

Essai de caractérisation de la construction d'un univers fictif à travers le commencement romanesque (corpus anglophone)

Virginie Passot
Université Paris IV-Sorbonne

1. Problématiques

Ouvrir un livre de fiction, plonger dans sa lecture, c'est faire l'expérience du franchissement d'un seuil invisible. Ce franchissement d'un monde réel et infini vers un monde irréel et fini est à la fois le principe du plaisir de la lecture, et marque aussi le commencement des difficultés pour l'auteur. Les manuscrits des plus grands écrivains le révèlent souvent, commencer un roman est l'occasion d'hésitations, de ratures et de nombreux questionnements. C'est que l'enjeu est grand: pour reprendre l'image du seuil, si le pas de la porte ne plaît pas au lecteur, il y a peu de chance qu'il s'avance volontiers vers l'entrée, dépose ses affaires sur le porte-manteau, et se mette à son aise sur le sofa du salon pour attendre la suite. Le début de roman est donc un moment clé. Il l'est dans l'économie du roman, mais l'est aussi dans l'histoire du roman. Nous verrons dans un premier temps comment, à travers les siècles et au gré des courants littéraires, les auteurs ont adopté des stratégies diverses, qui, toutes, sont révélatrices du même questionnement: comment installer un monde artificiel: faut-il faire semblant que tout est vrai? Ou bien faut-il avouer l'arbitraire de la création? Autre enjeu de l'incipit, afin d'entrer dans un univers fictif, il faut des éléments référentiels susceptibles de guider le lecteur vers une représentation mentale minimale de la situation. Il faut donc construire des référents, construire la référence. Là aussi, on observe plusieurs stratégies. Ce sera l'objet d'un deuxième moment. Pour terminer, nous nous concentrerons sur un cas particulier de commencement romanesque: le début *in medias res* en tant que lieu d'une mise en scène problématique des enjeux informatifs et séductifs de l'incipit.

2. Le commencement, définitions et histoire

2.1. Le début comme seuil, comme passage

A propos de l'expérience que le lecteur fait du commencement romanesque, Jean Rousset écrivait dans *Forme et Signification* :

Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. [...] l'expérience première [de la lecture] demeure celle du « Nouveau Monde », l'écart; qu'elle soit récente ou classique, l'oeuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré, mais aussi nié: en présence de l'oeuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement.

Franchissement d'un seuil, l'entrée dans l'oeuvre romanesque est aussi vue comme rupture, mise à l'écart de notre univers réel, pour pénétrer dans autre chose. Entre ouverture et fermeture, l'oeuvre amène le lecteur à franchir une frontière. Cette frontière, c'est l'auteur qui la décide et la dessine.

Pour Andrea Del Lungo, auteur de *L'incipit romanesque*, il revient à l'écrivain cette tâche difficile de la délimitation de l'oeuvre, de la délimitation d'un cadre. D'après elle, « l'arbitraire suprême de l'auteur réside justement dans cet acte de délimitation, de tracer une ligne qui sépare l'intérieur de l'oeuvre et l'extérieur, définissant ainsi une forme offerte au public ». Cette ligne arbitraire est garante de l'unité de l'oeuvre, et c'est précisément cette ligne unifiante qui écarte l'oeuvre du réel.

2.2. Les stratégies du commencement

Dans son ouvrage, Andrea Del Lungo identifie deux grandes stratégies d'entrée dans la parole du texte de fiction. Elle associe l'une et l'autre de ces deux stratégies à deux grands moments de l'histoire de la littérature, et situe la charnière entre ces deux moments à la fin du XIXe siècle.

La première de ces stratégies cherche à cacher l'arbitraire de l'entrée en fiction, la seconde cherche au contraire à l'exposer clairement, voire ostensiblement. Paradoxalement, c'est deux prises de position impliquent des procédés allant exactement à l'inverse de ce que l'on pourrait attendre. De fait, dissimuler l'arbitraire et le caractère fictif de l'histoire implique une mise en évidence de la frontière évoquée plus haut. Par ailleurs, comme le précise Andrea Del Lungo, pendant des siècles, les frontières de l'œuvre d'art ont été réglementées, codifiées, et clairement signalées. On l'observe également en peinture, où le cadre servait à rendre les limites de l'œuvre plus tangibles, en musique où l'on a développé des formes codifiées de début (l'ouverture d'opéra par exemple), et en théâtre, où le rideau permet de délimiter l'espace scénique, et marque le début et la fin de la représentation. Cette recherche de démarcation nette et visible est le signe d'une volonté de dissimuler le caractère arbitraire de la création. D'où dans de nombreuses œuvres classiques, la tentative de faire passer la fiction pour vraie en créant l'illusion que tout est authentique, notamment à travers toute une série de *topoi* du commencement, comme le manuscrit ou les lettres retrouvées (notamment dans le roman du XVIIIe siècle). Bien évidemment, le public acceptait ces subterfuges comme faisant partie des conventions, mais n'était pas dupe. D'autres fois, la prise de parole est assumée par un narrateur qui affirme son autorité, comme dans le début des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey (1822), où le narrateur s'adresse au lecteur pour lui délivrer ses intentions.

(1) To the reader.--I here present you, courteous reader, with the record of a remarkable period in

my life: according to my application of it, I trust that it will prove, not merely an interesting record, but, in a considerable degree, useful and instructive.

Le narrateur prend la parole pour raconter son histoire afin que le lecteur y tire quelque enseignement, la prise de parole est justifiée, légitime et le récit prend des allures d'autobiographie.

La seconde stratégie, la plus moderne, à partir de la fin du XIXe siècle, cherche au contraire à mettre en évidence l'arbitraire du début, la coupure entre le monde réel et le monde du texte. Et donc, à l'inverse de la précédente stratégie, cela passe par l'effacement des démarcations et des

codes du début. Pour reprendre les mots de Andrea Del Lungo, « le début s'insère dans un continuum linguistique ». Paradoxalement, cette tentative de naturaliser les frontières de la fiction crée un effet d'artificialité, comme pour remettre en question le concept de représentation. Le choix de l'une ou l'autre des deux stratégies a des conséquences capitales sur l'organisation, l'aspect, l'accessibilité, la grammaire de l'incipit, et cela est particulièrement visible à travers une étape fondamentale du début de fiction: la construction de la référence.

3. L'enjeu référentiel

3.1. Incipit et référence

Construire la référence est l'un des grands enjeux du commencement romanesque. Nous nous inspirons ici en grande partie des travaux de Joël Zufferey et Jean-Daniel Gollut dans *Construire un monde, les phrases initiales de La Comédie humaine* (2000). Le paratexte peut

préparer la référence : le titre, un prologue, une collection, une couverture permettront peut-être d'orienter la lecture, de créer une isotopie sémantique avant même que le texte ne débute. Mais il n'en reste pas moins que c'est là l'enjeu majeur de la première phrase, sans oublier qu'il faut aussi séduire, donner une idée du style d'écriture, et amorcer une dramatisation. Comme Zufferey et Gollut, nous entendons référence ici comme une activité discursive, « l'élaboration dynamique d'une représentation par laquelle un objet est donné à concevoir » (*ibid*). Il en résulte que la situation d'interlocution conditionne cette activité, et que, partant, la référence met en jeu aussi bien la représentation que la communication.

D'après Zufferey et Gollut, la référence est soumise dans l'incipit à des contraintes particulières liées à la situation d'ouverture. Représenter y consiste à produire une première image de l'univers en cause

- par l'élection de quelques objets,
- puis par l'attribution à ceux-ci de quelques propriétés qualificatives ou actionnelles choisies,
- et enfin par une mise en scène initiale.

Toutes ces décisions se prennent en fonction d'une visée communicative. « Le contenu informatif est conçu pour un destinataire, et la livraison s'aménage en vertu de cette relation. » Il s'agit donc d'introduire un objet et de le rendre saisissable à la conscience du lecteur. Zufferey et Gollut insistent le fait qu'il est intéressant de regarder « le mode de donation d'un objet », autrement dit l'accessibilité pragmatique d'un référent. L'accessibilité d'un référent est une notion importante dans la première phrase de roman: Zufferey et Gollut la définissent par sa dépendance à «

l'indice d'évidence référentielle d'une désignation » (*ibid*). Et le mode de donation est également révélateur de la stratégie de communication choisie par l'auteur. La première stratégie que nous exposons plus haut voudrait que chaque référent soit introduit selon les règles, c'est à dire en le rendant le plus accessible possible, alors que la seconde stratégie aurait tendance à provoquer l'inverse.

Voici comment l'auteur procède concrètement pour créer ces effets d'accessibilité ou d'inaccessibilité. (Dans le présent paragraphe, nous reprenons quasiment à l'identique les analyses de Zufferey et Gollut dans leur étude sur la première phrase balzacienne.) Présenter un objet dans un texte de fiction, c'est, si l'on en croit Patrick Charaudeau dans *Grammaire du sens et de l'expression* (1992),

*faire en sorte qu'un être ou qu'un événement accède
à l'existence, à la fois comme référent, et comme être
ou événement identifiés par le langage.*

Présenter un objet, c'est mettre en jeu son existence et son identité.

L'existence du référent est soit posée, soit présupposée, ce qui entraîne que l'identité du référent est soit à établir, soit supposément déjà établie.

* « l'existence posée » (*ibid*), identité pas encore établie:

L'existence de l'objet est présentée comme une donnée nouvelle, que l'on est en train d'identifier. Le référent sera donc introduit au premier plan énonciatif, par deux procédés possibles:

** « l'existence posée par prédication » (*ibid*)

L'existence constitue le contenu principal de l'assertion, soit par l'intermédiaire d'un verbe « être » ou « exister », ou par une périphrase type « il y a, il se trouve, on trouve... ».

Ex:

*(2) **There is a field** – a broad south-sloping field
sitting astride a long hill that curves away into a secret
leafy valley.*

Two Caravans, Marina Lewycka, 2007 (Fig Tree)

** « l'existence posée par extraction » (*ibid*)

L'attribution d'existence repose sur le choix du déterminant. L'article indéfini « pose l'existence du référent qu'il détermine » peut-on lire dans *La grammaire d'aujourd'hui* d'Arrivé, Gadet et Galmiche (1986). Il extrait un individu de la classe à laquelle renvoie le substantif. L'occurrence particulière de ce référent le fait accéder à l'existence, voir dans l'exemple précédent: « a broad south-sloping field »

* « l'existence présupposée » (*ibid*).

Dans ce cas, la propriété d'existence est supposée acquise. Les mots du texte appellent à une simple récupération du référent dans la mémoire supposée du destinataire. L'existence présupposée entraîne que l'identité du référent est présentée comme déjà établie. Et l'accessibilité générale de l'énoncé sera difficile. Cela se traduit syntaxiquement par l'emploi

∅d'un embrayeur:

par exemple un pronom personnel de première et de deuxième personne du singulier ou du pluriel, très courants dans les premières phrases, voire comme premier mot

(3) *I had been sick for a long time.*

Oracle Night, Paul Auster (2004)

On fait comme si ces emplois étaient rendus possible par l'évidence de la situation de communication.

∅d'un nom propre:

(4) *Dr. Steiner, consultant psychiatrist at the Steen Clinic, sat at the front ground-floor consulting room and listened to his patient's highly rationalized explanation of the failure of his third marriage.*

A Mind to Murder, P.D. James (1963)

Le nom propre ne signifie rien par lui-même, et « acquiert donc un pouvoir présuppositionnel qui atteste qu'il existe un individu portant ce nom. [...] A l'appel du nom propre, le personnage est aussitôt crédité d'une existence plénière, d'une consistance, de personne à l'identité déjà connue » (*ibid*: 46). Bien évidemment le lecteur ne peut pas reconnaître ce personnage, mais, comme le soulignent Zufferey et Gollut, accepte cette dissymétrie entre connaissance supposée et connaissance réelle, en attendant que le texte élucide ce déficit d'information. Dans notre exemple, cela est fait sans tarder, dans l'apposition qui suit directement le sujet.

∅d'une description définie: C'est-à-dire avec des syntagmes nominaux définis, qui présupposent l'existence. Le référent est mis au second plan énonciatif puisque la problématique de son existence est censée être déjà résolue.

(5) *The rowdy gang of singers who sat at the scattered tables saw Arthur walk unsteadily to the head of the stairs [...].*

Saturday Night and Sunday Morning, Allan Sillitoe (1958)

L'article défini est normalement un signal de renvoi à référent déjà connu et mentionné dans un contexte avant. La description définie est donc normalement incompatible avec une première phrase de roman (sauf si le roman est un volume d'une saga dont les personnages et l'univers peuvent être présentés comme déjà connus du lecteur). Ce type de début simule un continuum textuel.

▫d'un pronom personnel anaphorique, de troisième personne du singulier ou du pluriel.

(6) *He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built [...].*

Lord Jim, Joseph Conrad (1900)

Là aussi, étant donné que le pronom anaphorique exige d'être rapporté à un antécédent nominal déjà en mémoire, il ne devrait pas apparaître en début de chaîne textuelle. Le point commun qui réunit tous ces différents procédés est l'illusion d'une répétition, comme une anaphore sans antécédent. L'effet produit est l'impression que l'histoire avait déjà commencé avant que l'on ouvre le livre, que l'histoire a une vie sans le livre. C'est ce que l'on appelle le début *in medias res*. Cette illusion de continuum linguistique, comme si l'on pouvait naviguer librement entre le monde réel et le monde de la fiction, met en évidence l'arbitraire de cette prise de parole. Comme le prédisait Andrea Del Lungo, l'effacement des frontières de la fiction a en réalité pour effet d'accentuer la violence du passage entre notre univers et l'univers du texte.

4. Début *in medias res*

Le début *in medias res* est depuis longtemps maintenant la forme la plus commune de début – par ailleurs, à feuilleter des livres de genres et d'auteurs divers en librairie, on est bien en peine de trouver un roman récent qui ne débute pas ainsi.

4.1. Définition, origine et raison d'être

C'est une forme de début qui existe depuis l'antiquité, notamment dans le genre de la poésie épique. Horace en avait fait un modèle d'exorde, dans *De Arte poetica*, et citait Homère en exemple: « Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus ». Dans cette phrase on retrouve le dynamisme, et aussi l'importance du pouvoir de séduction de cette dramatisation immédiate. Comme le souligne Andrea Del Lungo, c'est aussi la dimension énigmatique du début *in medias res* qui lui confère son caractère séductif : on y pratique la

rétenion d'information, des feintes supposant connu cet univers fictionnel dont le lecteur ne peut rien savoir, et on y dissimule les antécédents de l'histoire, donc le lecteur ne peut en saisir les tenants et les aboutissants.

4.1.1. *Il existe des degrés*

Néanmoins, il existe des degrés dans l'énigmatique, dans l'inaccessible. Entre le début *in principio* (début qui cherche à rendre naturelle l'entrée en fiction) et le début *in medias res* le plus extrême, il a des intermédiaires. Bien souvent, la technique du début est *in medias res*, mais en réalité, le tout est assez peu énigmatique. Parfois, la personne appelée par le nom propre est identifiée juste après, comme dans notre exemple (4). Ou bien encore, on trouve une description définie, mais l'ensemble des référents et des prédicats permettent de se représenter clairement la situation de départ. Par exemple, en (5), on pourrait reformuler le tout début par « In a pub, there was a band of rowdy singers sitting at the scattered tables ». Seule la mise en forme crée l'effet de dramatisation immédiate, mais le tout n'est pas véritablement énigmatique.

4.1.2. *L'énigme, le flou*

Parmi les éléments séductifs du commencement, il en est des subjectifs (liés à l'écriture de l'auteur), et il en est un objectif: l'énigme. Plus la première phrase sera énigmatique, plus elle va plonger le lecteur dans un brouillard et un « désarroi » (Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*) synonymes de désir et d'imaginaire. Tout se passe comme si le flou était le principe de fiction le plus puissant. Plus les éléments d'information sont épars et diffus, plus le fictif se construit dans l'imaginaire du lecteur. On le voit dans le début *in medias res*, ce sont les formes les plus définies qui sont recrutées pour créer les effets de dynamisme. Mais ce dynamisme ne se situe pas uniquement au niveau du rythme de la narration créé par les stratégies d'enjambement (anaphore sans antécédent, ou plutôt qui pointe un avant du texte). Le dynamisme se situe aussi au niveau de l'apparition du phénomène de fiction. A cet égard, j'aimerais citer en exemple la phrase suivante:

(7) *It was the summer that men first walked on the moon.*

Moon Palace, Paul Auster (1989)

On peut voir cet énoncé, dont le but est une localisation dans le temps, comme comparable à « *it was five pm* ». Dans ce cas, *it* est impersonnel, comme dans « *it's raining* ». Certains linguistes le pensent vide de tout sémantisme, d'autres l'appellent « personne d'univers », qui ferait référence à l'atmosphère, au temps qui passe ou qu'il fait. Voilà donc une première phrase qui pose un cadre temporel, sans plus. On peut aussi lire l'énoncé

comme une phrase clivée tronquée dont la seconde partie, introduite par *that*, aurait été élidée.

It was X[the summer that men first walked on the moon] Y[that my story began]

ou bien

Y[that what I am about to tell you happened]

Dans ce cas, *it* anticipe sur le reste de la phrase et en serait une représentation anticipée. La phrase clivée est une structure focalisante dont le but est de mettre en relief un élément rhématique X, situé après la copule *BE*, tout en postposant un élément thématique Y préconstruit, rejeté en fin de phrase après un relateur *that*. L'élément Y est supposé connu, et existe dans le monde mais on ignore son identité. Alors l'élément X apparaît comme la réponse à une question sous-jacente à propos de Y: « *when did the story begin ?* ». *It* serait donc une image abstraite anticipée de l'élément Y, et sa présence en début de phrase permettrait d'avancer la prédication et d'obtenir une identification précoce et, partant, focalisée, de l'élément Y. Ce qui est intéressant est que cette structure laisse l'énoncé en suspens. La structure présentative en *it was* est toute entière tendue vers une résolution censée être apportée par le segment introduit par *that*, comme en musique lorsqu'il y a frottement entre deux notes conjointes, l'oreille attend la résolution de cette tension par un accord parfait ou du moins consonant. De la même manière, le chamboulement de l'ordre syntaxique canonique de l'énoncé et le clivage de la relation prédicative créent une tension. Dans la première phrase de *Moon Palace*, la tension ne trouve pas de résolution, l'attention du lecteur reste en suspens parce que le flou demeure. Il demeure parce qu'il semble acquis que le contenu de Y est tellement évident pour les deux parties du couple énonciatif qu'il est possible de s'en passer sans entraver la compréhension. L'énigme de ce *it* et de cette phrase tronquée, c'est le surgissement du fictif : en quelques mots vagues, la voix narrative est créée, l'histoire est déjà contenue en creux, le lecteur est instauré et en même temps nié, comme le disait Jean Rousset dans la citation qui ouvre notre article. Cette seule phrase ouvre un espace, installe un lieu, pose un cadre. Le lecteur est attiré et repoussé tout en un coup : les formes montrent pour mieux dissimuler.

5. Conclusion

L'incipit est un passage clé qui réunit de nombreux enjeux. L'auteur doit y justifier sa prise de parole, orienter la lecture, séduire, construire des référents pour garantir la construction du fictif. Mais c'est aussi le lieu où

l'on fait l'expérience du potentiel de fictif du langage. Les formes sont le grand réservoir du fictif.

Références

- Adam, J.-M.** 1990. *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, P. Mardaga.
— 1999. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan,
- Aristote.** 1975. *La poétique*, Dupont-Roc, R., Lallot, J.(éds), Paris, Seuil,
- Barthes, R.** 1970. « Par où commencer? », in *Poétique*, n°1.
— *Le bruissement de la langue, essais critiques IV. « Sur la lecture »*. Paris, Seuil, 1984 (première édition dans *Le français aujourd'hui*, 1975).
- Bolinger, D.** 1977. *Meaning and Form*. Londres, Longmans.
- Charolles, M.** 1978. « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », in *Langue française* n°38, p.7-41.
- Chauviré, Ch.** 1995. *Peirce et la signification, introduction à la logique du vague*. Paris, PUF.
- Cotte, P.** 1993. « Ces mouvements qui font signe », in *Faits de langue*, n°1. Paris, PUF, p. 129-136.
— 2004..« Le titre et l'incipit d'un conte d'Edgar Allan Poe », in *Etudes anglaises*, Paris : Klincksieck.
— 2004. « Linéarisation et réélaboration – le cas des clivées », *Enoncer*, Paris, L'Harmattan, p.49-69.
- Cotte P., Delmas M. & Wlodarczyk H.** (eds). 2004. Equipe de recherche « Forme-Discours-Cognition », Université de Paris - Sorbonne. Paris,L'Harmattan,
- Danon-Boileau, L.** 1982. *Produire le fictif*. Paris : Klincksieck.
— 1995. *Du texte littéraire à l'acte de fiction, lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*. Gap Ophrys.
- Deleuze, G.** 1965. *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- Del Lungo, A.** 2003. *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil.
- Eco, U.** 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan, Bompiani.
- Gouvard, J.-M.** 1998. *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*. Paris, Armand-Colin.
- Langacker, R. W.** 1969. « On Pronominalization and the Chain of Command », in A. Stanford Schane, A. David Reibe, *Modern Studies in English*, 160-186. Eaglewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall.

- Maingueneau, D.** 1993. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Dunod.
- Picon, G.** 1953. *L'écrivain et son ombre*. Paris, Gallimard.
- . 1960 et 1961. *L'usage de la lecture*, 2 vol. Paris, Mercure de France.
- Rousset, J.** 1995. *Forme et signification*, Paris, José Corty.
- Zufferey, J. & Gollut, J.-D.** 2000. *Construire un monde, Les phrases initiales de La Comédie humaine*, Lausanne, Delachaux et Niestlé,