



HAL
open science

Les débuts hors la norme : étude de 5 cas

Caroline Lepage

► **To cite this version:**

Caroline Lepage. Les débuts hors la norme : étude de 5 cas. Crisol Série numérique, 2020, Débuts et fins du texte dans les mondes hispaniques (14). hal-04441172

HAL Id: hal-04441172

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04441172>

Submitted on 6 Feb 2024

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.

Copyright

Les débuts hors la norme : étude de 5 cas

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UR ÉTUDES ROMANES – CRIIA / GRELPP

c.lepage@parisnanterre.fr

[...] étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire, c'est observer les modalités dans lesquelles l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature, mais que seule la littérature peut exprimer (Calvino, 2003 ; 106)

1. Le discours d'un texte s'affirmant et s'affichant souvent plus sur ce qu'il fait que sur ce qu'il dit, on comprend le critère déterminant que constitue la localisation d'un fragment dans l'économie générale d'une œuvre, *a fortiori* s'agissant de ces marges, en l'occurrence l'*incipit*, et sa forme. Andrea Del Lungo a ainsi très clairement schématisé l'importance du début, en soulignant que l'auteur y dirige la lecture (Del Lungo, 2003 ; 14). Quant à Jean-Pierre Goldenstein, il va encore plus loin en parlant de dressage du lecteur (Goldenstein, 1990 ; 88).
2. Si l'on s'appuie sur ses descriptions courantes et plus théoriques, l'*incipit* aurait généralement une position précise dans le texte (le seuil et rien que le seuil), une extension certes imprécise, et d'ailleurs parfois fort difficile à borner¹ (de quelques mots à quelques pages – sur cette question, voir notamment les réflexions de Claude Duchet [1996] et de Philippe Arnaud

1 Pour Andrea Del Lungo : « étant donné la complexité des enjeux de l'incipit romanesque, nous croyons qu'il est nécessaire de ne pas limiter l'analyse à la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une première unité du texte, dont l'ampleur peut être variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité » (Del Lungo, 1993 ; 135-136) / L'incipit est un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, systématiquement, 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, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit (Del Lungo, 2003 ; 54-55). On trouvera en outre dans les travaux de Del Lungo une utile liste de critères pour établir les frontières de l'*incipit* (Del Lungo, 2003 ; 52).

[1997]), mais constituant quoi qu'il en soit le plus souvent un tout continu et cohérent, 4 formes répertoriées (*l'incipit* statique ; *l'incipit* progressif ; *l'incipit* dynamique ; *l'incipit* suspensif) et 4 fonctions principales (attirer l'attention ; présenter le récit ; rentrer dans l'action ; poser les codes de lecture).

3. Or, un rapide tour dans nos bibliothèques suffit à prouver que nombreux sont les *incipit* qui échappent, dans des proportions plus ou moins importantes et plus ou moins incidentes, à la norme, par exemple pour ne justement pas rester à leur place (le seuil et rien que le seuil) ; pour se retrouver disséminés, le cas échéant dupliqués presque à l'identique, ailleurs dans le récit, sans plus dès lors constituer de tout continu et cohérent au sein de la géographie du texte ; pour ne correspondre véritablement / durablement à aucune des formes référencées ; et pour ne remplir que partiellement les fonctions prévues pour lui, voire les contourner ou les détourner.
4. C'est précisément la morphologie et les enjeux, en priorité discursifs, de ces monstres qui nous intéressent ici, à travers l'étude (sous la forme de microlectures) de cinq exemples précis d'*incipit* autres / autrement : celui de *Pasado perfecto* (1992), du Cubain Leonardo Padura Fuentes ; celui de *Lituma en los Andes* (1992), du Péruvien Mario Vargas Llosa ; celui de celui de *El otoño del patriarca* (1975), du Colombien García Márquez ; celui de *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de la Mexicaine Elena Poniatowska ; et celui de *Cien años de soledad* (1967), également de Gabriel García Márquez.

Question 1 : Le début, se situe-t-il seulement au début ?

5. Le cas de *Pasado perfecto* (Padura Fuentes, 2000), le premier titre de la tétralogie havanaise qui met en scène le célèbre lieutenant de police Mario Conde, est particulièrement intéressant en ce qu'il permet de démontrer que non seulement le début n'est pas forcément un tout continu, cohérent et fermé, mais qu'il peut au contraire être discontinu et, plus encore, brutalement fractionné. En l'occurrence en deux moments séparés entre eux par pas moins de deux séquences, précédées de surcroît par des blancs typographiques, un ensemble intercalé de presque 6 pages à peu près étrangères au fil cadre de la diégèse, avec / pour ce qui constitue à l'évidence un retardement de l'achèvement de la séquence d'ouverture. De sorte qu'ici, il

faudrait plutôt parler d'*incipit* volet 1 et d'*incipit* volet 2. Et dans ces circonstances, on se demandera : quels sont les enjeux discursifs de l'*incipit* volet 1 pour que la prothèse d'un *incipit* volet 2 soit nécessaire ? Ou, si l'on prend la question sur l'autre versant, complémentirement : quelle est cette matière supplémentaire insérée au cœur de l'*incipit* et quel rôle joue-t-elle réellement ?

6. Que l'on se souvienne d'abord de l'anecdote du texte : après une soirée très arrosée, le protagoniste se retrouve cloîtré chez lui, dans sa chambre, sur son lit, avec une terrible gueule de bois, complètement incapable de bouger, de voir, d'entendre, de parler..., en quelque sorte élaboré dans un très apparent et même criant maillage intertextuel avec le roman noir dans sa version la plus classique, celle de ses pères fondateurs étasuniens, Dashiell Hammett et Raymond Chandler en tête. Pour s'en convaincre, nul besoin de s'attarder sur la filiation, presque sous forme de calque, entre cette entrée en matière du roman cubain et celle de nombreux romans et films *hard-boiled*, tout particulièrement celle de *Playback* (1958), de Chandler, traduit en français sous le titre *Charades pour écroulés* (1959), si ce n'est pour soulever un problème théorique de fond sur la première frontière de l'*incipit*. Cette première frontière, c'est celle que pose supposément la phrase d'amorce et qui, dit-on, serait hermétique sur son flanc gauche, sans la moindre fuite possible en amont..., car tout ce qu'il y aurait avant elle entrerait dans une autre catégorie, celle rangée par Genette sous l'étiquette de paratexte, et qui, de ce fait, n'aurait ni le statut, ni la vocation, ni la légitimité d'être déjà du / le texte. Même si le titre nous semble à lui seul de nature à sérieusement créer le débat sur un tel postulat, concentrons-nous sur le critère majeur qui, donc, cantonnerait l'avant-récit dans la zone à part du hors-texte. Qu'est-il, en fin de compte, si ce n'est uniquement l'existence ou non de la fiction ? Et dans ces conditions, dans le cas où l'intertextualité structure et signifie en effet très étroitement l'*incipit*, cet autre texte (l'hypotexte, pour de nouveau reprendre la terminologie de Genette), à plus forte raison quand sa présence est sciemment explicite, devrait abolir cette première frontière de l'*incipit* (la première phrase) puisque nous sommes devant de la fiction – une autre fiction, certes, mais justement pas travaillée dans sa différence ; au contraire, elle est jumelle et le plus étroitement possible fusionnée dans le texte, puisqu'elle est là pour lui donner son capital génétique / générique : un ton, une Histoire et le bagage de ses innombrables récits, qui, eux, sont clairement le véritable début, le début

avant le début purement factuel de la page 1 (de *Pasado perfecto*, en l'occurrence), notamment le début dans l'horizon si stratégique de l'architextualité.

7. Immanquablement, on pense à la façon dont Michel Foucault ouvre sa leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970 :

Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas ; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible. J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi : "Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre... (Foucault, 1971 ; 5).

8. Où l'intertextualité (*a fortiori* s'agissant d'un sous-genre aussi ritualisé que le roman noir) dans l'*incipit* serait la solution retenue pour ne pas soi-même commencer, pour ne pas soi-même prendre la parole, pour, juste, enchaîner dans les traces d'autres, s'insinuer dans la crédibilité et légitimité d'autres, et aussi, le cas échéant, pour ne pas assumer totalement la responsabilité d'un langage littéraire commun et collectif...

9. Si l'on s'en tient à *Charades pour écroulés*, que raconte par conséquent cet autre texte – auquel on pourra attribuer l'étiquette d'avant-texte –, qui devient l'*incipit* de l'*incipit* du volet 1 de *Pasado perfecto* ?

10. Jean-François Ponge en dit la chose suivante sur le site e-litterature.-net :

Un Chandler pas comme les autres, écrit juste avant de sombrer dans le... grand sommeil (pas le livre !). Pas (ou si peu) d'histoire, pas de gangster démasqué. Mais un cadavre tout de même, et une jeune femme apeurée, mais terriblement séductrice, que Marlowe doit filer sans savoir pour qui ni pour quoi, jusqu'aux toutes dernières pages où tout s'éclaire enfin. Il reste ce qui fait le charme des romans célèbres de cet écrivain hors pair : les digressions, les états d'âme, les réflexions désabusées sur une société déliquescence. Un polar non formaté

par les magnats d'Hollywood, où l'auteur confie ses tourments les plus secrets, par le truchement de son héros favori... (Ponge, 2013)

11. L'astuce est admirable dans *Pasado perfecto* : le texte « pas comme les autres » de Chandler rend en effet, d'une part, absolument naturel l'enchaînement, la prise de parole par Padura Fuentes étant donné le contenu du début de son récit, et, d'autre part, donc, très probante et persuasive l'installation de Mario Conde dans la contiguïté / continuité de Philip Marlowe, car outre la circonstance mitoyenne du lendemain de beuverie, Conde sera également placé dans une histoire presque inconsistante, sans attentes haletantes et sans révélations fracassantes, lancé aux trousseaux d'une jeune femme « apeurée » et « terriblement séductrice », périodiquement perdu dans des digressions, des états d'âme sans fin et des « réflexions désabusées sur une société déliquescence ». La gémellation est si forte que les deux textes s'amalgament, le premier (celui de Chandler) traçant les contours d'une histoire à raconter par d'autres après lui, et, beaucoup plus importante encore, la territorialisation dans un horizon d'attentes / exigences très précis : celui qui fait les trois piliers incontournables du roman, presque les Tables de la loi, à savoir la dimension identitaire, le réalisme et l'engagement. À cela près que là, l'*incipit* du récit (le texte d'ouverture du roman de Padura Fuentes) n'a en quelque sorte pas à faire ses preuves quant à la satisfaction desdites attentes / exigences puisque son hypotexte/*incipit* (*Charades pour écroulés*) l'a déjà amplement fait à sa place..., le public de Chandler ayant salué, aimé, choyé justement ces trois aspects, y voyant même la portée morale et éthique d'une forme littéraire particulière et qui a contribué à donner ses lettres de noblesse à la littérature policière en général. Grâce à son autre *incipit* hors texte, l'*incipit* de *Pasado perfecto* est en somme d'emblée placé du bon côté, du côté des braves et des purs qui n'ont forcément que de bonnes intentions, des vices et dérives à dénoncer, des vérités à révéler, y compris quand cela coûte, car pour que le message s'impose, il faut qu'il y ait sacrifices et sacrifiés, le héros en tête de liste.
12. Voyons cela dans le détail.
13. Ce que permet d'abord de confortablement tracer l'*incipit* intertextuel, ou *incipit* premier, ou *incipit* hors texte, c'est le portrait du protagoniste de l'*incipit* volet 1, plus exactement le verrouillage si ce n'est de sa position « idéologique » (le roman noir est politique à sa manière), du moins de la spécificité des coordonnées de son point d'énonciation ; car il est crucial

que, pris en focalisation interne, Conde serve de chambre de perceptions pour montrer / démontrer la Cuba de 1989 autrement, depuis cette marge et marginalité indispensables au processus de défamiliarisation et, en bout de parcours, de dévoilement que doit réaliser et signifier le traditionnel personnage du détective privé. Il est effectivement celui qui ne regardant pas la réalité depuis le même angle, depuis les mêmes critères et depuis les mêmes valeurs que les autres, peut voir / faire voir l'étrangeté / étrangeté / l'étrangeté du semblant d'ordre et du semblant d'immutabilité régissant le quotidien de ses contemporains, et donc poser les jalons de leur remise en question. S'agissant de *Pasado perfecto*, la localisation dans une succession d'espaces intimes (sa maison, sa chambre) et non dans un espace public symbolique, métaphorique ou emblématique de la Révolution impose déjà subrepticement, mais clairement, un changement radical de paradigme dans ce qui est l'ordre et l'immutabilité du roman policier cubain d'alors, conçu à l'image du projet social, politique et historique du régime, où chaque individu, *a fortiori* les représentants de la loi, doit renoncer à l'égoïsme de l'individualité au bénéfice de la solidarité à l'égard de la collectivité. L'écart / décalage dans les coordonnées du point d'énonciation est fondamental pour / dans le roman noir comme genre ; c'est même sa raison d'être, ce qui fait aussi sa force et sa beauté. Car le protagoniste est celui qui renâcle depuis toujours, parce que c'est dans sa nature, celui qui avance et avancera systématiquement à rebours, il est l'empêcheur de tourner en rond ne respectant ni l'ordre ni l'immutabilité de ce qui régit le quotidien, à commencer par les règles, règlements et lois (se moquant évidemment des différentes figures chargées de les faire appliquer), il est celui qui endosse en somme le rôle du résistant par excellence, y compris quand il faut pour cela mettre sa propre carrière ou même sa propre vie en péril. Placé dans ces lieux privés où il ne devrait pas se trouver, à plus forte raison dans l'*incipit*, pour incarner comme il se doit ce qu'il représente pour la société castroïste (songeons que Padura Fuentes va jusqu'à placer son personnage devant la cuvette de ses toilettes où il urine et vomit tripes et boyaux), à savoir la dévotion et l'héroïsme des forces de police, Conde voit de fait et complètement depuis un autre angle, depuis d'autres critères (« dormir, tal vez soñar », se répète-t-il en boucle) et d'autres valeurs (celle de la fête avec les amis de l'intimité)... Ainsi, quand son chef lui téléphone pour lui demander de le rejoindre au commissariat parce que le devoir l'appelle, alors même qu'on est dimanche, il n'a rien à envier à Sam Spade et Phi-

lip Marlowe dans sa réaction : une première fois, il raccroche carrément au nez de son chef, et au second coup de fil, il se montre insolent, refuse de se lever et de venir travailler. Or, la transgression semble d'autant plus éclatante et dangereuse qu'en l'occurrence, Conde n'est justement pas un simple détective indépendant, mais un fonctionnaire de premier plan d'un État autoritaire – dictatorial, estimeront beaucoup.

14. Ce qui est très intéressant, c'est par conséquent qu'à travers l'intertexte comme *incipit* de l'*incipit* volet 1, se joue ici un conflit de modèles littéraires (roman noir étasunien *vs* roman policier cubain castriste), derrière lequel le lecteur est logiquement invité à en déduire que se cache un conflit de modèles d'une tout autre ampleur, notamment les modèles politiques et sociaux... Avec les refus et revendications qui, eux aussi, paraissent couler de source. Comment douter de la véhémence de ces refus et revendications quand le supérieur de Conde obtient qu'il obtempère seulement à coups de menaces de sanctions ? L'appartenance générique et l'horizon d'attentes / d'exigences de / dans *Pasado perfecto* ne sont par conséquent perceptibles, compréhensibles et correctement mesurables que parce qu'il y a un *incipit* hors texte et parce que, de surcroît, cet *incipit* hors texte est logé très explicitement dans l'*incipit* volet 1, pas seulement évoqué lointainement, en filigrane. Où l'on en déduirait que Padura Fuentes a été suffisamment habile pour suggérer ce qu'il ne pouvait pas dire tout ce qu'il voulait dire en imaginant cette stratégie d'un pré-*incipit* ultra signifiant, qui dirait par la continuité de liens transtextuels étroits et apparents cet indicible (un indicible pourtant dit, mais depuis un autre texte). Le fait que *Pasado perfecto* n'ait d'abord pas pu être publié à Cuba, mais au Mexique, renforce cette hypothèse qu'il y aurait une dimension effectivement subversive dans le roman.
15. Jusque-là, donc, le travail de la première page est très élaboré et ingénieux ; il faut à proprement parler y voir une déclaration d'intention forte et sans guère d'ambiguïté quant à ses contours et son extension. Il n'est certainement pas anodin que la presse généraliste française ait presque unanimement placé Padura Fuentes du côté des auteurs ayant vivement et douloureusement critiqué le régime.
16. À y regarder de plus près, pourtant, justement depuis la perspective théorique de l'*incipit*, du début, du commencement, etc., on se rend compte qu'en fait, la réception du texte padurien devrait être beaucoup plus pru-

dente, au mieux plus nuancée, car les positions et les messages ne sont en fin de compte pas aussi clairs et politiquement corrects (depuis la perspective française, par exemple) que ce que laisse entendre le flamboyant *incipit* volet 1, grâce à son *incipit* hors texte. Car, le début n'étant pas seulement au début, pas toujours seulement au début, il y a effectivement un *incipit* volet 2 dans *Pasado perfecto*, (à partir de la page 22 de l'édition Tusquets), que l'on considérera comme la suite de l'*incipit* volet 1, et donc l'achèvement de l'*incipit* tout court, parce qu'il en est effectivement la continuité directe, mais aussi, cela seul ne suffirait pas, sa duplication à peu près inversée.

17. Quand Conde arrive enfin au commissariat pour mener l'enquête qu'on lui confie (car après avoir renâclé et avancé à rebours, le protagoniste finit par obéir), la conversation qu'il a avec son supérieur assure la continuité et tisse les ressemblances avec celle qu'il a eue au téléphone quelques pages auparavant : le Major Rangel, *alias* El Viejo, tempête et menace encore plus qu'il ne l'a fait jusque-là (« No voy a discutir lo de esta mañana, pero no te aguanto una más. [...] Y a la próxima te parto los cojones, está bien? » [p. 23]). Le danger est imminent et d'une ampleur que l'on peut imaginer aisément dans un pays comme l'était la Cuba castriste de ces années-là. Ce sont en quelque sorte à la fois l'appartenance à l'architextualité et, à travers elle, le pacte de lecture et l'horizon d'attente de l'*incipit* volet 1 qui sont d'abord confirmés et renforcés dans l'amorce de l'*incipit* volet 2, pour assurer la cohérence et l'unité de l'*incipit* par-delà la discontinuité des séquences. Conde, ressasse le texte, est bien un héros de roman noir, et plus encore, un superhéros, car il sait demeurer héroïque dans un contexte aussi défavorable.

18. Sauf que concrètement, au-delà de ces aboiements de façade du chef, l'*incipit* volet 2 ne remplit pas les promesses, en premier lieu desquelles génétiques et donc sociales et politiques, de l'*incipit* volet 1 puisque l'*incipit* tout court, le commencement, se termine par la reddition du protagoniste qui prendra l'affaire en mains, comme on le lui ordonne, et se soumettra entièrement devant une figure de l'autorité qu'il admire et respecte tellement qu'elle lui semble légitime dans sa position et dans ses exigences. Pas de révolte de fond de la part de Conde, rien qu'un peu d'ironie pour pimenter une relation subordonné / supérieur et en faire la matière d'une histoire agréable à raconter et à lire. De sorte que l'*incipit* volet 2 détisse de fond en comble ce qu'a supposément tissé l'*incipit* volet 1 et prend des positions,

adopte une posture qui ne sauraient être celles du roman noir dans sa version étasunienne hammettienne et chandlerienne – au contraire. Mais pour le lecteur, il est trop tard, car, élevé par les auteurs et la critique pour admettre qu'indiscutablement, c'est le début qui donne les règles du jeu et le règlement intérieur, le contenu « problématique » de l'*incipit* volet 2 passe presque inaperçu. Or, l'intention de l'auteur ne peut échapper au critique attentif qui, effectivement, se demande pourquoi l'*incipit* volet 2 arrive après deux séquences intercalées, l'une qui place Conde en train de rêvasser dans les rues, l'autre qui le plonge dans ses souvenirs lointains d'écolier... pourquoi, en somme, la fin du début est ainsi différée, entravée par de la matière étrangère. Le but est justement de diluer l'effet produit par l'*incipit* volet 1, sa dimension rebelle et même vindicative, la révolte qu'elle trahit, la révolution qu'elle appelle, supposément. Et une fois cet effet dilué et les attentes / exigences qui allaient avec oubliées, le renversement de situation et la trahison que subit le lecteur deviennent à peu près invisibles..., tandis que le texte, lui, continue quand même de bénéficier du crédit et de la légitimité engendrés par l'impact de la combinaison *incipit* hors texte / *incipit* volet 1.

19. À travers ce simple exemple, la réponse est donc négative : non, le début ne se situe pas seulement au début.

Question 2 : Le début est-il nécessairement une introduction ?

20. Le cas de l'*incipit* de *Lituma en los Andes* (Vargas Llosa, 1993) est intéressant pour une autre raison, cependant pas moins révélatrice quant à la dimension hautement stratégique des coordonnées de l'ouverture pour l'ancrage et le tracé de la géographie du roman.
21. Instructive est d'abord l'évidente dimension didactique du propos quand la phrase initiale du texte place le protagoniste, le lieutenant Lituma (que – habileté de l'auteur –, le lecteur connaît déjà et, plus crucial pour le verrouillage du « message » à faire passer, respecte, grâce à sa présence antérieure dans *La Casa verde* (Vargas Llosa, 1966), *Historia de Mayta* (Vargas Llosa, 1984), et *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Vargas Llosa, 1986) – on sait l'importance du recyclage d'un personnage pour créer un effet de continuité plus ou moins naturel et viable, entre des histoires au

départ justement pas prévues pour s'assembler, pour constituer un tout, notamment parce que diamétralement opposées dans le sous-texte, idéologique par exemple), sur un seuil, « la puerta de la choza » (Vargas Llosa, 1993 ; 11) d'une Indienne [c'est bien le terme « india » qui est utilisé dans le texte, également à la page d'ouverture], à observer et analyser comme une véritable ligne de frontière, symbolique à plus d'un titre. Le lecteur est clairement incité à comprendre, d'une part, que cette entrée dans les Andes du personnage / porte-parole / *alter ego* de l'auteur est l'équivalent de son entrée attendue dans les Andes romanesques imaginées par Vargas Llosa à l'amorce de l'histoire / l'Histoire à lire ; clairement incité à comprendre, d'autre part, que se tissent dans cette analogie sciemment limpide et fluide les modalités d'un pacte de lecture d'autant plus aisément et rapidement acceptable qu'il semble couler de source, ne comprendre aucun forçage, pas la moindre coercition. C'est effectivement en toute logique le point de vue et la position de celui qui entre / pénètre que nous sommes invités à adopter et cela s'opère il est vrai d'autant plus facilement que, tout comme Lituma, nous ne pouvons qu'être dégoûtés par le portrait de cette interlocutrice « masculando y soltando un hilito de saliva por la comisura de su boca sin dientes » (Vargas Llosa, 1993 ; 11). Tout comme Lituma encore, nous ne pouvons que nous retrouver cloisonnés dans l'incompréhension et la frustration les plus totales face à cette femme qui n'est capable de s'exprimer qu'en quechua, une langue qu'à l'instar du protagoniste significativement pris en focalisation interne, nous recevons également comme des « sonidos indiferenciables » (Vargas Llosa, 1993 ; 11) et finalement comme « una música bárbara » (Vargas Llosa, 1993 ; 11) – c'est-à-dire une témoin qui ne joue pas son rôle, inapte à apporter les informations que tout témoin digne de ce nom devrait apporter, et, plus grave, indispensables au bon cadrage d'un *incipit*, *a fortiori* celui d'un roman policier : Où ? Quand ? Qui ? Pourquoi ? Si on ne le sait pas, c'est donc à cause d'elle et l'enquête à mener s'avèrera d'autant plus difficile par la suite. On ne le saurait d'ailleurs jamais sans les compétences particulières de notre guide, Lituma, capable non seulement de réfléchir et d'analyser, mais de deviner (le verbe « adivinar » [Vargas Llosa, 1993 ; 11] est présent dès la deuxième phrase) par-delà l'apparence hermétique d'un visage et par-delà les mots inaccessibles.

22. L'enquête se double en somme d'une découverte en territoire radicalement étrange / étranger, foncièrement hostile, et cela rappelle immédiatement, de nouveau très didactiquement, une autre découverte, celle qui s'est

produite très exactement cinq siècles plus tôt. Rappeler que *Lituma en los Andes* a été écrit en 1992 n'est certainement pas inutile à ce stade. De sorte que ce qui se déroule ici est rien moins qu'une deuxième arrivée dans une Amérique significativement et incroyablement toujours précolombienne (en tout cas décrite de la sorte), et pas plus facilement compréhensible qu'elle ne l'aura été pour Christophe Colomb et ses suiveurs, mais bien moins idyllique (dans les représentations qu'on s'en fait). D'aucuns considéreraient même qu'il y a là un portrait radicalement inversé, pour ne pas dire un pastiche fortement caricatural de ce que décrivait le « découvreur » dans son *Journal de bord* à destination des Rois Catholiques. Impression renforcée par la présence du personnage de Tomasito, le subordonné de Lituma, derrière lequel on ne peut pas ne pas voir (justement parce que l'équation est à dessein cousue de gros fils blancs) une reprise du personnage de la Malinche, passée « volontairement » (par amour, raconte la légende) du côté de la civilisation, mais appartenant encore « fatalement » à l'univers de la barbarie et destinée à assurer un pont entre les deux, *via* la traduction des deux langues (celle du colonisé et celle du colonisateur), pour qu'un contact s'établisse et qu'un lien se crée. Or, il y a bel et bien pastiche très caricatural dans la création du personnage de Tomasito, certes andin de naissance, mais incapable de jouer son rôle de traducteur parce que, justement, lui-même ne comprend pas ce que dit l'Indienne interrogée par Lituma (« ¿Qué dice, Tomasito? » / « No lo entendí, mi cabo » [Vargas Llosa, 1993 ; 11]). Où cinq cents ans plus tard, non seulement les Andes et les Andins ne sont pas davantage compréhensibles, mais où elles et ils le sont paradoxalement et tragiquement encore moins puisque même ceux de l'entre-deux, passés « volontairement » (encore une fois par la réalité de l'amour – le roman s'évertuera à le démontrer avec le récit interminable et à l'eau de rose de la passion entre Tomasito et la piurienne Mercedes – et l'amitié – car c'est clairement de cela, plus que d'une simple relation hiérarchique, qu'il s'agit entre Lituma et lui) du côté de la civilisation ne sont plus en mesure de les comprendre.

23. À travers le personnage de Tomasito, Les Andes apparaissent aussi comme une pure et stricte circonstance, pas comme des racines ; une pure et stricte circonstance dont on peut en quelque sorte se défaire et même se guérir, puis oublier, pour appartenir définitivement à l'autre monde, celui qui existe au-delà des Andes et des Andins et qui, au contraire, perdure

dans la mémoire (Tomasito n'est que nostalgie du temps idéal qu'il a passé ailleurs) et qu'on aspire à retrouver, comme un véritable paradis perdu.

24. Pour revenir au *Journal de Bord*, donc, là où Colomb parlait de groupes d'êtres jeunes et beaux, métaphores d'un monde nouveau, neuf et porteur de toutes les promesses dont on pourrait tirer le meilleur profit matériel et spirituel, *Lituma en los Andes* nous offre l'image d'une femme seule et vieille – comprendre passée du côté de la stérilité –, répugnante et inutile. Faut-il en déduire que dans ce monde andin, entrer n'est en fin de compte jamais découvrir, à plus forte raison jamais comprendre, pas plus hier qu'aujourd'hui et que demain ? Ce qui expliquerait que contre toute attente, Lituma ne franchit finalement pas le seuil de cette cahute, pas plus que l'Indienne ne le fait, chacun restant symptomatiquement de son côté d'une barrière clairement infranchissable, lui dehors, dans l'espace du mouvement et de l'action, elle dedans, dans l'espace de l'immobilité et de l'enfermement.

25. Si l'on suit le rapprochement Lituma = lecteur, on conclura qu'il n'y a en fait pas d'entrée ; nous (le personnage et le narrataire-destinataire) restons suspendus sur le seuil, comme Lituma sur le seuil de la cahute de l'Indienne. Avec la question subséquente : la porte d'entrée sur ses Andes se trouve-t-elle ailleurs ? Après ? Plus loin ? C'est là que l'on mesure pleinement la portée didactique de cet *incipit* : tout fonctionne effectivement sur la base de séquences dupliquées, la première posant l'hypothèse à examiner (le tout début de l'*incipit* le pose clairement : le temps a stagné entre 1492 et 1992 pour un monde resté dans la barbarie et le mythe au détriment du progrès et de l'Histoire), la seconde parachevant la démonstration, pour que le destinataire soit pleinement convaincu, non, supposément, par de pures déclarations « partisans », mais par un strict raisonnement. Le doublon de la scénographie du sempiternel choc civilisation / barbarie (que rejoue la scène avec l'Indienne) se présente à peine quelques lignes après / plus loin, quand Lituma imagine (c'est bien le verbe qui est choisi par l'auteur [à ce lieu-là non plus, nous n'accédons pas concrètement]) la *cantina* de Naccos et ses clients, des « indios comuneros », « los peones del campamento » (Vargas Llosa, 1993 ; 12). Donc, là, nous avons bien un groupe et non plus un individu isolé (on passe de l'exemplaire au tout, l'exemplaire prenant sa véritable dimension représentative), mais pas plus fertile (il n'y a que des hommes), à peu près aussi déplaisant physiquement

et suscitant une même frustration eu égard à leur inutilité pour l'avancée de l'enquête et de la (re)-découverte :

[...] imaginó las caras inexpresivas, los ojitos glaciales con que lo observaría la gente de Naccos [...] cuando fuera a preguntarles si sabían el paradero del marido de esta mujer y sintió el desconsuelo y la importancia de las veces que intentó interrogarlos sobre los otros desaparecidos: cabezas negando, monosílabos, miradas huidizas, bocas y ceños fruncidos, presentimiento de amenazas. Sería lo mismo esta vez (Vargas Llosa, 1993 ; 12).

26. Voilà : cette fois-ci, ce serait la même chose..., l'impossibilité d'enquêter et de découvrir et en conséquence (on ne nous le répète pas deux fois pour rien), la nécessité de forcer le passage malgré les « Indiens » – qui endossent d'ores et déjà si ce n'est le rôle des coupables, du moins celui de leurs complices –, de prendre et coloniser cette terre pour faire émerger la vérité et triompher la justice. Qui, en pareilles circonstances, trouverait illégitime une invasion, plus, donc, qu'une entrée du / dans le texte, le lieu-texte et le texte-lieu ? D'autant que, s'agissant d'un roman policier, pas question de tergiverser trop longtemps pour que du tangible soit livré en pâture à un lecteur dont l'horizon d'attentes / d'exigences est très précis. Lui aussi frustré par ces premiers pas à peu près vains à cause des Indiens, il ne peut qu'emboîter le pas à l'enquêteur / découvreur s'il veut espérer savoir enfin de quoi il retourne. Surtout, il est pleinement persuadé qu'aussi bien la vérité que la justice viendront d'une seule source : celle de l'instance chargée de ce passage en force, de cette invasion et de cette nouvelle colonisation – une instance d'autant plus crédible et légitime dans le rôle qui lui est ici confié et dans la fonction qui lui est assignée qu'il est le héros de *¿Quién mató a Palomino Molero ?* et un digne représentant des forces de l'ordre.
27. De sorte que la vocation première de cet *incipit* est de démontrer l'impossibilité d'entrer dans les Andes, dans l'histoire et donc dans l'Histoire, la nécessité subséquente de l'usage de la force...
28. Mais cela aussi n'est finalement qu'une illusion, car si nous pénétrons et colonisons effectivement le lieu et le texte à la suite de Lituma, ce n'est jamais que pour nous apercevoir que l'enquête et la découverte – purement et simplement le texte lui-même – étaient superfétatoires, de même que, symboliquement, métaphoriquement et emblématiquement encore, la route que sont supposés construire les péons entre la capitale et les Andes afin de relier civilisation et barbarie n'est jamais construite (parce que la sierra et

les *serranos* dévorent, au sens figuré et aussi concret du terme, tout progrès et tout représentant ou instrument du progrès pour se refermer sur eux-mêmes)... L'enquête ne fait en somme que confirmer ce que l'ouverture « devinait », « imaginait » déjà, par l'intermédiaire de Lituma, et avec la validation de ce que posait déjà le texte, par l'intermédiaire de la parole entremêlée du narrateur omniscient, à savoir que les coupables étaient connus à l'avance : les monstres d'aujourd'hui, Sentier Lumineux, et l'idéologie à laquelle ils adhèrent, avec la complicité des monstres d'hier, les Indiens, et les superstitions auxquelles ils croient. Quant à la découverte, elle n'apporte rien, en tout cas rien de nouveau.

29. D'un point de vue architextuel, cela pose de clairs jalons dans la sous-famille des littératures policières à laquelle on associe l'étiquette de roman d'énigme, dans une version qui ressemble assez à ce que l'on trouve dans *Colombo*, la série télévisée policière étasunienne de Richard Levinson et William Link. Pour rappel, dans le système de chaque épisode, le crime aussi bien que le coupable sont présentés simultanément, dès la séquence d'ouverture, ou à peu près. Or, quelle fonction cela a-t-il ? Elle est double.
30. D'une part, le but est que l'on prenne immédiatement et pleinement la mesure de l'horreur de l'événement et de la noirceur de l'assassin – ce qui est forcément en partie édulcoré dans un récit, par ailleurs différé jusqu'à l'*excipit*, qu'en fait le détective conventionnel à la Agatha Christie.
31. D'autre part, il s'agit de détourner l'attention de ce qui, placé sous le régime de l'évidence (en l'occurrence l'identité du / des criminel / s) devient négligeable, au bénéfice de ce qui peut désormais occuper toute la place : la joute entre l'enquêteur, incarnant les plus belles vertus du Bien, et l'enquêté, incarnant les plus atroces laideurs du Mal... avec, évidemment, la victoire donnée à l'enquêteur, qui aura continuellement fait la preuve de ses immenses et précieux talents et, plus important encore, aura continuellement fait la démonstration de l'indispensabilité de son rôle et de ses valeurs dans un environnement peuplé de méchants mettant en péril la morale, l'ordre, les règles, les règlements... et, simplement, les bonnes manières des gens civilisés.
32. En conséquence de quoi l'*incipit* de *Lituma en los Andes* n'est pas une introduction, mais une conclusion, le reste n'étant que confirmation et presque un prétexte, en tout cas une extension effectivement superfétatoire. Ce qui n'est pas sans surprendre s'agissant d'un texte écrit par l'une des

plus grandes et respectées figures de la littérature latino-américaine, un prix Nobel... et, surtout, un texte qui a à l'évidence convaincu à la fois pour ses qualités littéraires et pour son contenu historique, politique et même idéologique puisque le jury du prestigieux du premio Planeta n'a pas hésité à le couronner roman de l'année en 1993, lui octroyant la récompense de 50 millions de pesetas et une reconnaissance très importante auprès du public hispanophone. Est-il possible d'affirmer qu'une telle œuvre n'est qu'un prétexte pour entériner une première page ? Est, à peu de choses près, superfétatoire ? Oui si l'on tient compte des paramètres contextuels et auctoriaux, avec, y compris, la notion tellement décriée d'intentionnalité, car là, difficile de ne pas prendre en considération les événements et les raisons qui entourent et expliquent un projet littéraire comme *Lituma en los Andes*. Ce roman est incontestablement une réaction à la défaite de son auteur à l'élection présidentielle péruvienne de 1990 contre Alberto Fujimori. Déconfit et même humilié, Vargas Llosa règle ses comptes, par fiction interposée, avec un pays qui n'a pas voulu de lui et, plus encore, cherche à trouver des éléments d'explication tangibles et logiques à ce qui ne peut que venir de l'extérieur et non d'une stratégie de campagne maladroite. Pourquoi a-t-il perdu, demande *Lituma en los Andes* ? Parce que, démontre *Lituma en los Andes*, le Pérou reste encore trop ancré dans son passé barbare à cause des Andes et parce que les politiciens, policiers et militaires de la capitale sont bien trop corrompus pour être en mesure de lutter efficacement contre le présent barbare qu'héberge les Andes, à savoir Sentier Lumineux. Cela est basique, plat, lamentable, estimeront certains, mais engage ce que la littérature a tant et tant de fois été, à savoir l'instrument d'une compensation personnelle scénarisée – en l'occurrence dans un roman dont personne ne pourrait nier les immenses qualités de construction et d'architecture ; quand l'art est mis au service d'une horrible cause, dirait Bolaño. Et dans ces circonstances, il apparaît qu'effectivement, *Lituma en los Andes* n'est que son *incipit* pour ce que l'auteur avait à dire et faire, mais que le talent d'un diabolique bâtisseur d'histoires a malgré tout permis de sauver ce qui n'était que prétexte et remplissage superfétatoire.

33. La réponse à la question posée dans cette partie est donc également négative : non, le début n'est pas nécessairement une introduction.

Question 3 : Le début est-il nécessairement un et un

seul ?

34. On a amplement glosé sur le phénomène de la fragmentation des modalités du récit dans *El otoño del patriarca*, certaines sections relevant carrément de la parcellisation, voire de l'atomisation. Quand, cantonnées à de très brèves entrées en scène pour quelques mots qui, à peine prononcés, se retrouvent déjà agglomérés dans le grand tout du dire collectif, les instances discursives ne peuvent même plus se voir attribuer le statut de personnages à proprement parler tant les contours qui les bornent, renseignent et signifient trop étroitement sont flous, instables, insuffisants. L'argument généralement avancé pour expliquer et justifier pareille façon de procéder (qui n'a pas laissé de surprendre les lecteurs et critiques après l'arrogante démonstration, page après page, de l'omnipotence créatrice et destructrice de l'univocité narrative dans *Cien años de soledad*) est le refus d'une narration depuis le point de vue hégémonique de l'omniscience « classique » héritée de la tradition romanesque européenne du XIX^e siècle, et le plus souvent retenue pour écrire les belles et glorieuses fresques politiques et historiques latino-américaines. Un refus derrière lequel il faudrait en l'occurrence voir bien davantage qu'un simple choix technique de García Márquez puisqu'il coïnciderait avec un rejet, implicite, mais clair, des paramètres et du périmètre du récit mémoriel national traditionnel, à savoir depuis le point de vue hégémonique de la version officielle propagandiste – la plus à même, a-t-on massivement entériné depuis les Indépendances, de fabriquer et façonner de l'identité collective viable et désirable. Où il faudrait par conséquent imaginer une autre façon de raconter le passé et, plus encore, en tout premier lieu, une autre matière depuis / à partir de laquelle raconter le passé.
35. Dans la méthode retenue par García Márquez, il s'agit de faire reculer le sujet narrant au bénéfice du fait à narrer, car ladite matière est celle du témoignage des « acteurs » et « témoins » de l'événement, précisément pour contourner à tout prix les écueils et éviter les pièges de la fiction autobiographique d'un « Yo el Supremo » chef d'État imposée comme Histoire collective ou celle d'un « Yo el Supremo » auctorial, *via*, en l'occurrence, l'illusion absolument frauduleuse de la focalisation zéro et de l'histoire qui en découle, supposément la vérité de l'Histoire collective.
36. Côté politique et Pouvoir de l'État, le nivellement démocratique depuis, entre autres procédés, le recours à une succession de « nous », de

surcroît anonymes et parfois difficilement identifiables, est évident : dans *El otoño del patriarca*, nul ne peut prétendre entendre une voix véritablement plus présente que les autres, à plus forte raison « dominante » et, pour que l'intention soit bien claire, celle du patriarche dictateur est réduite au strict minimum, à peine quelques phrases disséminées ici où là dans le récit, quand ce ne sont pas de simples borborygmes.

37. Côté texte et pouvoir de l'auteur, le nivellement démocratique qui ramène et cantonne apparemment l'auteur à une place de simple récepteur et compilateur de la parole d'autrui (ce fameux « señor » dont il est fait mention à peine à une douzaine de reprises...) semble aller beaucoup plus loin qu'il n'y paraît. Dans cet assemblage de fragments, de parcelles et d'atomes, il y a la négation même de la forme du genre roman, en quelque sorte invalidée de fait en tant que lieu possible d'expression et de transmission de la mémoire. On est apparemment bien loin de la description que Vargas Llosa donnait jadis de *Cien años de soledad* comme « novela total » ; là, il serait plus exact de parler de « roman partiel » ou, mieux encore, de roman support ou même de roman coquille vide – un support, une coquille vide tout juste destinés à accueillir et laisser proliférer la voix des autres, de tous les autres..., sans distinction et sans hiérarchie, en une espèce d'immense collage qui tient avant tout de l'anthologie de discours infiniment pluriels, avec l'impact et la portée discursive de ce que l'on pourrait décrire comme un très percutant effet anthologique à travers une resignification constante de la parole prise par contiguïté avec celle qui la précède de quelques secondes et celle qui la suit après quelques secondes (la durée est certainement un élément de *El otoño del patriarca* sur lequel il faudrait encore se pencher) – l'effet anthologique étant renforcé par l'absence ou presque de ponctuation. Ce qui n'est pas sans présenter un immense et significatif paradoxe quand on regarde comment l'Histoire littéraire a retenu et étiqueté *El otoño del patriarca*, à savoir non seulement comme un roman à part entière, mais comme le roman modélique et emblématique de la fameuse « novela de la dictadura » ou « novela del dictador ». Un texte modélique d'un genre qu'en réalité, il serait si peu ou pas du tout. La démonstration serait pleinement satisfaisante pour conclure à une admirable virtuosité technicienne qui ferait lire un roman pour mieux dynamiter le roman dans son aptitude, sa crédibilité et sa légitimité au moment d'offrir un contre-discours aux mensonges des puissants auto-crates, à toutes les échelles.

38. Or, il se trouve que l'*incipit* joue un rôle déterminant dans un tel système et, plus largement, dans un tel projet, et, surtout, inscrit le plus sûrement *El otoño del patriarca* dans l'horizon architextuel et donc García Márquez dans l'Histoire littéraire, en particulier celle de la pratique du roman en Amérique latine ; l'*incipit* ou, plus exactement, ses 6 reprises – sous la forme de variations – de l'*incipit* en ouverture des 6 chapitres, en réalité en lieu et place des ouvertures des 6 chapitres que comprend le texte.
39. Ce qui retient effectivement l'attention y compris du lecteur le moins attentif quand il parcourt *El otoño del patriarca*, c'est que toutes les sections commencent par le même événement, la même image du même événement : la découverte du cadavre du patriarche, comme si le spectacle de la mort du dictateur était nécessaire pour déclencher puis relancer le récit des voix, de nouvelles voix, complémentaires des précédentes et des suivantes. Cela constitue une intéressante et originale manière d'envisager le seuil du texte, puisque là, il s'agit à proprement parler de faire éclore l'histoire depuis / dans une mort et, simultanément, une résurrection, orchestrées dans et même permises par le récit / les récits, pour un passage d'une vie à une autre vie – d'abord une vie « réelle », extrafictionnelle ou supposément telle, celle racontée depuis le filtre et le prisme de la mémoire officielle ; ensuite une vie « fictive », donc supposément extraréelle, celle racontée depuis le filtre et le prisme de la mémoire alternative que compose *El otoño del patriarca*. Cela offre un évident jeu spéculaire puisque dans cette perspective, la vie supposément réelle que l'on quitte en entrant en littérature, en passant du côté de la littérature, au-delà du rideau de l'*incipit*, paraît bien moins réelle et donc bien plus fictionnelle que son doublon ; lequel doublon paraît alors bien plus réel et donc bien moins fictionnel que son modèle, que l'on quitte en sortant de la réalité. La répétition par 6 ayant évidemment valeur de démonstration, comme s'il fallait observer une même photo depuis tous les angles et, en l'occurrence, perspectives possibles, pour prendre la mesure du renversement décrit (surréalité de la réalité et hyperréalité de la fiction), un peu comme les clichés d'un médecin légiste dont la crudité convainc que la mort a bel et bien eu lieu, qui sont destinés à nous faire voir la cause véritable d'un décès, et, surtout, en l'occurrence, qui expose ce qu'il y avait réellement à l'intérieur / derrière l'enveloppe ou décor du corps et de ses oripeaux (la bimmeloterie du pouvoir). Où les chapitres seraient en somme l'examen des différents organes du cadavre du pouvoir dictatorial métaphorisé par la dépouille du despote. Et

puis de la sorte, le texte affirme et même martèle (c'est encore le sens de la répétition par 6) sa toute-puissance dans sa capacité à tuer et à remettre au monde quand / où bon lui chante, autant de fois qu'il lui chante (c'est-à-dire en se donnant et en donnant à son destinataire le plaisir extrême du rembobinage répété de la séquence de l'anéantissement de l'ennemi / du bourreau), de surcroît suivant ses propres critères et exigences. Impossible de ne pas voir derrière cela une lutte entre, d'un côté, la fiction du Pouvoir politique qui invente les mille et une vies du chef pour bâtir le mythe et la légende d'un régime..., et, de l'autre côté, la fiction du pouvoir littéraire, bien plus efficace puisqu'elle a les moyens de démystifier et de démythifier ce qui n'apparaît désormais plus que comme des sornettes tout juste bonnes à berner des foules apeurées. Des foules apeurées auxquelles il faut apprendre encore et encore à ne plus croire aveuglément et passivement ce qu'on leur raconte, en un long et difficile processus curatif qui explique lui aussi la répétition, avec 6 chapitres à voir et recevoir comme les différentes doses d'un traitement sur ordonnance, jusqu'à l'*excipit*, achevant le processus de guérison ; quand, dans la dernière page, la mémoire des peuples « nettoyée » peut enfin quitter le mythe et la légende et entrer dans l'Histoire. La répétition, une répétition sciemment très visible de surcroît, d'autant plus installée stratégiquement dans le lieu et le temps de l'*incipit*, est donc un élément majeur de la continuité du texte, de ce qui assure un tant soit peu l'homogénéité du tout-livre, à défaut d'avoir encore un livre tout ou un roman tout... Un élément majeur et même le seul ne relevant pas d'anecdotes ou de points de détail. Or, quand on sait la charge symbolique de l'ouverture dans le rapport entre auteur et lecteur, effectivement pas encore changés en narrateur et encore moins en narrataire dans ce lieu et ce temps entre-deux (entre réalité et fiction), les détracteurs de García Márquez auraient beau jeu d'ironiser en arguant que la plurivocité massive (avec l'ostentation que ce sont bien toutes les voix qui s'expriment, comme si quelques-unes ne suffisaient pas) et derrière elle l'anéantissement tonitruant du point de vue unique, ne sont jamais que pure façade, l'essentiel, à savoir le bornage et balisage des récits tiers, étant quoi qu'il en soit assuré par une sorte de grand chef d'orchestre. Un chef d'orchestre qui reprend simplement des musiciens différents à chaque fois, pour jouer une seule et même partition, la sienne..., à savoir celle d'une intentionnalité tellement évidente et appuyée qu'elle évoque inmanquablement les plus basiques manifestations de l'omniscience dans le roman et donc de la présence

entravante de l'auteur au sein du texte. Le narrateur dans ses contours habituels aurait conquis une fausse crédibilité et légitimité vis-à-vis du « message » en cédant sa prérogative supposément suprême, la parole (le Verbe), tout en en conservant une, supposément secondaire, la fameuse fonction de régie, alors que dans le cas précis de *El otoño del patriarca* et de la répétition 6 fois de l'*incipit*, elle se révèle bien moins anodine que cela : la capacité de poser structures et architectures, qui encadrent et cloisonnent. Dans cette perspective, il faudrait voir García Márquez en promoteur d'une fausse révolution, littéraire, et aussi, bien plus largement, de la place donnée à l'intellectuel au sein du processus mémoriel..., plus exactement d'une révolution portant essentiellement sur la virtuosité technique (de pures fioritures pour amuser la galerie) afin de cacher le plus important, à savoir le refus de céder la place (l'auteur intellectuel du Boom n'est certainement pas prêt à rendre son trône, dénoncera un peu plus tard le Chilien Roberto Bolaño) et, pire encore, l'ambition de prendre la place de l'autre, l'ancien concurrent pour le pouvoir sur / dans la réalité. Le dictateur dans la réalité sociale et politique serait juste délogé de son pouvoir pour que l'écrivain intellectuel s'en empare et aille prêcher la bonne parole, celle de la vérité unique et belle, sur les tribunes du monde entier, par exemple à la Fondation Nobel, en 1982... et dont García Márquez fera l'usage que l'on sait dans le « roman historique » de 1989, *El general en su laberinto*.

40. Sauf que dans un incroyable paradoxe, si cette sorte de point final et concomitamment de point de départ absolus que sont les 6 déclinaisons de l'*incipit* est indéniablement ce qui assure de la manière la plus solide la contiguïté des chapitres entre eux, c'est-à-dire la continuité du récit, et ce qui crée un ensemble présentant un semblant d'homogénéité, il est aussi ce qui permet leur pleine autonomie.

41. Étonnant constat, en effet, quand on se rend compte que les 6 chapitres de *El otoño del patriarca* sont parfaitement lisibles séparément, en tant que nouvelles, avec des « nous », parfois un « je » et des « il », qui n'ayant pas l'étendue et la consistance de personnages à part entière ne tracent pas une continuité assez solide dans le texte ; et avec un début et une fin présentant une totale cohérence et suffisance internes. Le premier chapitre commence par la découverte du cadavre d'un chef d'État et se termine par la Découverte de l'Amérique par les trois caravelles espagnoles, en 1492 (la lecture croisée entre *incipit* et *excipit* comprend une dimension symbolique forte, avec, entre autres, cette étonnante assimilation entre

découverte d'un cadavre et découverte d'un continent)... Un phénomène que l'on observe y compris au sein de ces chapitres-unités ou, d'ailleurs, semblants d'unités, dans la mesure où elles sont à leur tour désagglomérées et désagrégées en une foule de microrécits plus ou moins indépendants. Reste encore à mener une étude sur cet aspect de *El otoño del patriarca*, pour voir combien de ces trajectoires sont effectivement isolables, jusqu'à quel point, et ce qu'elles disent séparées du tout ou – pourquoi pas ? – rassemblées autrement... dans ce qui deviendrait un montage avec des options inépuisables. À ce titre, *El otoño del patriarca* peut être lu comme un « simple » catalogue de scénographies des décès, réels ou factices, concrets ou symboliques, des multiples despotes qu'a connus l'Amérique latine et au-delà du sous-continent, puisque de la sorte, *via* la répétition justement – à différentes échelles (celle du chapitre, celle de la phrase ou du fragment de phrase) –, émergent des modèles par-delà les cas particuliers... Pour ne donner que deux exemples.

42. Exemple 1 : le premier chapitre s'en tient à l'annonce de la mort du dictateur (sans immédiatement évoquer et décrire son cadavre, etc.) comme seuil du texte permettant le franchissement de toute une série de seuils concrets (les portes du palais présidentiel jusque-là interdites au peuple, puis, au-delà, des cours, des couloirs, des chambres...) et symboliques (à la façon des poupées gigognes, les fables officielles subissent des dévoilements successifs, par couches, grâce aux vérités de la littérature) pour enregistrer ces cas de figure où après la mort de son dictateur, un peuple a le loisir de se désaliéner des mensonges officiels en refaisant le chemin des événements en sens inverse pour retrouver le fil de l'Histoire depuis son point zéro, la Découverte.
43. Exemple 2 : le dernier chapitre enregistre le cas de figure où, (comme on l'a encore vu ces dernières années en Amérique latine, avec les deux patriarches qu'étaient Hugo Chávez et Fidel Castro), la dépouille du dictateur est au contraire le cœur et la matière du récit, rendue gigantesque au point de devenir une espèce de relique, exposée en grande pompe sous les yeux du peuple rendu adepte, de gré ou de force, pour assurer le maintien de la foi et donc la viabilité du régime et de ses supposés apôtres et autres fils spirituels..., mais où, finalement, le lustre et l'artifice du cérémonial sont proportionnellement inverses à la réalité d'une désaffection, d'une lassitude et d'une révolte qui se traduisent par l'immense appétit de liberté que décrit la dernière page du chapitre et du texte tout court.

44. Or, si *El otoño del patriarca* est effectivement à considérer comme un catalogue, la répétition de et dans l'*incipit* ne serait plus à voir comme un élément de continuité masquant bien mal la mainmise du narrateur-auteur sur la voix des autres, mais comme un simple ingrédient thématique pour un volume dont le titre pourrait être *Morphologie du pouvoir par le contre-exemple extrême de la dictature*. Reste à voir ce que la notion de catalogue peut apporter pour l'étude du roman tel que García Márquez le fait évoluer ici ; une chose est sûre, ce que fait *El otoño del patriarca* marque significativement un coup d'arrêt définitif de la « novela de la dictatura » et / ou de la « novela del dictador » (*La fiesta del chivo* [2000], de Vargas Llosa n'est plus cela, quoi qu'en dise une grande partie de la critique) et, si l'on y regarde de près, des grandes fresques historiques américaines... Il n'est certainement pas anodin que Bolaño, le réinventeur du dire et de l'écrire du politique et de la place de l'Histoire dans la fiction post-Boom, ait eu besoin d'en passer par les textes courts, voire très courts – on pense notamment à la trilogie *Estrella distante*, *Amuleto* et *Nocturno de Chile* – ou, s'agissant de *Los detectives salvajes*, par le roman à voix et avec témoignages.
45. Encore une fois, la réponse est non à la question de savoir si le début est nécessairement un et un seul.

Question 4 : Le début est-il nécessairement là pour séduire le lecteur ?

46. On pensera qu'il s'agit d'une simple question rhétorique, nul auteur ne commençant *a priori* un roman avec l'objectif de prendre son lecteur à rebrousse-poil et ainsi risquer de le faire quitter la fiction imaginée et façonnée pour lui dans l'écriture à peine franchi le seuil de la première page. De ce point de vue, réussi ou pas, l'*incipit* est un lieu déterminant, le plus important, indéniablement ; l'enjeu est de plaire, de happer jusqu'à la deuxième page, puis la troisième et de garder jusqu'à la fin. Or, ce pari-là n'est pas gagné à l'avance, car outre, effectivement, forcer en douceur la constance de la lecture, il faut surtout réussir l'exploit de passer en quelques mots d'une relation entre un auteur et un lecteur où l'auteur propose tandis que le lecteur (placé devant l'immensité du choix de la littérature universelle) dispose, à une relation (bien plus avantageuse côté auteur) entre un

narrateur et un narrataire, où le narrateur, maître chez lui et grand ordonnateur des cérémonies, impose (*via* des stratégies toujours plus élaborées [la théorie les déjoue, certes, mais la littérature et ses plus talentueux représentants s'empressent de trouver la parade]) tandis que le narrataire, cantonné à la catégorie d'hôte passif ou faussement actif, doit s'en tenir à recevoir comme on lui demande de recevoir, accepter aveuglément et sans contester, pour devenir, en bout de parcours, un adepte de la religion du récit et, plus encore, de ses *credo*. Si certains lecteurs se font un devoir d'aller au bout quand ils ont commencé une histoire, d'autres (de plus en plus nombreux à présent que la lecture devient un acte de consommation presque gratuite... par la mise en ligne libre ou par le développement du piratage qui ne concerne malheureusement pas que l'industrie du cinéma) s'interrompent sans états d'âme et ne dépassent pas le cap de l'ouverture quand la cristallisation de ce qui est de l'ordre d'une relation de séduction ne s'opère pas (pour reprendre Jean-Pierre Goldenstein, le début « une fonction majeure dans la mise en roman qui doit tout mettre en œuvre pour réussir son entrée. Toute première phrase engage une écriture et, conjointement, une lecture » [Goldenstein, 1990 ; 1986]). Et alors, dans ces conditions, le véritable enjeu de l'acte d'écrire, qui va évidemment bien plus loin que simplement raconter des histoires, est manqué. Qu'on ne se leurre pas : la séduction, qu'elle soit esthétique ou non, n'est jamais que l'instrument de cette captation dont l'objectif est surtout discursif, quoi qu'il en soit plus profond que démontrer des prouesses stylistiques ou même narratives (tout cela n'est que purs accessoires). Il n'est pas anodin que l'on assimile souvent l'*incipit* à une forme de *captatio benevolentiae*, l'auteur-amant faisant sa cour en parant le texte de ses plus beaux atours, en même temps qu'il exige subtilement la reddition de sa belle, l'obtient en semant les pièges sous ses pas, tout cela en s'efforçant d'être le plus discret possible pour qu'elle cède de bonne grâce ou, encore mieux, sans s'en rendre compte.

47. Cela posé, on a de quoi être désarçonné, en l'occurrence franchement rebuté plus encore que pris à rebrousse-poil quand on parcourt les premières pages de *Hasta no verte Jesús mía*, de la Mexicaine Elena Poniatowska. Gageons qu'alors que le texte pouvait présenter un réel intérêt pour le « marché » local dans le contexte où il a été publié, à savoir le Mexique de la fin des années 1960, plus précisément encore, peu de temps après les événements tragiques de Tlatelolco², un lecteur de maintenant, *a fortiori*

2 L'interprétation décalée de la Révolution mexicaine, présentée comme l'alpha et l'oméga

étranger, aura incontestablement du mal à franchir ce qu'on pourrait en effet voir comme une sorte de barrière de corail difficilement traversable. La liste des handicaps de cette amorce est longue, et pour résumer on s'en tiendra à l'essentiel en disant qu'on est projeté de manière extrêmement abrupte dans un flux de parole, de l'ordre de la logorrhée fastidieuse, d'un « je » sur la santé mentale de laquelle on en vient d'ailleurs rapidement à se poser des questions et qu'en tout état de cause, on classe presque immédiatement dans la catégorie des illuminés, exclus de fait de la logique et des raisonnements – ce qui est, on en conviendra, ennuyeux quand il s'agit de faire lire un roman historique ou, au minimum, un roman sur fond d'Histoire. Pour se convaincre de l'étrangeté du point d'ancrage de ce personnage dans le récit et donc du récit tout court puisque c'est exclusivement sa voix que l'on entendra pendant 490 pages et exclusivement à travers son point de vue qu'on accèdera au tangible de l'histoire et de l'Histoire, il suffira de citer la première phrase : « Ésta es la tercera vez que regreso a la tierra, pero nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina. » (Poniatowska, 2015 ; 11) L'objet de l'*incipit* est donc le récit des diverses réincarnations de la protagoniste narratrice (plus « déli-rantes » les unes que les autres), sans, de surcroît, de respect de la chrono-logie puisqu'elle raconte cela dans le désordre, ponctuant ses histoires avec l'exposé lancinant de ses croyances religieuses (elle est une adepte de la Obra Espiritual, une église évangéliste pratiquant le spiritisme, etc.), de sa vocation messianique qu'elle dit tenir de Dieu lui-même, de ses mésaven-tures avec l'esprit qui ne cesse de l'accompagner, Luz de Oriente... et de ses prêches interminables. S'il y a une certaine poésie dans ces pages qu'une Marie Bonaparte déchiffrerait certainement comme une forme aiguë de roman familial, et un désespoir poignant dans une dérive spirituelle claire-ment compensatoire de la grande misère sociale, on ne peut que promptement se demander comment il est possible qu'un *incipit* soit à ce point peu engageant..., la lecture étant rendue difficile, compliquée, étouffante et inte-nable à long terme. Posons la question sans détour. Comment est-il possible de rater à ce point une ouverture ?

48. Deux hypothèses :

de la déroute politique et sociale du Mexique de la deuxième moitié du XX^e siècle, est utile pour la construction de versions alternatives aux mythes et aux légendes bâtis et propagés par le récit national

1) Poniatowska est une autrice maladroite qui a échoué de manière éclatante au moment de séduire son lecteur. Dans ce cas-là, la réflexion s'arrête là et nous rangeons *Hasta no verte Jesús mía* dans la catégorie des mauvais romans, point.

2) Cela est volontaire, relève d'une stratégie, dangereuse certes (car le lecteur peut être perdu à jamais dès la troisième ou quatrième page), mais savamment pensée et orchestrée, avec, proportionnelles aux risques, des attentes fortes quant à ce que l'on pourrait désigner comme un retour sur investissement. Un auteur ratant exprès, en somme ; cela n'est pas banal. Mais pourquoi et pour quoi ?

49. Pour répondre et comprendre, quelques rappels sur le projet *Hasta no verte Jesús mía*, qui a effectivement été un projet avant d'être un volume édité et signé par Elena Poniatowska, sont nécessaires. Il se trouve qu'*Hasta no verte Jesús mía* est le fruit de la retranscription-réécriture d'entretiens (en partie seulement enregistrés sur magnétophone) que l'autrice a eus pendant presque deux ans avec une certaine Josefina Bórquez, rencontrée par hasard dans les rues de Mexico, une pauvre et vieille lavandière au verbe haut perché née au début du XX^e siècle et ayant participé en tant que femme de soldat puis en tant que soldate elle-même à la Révolution et ayant ensuite connu la réalité des prolétaires (ancillaires ou ouvriers) du Mexique postrévolutionnaire, etc. L'ambiguïté d'un tel projet (conçu en pleine explosion du récit de témoignage ; avec les emblématiques *Los hijos de Sánchez* [1961], d'Oscar Lewis, et *Biografía de un cimarrón* [1966] de Miguel Barnet) réside précisément dans cette retranscription-réécriture, difficile à quantifier (les nombreuses déclarations épitextuelles de Poniatowska étant contradictoires sur le sujet) et dont l'impact sur la « matière brute » du témoignage s'avère à peu près impossible à mesurer. Le fait que ce soit une Jesusa et non une Josefina qui s'exprime dans *Hasta no verte Jesús mía* semble nous pousser vers la conclusion que le récit a été dévoré, digéré et finalement aggloméré par le texte et plus précisément encore la littérature. Ce que semble démontrer le fait que quand l'autrice s'est ensuite expliquée sur la façon dont elle avait travaillé (notamment dans deux courtes chroniques intitulées « Vida y muerte de Jesusa I » [1978] (Poniatowska, 2001 ; 7-26) et « Vida y muerte de Jesusa II » [1987] [Poniatowska, 2001 ; 27-47]), elle n'a pas mentionné des entrevues avec Josefina, mais bien avec Jesusa. Ce qui pose de sérieuses questions morales et éthiques, car que faut-il déduire du fait que la personne Josefina ait servi

de source d'inspiration pour créer le personnage de Jesusa, du fait que le long récit de Josefina sur elle-même ait donné la matière du long récit à la première personne de son doublon, Jesusa, si ce n'est qu'elle (Josefina) ne suffisait pas, que son récit ne suffisait pas non plus à / pour porter son message et à / pour faire message en soi ? Et que, par voie de conséquence, l'intervention d'abord de la personne Poniatowska, l'interlocutrice de Josefina, ensuite de la transcriptrice puis de l'autrice Poniatowska, pour la conversion de son récit en texte, était indispensable afin d'être pleinement compréhensibles, pleinement audibles, pleinement signifiants, pleinement utiles. On aura ensuite beau jeu d'estimer que *Hasta no verte Jesús mío* présente comme plus grand mérite d'avoir enfin donné la parole aux sans-voix de l'Histoire et de la politique, alors que proposer Jesusa en lieu et place de Josefina, de la littérature en lieu et place d'un témoignage est très certainement le plus coupable des rapt démocratiques.

50. Pour si ce n'est échapper à une telle critique, du moins la neutraliser, il faut, on s'en doute, trouver un argument de poids, apte à justifier pareille entreprise de privation de la parole et de l'auctorialité sur le récit (Poniatowska a signé seule le volume). Et il se trouve que c'est exactement ce à quoi va servir l'*incipit* d'*Hasta no verte Jesús mío*, en soi et, sans doute afin de bien baliser le terrain, dans la lecture croisée que nous invite à faire l'autrice elle-même avec la glose épitextuelle. On l'a dit, l'*incipit* a ceci de particulier qu'il s'offre comme un flot de paroles saturé par une obsession religieuse proche du délire et qui lasse vite le lecteur. Or, il n'est certainement pas anodin de remarquer que dans « Vida y muerte de Jesusa II », Poniatowska précise et souligne sans ambiguïté qu'il y a là précisément ce qui lui a semblé problématique dans les récits de Josefina, une thématique par trop envahissante, exprimée de surcroît de manière incompréhensible (« “La obra espiritual siempre me resultó oscura, a veces incomprendible y Jesusa se disgustaba cuando yo le hacía repetir algún postulado.” » [p. 41]) et donc nécessitant par la force des choses un travail d'adaptation et, plus encore, de coupure dans la version écrite du témoignage – précisément pour que le témoignage soit lisible et lu. Lisible et lu, surtout, depuis la bonne perspective, à savoir (et cela, significativement, Poniatowska se garde bien de le dire), non tant spirituelle qu'historique et politique, la prolétaire devant en quelque sorte jouer le rôle qu'on lui a assigné dans un message qui est d'abord celui de l'autrice... Mais Josefina est supposée ne

pas s'en formaliser parce qu'en échange / en paiement elle aura eu la chance qu'on l'écoute un peu quand même.

51. De sorte qu'ayant expérimenté dans le chapitre 1 exactement ce que décrit l'autrice dans « Vida y muerte de Jesusa II », entre autres, c'est-à-dire une indigeste et absconse verbosité fanatique, le lecteur ne peut que donner raison à celle qui après avoir entendu le témoignage « brut », a estimé de son devoir d'écrire. Écrire étant dire autrement. Dire autrement pour ne pas entraver la transmission et même pour, au contraire, la faciliter *via* la littérarité. Où effacer le témoignage n'est plus un péché de classe, mais un bienfait glorieux valant l'admiration de tous et la reconnaissance éternelles des miséreux.
52. Dans ces conditions, la fonction de l'*incipit* n'est effectivement pas de plaire, mais de déplaire, n'est pas d'assurer la pérennité du récit, mais d'en démontrer l'impossible viabilité, n'est pas de faire adhérer le lecteur, mais, purement et simplement, de lui rendre la lecture impossible. Une fois cela posé, il ne reste plus qu'à tout recommencer, avec un second *incipit*, le vrai en quelque sorte, que l'on accueille avec grand soulagement, car « lisible ». Placé en ouverture du deuxième chapitre, pour que le blanc typographique clarifie bien l'intention de l'autrice, il est calibré de manière évidemment plus conventionnelle et évidemment plus rassurante, d'autant plus conventionnelle et rassurante qu'il s'agit de marteler la différence, et donc crédibiliser / légitimer qu'il y a non plus un témoin, mais un auteur, non plus une personne, mais un personnage, non plus un récit, mais un texte, et même un texte littéraire. Rassurant et conventionnel *incipit 2*, où tout commence comme il se doit par le début, concret et symbolique : l'enfance – l'enfance de Jesusa et l'enfance du texte – qui de surcroît, puisque nous sommes en littérature, nul besoin d'être avare en symboles, en métaphores et en emblèmes, est en réalité à lire comme une deuxième naissance, à l'occasion d'une mort. La première page du chapitre 2 de l'*incipit 2*, raconte l'enterrement de la mère de la protagoniste, quand, désespérée, la fillette d'à peine quelques années se jette dans la tombe de la défunte et demande à être ensevelie avec elle... et quand, après en avoir été tirée de force, elle revient à la vie, née une deuxième fois, avec toutefois une autre identité, celle d'orpheline ressuscitée malgré elle. Voici l'auteur d'un *incipit 2* dédouané de ses responsabilités ; cela s'est fait malgré elle. Se joue là de manière assez limpide la mort du premier chapitre, comprendre la mort du témoignage et de Josefina, au bénéfice du deuxième chapitre, comprendre la naissance de la

littérature et de Jesusa. Jesusa dont, avec encore quelques analepses et prolepses semées ici ou là, on racontera l'existence de manière linéaire et absolument chronologique : l'enfant, l'adolescente, la femme mariée, la veuve, la femme mûre, la vieille femme, la femme au seuil de la mort. La dimension spirituelle demeure bel et bien présente, mais n'entrave plus la lecture et perturbe moins l'appréhension, la compréhension et l'interprétation de la voix dans un texte (et non plus dans un récit)... Tout juste sert-elle à typifier le personnage, à le rendre plus authentique et donc plus crédible et plus légitime.

53. On conviendra qu'il y a là un cas de figure inédit et singulier : la présence de deux *incipit* et, plus encore, de deux *incipit* concurrents, le second ayant vocation à éliminer le premier... Avec, tout de même, cette précision que le premier a quoi qu'il en soit été écrit par l'instance qui aura signé le volume, à savoir Poniatowska et non pas Josefina.
54. Deux interprétations sont possibles :
- 1) Soit c'est en dépit de tout Josefina qui s'exprime dans ces quelques premières pages, par exemple à travers une retranscription fidèle d'enregistrements et / de notes issus des entretiens entre personne et réceptrice. Et alors pourquoi l'autrice a-t-elle choisi de retenir et de commencer précisément avec cette séquence-là, peu « séduisante », plutôt qu'une autre (après tout, la matière ne devait pas manquer après deux ans d'échanges hebdomadaires) ?
 - 2) Soit c'est l'autrice qui a elle-même orchestré une sorte de condensé des enregistrements et des notes pour, effectivement, les rendre immédiatement caduques.
55. Dans les deux cas, l'important est que Josefina et le récit ne pouvaient pas permettre de séduire le lecteur ; cette tâche étant confiée à une autre, Jesusa, et à une autre forme, du texte. Pourtant, n'y avait-il pas, pour être honnête à l'égard de la témoin et fidèle à ce qu'était supposément le projet *Hasta no verte Jesús mío*, le moyen d'élaborer un *incipit* comme lieu et temps viables pour recevoir et héberger durablement la voix de Josefina dans un texte littéraire ? Ou alors faut-il en déduire que Josefina n'aura été qu'un prétexte pour donner le beau rôle à l'auteur et pour neutraliser d'entrée de jeu la critique des destinataires quant à la valeur d'un roman histo-

rique depuis le point de vue des prolétaires alors qu'elle est elle-même une grande bourgeoise privilégiée ?

56. Là encore, la réponse est non à la question de savoir si le début est nécessairement là pour séduire le lecteur.

Question 5 : Le début donne-t-il nécessairement le code de lecture ?

57. Troublant et jusqu'à un certain point frustrant, à la fois d'un point de vue narratif et du point de vue de la stabilité de l'inscription du texte dans les familles de l'architextualité, avec, subséquemment, l'ambiguïté originelle des contours du pacte de lecture, est l'*incipit* de *Cien años de soledad*. Il présente en effet ceci de très particulier qu'il débute quatre fois, soit :
- interprétation 1, pour annuler successivement chaque nouveau commencement ;
 - interprétation 2, pour différer à trois reprises le « vrai » commencement ;
 - interprétation 3, pour cumuler les commencements.
58. Avec la question qui en découle : épuration ou démultiplication de l'encodage poétique de la réalité au seuil de l'entrée en fiction ?
59. S'agissant d'un auteur aussi habile que García Márquez, un tel montage ne peut évidemment être sans raison.
60. Il y a donc un premier *incipit* – « Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar » (García Márquez, 2000 ; 81) –, avec des signaux référentiels semble-t-il clairs pour donner au texte l'apparence connue et sécurisante d'un roman historique et politique depuis la perspective mémorielle d'un acteur de premier plan à la fois de l'Histoire et de la politique. Premier *incipit* ou demi-*incipit* d'ailleurs, car ces quelques mots d'ouverture sont promptement interrompus, alors même qu'on se trouve encore en plein milieu de la phrase (et, surtout, dans le dynamisme et dans le mouvement d'une accroche *in medias res*), finalement abandonnée, sans aucune précision (par exemple pour ce qui relève des données élémentaires du roman historique et politique – un lieu, une date...), sans la moindre explication et sans aucune concrétisation, notamment l'accomplissement de l'exécution du

personnage. Tout cela au bénéfice d'un deuxième *incipit* – « aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo » (García Márquez, 2000 ; 81) –, qui ouvre un roman radicalement différent, mais tout aussi repérable et classifiable dans la cartographie des genres et sous-genres. Là, il semble qu'on s'apprête à lire un lénifiant roman du « je », avec, en l'occurrence, une sorte de plongée intimiste dans les souvenirs les plus lointains et les plus doux, ceux de l'enfance, et qui constituent cette sorte de scène primitive avec laquelle débute souvent cette forme-là de la littérature. Deuxième *incipit*, ou, là aussi, demi deuxième *incipit* puisque sa durée sera encore plus courte (15 mots pour le premier contre 13 ici), en somme encore moins viable..., lui-même étant effectivement suspendu avec le point qui suit, et deux phrases qui partent sur toute autre chose :

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (García Márquez, 2000 ; 81).

61. Le roman qui débute à ce moment-là est lui aussi très différent des deux autres puisque non seulement il ne s'agit plus de raconter l'histoire d'un personnage de / dans l'Histoire, mais d'un hameau, Macondo, placé dans la pré-Histoire ou, même, hors de l'Histoire tout court. Si ce troisième fil tiré par le narrateur dans l'écheveau des histoires macondiennes a davantage d'ampleur et de consistance, et peut constituer un tout à part entière, avec, cette fois, un horizon référentiel qui placerait le récit dans les variations génésiaques ou nouvelles transtexualités bibliques, il n'en est pas moins à son tour rompu, après quelques lignes seulement, au bénéfice d'un quatrième, qui, lui, fera la véritable matière du début : « Todos los años, por el mes de Marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a cononcer los nuevos inventos... » (García Márquez, 2000 ; 81)
62. Avec, cette fois, le début d'un roman qui, pour le coup, serait un roman tout court, juste un roman est-on tenté de dire... Ce qui ne laisse pas de surprendre.
63. Comment interpréter que le récit commence ainsi avec quatre histoires reliées les unes aux autres, parce qu'hébergées au sein d'une même phrase ou cohérentes autour d'un même personnage et finalement d'un même lieu, et pourtant si différentes ?

64. Les coupures, aussi visibles, radicales et brutales d'abord de deux demi-*incipit*³, ensuite d'une ébauche d'*incipit*, ont à l'évidence pour vocation de désigner ce que le texte aurait pu être et ne sera pas, ne pourra pas être, comment il aurait pu être lu, mais comment on ne pourra finalement pas le lire, comme si chaque nouveau début empêchait l'autre. La liste des questions que cela engendre est longue : est-ce parce que la mémoire personnelle est à la fois trop présente et trop séduisante que l'Histoire et le politique – comme base d'une vraie mémoire collective – sont impossibles ? Est-ce parce que la mémoire personnelle est beaucoup trop fugace comme matière où trouver de solides attaches originelles qu'elle doit céder la place aux grands mythes fondateurs, séduisants, mais déréalisants et dés-historicisants ? Est-ce parce que les grands mythes fondateurs sur lesquels s'est fondé Macondo n'étaient pas les siens, précolombiens et « païens », mais étrangers, ceux du découvreur, du conquérant et du colonisateur européens et chrétiens, qu'ils ne pouvaient perdurer... ? Et alors, comment interpréter que tout cela s'efface devant une autre Histoire, celle bâtie à partir des savants et savoirs d'autres horizons et d'autres cultures, qui, à l'instar de ce qu'il se passe encore et encore dans le village, au début, au milieu et à la fin du roman, auront apporté le progrès en même temps que la déraison et finalement la destruction ? Seraient en somme condensés en quelques phrases les échecs historiques de l'Amérique latine et de leurs causes, avec, en bout de logique, un seul récit mémoriel : encore et toujours celui depuis un tiers et par un tiers, un étranger assimilé à Melquíades, le bonimenteur et inventeur d'illusions individuelles et collectives tenant lieu d'Histoire.
65. Ou alors, si les 4 *incipit* ne s'excluent effectivement pas les uns et les autres, cela est-il une indication que *Cien años de soledad* serait à appréhender, interpréter et évaluer simultanément depuis les quatre pactes de lecture et donc horizons d'attentes que supposent les quatre récits qu'il aura engendrés en son seuil, dans sa matrice, au moment du grand big bang de la prise de parole auctoriale ?
- 3 Leur situation dans un même ensemble, celui de la phrase, de surcroît pour évoquer un seul personnage dans ses deux avatars les plus éloignés [l'enfant en bas âge, c'est-à-dire à peine né et l'adulte mûr au seuil de la mort], n'est certainement pas anodin et nous invite à les envisager dans un jeu de miroir – le colonel Aureliano Buendía n'aura-t-il été, par exemple, qu'un garçonnet naïvement émerveillé et passif dans ses combats ? Ses combats sont-ils aussi vains et fuyants qu'un bloc de glace sous les Tropiques ? Le militaire aura-t-il une idéologie déficiente, voire absente, et aura-t-il été un soldat raté parce qu'élevé d'une certaine façon – dans le rêve plus que dans la réalité – et par ce père-là précisément ?

66. Et dans ces conditions où serait et ensuite que serait un *Cien años de soledad* comme roman historique et politique ? Est-il possible de l'isoler et de le lire indépendamment du reste, dans une véritable continuité interne ? Cela indique-t-il qu'il ne serait / ne saurait être politique que dans le fil tendu par / avec la vaine et décevante trajectoire du personnage du colonel Aureliano Buendía, le vaincu de 32 batailles ? Faut-il alors définitivement attribuer une portée symbolique, métaphorique et emblématique à cette figure, comme une sorte de synecdoque continentale ? Faut-il alors lire *Cien años de soledad* comme un monde américain où ni l'Histoire ni le politique n'auraient la moindre viabilité ? De quoi largement donner raison aux tenants des autodésignés « nouveaux réalistes » au moment de faire reproche à García Márquez d'avoir décrédibilisé / délégitimé l'Amérique latine en tant que continent apte à un autre destin que celui des légendes et des mythes qui ont accompagné sa « découverte », sa conquête et sa colonisation. Cela aurait en tout cas l'intérêt de renforcer encore davantage les liens entre *Cien años de soledad* et *El otoño del patriarca*, avec l'étayage de l'hypothèse suivant laquelle le roman de 1975 serait une sorte d'hypertexte du roman de 1967, une sorte de correction / d'autocorrection ou même d'amendement / d'auto-amendement, pour purger l'histoire du spectre des patriarches et à travers cela faire le pari de la sortie des légendes et des mythes – plus maladroitement ou même naïvement exposés comme l'émanation de l'essence américaine, mais comme le résultat d'une immédiate période postcoloniale qui n'aurait fait que reconduire et durablement cristalliser un certain système – et l'entrée dans l'Histoire et le politique.
67. De même, que / où serait un *Cien años de soledad* comme roman du « je » depuis les paramètres et le périmètre spécifiques de l'enfance, de ses découvertes et émerveillements du monde ? Cela suppose-t-il une relecture particulière, et là aussi indépendante, des personnages d'enfants ou / et de l'enfance des personnages, jusqu'au dernier rejeton Buendía, enfanté dans un inceste, né avec une queue de cochon et immédiatement dévoré par des hordes de fourmis ? Quand on sait ce qu'est *Cien años de soledad* pour García Márquez, le pari de la mise en fiction du refus de renoncer à cette autre réalité d'Aracataca faite de souvenirs, d'illusions et de fantasmes, et le pari de la création d'un lieu et d'un temps, Macondo, où loger l'utopie de l'enfance éternelle, en une sorte de syndrome de Peter Pan le poussant à refuser de cesser d'être le petit garçon élevé par ses grands-parents dans le lieu et le temps hors lieu et hors temps de la maison familiale, il ne serait

pas inintéressant de faire une lecture de type psychanalytique du roman depuis la lecture d'une fiction autobiographique... et en bout de parcours, de se demander si dans la mort de l'ultime enfant engendré dans ce monde où la fiction seule engendre la fiction, sans recours à la réalité, n'est pas l'étape du renoncement, comme si le narrateur-auteur faisait dévorer cette vaine obsession.

68. De même, où serait *Cien años de soledad* comme variation génésiaque ou nouvelle transtexualité biblique ? Sans doute dans une de ces histoires enchâssées et à peu près indépendantes que rassemble le volume anthologique *Cien años de soledad* et qui, en l'occurrence, narre l'exil des pécheurs José Arcadio et Úrsula vers une nouvelle humanité incapable de se rédimmer, pas plus en terres édéniques macondiennes qu'ailleurs... – démonstration étant faite que le Paradis n'est pas de ce monde-là non plus.

69. Toutefois, il existe bel et bien une continuité entre les trois premiers *incipit* et donc les trois romans qu'ils amorcent. Cette contiguïté tient à ce que la chronologie est prise à rebours, toujours plus loin en arrière, pour un retour aux origines, puis aux origines de l'origine..., comme si mû par une quête identitaire à la fois individuelle et collective d'autant plus urgente qu'imposée par l'imminence de la mort, le narrateur avait pour objectif de trouver, *via* l'expérimentation littéraire, une forme et un protagoniste aptes à accueillir durablement sa voix et son obsession thématique. En ce sens, il s'agirait bel et bien de conclure que ces trois premiers débuts sont des brouillons pour trouver la façon de le dire... On sait ce qui a présidé à l'écriture de ce roman en particulier, García Márquez s'en étant suffisamment expliqué, arguant que l'idée lui en était venue alors qu'il n'était encore qu'un tout jeune homme. Pour résumer : éloigné durablement du village de son enfance, Aracataca, par des circonstances familiales (la décision de ses parents de le « reprendre » à ses grands-parents qui l'avaient élevé jusqu'à l'âge de 7 ans), puis éternellement privé de lui quand, après des années d'absence, en 1952, il le retrouve radicalement changé et, plus grave, définitivement en inéquation avec le souvenir déréalisant qu'il en avait conservé et avec les distorsions que la nostalgie avait elle aussi imprimées à la réalité, García Márquez tenait à comprendre ce qu'étaient ses origines à lui dans ce village des origines pour sa famille et, plus globalement, pour la Caraïbe. Et on sait aussi qu'il lui aura fallu attendre jusqu'en 1968 et quelques ébauches avortées (un premier roman intitulé *La casa*, des fragments publiés dans les journaux et rassemblés sous le chapeau commun de « Apuntes para una

novela », déclinés notamment en deux textes clés, « La hija del coronel » et « El hijo del coronel ») pour trouver la solution technique lui permettant de raconter ce qu'il avait le besoin de raconter. C'est-à-dire non pas depuis les modèles glanés dans ses lectures, mais, tout simplement, dans la façon que sa propre grand-mère avait de lui raconter des histoires quand il était enfant (cela, il l'a raconté à maintes reprises). La meilleure façon de raconter serait donc en l'occurrence :

- non celle du roman historique et politique (ce qu'il a préalablement testé ; le sort de la manière de dire dans *La mala hora* [de 1962], dans *El coronel no tiene quien le escriba* [de 1958] serait-il scellé ici dans sa reprise et finalement son abandon avec l'abandon de l'*incipit 1* ? Dans ce cas particulier, ce scellage est d'autant plus catégorique avec la présence du peloton d'exécution, à interpréter comme une mise en demeure de faire autrement [ce qui n'est pas sans faire penser aux sévères déclarations de García Márquez lui-même dans l'entretien *El olor de la guayaba* sur *El coronel no tiene quien le escriba* et *La mala hora*, où il estime, à peu de choses près, les avoir écrits malgré lui]),
- non celle du roman depuis le regard d'un enfant face à une découverte aussi extraordinaire que bouleversante (ce qu'il a également testé au préalable ; le sort de la manière de dire dans *La hojarasca* [de 1955] serait-il scellé ici dans sa reprise et finalement son abandon avec l'abandon de l'*incipit 2* ?),
- non pas celle de la fiction génésiaque (ce qu'il a aussi testé auparavant ; le sort de la manière de dire dans une nouvelle très importante de 1948 intitulée « Eva está dentro de su gato » serait-il scellé ici dans sa reprise et finalement son abandon avec l'abandon de l'*incipit 3* ?).

70. Dans cette perspective, l'enchâssement et enchaînement des trois premiers *incipit* serait pour l'auteur comme une microhistoire littéraire personnelle, le résumé de sa trajectoire d'écrivain, justement à rebours : du roman de 1962, au roman de 1958, au roman de 1955, à la nouvelle de 1948...

71. L'intéressante question qui émerge à ce stade et mérite une réflexion ultérieure est de savoir comment établir le parallèle entre la manière de raconter de la grand-mère de l'auteur, apparemment, donc, la seule en adéquation avec le projet et la manière de raconter dans ce qui s'avèrera finale-

ment être les manuscrits de Melquiades lui-même, le gitan magicien et scribe de la famille Buendía et des Macondiens.

72. Difficile de trancher entre ces trois interprétations de la présence et de l'assemblage de ces 4 *incipit*, donc ; et cela ne fait que nous convaincre de la complexité de la façon d'écrire de celui que d'aucuns considèrent tout juste comme un brave petit artisan, dont l'unique mérite serait d'avoir habilement maîtrisé et bien reconduit les paramètres de la forme romanesque dans sa version la plus traditionnelle et la plus banale. Or là, ce que nous lisons, ce sont soit pas moins de 4 romans qui avancent simultanément... soit un roman qui en nie 3 autres à mesure qu'il se développe. Un montage élaboré et fort sophistiqué pour le minable conteur que présente Angelo Rinaldi quand il écrit :

En France, il serait plutôt rangé parmi les auteurs régionalistes, dans la catégorie des Pourrat, Bosco, Arène, Daudet, qui tiraient d'aimables récits des contes, légendes, dits et dictons de leur campagne [...] *Cent ans de solitude* [...] est un ouvrage picaresque et distrayant, assez proche de la facétie, où les rebondissements sont de nature à conforter les naïfs et les paresseux dans l'illusion que c'est cela, le roman : des événements en cascade, une bousculade de personnages devant le portillon (Rinaldi, 1999).

73. Avec son grand roman, *Cien años de soledad*, García Márquez démontre donc dans de belles proportions que le début donne bel et bien des modalités de lecture à son destinataire, mais pas nécessairement sous la forme d'un code, *a fortiori* unique et clair.

74. Quelques réflexions en conclusion. À travers ces 5 cas d'*incipit* hors la norme, est confirmé, une fois de plus et dans d'amples proportions, le rôle et l'importance stratégiques du / des commencement(s) d'un texte... (pour reprendre Lecercle, « tout est dans l'*incipit*, dont le reste du texte n'est que le développement. » [Lecercle, 1997 ; 9]), à plus forte raison quand on y observe un certain nombre de phénomènes savamment pensés et élaborés de débordements au-delà de son / leur cadre immédiat, évident et / ou « naturel ». Des débordements plus ou moins vastes, élaborés, bien / mal intentionnés et incidents, mais dans tous les cas, foncièrement significatifs et signifiants pour la manière dont l'œuvre est ensuite échafaudée (« L'*incipit* est donc beaucoup plus qu'un point de départ, ou qu'une première pierre : non seulement il supporte tout l'édifice, mais il en indique le plan » [Lecercle, 1997 ; 10]. Guy Larroux va plus loin en estimant qu'il faudrait

aller jusqu'à se pencher sur la forme des *incipit* internes, parce que : « Il y a probablement un travail intéressant à mener [...] sur les phrases clausulaires, en position incipielle aussi bien que terminale, de chaque partie ou chapitre, non seulement en tant qu'elles peuvent témoigner d'une intention spéciale, mais aussi parce qu'elles entretiennent souvent des effets de cohérence structurale et compositionnelle » [Larroux, 1995 ; 47]). Et, plus encore, pour le retour sur investissement que l'auteur en attend / en espère⁴. Par conséquent, largement de quoi se convaincre que ce fragment de l'œuvre (ou d'un corpus d'œuvres) mériterait un examen beaucoup plus minutieux et autrement plus systématique qu'on le fait la plupart du temps, y compris dans des monographies. Bien prendre la mesure des fondations d'une poétique, d'une politique et d'une éthique du texte éclairé, il est vrai, fréquemment d'une lumière, si ce n'est systématiquement nouvelle, du moins (sérieusement) modulée, les analyses, interprétations et évaluations qu'on peut donner d'un roman, etc. La lecture de 5 cas emblématiques a ainsi montré que cette lumière autrement et autre depuis le / des début(s), aussi ténue soit-elle, peut générer un décalage entre les essais de sériages de certains critiques pour telle ou telle œuvre (par exemple, quand, en s'entêtant à considérer Padura Fuentes comme l'héritier du roman noir à l'étasunienne, on laisse dans l'ombre des pans entiers du discours de l'auteur sur la société cubaine... probablement le plus complexe et le plus intéressant), les limites subséquentes de nombre de tentatives de vitrifications du champ de l'histoire littéraire (par exemple, quand Elena Poniatowska s'installe et est admirée sur son trône de reine rouge et de porte-parole des sans-voix et des vaincus de l'histoire), la nécessité qu'il y a, en somme, à sans cesse réécrire l'histoire des textes et des auteurs ou alors – plus stimulant encore – à produire une contre histoire des textes et auteurs (par exemple, pour se demander comment expliquer qu'un roman aussi problématique sur le plan idéologique que *Lituma en los Andes* ait reçu un prix aussi prestigieux que le Cervantes), et, surtout, la fascinante plasticité la littérature, éternellement capable de se réinventer et de se libérer des entraves qu'on place devant elle... À se demander, d'ailleurs, si s'amuser à déjouer et / ou devancer les identifications de la théorie, les « vérités » de l'histoire litté-

4 Ce qui ne peut être pleinement observé et analysé que dans un regard croisé avec l'*excipit* (le travail reste à faire pour les textes étudiés ici... Quels dialogues les fermetures de *Pasado perfecto*, *El otoño del patriarca*, *Lituma en los Andes*, *Hasta no verte Jesús mío* et *Cien años de soledad* établissent-ils avec leur ouverture et donc, plus intéressant, se placent également hors la norme – le cas échéant pourquoi ?) ou, au contraire, se rangent-ils sagement dans la norme – le cas échéant pourquoi ?

raire et neutraliser les parades et armes trouvées par la critique pour contrer les stratégies de séduction et de conviction des auteurs n'est pas devenu le principal moteur des écritures de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e ; quand il s'agit de resignifier un acte de lecture généralement désenchanté et reprendre la main face à un lecteur rendu tout-puissant par la massification et la banalisation de l'offre, par les manuels de mise à la portée de, par quantité de faiseurs de grilles magiques d'élucidation du sens. Dans cette perspective, l'*incipit* serait effectivement bien plus qu'une mise en appétit et l'ordre du menu : il faudra y avoir la renaissance constante de la puissance des auteurs.

Bibliographie

ARNAUD Philippe, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les *incipit* (1935-1954) », *Cahiers Colette*, n° 19, Actes du IV^e Colloque International de Saint-Sauveur-en-Puisaye, mai 1997.

CALVINO Italo, « Commencer et finir », appendice aux Leçons américaines, *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 2003, t. II.

CHANDLER Raymond, *Charades pour écroulés* (1959), Paris, Gallimard, Folio Policier, 1999.

DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, n° 94, avril 1993.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2003.

DEL LUNGO Andrea, « En commençant et en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in *Le début et la fin du récit. Une relation critique* (ed. Andrea Del Lungo), Paris, Classiques Garnier, 2010.

DUCHET Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », in *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge* (dir. Claude Duchet, Isabelle Tournier, Bernard Beugnot), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 5-27.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, col. Blanche, 1971.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad* (1967), Madrid, Cátedra, 2000.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.

LARROUX Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

LECERCLE Jean-Jacques, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », *L'incipit*, Poitiers, Publications de la Licorne, Hors série, Colloque III-UFR Langues Littératures, 1997, p. 7-17.

PADURA FUENTES Leonardo, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona, Tusquets, Colección Andanzas, 2000.

PONGE Jean-François, « Charades pour écroulés - Raymond Chandler », 11/12/2013. En ligne http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=511 [Dernière consultation : 7/03/2018]

PONIATOWSKA Elena, *Hasta no verte Jesús mío* (1969), Madrid, Alianza Editorial, 2015.

_____, «Vida y muerte de Jesusa I» (1978), in *Luz, luna, las lunitas* (1994), México DF, Editorial Txalaparta, 2001, p. 7-26.

_____, «Vida y muerte de Jesusa II», in *Luz, Luna, las lunitas*, (1994), México DF, Editorial Txalaparta, 2001, p. 27-47.

RINALDI Angelo, « Cent ans de platitudo », *Le Nouvel observateur*, supplément *TéléObs*, Paris, n° 1788, première semaine de février 1999.

VARGAS LLOSA Mario, *La Casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

_____, *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

_____, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

C. LEPAGE, « Les débuts hors la norme : étude de 5 cas »

____, *Lituma en los Andes*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993.

____, *La fiesta del chivo*, Barcelona, Editorial Planeta, 2000.