

Comité éditorial pour cet ouvrage :

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

Ouvrages parus dans la collection :

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

Graphiste : Christine Cabirol

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

D/2005/5438/507

ISBN 2-87282-506-1

Au commencement du récit
Transitions, transgressions

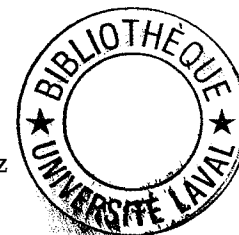
Christine PÉRÈS (éd.)

PQ
6144
A887
2005

españ@31

Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine

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



Roman Espagnol Contemporain

LANSMAN EDITEUR

SOMMAIRE

Avant-propos. <i>L'incipit</i> romanesque, entre transition et transgression par Jean Alsina	5
STRATÉGIES DE L'INCIPIT : TRANSITIONS, TRANSGRESSIONS	
La frontière du commencement : transitions, transgressions par Andrea Del Lungo	9
Fondements théoriques d'un espace propice au jeu de la fiction dans le roman espagnol contemporain (analyse de plusieurs entrées en écriture) par Stéphan Pagès	17
JE COMMENCE	
L'enfantement de/dans <i>La larga marcha</i> de Rafael Chirbes par Catherine Orsini-Saillet	41
La tradition revisitée dans l' <i>incipit</i> de <i>Crónica del rey pasmado</i> <i>scherzo en re(y) mayor, alegre mas no demasiado</i> de Gonzalo Torrente Ballester : transition ou topique postmoderne ? par Isabelle Touton	55
Immuable <i>incipit</i> . José Manuel Caballero Bonald : du roman aux mémoires par Jean Alsina	69
DIFFICULTÉ DES COMMENCEMENTS	
Dissolution des seuils dans <i>Negra espalda del tiempo</i> de Javier Marías par Amélie Florenchie	81
L' <i>incipit</i> de <i>Blanca vuela mañana</i> de Dulce Chacón : énigme et/ou sésame ? par Anne Paoli	97
PIÈGES ET RELECTURES	
<i>La paradoja del ave migratoria</i> de Luis Goytisolo ou les migrations d'un <i>incipit</i> par Geneviève Champeau	113
Ouverture de deux parcours de lecture piégés : les <i>incipit</i> de <i>Naturaleza</i> (Felipe Hernández, 1989) et de <i>Sefarad</i> (Antonio Muñoz Molina, 2001) par Christine Pérès	129
Le poids du secret : l' <i>incipit</i> lacunaire de <i>Corazón tan blanco</i> de Javier Marías par Christine Pérès	147
JUAN MARSÉ : UNE POÉTIQUE DE L'INCIPIT	
Au commencement était le fourbe : <i>El embrujo de Shanghai</i> de Juan Marsé par Jacques Ballesté	167
Réécritures : deux <i>incipit</i> pour <i>Si te dicen que caí</i> de Juan Marsé par Elvire Gomez-Vidal	183
<i>Rabos de lagartija</i> de Juan Marsé : voix des origines et transgression des seuils par Marie-Christine Pourtau Pérez	205

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

Jean ALSINA

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

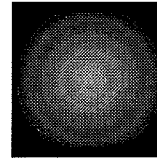
Dans ce cadre, on sait que « Transition » renvoie d'emblée à une période historique récente de l'histoire d'Espagne dont on souligne maintenant davantage les silences acceptés et les oublis programmés. Si elle a été vécue comme inauguration de processus nouveaux, entrée dans des territoires et des univers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

626452

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

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

Stratégies de l'*incipit* : transitions, transgressions



La frontière du commencement : transitions, transgressions

Andrea DEL LUNGO
Université de Toulouse-Le Mirail

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

Italo Calvino, « Commencer et finir »

La réflexion d'Italo Calvino, dans son projet de « leçon américaine » consacré au commencement et à la fin du roman, nous rappelle à chaque instant que la *délimitation* constitue autant une nécessité pour le créateur qu'une véritable condition d'existence de l'art¹. Au fond, l'œuvre d'art est telle car elle définit, établit et trace des frontières – axiome sans doute formaliste, qui renvoie à la fonction modélisante que Iouri Lotman assigne au début de l'œuvre, elle-même « modèle fini d'un monde infini »². Cependant, loin d'être un simple fait formel, la délimitation se révèle un choix essentiel, posant des enjeux d'ordre non seulement esthétique, mais aussi cognitif et idéologique.

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

* * *

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

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

Ainsi, l'idée de transition joue-t-elle à tous les niveaux, aussi bien du côté de la genèse que de la réception de l'œuvre. Moment décisif du choix pour l'écrivain, selon la réflexion de Calvino, le commencement, de l'écriture et du texte à la fois, ne pourrait cependant être considéré comme création *ex nihilo*, même s'il actualise certains des paradigmes de la création, mais plutôt comme véritable transition du cosmos à l'univers verbal du texte, de l'informe à la forme, de l'infini au fini, là où Calvino actualise de toute évidence l'image formelle donnée par Lotman. De l'autre côté, pour le lecteur, le début du roman correspond précisément au franchissement d'une frontière, que le paratexte se doit déjà d'indiquer, ouvrant sur un territoire imaginaire et inconnu : transition logiquement réglée, car l'*incipit* contribue à orienter et diriger la réception du texte – il s'agit peut-être de sa fonction la plus générale –, voire à définir la modalité même du passage, par la détermination d'un pacte de lecture³.

Or, si la nature de ce passage semble échapper aux définitions, à cause de la complexité de la relation qui lie l'œuvre et le monde, il est toutefois possible de déterminer au moins deux niveaux du passage qui correspondent à la double exigence à laquelle tout commencement romanesque doit se confronter : justifier son droit à la parole, et réaliser en même temps l'entrée dans la fiction⁴. D'abord, le passage consiste donc en une *prise de parole* qui ouvre l'espace linguistique du texte et qui vise à légitimer le texte ainsi qu'à orienter sa réception ; ensuite, le passage se caractérise comme *ouverture de la fiction*, seuil d'entrée dans l'univers romanesque, dans un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher ici les repères nécessaires à sa propre exploration, l'*incipit* étant censé fournir des informations ou des indices sur l'histoire racontée, tout en déployant une stratégie de séduction du lecteur.

* * *

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

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

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

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

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

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

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

– enfin, l'*incipit* représente l'espace privilégié de la métalepse, de cet écart de niveau diégétique qui manifeste souvent la *présence* de l'auteur, et ce notamment aux frontières du texte, comme l'a montré Gérard Genette dans son plus récent ouvrage⁷. L'abondance de la métalepse au début du roman s'explique évidemment par le rôle stratégique de l'*incipit*, lieu privilégié d'appel au lecteur, selon les perspectives que je viens d'évoquer ; mais la particularité de la métalepse est d'inscrire une voix auctoriale et, du coup, d'identifier bien souvent une figure de lecteur. Bref, la transgression s'effectue ici au moyen d'un *brouillage des limites*, et notamment de la frontière entre réalité et fiction. Est-ce le narrateur ou l'auteur qui s'exclame, au début du *Père Goriot* de Balzac, « *All is true* », en s'adressant à un lecteur insensible installé dans son fauteuil ? Et qui est-ce qui parle dans les premières pages de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, en nous saisissant à l'instant précis de notre lecture, c'est-à-dire commençant à lire *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino ?

* * *

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

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

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

Toujours est-il que la transgression suprême des frontières réside, à mes yeux, ailleurs, c'est-à-dire dans une forme romanesque qui arriverait à s'affranchir de l'aspect téléologique inéluctable de la narration. Les exemples sont à vrai dire assez nombreux et ils relèvent d'ailleurs de « courants » romanesques fort différents. Les romans de Beckett, par exemple, donnent l'impression d'être *incommençables*, notamment *Molloy*, texte qui problématise constamment l'acte de commencer, ou *L'Innommable*, qui nie la possibilité même d'un commencement. Ailleurs, les oulipiens adeptes de la littérature à contrainte ont fait exploser la linéarité du texte par la multiplication virtuellement infinies de ses possibles. Ou encore, plusieurs romans ou films peuvent se dérouler à l'envers, commençant par la fin, prendre des allures cycliques ou itératives – pensons à ce « récit » de John Barth, d'une seule phrase et en forme de bande de Möbius, qui constitue à juste titre l'emblème du postmodernisme littéraire⁸ –, ou se déconstruire littéralement autour de leurs frontières : c'est le principe, je crois, d'un certain genre cinématographique contemporain, trouvant peut-être sa plus haute expression dans *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino.

* * *

Ces différentes formes de transgression seraient-elles un trait marquant ou caractéristique de la littérature contemporaine ? Ou, avançons le mot, du postmodernisme littéraire ? (Admettons au moins que celui-ci existe, la notion restant suspecte et quelque peu clandestine dans le domaine critique français). Je me permets d'en douter. En ce qui concerne les formes « communicatives » de la transgression, les exemples que j'ai pu évoquer ont déjà montré leur caractère trans-historique⁹. En revanche, parmi les formes transgressives qui touchent à la composition du roman, la dernière que nous avons citée – l'affranchissement de la téléologie narrative – semble se développer surtout à partir de la seconde moitié du XX^e siècle ; et même si l'on pouvait évoquer des prédécesseurs (Sterne et Diderot, par exemple), le postmodernisme paraît ici exacerber un principe marquant de la modernité : la déconstruction, du texte et de ses frontières.

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

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

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

* * *

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

En cela, la littérature postmoderne serait plutôt en relation de continuité avec ce qui la précède, à moins de ne vouloir inversement considérer, avec Umberto Eco, le postmodernisme comme une catégorie métahistorique¹⁰. Hypothèse qui n'est pas qu'une provocation : en effet, la littérature postmoderne pose avec une acuité particulière la question de la délimitation – véritable *essence* de la littérature – et s'interroge en même temps sur les formes d'une transgression des limites qui serait, elle, une véritable *constante*, du point de vue historique, du roman. Car le pouvoir de la littérature est précisément celui d'établir ses propres frontières pour mieux les dépasser, voire pour les détruire à chaque instant. C'est peut-être pour cela que l'*incipit*, pour conclure avec les mots de Calvino, est « le lieu littéraire par excellence »¹¹.

Notes

- 1 I. Calvino, « Commencer et finir », dans *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 2003, t. II, p. 105.
- 2 I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.
- 3 Cependant, l'expérience de la fiction étant aussi ancienne que le genre humain, et intégrée depuis l'enfance par chaque individu, la pertinence de cette détermination, et au fond du pacte de lecture même, mériterait d'être nuancée ; car le texte qui livre son mode d'emploi dès son début ne pourrait qu'éveiller le soupçon... On y reviendra.
- 4 Sur l'ensemble de cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, chapitre 1, notamment p. 31-34.
- 5 U. Eco, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1982, p. 29. Sur la fonction du jeu intertextuel dans le roman, on peut voir le témoignage de l'auteur dans l'*Apostille au Nom de la rose* (parue en italien dans *Alfabeta*, 49, 1983), reproduite en appendice aux éditions successives du livre.
- 6 On peut lire à ce propos le commentaire de Pierre Bayard dans *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, chapitre II.
- 7 G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.
- 8 J. Barth, « Frame-Tale », dans *Lost in the Funhouse*, Londres, Secker & Warburg, 1969, p. 1-2.
- 9 Mon principe, que je peux maintenant dévoiler, était de citer pour chacune de ces formes de transgression un auteur emblématique du postmodernisme, et un auteur « classique », ou peut-être postmoderne avant la lettre...
- 10 Voir à ce propos l'*Apostille au Nom de la Rose*, déjà citée.
- 11 I. Calvino, « Commencer et finir », *op. cit.*, p. 106.