

La réutilisation du *topos* de la préface fictionnelle dans l'œuvre de Gonzalo Torrente Ballester

Emilie Guyard, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Un día me llamó mi amigo Miguel Roig, de Campos del Puerto, en Mallorca, y me dijo: « Un sujeto raro que vivía en la Colonia se marchó ayer y me dejó unos papeles que a lo mejor te interesan ». Recogerlos me sirvió de pretexto para ir a la Isla, lo que siempre me hace feliz. Los papeles estaban en francés: me he limitado a traducirlos. Carecían de título; les puse la última de sus frases escritas, porque me pareció la más adecuada¹.

Ces quelques phrases que n'importe quel lecteur attribuerait (presque) naturellement aux premières pages d'un roman du XVIII^e siècle sont en réalité extraites de la préface de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, publié en 1984 par Gonzalo Torrente Ballester. Certes, la langue employée ainsi que les allusions implicites à des éléments appartenant résolument à notre monde moderne ont pour effet d'ancrer le discours dans notre réalité contemporaine mais, hormis ces potentielles apories chronologiques, tout dans ce discours codifié nous rappelle le « vieux truc du manuscrit trouvé » avec lequel *Don Quichotte* nous avait familiarisés il y a bien longtemps déjà.

Transmission d'un modèle : retour aux origines du roman

« Le topos du manuscrit trouvé est aussi ancien que le roman lui-même » signale Christian Angelet². Caractéristique du roman classique alors en quête d'une légitimité, ce stratagème consiste en une protestation de non-fictionnalité du récit qu'il accompagne³. Déniant la paternité de l'ouvrage publié, l'auteur prétend alors n'être que l'éditeur d'un texte authentique échu par le plus grand des hasards entre ses mains :

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Madrid, Alianza (col. Biblioteca Torrente Ballester), 1999 (1^{ère} ed. 1984), p. 9.

² Christian Angelet, « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques » in Jan Herman et Fernand Hallyn (eds), *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain-Paris, Peeters, 1999, p. xxxi

³ Comme l'explique Cécile Cavillac à propos du roman des XVI et XVII^e, « pour être reçue, toute fiction devait feindre de ne pas être fictive et de ne rien rapporter qui n'ait été vécu par l'auteur, su par la *vox populi* (i.e. la *fama*) ou connu par des documents », Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* n° 101, Seuil, 1995, p. 23-46.

Le seul moyen pour éluder la question de l'origine est [...] de faire passer la fiction pour vraie, de la naturaliser en la projetant dans la réalité et en créant ainsi l'illusion que tout est authentique. [...] Le *topos* paratextuel du manuscrit retrouvé (ou des lettres, ou de n'importe quel autre texte écrit), a eu précisément cette fonction, notamment dans le roman du XVIII^e siècle, où ce stratagème permettait de nier la responsabilité de l'auteur – l'affranchissant ainsi de possibles accusations d'immoralité- et par conséquent de dissimuler l'origine de la parole ainsi que la frontière fictive du commencement⁴.

Or, ce stratagème s'articule finalement autour d'un nombre très restreint de motifs utilisés de façon récurrente: retrouvé dans une vieille malle ou au fond d'une vieille armoire, le manuscrit est remis par un tiers à l'auteur⁵. Ce dernier, devenu simple éditeur pour l'occasion, s'est contenté tantôt de traduire le manuscrit, tantôt d'en corriger les imperfections stylistiques, tantôt de transformer les noms de personnages afin de préserver leur anonymat, tantôt de lui donner un titre puisque le document original, non destiné à la publication, en était dépourvu. Tous ces ingrédients –et j'en oublie certainement- peuvent apparaître isolément ou encore se combiner selon un vaste éventail de possibilités que le roman français du XVIII^e siècle, en particulier, a largement exploitées.

Et c'est en toute logique dans le discours préfaciel, zone privilégiée de transition entre le monde et le texte, que se trouve le plus souvent développé ledit stratagème. Si le roman entend se faire passer pour un récit allographe et factuel, c'est dans son paratexte, avant que ne soit franchi le seuil de la fiction, qu'il doit mettre en place cette feintise.⁶ Comme le fait

⁴ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 35.

« Au seuil de la modernité, rappelle J. Herman, tout discours n'a pas forcément droit à l'existence. Son apparition et sa position au sein d'un champ discursif hiérarchisé doivent être justifiées. À l'égard des autorités ecclésiastiques et politiques qui contrôlent le champ discursif, le « discours » doit répondre à une double injonction : il doit, *primo*, justifier sa raison d'être, se légitimer. Et dans la mesure où la vérité est détenue par les autorités, le « discours » aura, *secundo*, à fonder son aspiration à la véridicité », Zeina Hakim, « Quand lire, c'est reconnaître. Stratégies de dévoilement et plaisir de l'illusion dans le roman du XVIII^e siècle », *Acta Fabula*, Essais critiques, <http://www.fabula.org/revue/document4797.php>.

Rappelons, par ailleurs, que le motif du « manuscrit trouvé ou confié [...] est une figure de transmission de textes [et que] s'il ne coïncide pas avec l'écriture divine, il en est la copie », Jan Herman et Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. xviii. La figure tutélaire de l'Autorité suprême de Dieu plane, en creux, au dessus de tous ces manuscrits trouvés qui foisonnent dans les romans classiques.

⁵ « Cette préface narre généralement les circonstances (fictives) de la découverte du manuscrit des lettres ou des Mémoires, comme le travail léger de l'éditeur qui a pu en arranger le style, ou encore en supprimer les noms propres afin de ne pas porter atteinte à la vie privée des personnes prétendument réelles », Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 161

« Les détails plus ou moins pittoresques de ces circonstances offrent évidemment l'occasion de récits plus ou moins développés par lesquels ce type de préfaces participe déjà de la fiction romanesque fournissant à celui du texte une sorte de récit-cadre, généralement à un seul bord », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 284.

⁶ Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 39.

Hormis dans quelques rares exemples, c'est toujours dans la préface ou pour le moins dans le liminaire textuel que se trouve développé le *topos* du manuscrit trouvé. Le plus célèbre contre-exemple est bien entendu *Don Quichotte* puisque, rappelons, la mention du manuscrit trouvé n'apparaît que dans le chapitre VII de la première partie roman.

remarquer Genette, l'ensemble du paratexte d'un roman constitue, en effet, une « zone non seulement de transition mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public, au service bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente (...) »⁷. Nombre de romans classiques recourent donc à ce type de préfaces qui construisent la fiction de la référentialité du récit qu'elles introduisent. Le célèbre *Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Les lettres persanes*, *La vie de Marianne*, *Les Liaisons dangereuses*, *Julie ou la Nouvelles Héloïse* -ou encore *Cartas Marruecas* dans le domaine du roman espagnol- sont précédés de ces préfaces qui, « quoiqu'authentiques, penche(nt) vers la fiction (par [leur] dénégation fictionnelle du texte) et aussi vers l'allographie, qu'elle(s) simule(nt) en prétendant, tout aussi fictionnellement, n'être pas de la main de l'auteur du texte »⁸.

Or, c'est bien cette stratégie de déni de fictionnalité que Torrente semble mettre en place dans *Quizá nos lleve el viento al infinito*, ainsi que dans le roman qu'il publie l'année suivante, *La rosa de los vientos*. Si la préface du premier est relativement brève et sacrifie au rituel de la présentation du manuscrit trouvé en quelques lignes, dans *La rosa de los vientos*, en revanche, Torrente n'hésite pas à développer le motif jusque dans ses moindres détails et à décrire longuement les circonstances dans lesquelles il serait entré en possession du manuscrit. Après avoir sollicité la bienveillance du lecteur comme il se doit⁹ et décliné l'identité du tiers qui lui aurait confié les pages inédites, l'auteur poursuit de la façon suivante :

Algún tiempo antes, me había legado unos cuantos cartapacios, bien ordenados y marbeteados. « Son cosas mías y usted verá lo que hace. Pero éste no es cosa mía (se refería al manuscrito que guardaba) y por eso le voy a contar algo. Estaba ya en mi casa, dentro de esos mismos cartones, cuando yo era niño, y su lectura se les había prohibido a

⁷Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8. Pour Gérard Genette, la préface a pour fonction de base « d'assurer au texte une bonne lecture ». Cette définition se dédouble en deux conditions complémentaires : « 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne* », soit : « voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre. » (*Ibid.*, p.183)

« Lieu de rencontre qui met en relation les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, l'incipit est aussi l'espace privilégié où s'établit un contrat visant à orienter la réception du texte » signale Andrea del Lungo, *op. cit.*, p. 39.

⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 190.

⁹ La préface s'ouvre une *captatio benevolentiae* exemplaire : « Ignoro si se me perdonará, si se me tolerará siquiera, la publicación en menos de un año, de dos 'manuscritos hallados', por muy diferentes que hayan sido las circunstancias de su hallazgo o de su llegada a mis manos, por mucho que diverjan sus materiales », Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, Barcelona, Destino, col. Destinolibro, 1989(1ère ed. 1985), p. 9.

Comme le rappelle, Nathalie Kremer, « la plupart des tournures du discours préfaciel remontent aux procédés rhétoriques de l'ancien exorde, parmi lesquels la *captatio benevolentiae* qui sert à nouer un lien direct avec l'auditeur, par l'établissement d'un rapport de sympathie avec lui en vue d'obtenir son adhésion au discours prononcé », Nathalie Kremer, « De la feintise à la fiction : le mouvement dialogal de la préface », <http://www.cometes.org/revue/numeros/>.

mis hermanas que fueron, por lo tanto, quienes más lo leyeron y quienes me relataron la historia antes de que yo estuviese en situación de leerla [...]. Se le llamaba *El manuscrito de la Princesa*, aunque, como usted ve, lleva en inglés el título incomprensible de *La rosa de los vientos*. A la princesa de quien procede la recuerdo vagamente: una anciana de gran empaque, muy estirada [...] »¹⁰.

Aucun des ingrédients attendus ne manque à l'appel : l'auteur s'efface pour déléguer la parole, au style direct, à l'individu qui lui aurait remis le texte, lui-même témoin partiel des événements relatés dans le manuscrit¹¹. Quant au manuscrit lui-même, oublié dans son vieux carton, il raconte une histoire au contenu de toute évidence licencieux et frappé du sceau de l'interdit, attisant par avance notre curiosité¹². Et ce discours parfaitement codifié et convenu s'achève sur une seule et unique exigence, tout aussi convenue, de la part du possesseur du manuscrit : « Sólo le pido que, si alguna vez lo publica, cambie los nombres de las personas y trastrueque los de los lugares hasta llegar a situarlo en un país indefinido »¹³. Tous les *topoi* de ce genre de discours sont ainsi convoqués et développés par l'auteur : après avoir laissé parler le possesseur du manuscrit, il reprend en effet la parole pour préciser que le texte qu'il nous donne à lire a peut-être subi quelques légères modifications lors de sa traduction mais que ces dernières ne portent aucunement atteinte à la signification globale du récit qu'il juge, par ailleurs, « en algunos pasajes superior poéticamente al original »¹⁴.

Faisant appel à un hors-texte qui viendrait authentifier le texte de l'extérieur, le discours préfaciel semble donc chercher à instaurer un cadre mimétique et non fictionnel à l'action du récit qu'il introduit¹⁵. Tel est bien le sens de cette autre remarque de l'auteur qui anticipe dans *La rosa de los vientos* les potentielles objections du lecteur : certes, admet-il, il est peu vraisemblable que le souverain d'un pays ait accès à toutes les missives échangées par ses sujets mais l'auteur dispose d'un argument imparable à ce type d'objection :

Respondo con la referencia al canciller Bismarck, que, en sus Memorias (*Pensamientos y recuerdos*), cuenta cómo, por razones políticas, de la alta o de la baja, no lo puedo precisar, se interceptaba en las fronteras la correspondencia : cuya

¹⁰ Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ « Un procédé bien connu que les préfaces mettent massivement en œuvre est celui du tiers authentifiant : le « témoin » de la narration. », Nathalie Kremer, *art.cit.*

¹² Le rôle de la préface est bien entendu de donner envie au lecteur d'entrer dans le monde de la fiction et de le séduire par avance.

¹³ Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, *op. cit.*, p.12.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L'instauration de ce dispositif mimétique se prolonge jusque dans le corps du récit lui-même puisque les deux romans qui m'occupent relèvent de deux genres que le roman a de tout temps utilisés pour feindre l'authenticité des événements mis en scène et que l'on trouve traditionnellement associés au topos du manuscrit trouvé, à savoir le roman-Mémoires dans le cas *Quizá nos lleve el viento al infinito* et le roman épistolaire dans celui *La rosa de los vientos*.

inviolabilidad fue una estupenda invención liberal de la que los sistemas absolutos solían (y aún suelen) hacer bien poco caso¹⁶.

Qui oserait mettre en doute la bonne foi et surtout la parole d'un personnage historique tel que Bismarck ? Là encore, c'est un hors-texte qui vient justifier la cohérence du récit et, dans ce cas précis, les *Mémoires* du Chancelier, dont le lecteur connaît ou peut vérifier l'existence, ajoutent la caution de l'Histoire à celle du réel.

Les deux romans semblent donc développer une même stratégie de communication : autour du motif du manuscrit trouvé, les deux préfaces instaurent une fiction seconde et introductive par laquelle elles simulent la factualité des événements représentés dans le récit. En d'autres termes, dans l'œuvre torrentienne, le *topos* du manuscrit trouvé semble jouer le rôle que la littérature lui a dévolu depuis ses origines : « à la fois procédé de véridiction et protocole d'attestation, [...] il consiste à invoquer le témoignage d'autrui comme fondement de la certitude »¹⁷.

Quand l'ironie s'en mêle

Mais l'interprétation que je viens de proposer est bien loin de rendre compte de la complexité discursive des préfaces torrentiennes. Une lecture attentive des deux discours préfaciels révèle en effet dès les premières lignes un certain nombre d'apories qui brisent le code prétendument instauré par le texte. Revenons à *La rosa de los vientos* qui semble en tout point instaurer les conditions d'une lecture référentielle du récit. J'ai déjà évoqué le tiers grâce auquel l'auteur serait entré en possession du manuscrit mais jusqu'à présent j'ai omis de décliner son identité. Et pour cause ! Voici comment Torrente présente l'individu en question : « Es, si no probable, al menos posible, que algún lector recuerde la persona y el nombre de don Anníbal Mario McDonald de Torres Gago Coutinho Pinto da Camara da Rainha, un viejo amigo mío que con su nombre y su figura pasó a una de mis narraciones »¹⁸. Or, ce personnage, dont le nom déjà plus qu'improbable parodie les interminables patronymes portugais, apparaît effectivement dans le roman *La saga/fuga de J.B.* publié en 1972. C'est donc un personnage fictionnel doublement repéré comme tel dans le texte qui aurait remis le manuscrit à l'auteur. On est bien loin l'instance en chair et en os dont l'existence extra-textuelle sert traditionnellement de garant d'authenticité du manuscrit lui-même. On le voit

¹⁶ Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, op. cit., p. 14

¹⁷ Christian Angelet, art.cit., p. XLVII

¹⁸ Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, op. cit., p.10.

bien : l'univers torrentien se boucle sur lui-même et la préface campe sur le terrain de l'auto-référentialité, de la sui-référentialité bien plus que sur celui de la référentialité.

De même, le *topos* du « manuscrit trouvé » est très vite désigné comme tel dans les deux préfaces. Dans *Quizá nos lleve el viento al infinito*, après avoir instauré les conditions d'une lecture réalisante, l'auteur poursuit de la façon suivante : « Los especialistas ya saben que este relato se aproxima a la categoría de 'mansuscrito hallado', lo mismo que 'el Quijote' y que ciertos mensajes que se arrojan a la mar dentro de una botella »¹⁹. L'auteur renvoie donc le texte dans le champ de la fiction après avoir feint de l'en dégager. La référence intertextuelle à *Don Quichotte* (présente, d'ailleurs, dans les deux préfaces) détourne de façon manifeste le sens traditionnel de ce *topos* : en citant à plusieurs reprises le plus célèbre antécédent du genre, Torrente inscrit son texte dans le flux de la littérature de fiction et non dans la réalité du hors-texte.

Et l'ironie atteint son comble lorsque l'auteur souligne ouvertement dans son discours le caractère conventionnel du stratagème auquel il a recours. Voici, en effet, comment l'auteur conclut la présentation du manuscrit dans *La Rosa de los Vientos*:

Creo que, con lo dicho, he despachado el rito de justificar la publicación de un nuevo « Manuscrito hallado » que no sé qué número hace de los míos, pero que, como en otras ocasiones, me permite agarrarme al ejemplo del quijote, al que de una manera o de la otra, recurro siempre: tengo el « manuscrito hallado » por la más honra (sic) de las convenciones vigentes para el arte de la novela²⁰.

Les mots « rite » et « convention » ne laissent aucun doute sur l'intentionnalité de l'auteur : c'est bien le lieu commun en tant que tel qui est convoqué ici. Et le caractère conventionnel, artificiel de ce « truc » vaudra d'ailleurs pour l'ensemble du roman puisque quelques lignes plus loin, l'auteur ajoute : « A esta (novela) que hoy publico añadí como experiencia el viejo procedimiento de las cartas ». On le voit, l'intertextualité cède progressivement la place à un discours franchement métanfictionnel qui ne laisse plus aucun doute quant à la fictionnalité du récit qu'il introduit²¹. Les quelques lignes que je viens de citer sont apparemment doublement transgressives: intertextuelles et métatextuelles, elles reviennent à annuler la feintise de référentialité que la préface avait longuement introduite.

¹⁹ Gonzalo Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, op. cit. , p. 9.

²⁰ Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, op. cit., p. 14

²¹ L'auteur poursuit sa dissertation sur le *topos* du manuscrit trouvé de la façon suivante: «¿Habrà algo más petulante que ese señor que se pone a contar lo de otro en estilo indirecto libre? ¡Y menos mal cuando confiesa que la historia es enteramente de su invención! Lo que ya se puede ir pensando es en prescindir de una vez de cualquier rito y dejar que las narraciones en primera persona del singular corran su propia suerte. Es un modo como otro cualquiera de relatar una ficción», *ibid.*, p. 14.

Appelant une lecture rétroactive, elles invitent le lecteur à considérer tout ce qui les précède comme un pur exercice rhétorique et non pas comme un argument visant à établir l'authenticité du texte. C'est la pratique textuelle en tant que telle qui est convoquée ici, et l'on peut presque parler de manuscrit trouvé au deuxième degré.

Les deux préfaces bafouent donc simultanément et paradoxalement ce qu'elles feignent d'instaurer. Ce n'est donc pas à un hors-texte qu'il est fait appel pour venir cautionner l'authenticité du texte mais un intertexte ou plutôt à un architexte. Le texte ne réclame pas la caution du réel mais celle, intertextuelle, de la littérature²². Or, on en conviendra aisément, la fiction ne peut guère servir de caution de réalité.... Le discours préfaciel torrentien s'insère donc parfaitement dans la tendance signalée par Andrea del Lungo lorsqu'il affirme, « qu'à partir du XIXe siècle, le recours au *topos* du manuscrit, évidemment affranchi de tout rôle de légitimation du roman, se fait de plus en plus rare, et que son emploi ne peut relever que de l'ironie »²³. De fait, si « l'ironie dans l'incipit se présente presque toujours sous la forme d'un discours intertextuel, qui signale une différence par rapport à certains modèles connus et qui évoque au lecteur [...] le souvenir du « déjà lu »²⁴, alors l'incipit torrentien semble être l'archétype de l'incipit ironique.

Ironie et transgression ?

Mais cette revisitation ironique des *topoi* discursifs constitue-t-elle une transgression comme le laisse entendre Andrea del Lungo lorsqu'il affirme « tout incipit ironique est transgressif en ce qu'il dénonce de la fiction au moment même où le lecteur doit croire en la fiction »²⁵. Une telle interprétation, aussi séduisante soit-elle, rencontre selon moi deux écueils.

En premier lieu, je signalerai avec Christian Angelet qu'« il y a belle lurette que, pour nous autres modernes, cette formule inaugurale fonctionne comme un signal de fiction. Mis en guise d'avertissement, *ceci n'est pas un roman* implique aussitôt son contraire, *ceci est un*

²² Finalement, dans le texte torrentien, le seul point de vue qui compte, c'est celui de la littérature « Esto no me exime de redactar e insertar, precisamente aquí eso que llamó 'justificación' y que debiera haber llamado asimismo 'complemento', pues la historia en que consiste (breve), al mismo tiempo justifica, desde el punto de vista literario, único válido aquí, la publicación de un manuscrito [...] ». Gonzalo Torrente Ballester, *La rosa de los vientos*, *op. cit.*, p. 9.

²³ Andrea Del lungo, *op. cit.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵ Andrea Del Lungo, « La frontière du commencement : transitions, transgressions », in Chistine Péres (ed) *Au commencement du récit*, Paris, Lansmann, 2005, p. 11.

roman »²⁶. Il semble, en effet, que le *topos* du manuscrit trouvé ait très vite été perçu comme convention du genre romanesque²⁷. Aucune de ces préfaces semble n'avoir jamais été prise au pied de la lettre. Elles sont d'avantage stratégies de dévoilement de la fictionnalité du texte qu'occultation de cette fictionnalité²⁸. « Lieu où tremble le statut du texte, et pourtant lieu fortement codé qui dit 'ceci est référentiel' mais que, tel le pacte réaliste, je ne dois sans doute pas prendre à la lettre, que je dois reconnaître comme ce surcroît de fiction », ces préfaces ludiques sont donc depuis bien longtemps déjà des marqueurs de fictionnalité, des dispositifs fictionnels qui jouent le jeu de la référentialité pour mieux servir le pacte fictionnel.

Par ailleurs, je rappellerai avec Jean-Marie Schaeffer que la fiction est une feintise ludique partagée et que « la fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers est l'univers réel »²⁹. Le propre du discours de fiction est de proposer invariablement « un processus d'immersion mimétique qui nous amène à traiter la représentation fictionnelle 'comme si' elle était une représentation factuelle et de nous l'approprier à travers des mécanismes d'introjection, de projection et d'identification » mais en aucun cas le récepteur de la fiction ne croit « vraiment » en ce qu'il lit³⁰. Finalement, la seule exigence qui est faite à la fiction est la suivante :

Une fiction n'est pas obligée de se dénoncer comme fiction; en revanche, elle doit être annoncée comme fiction, la fonction de cette annonce étant d'instituer le cadre pragmatique qui délimite l'espace de jeu à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer sans que les représentations induites par les mimèmes ne soient traitées de la même manière que le seraient les représentations « réelles » mimées par le dispositif fictionnel³¹.

Or, la présence d'un discours liminaire ironique ne contrevient aucunement à cette exigence. Aucun lecteur ne saurait se méprendre sur le sens de la feintise ludique partagée à laquelle invite le discours paratextuel d'un roman, quelles que soient les modalités discursives

²⁶ Christian Angelet, *op. cit.*, p. Lii

²⁷ D'après Jan Herman, dès le XIII^e siècle, « le manuscrit trouvé est devenu *topos* : structure argumentative exogène que le texte adopte pour la transgresser », Jan Herman et Fernand Hallyn, *op. cit.*, p. xxii.

²⁸ Pour preuve, ces romans qui au XVIII^e siècle déjà, font un usage parodique et ironique du *topos* auquel ils ont recours. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation, 2008, 335 p.

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 156.

³⁰ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poética*, 10/12/2002, <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>.

Pour une approche de la théorie de Jean-Marie Schaeffer, je renvoie le lecteur à ma communication (à paraître) « Para un acercamiento a la recepción de los textos de metafiction » prononcée dans le cadre du colloque « (Meta) Escrituras hispánicas » qui s'est tenu à l'Université Otto Friedrich de Bamberg les 26 et 27 juin 2009.

³¹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 162.

mises en œuvre, ironiques ou non³². Peut-être mon raisonnement sera-t-il plus clair s'il prend appui sur un célèbre exemple d'incipit ironique, celui du roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*. Voici comment le *topos* du manuscrit trouvé est présenté au seuil de ce roman :

Le 16 août 1968, on me mit dans les mains un livre dû à la plume d'un certain abbé Vallet, *Le Manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (les Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Le livre accompagné d'indications historiques en vérité fort minces, affirmait qu'il reproduisait fidèlement un manuscrit du XIV^e siècle, trouvé à son tour dans le monastère de Melk, par le grand érudit du XVIII^e siècle, qui a tant fait pour l'histoire de l'ordre bénédictin. La docte trouvaille (la mienne, troisième dans le temps donc) me réjouissait [...] ³³.

Sorte d'hommage ludique à la littérature, la revisitation ironique du *topos* narratif telle qu'elle est pratiquée dans le texte d'Eco ne me semble pas réellement transgresser le cadre pragmatique de la feintise ludique partagée qui définit l'expérience fictionnelle. La reprise ironique du *topos* n'est finalement qu'un moyen ludique supplémentaire dont dispose la fiction pour se désigner comme telle. Tout au plus l'ironie transgresse-t-elle les modalités de la mise en place du dispositif et de sa reconnaissance par le lecteur : elle déplace les termes de la négociation du contrat fictionnel qui doivent être lus à un deuxième degré, en convoquant « la bibliothèque culturelle du lecteur fonctionnant comme pré-texte de lecture »³⁴.

Préface métafictionnelle et transgression

L'incipit torrentien me semble, en revanche, être tout à fait transgressif. Car la préface torrentienne n'est pas seulement un hommage à un procédé littéraire par le biais de la reprise ironique d'un *topos*. Elle s'applique également, par le biais d'un discours métatextuel, à déconstruire le *topos* discursif à mesure qu'elle le construit. Cette dénonciation, qui prend parfois l'allure d'une véritable dissertation sur le *topos* lui-même, brise ainsi tous les codes avec lesquelles la littérature nous avait depuis toujours familiarisés. La préface torrentienne est en effet à la fois fiction et commentaire à propos de cette fiction, c'est-à-dire à la fois fictionnelle et méta-fictionnelle, productrice d'illusion et dénonciatrice (au premier degré) de cette illusion. Or, si cette modalité a depuis longtemps envahi les pages du récit de fiction, la

³² Le cas de Sir Andrew Marbott, largement commenté par les critiques, constitue le seul exemple de méprise avérée concernant le statut fictionnel du texte. Le livre de Hildesheimer est en fait la biographie imaginaire d'une personne qui n'a jamais existé - un personnage donc. Nous renvoyons le lecteur à Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, chap. V et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 137-145.

³³ Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, Paris, Le livre de Poche, 1982, p. 8.

³⁴ Nathalie Kremer, art.cit.

zone du paratexte avait jusqu'à présent été préservée de cette hybridité : relevant soit de la catégorie de la feintise ludique (parfois) soit de celle du commentaire sérieux (le plus souvent), les catégories du réel et du fictif, du vrai et du faux, semblaient y être parfaitement étanches.

La préface torrentienne, nous l'avons vu, malmène sans cesse et ouvertement son lecteur : elle l'invite tour à tour –et parfois simultanément !- à croire et à douter de ce qu'elle affirme. Elle se joue de ses croyances pour ne lui laisser finalement que le sentiment de la perte irrémédiable de tous les repères qu'il était laborieusement parvenu à établir au cours de sa lecture. Voici, par exemple, comment s'ouvre la préface de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, intitulée, très ironiquement, « Las cosas, claras » :

Este relato es completamente inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso. Todos los relatos de este género, sin excepción, son inverosímiles, lo que tampoco les obliga a ser verdaderos. Entre éste y éstos existe, sin embargo, otro género de diferencia: éste confiesa su inverosimilitud y advierte de ella; los otros, no: es la razón por la cual la gente, a fin de cuentas, acabará prefiriéndolos. Allá ella³⁵

On en conviendra aisément, rien n'est moins « clair » que ce discours liminaire ! En lisant les premières lignes du texte, le lecteur se sent d'abord rassuré par le recours aux traditionnelles dichotomies vraisemblable / invraisemblable et vérité / mensonge ; il est persuadé d'entrer dans un discours sérieux réellement destiné à lui rendre les choses plus claires. Mais très vite il perd pied : s'il a cru un instant que ces lignes introductives allaient lui permettre d'aborder le récit en fonction de repères qui lui sont familiers, au sortir de ces lignes, il comprend que ces derniers n'ont aucune validité ici.

Caractéristique de toute l'œuvre romanesque torrentienne, l'indistinction entre le réel et le fictionnel contamine donc toutes les strates du discours. On la retrouve d'ailleurs déclinée à un endroit pour le moins inattendu de *Quizá nos lleve el viento al infinito*. La dédicace du roman s'achève en effet sur des remerciements bien particuliers. Après avoir mentionné plusieurs couples d'amis que le lecteur suppose réels, l'auteur ajoute: « Finalmente, Myriam y Rosanna también son parejas, aunque de hermanas. No quiero dejarlas fuera de este manojito de amigos queridos, cada uno de los cuales merecería por sí solo una *Ilíada* »³⁶. Or, Myriam et Rosanna ne sont autres que deux personnages de *La rosa de los vientos*, roman publié rappelons-le, un après *Quizá nos lleve el viento al infinito*. La présence de ces personnages

³⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, op. cit., p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

fictifs dans le flot des personnes réelles constitue une véritable transgression de l'opposition binaire entre le réel et le fictionnel sur laquelle nous fondons notre appréhension du monde. Dans les pages de la dédicace, plus encore que dans celles de la préface, le seuil de la fiction n'est pas censé avoir été franchi. Et c'est là que réside la transgression du discours torrentien car « l'envahissement du paratexte par la fiction déstabilise le dernier garde-fou dont nous disposons pour identifier la fictionnalité, à savoir le dispositif paratextuel, matérialisation du cadre *pragmatique* par quoi les effets de fiction s'instaurent et sont identifiés comme tels »³⁷.

Sans compter que l'écriture torrentienne instaure de surcroît le règne du soupçon là où personne ne l'attend, dans les dernières phrases de la préface de *Quizá nos lleve el viento al infinito* :

Si el Nadie que lo escribió hubiera tenido a mano una vasija de cristal lo suficientemente grande como para contenerlo, habría arrojado el manuscrito a la mar en vez de entregárselo a Miguel Roig. Entonces habría sido un “manuscrito hallado” con mucha más propiedad, pero corría el riesgo de que la marea estrellase la botella contra las rocas de una cala y “Nadie” hallase el manuscrito. Este último “Nadie” no debe confundirse con el primero: lo dejo bien sentado porque, después, vienen los líos³⁸.

Lorsque l'origine de la parole se dissout au point de n'être plus « personne », l'incipit ouvre l'écriture elle-même sur une transgression ontologique.

³⁷ Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction: fragments d'une enquête », <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>.

³⁸ Gonzalo Torrente Ballester, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, *op. cit.*, p. 9-10.