge de Víctor Bartra, la figure dégradée du père et du héros déchu qui erre dans le ravin. Cette ignorance et ce vide diégétique peuvent matérialiser l'oubli et le silence imposés par les années de dictature. La fragilité du personnage, son apparence spectrale incarnée dans l'une de ces « voces del barranco » nous rappellent celles de ces « hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños »[49] de *Si te dicen que caí*, les fantômes terriblement humains d'une génération de vaincus et d'hommes combatifs qui ont cru, un jour, peser sur le monde.

Notes

1 « El primer título que tuvo la novela fue *Voces en el barranco* pero siempre me pareció demasiado melodramático. » Ordoñez, Marcos, « Marsé, sus fantasmas » dans *Qué leer*, junio 2000, p. 31-34. Même si l'auteur a renoncé par la suite à ce titre, il l'a conservé pour le donner au chapitre trois du roman qui contient la première

séquence située précisément dans le ravin, l'espace dans lequel David, le frère du narrateur, fait revivre la figure du père, de l'absent, en un dialogue de prosopopée.

2 Vila, Juan, *Verba manent : Juan Marsé ou les voix de l'anamnèse,* thèse de doctorat, Grenoble III, Université Stendhal, 1996, p. 13.

3 L'édition utilisée est *Rabos de lagartija*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000.

4 Il faut noter la posture inconfortable du lecteur qui se voit associé au personnage d'un inspecteur de la police franquiste.

5 Didi-Huberman, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 216.

6 Cixous, Hélène, « Quelle heure est-il ou La porte (celle qu'on ne passe pas) », dans *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida,* Paris, Éditions Galilée, 1994, p. 83.

7 Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 275.

8 *Ibid.*, p. 277.

9 « Nuevamente se cambia la trinchera de brazo y dirige una mirada al interior de la casa por encima del hombro de mamá. Le gustaría que la pelirroja tuviera el detalle de invitarle a pasar, vaya si le gustaría, pero elle mantiene la puerta entornada y apoya el hombro en la jamba en una actitud relajada y amistosa, pero que no deja lugar a dudas: de ahí no pasa usted, al menos de momento. » (p. 157-158).

10 «El inspector Galván ha tocado el timbre y aguarda frente a la puerta de día, pensativo y con la mano yerta hundida en la mata de margaritas. En la otra mano, liberada ya del vendaje y del cabestrillo, lleva la carpeta azul. Se abre la puerta, dice unas palabras, muestra la carpeta, y adentro. » (p. 195).

11 Rosa est atteinte d'éclampsie, une pathologie touchant les enfants et les femmes enceintes qui se manifeste par des convulsions.

12 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 249.

13 Didi-Huberman, G., *Phasmes, op. cit*., p. 209.

14 Le dénouement n'est pas la clôture et se résout par la résolution des éléments biographiques des personnages, tels que le mariage, le succès, l'échec ou la mort. C'est la distinction qu'établit Marco Kunz dans *El final de la novela*, Madrid, Editorial Gredos, 1997.

15 « Aux premiers instants de la lecture d'un récit, et en particulier d'un récit de fiction, il arrive souvent – sinon toujours – que le lecteur (ou la lectrice) doive fournir un certain effort, éprouve confusément le sentiment d'une certaine difficulté, qui menacent de le (de la) décourager et de lui faire abandonner prématurément sa lecture. Ce sentiment mérite réflexion : il se pourrait qu'il révèle une donnée importante de l'acte de lecture. Toute lecture de fiction implique que le lecteur quitte mentalement le monde dans lequel se déroule sa vie quotidienne pour se transporter dans un autre monde, celui de la fiction. Le sentiment d'effort et de difficulté éprouvé au début de la lecture semble témoigner que ce passage ne va pas de soi, qu'entre les deux mondes, un seuil doit être franchi. » Morhange, Jean-Louis, « *Incipits* narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », dans *Poétique*, Paris, Seuil, novembre 1995, n° 104, p. 387-410.

16 Real Academia, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

17 Marsé, Juan, *Des lézards dans le ravin*, trad. de Jean Marie Saint-Lu, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2001, p. 9.

18 Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque,* Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 14.

19 *Ibid*., p. 39.

20 *Ibid*., p. 108.

21 Dickens, Charles, *David Copperfield,* Paris, Hachette, 2002, p. 7.

22 Sterne, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy,* Trad. de Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1982, p. 27.

23 Il en évoque la lecture dans Ordoñez, Marcos, « Marsé y sus fantasmas », dans *Qué leer,* junio 2000, p. 31-33 : « Tristram Shandy, que, de hecho no leí hasta hace poco antes de meterme con la novela, y que dejé a la mitad porque temía que determinadas ideas de Sterne pudieran colarse en la mía. »

24 Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque, op. cit.,* p. 156.

25 *Ibid.,* p. 168.

26 *Ibid.,* p. 49.

27 *Ibid.*, p. 70.

28 L'expression est de Roland Barthes*, S/Z,* Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 81-82.

29 La paralipse est « une omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit. » Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 92-93.

30 Les embrayeurs, terme utilisé par Roman Jakobson, sont une classe d'éléments dont la fonction et le sens dépendent de la situation de communication. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 4e éd., Paris, Armand Colin, 2002, p. 39-78.

31 Une date peut toutefois être avancée grâce à certains éléments épars dans le texte : il s'agirait des années soixante.

32 Pottier, B., Darbord, B., Charandeau, P., *Grammaire explicative de l'espagnol,* Paris, Nathan, 2000, p. 144.

33 Ortega, M. Linda, « L'écriture en Je : écriture à la première personne de fiction », dans Bussière-Perrin, Annie, (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, Tome II,* Montpellier, Éd. du Cers, 2001, p. 124.

34 Real Academia, *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*, p. 420.

35 Champeau, Geneviève, « Récit et métarécit, Juan Marsé, *Un día volveré* y *El embrujo de Shanghai* », Cours du Télé-enseignement, édition 1997, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, p. 23.

36 Bussière-Perrin, Annie, « Une poétique de la confusion », dans Bussière-Perrin, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel, op. cit.,* p. 13.

37 Champeau, Geneviève, « L'autoreprésentation dans le récit de fiction », dans Bussière-Perrin, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel, op. cit.,* p. 71.

38 Muñoz Molina, Antonio, *Beatus Ille,* Barcelona, Seix Barral, 1995, 9ª ed., p. 277.

39 « Los puños prietos sobre las cuencas de los ojos, todavía en posición fetal y, la verdad, sin demasiadas ganas de abrirme camino hacia el sangriento resplandor de este mundo » (p. 140) ; « Aún no he nacido y ya me estoy muriendo. No pocas veces en el transcurso de mi vida, había de lamentarme que ella no me llevara consigo esa noche » (p. 342).

40 Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.,* p. 171.

41 *Ibid.,* p. 122.

42 Morhange, J.-L., « *Incipit* narratifs », dans *Poétique, op. cit*., p. 395.

43 Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur,* Paris, 1979, Seuil, p. 12.

44 Didi-Huberman, G., *Phasmes, op. cit*., p. 210.

45 Plus loin, l'image du feu est reprise pour évoquer sa passion : « En la mano que arde sobre la suya, en el furor que transmiten los golpes de la sangre, el tabernero intuye fugazmente el infierno personal que debe estar viviendo este hombre ». p. 340.

46 Bénaben, M., *Dictionnaire étymologique de l'espagnol,* Paris, Ellipses, 2000, p. 202.

47 Il s'agit du film de Zoltan Korda, *Les quatre plumes blanches*, GB, 1939.

48 Cette pactisation avec l'ennemi rappelle celle de l'oncle de Néstor, Jan Julivert, par sa relation avec le juge Klein qui travaillait pour les services de la police franquiste. Marsé, Juan, *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

49 Marsé, Juan, *Si te dicen que caí*, Barcelona, Seix Barral, 1973, 1993, p. 277.

Lansman Editeur

65, rue Royale B-7141 Carnières-Morlanwelz (Belgique)
Téléphone (32-64) 23 78 40 - Fax/Télécopie (32-64) 44 31 02
E-mail : info@lansman.org
www.lansman.org

Au commencement du récit
est le cinq cent-septième
ouvrage publié aux éditions Lansman
et le huitième
de la collection "Hispania"

Diffusion et/ou distribution
France : Casteilla
Canada : Dimedia
Belgique : Prothedis
Autres pays : l'éditeur
Vente en librairie et par correspondance

Les éditions Lansman bénéficient du soutien
de la Communauté Française de Belgique
(Direction du Livre et des Lettres)
et de l'Asbl Promotion Théâtre.

Composé par Lansman Editeur
Achevé à l'imprimerie Daune (Morlanwelz)
Imprimé en Belgique
Dépôt légal : septembre 2005