



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 4, n° 2, Automne 2003
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11833>

Fiat fabula : l'amour des commencements

Patrick Sultan



Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Le Seuil, 2003 (Collection Poétique), 380 p. ISBN : 2-02-057180-3. Texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Titre original : *Gli inizi difficili. Per una poetica dell' "incipit" romanzesco*, Padoue, UNIPRESS, 1997

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

Pour citer cet article

Patrick Sultan, « Fiat fabula : l'amour des commencements », *Acta fabula*, vol. 4, n° 2, , Automne 2003, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11833.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2003, consulté le 06 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.11833

Fiat fabula : l'amour des commencements

Patrick Sultan

À tout commencement s'attache la solennité sacrée d'un acte d'inauguration, l'aura d'un pouvoir démiurgique à la fois souverain et nécessaire. Marquant le passage du non-être à l'être, de l'intention à l'action, du possible au réel, l'*initium* semble vraiment au principe de tout ordre. Si les choses ont un commencement, elles ont alors un milieu et une fin ; tout a sa place et le tout est justifié ; plus de hasard et plus d'arbitraire, plus de chaos et plus de désordre, sinon en apparence. Lorsqu'il répond au Lapin qui lui demande par où il doit commencer, le Roi des *Aventures d'Alice au pays des Merveilles* (chapitre XII) parle bien en monarque souverain, soucieux de garantir par sa parole le règne d'un ordre légitime: "*Begin at the beginning [...] and go on till you come to the end, then stop.*"

Cette parole sentencieuse nous paraît ridicule mais elle ne prête à sourire que parce que nous la prenons à tort pour une évidence. Nous oublions qu'elle ne va pas de soi, que l'affirmation qu'il existe un commencement est une thèse métaphysique, qu'elle touche aux fondements mêmes de la théologie, de la philosophie, de la politique, de l'éthique... Et qu'il peut y avoir une radicale contestation de cette primauté ontologique du commencement.

Les débuts de roman offrent un lieu restreint et, à ce titre, privilégié, pour réfléchir sur de nouveaux frais à cette question fondamentale du principe. Certes, cette question esthétique n'est pas neuve : sur ce chapitre, on pourrait même remonter à la *Poétique* d'Aristote (1450b), ou à l'*Art Poétique* d'Horace (vers 148-149), et bien sûr à la rhétorique des Anciens qui assuraient à l'exorde et aux exigences de *captatio benevolentiae* une place non négligeable dans l'art oratoire. On se demandait comment "bien commencer" et l'on s'interrogeait sur les meilleurs moyens artistiques d'introduire son propos avec naturel.

Mais la question moderne semble moins technique, plus radicale. Elle ne porte plus sur les moyens mais sur l'essence même du commencement. On ne cherche plus à commencer au mieux mais on s'interroge sur les conditions de possibilité de tout commencement, et l'on voudrait sinon abolir cette contrainte, du moins l'é luder. Cela tient à une tendance profonde de l'art contemporain qui conteste la prétention de l'oeuvre à représenter un réel rebelle à toute représentation, à surmonter l'arbitraire de toute création littéraire. Au reste, l'idée même de création est récusée comme totalité illusoire. Ainsi, dans le seul domaine de la narration, on assiste à

l'agonie sans fin du commencement, à la multiplication des stratégies qui visent à sa dissolution (voir à ce sujet : "*nous n'avons plus de commencements*" dans *Grammaires de la création* de George Steiner ; compte rendu dans *Acta fabula* par Nicolas Laurent : <http://www.fabula.org/revue/cr/219.php>).

Comme l'atteste la volumineuse et utile bibliographie donnée par A. Del Lungo dans *L'incipit romanesque* (pp. 324-367), la critique contemporaine a accompagné ou suivi cette tendance de l'écriture romanesque à mettre en procès le commencement. Elle a, depuis plusieurs décennies, balisé en tous sens cette frontière visible du récit et s'est montrée attentive à décrire les seuils du discours, à scruter les points d'entrée dans la fiction au point de mettre au centre de la réflexion ce qui pouvait n'apparaître que comme un élément parmi d'autres de la construction narrative.

L'étude d'A. Del Lungo se propose d'offrir "*une vision systématique sur le sujet en prenant en compte les aspects problématiques de l'incipit romanesque dans l'écriture, pour en analyser ensuite les fonctions du point de vue de la réception du texte, et établir sur ces bases une classification possible des formes d'exorde*" (p. 16). En fait, l'approche poéticienne, – dans la continuité des travaux de Gérard Genette (*Seuils*, 1987) et dans la collection qu'il dirige –, est privilégiée, même si à plusieurs reprises quelques éléments empruntés à la critique génétique, la linguistique, ou bien à la théorie de la réception sont convoquées et mobilisés pour les besoins de la démonstration. Un travail de classification, d'établissement de typologie est mené qui peut servir de préalable et de cadre à toute analyse particulière. La dernière partie de l'ouvrage (pp. 200-321) vérifie la validité de ce travail d'analyse littéraire par une application spécifique à l'oeuvre de Balzac et établit ainsi la preuve par l'exemple.

Dans les limites de cette recension, nous nous bornerons à récapituler les acquis de cette formalisation, à décrire les distinctions opérées et à dégager la terminologie plus rigoureuse qui en découle, proposée par l'auteur essentiellement dans la première (" Pour une poétique de l'incipit ", pp. 20-131) et la seconde partie (" Enjeux et fonctions ", pp. 133-197) de l'ouvrage.

Où commence et où finit le commencement ?

Le lecteur passe, pour entrer dans un roman, par une "zone" (p. 31, p. 32) qui ménage des seuils successifs constitués par différents éléments paratextuels. Mais quand au juste bascule-t-il dans l'oeuvre? La critique a pris l'habitude de recourir au terme d'incipit pour désigner ce premier moment d'insertion dans l'oeuvre. Or,

cette formule latine par laquelle le copiste des manuscrits médiévaux présente le sujet, l'auteur et la provenance du texte d'origine, est impropre pour désigner le début d'une fiction. On pourrait en toute rigueur se dispenser d'un tel terme.

A. Del Lungo propose cependant de le conserver, à condition de le redéfinir pour nommer ce "*lieu stratégique du texte*" où se rencontrent "*l'auteur et le lecteur*" (p. 39) et dont le rôle est de rompre avec le réel, d'ouvrir la fiction et d'en orienter la lecture.

L'incipit ainsi largement conçu ne saurait donc se limiter à la toute première phrase d'un roman (que l'on choisira de nommer "*attaque*"). Elle serait plutôt comme la première unité narrative repérable. Dès lors, on réservera à la "*série de passages qui se réalisent entre le paratexte et le texte*"(p. 54) le terme d'"*ouverture*".

D'où la définition complète qui est suggérée de l'incipit et qui combine des critères formels, fonctionnels, et thématiques:

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

-un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, [...] (pp 54-55).

Le jeu, le piège

Ainsi, l'incipit "attrape" le lecteur et se referme sur lui comme un piège (pp. 14, 35, 61-66). Il l'entraîne, désamorce sa réticence, suspend son refus de croire, suscite en lui une attente qu'il ne comble pas forcément. C'est le lieu de toutes les révélations comme de toutes les dissimulations, des aveux comme des ruses. Il convient particulièrement de naturaliser le récit, d'effacer les traces de l'artifice, de masquer ou de faire oublier l'arbitraire que comporte inévitablement toute prise de parole.

C'est un jeu de cache-cache permanent, de paradoxes incessants, une abondance de ruses et de détours. Ainsi, l'on peut voir dans l'incipit ironique qui justement dénonce explicitement l'illusion romanesque "*un puissant signal de fiction*" (73), une manière de "*cacher sous un sourire la violence propre au commencement*" (p. 73).

Une mémoire de tous les incipit possibles ou réels complique et rend toujours plus attrayante cette dimension ludique et chaque nouveau début ré-écrit un début plus ancien. A. Del Lungo passe en revue un certain nombre de topoï "*constitués par des situations types d'ouverture narrative extrêmement connues*" (pp. 80-102) : le départ et

l'arrivée, la découverte et l'attente, le réveil, la rencontre, les jeux de regards. On constate alors que bien souvent l'incipit thématise sa nature de seuil et duplique dans le texte même son rôle de transition.

L'inconvénient théorique de la notion de topos est qu'elle est essentiellement inductive : on peut repérer des unités thématiques, en établir la fréquence sur un corpus donné, en montrer l'importance mais jamais les déduire ; on les dérive entièrement de l'expérience subjective du lecteur. C'est pourquoi les listes qui servent à répertorier les topoï sont toujours incomplètes et insatisfaisantes pour un esprit classificatoire ; elles donnent néanmoins l'occasion de lire un texte avec plus de finesse et d'attention (par exemple ici l'incipit de la *Recherche*, pp. 90-94).

Cependant, le souci typologique de discrimination se retrouve dans l'analyse des fonctions de l'incipit (pp. 153-175).

Les voici sous forme d'un tableau organisé autour des deux pôles majeurs que sont "*la légitimation de la prise de parole*" et "*l'entrée dans la fiction*" (p. 154) :

Fonctions constantes

Fonction codifiante

Commencer le texte

Justifier la prise de parole,

se confronter à l'arbitraire initial, situer l'oeuvre dans une mémoire intertextuelle

Fonction thématique

Présenter le sujet du texte en établissant avec l'ensemble du récit soit une relation directe, soit une relation métaphorique, soit une relation de non-pertinence

Fonctions variables

Fonction informative

Mettre en scène la fiction

Révéler/Dissimuler

Raréfaction ou saturation informative

Informé sur le texte, sur le sujet du texte, sur le référent, sur l'univers fictionnel

Fonction dramatique

Mettre en marche l'action

Incipit in medias res/entrée progressive

Action immédiate/ Retardée

La séduction

À côté de ces fonctions objectives, A. Del Lungo donne une place centrale à une fonction de l'incipit qui engage essentiellement la subjectivité : "*la séduction*" (pp. 135-152). Il avance l'hypothèse que cette dimension s'exerce sur plusieurs plans (produire l'intérêt du lecteur, engager une sorte de pacte de lecture aux formes classiques – *captatio* – ou plus inattendues – interdit). Mais c'est sur un plan sensuel que cette "*séduction*" opèrerait véritablement,

"lorsque le texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes ; lorsqu'il nous dépossède de tous nos désirs, jusqu'à nous envoûter et nous contraindre à la recherche d'un sens caché, d'un sens qui se dérobe dans les abîmes de l'écriture" (pp. 137-138).

Ce développement, on le voit, nous mène bien loin des routes tracées au cordeau de l'analyse poéticienne ; on entre en effet dans une part intime, obscure et irrationnelle de l'expérience esthétique qui existe peut-être mais dont il est en tout cas difficile de parler avec clarté, et qu'il est encore plus difficile d'ériger en modèle d'intelligibilité. On comprend que cet aspect ait pu être, selon A. Del Lungo, "*trop souvent et trop facilement oublié [é] par la critique d'inspiration structuraliste*" (p. 135) mais peut-on raisonnablement le lui reprocher ? On sera peut-être conquis par cette conception mystagogique de l'incipit, et concéder une valeur de description à cette "*séduction*" comme exaltation du vertige, transe magique ou chute dans l'*Abgrund*, mais il resterait encore à établir que cette forme de "*séduction*", si toutefois on consent à se laisser entraîner par une telle négativité, doit être considéré comme le niveau supérieur du "plaisir ou de la jouissance du texte". Ne pourrait-on, tout au contraire, concevoir une expérience esthétique de la lecture aussi intense et absolue mais parfaitement dégrisée, affranchie de toute sacralité, lucide et qui ne

cède pas à l'appel des Sirènes ? Enfin, ne doit-on pas voir dans cette apologie des incipit déroutants et déstabilisants une simple préférence du critique pour un certain type d'écriture contemporaine, d'oeuvres comme celle de Beckett, qui commence ainsi *L'innommable* (p. 195) : "Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller de l'avant."

Pourtant, ce qui nous semble un parti pris contestable, ou plutôt une pure option, d'A. Del Lungo en faveur de l'oeuvre *in fieri* débouche sur l'esquisse vraiment suggestive et convaincante d'une histoire des incipit. Partant en effet des modèles que les analyses formelles préalables ont dégagés, il donne les linéaments des phases d'évolution du roman moderne. Celle-ci commencerait par le roman réaliste (Balzac) avec un modèle d'incipit statique qui informe surtout, prépare le déclenchement du mécanisme narratif et constitue le premier élément d'une chaîne causale. Ce modèle se dynamise et se complique ; l'incipit deviendrait plus progressif, plus sinueux en adoptant un tempo irrégulier (Flaubert, Zola). Enfin la mise en cause de l'incipit introductif s'affirmerait au détriment de toute référentialité : on est désormais (Nouveau Roman, Beckett, Blanchot, etc.) *in media verba*, au milieu d'une parole sans origine ni sujet. Le commencement touche à la fin, et peut-être aussi à sa fin.

Cette perspective diachronique est dessinée rapidement mais elle pourrait être amplement développée et nuancée. Cela donnerait une stimulante "histoire formelle" du roman moderne à partir de ses incipit.

Le sujet de l'incipit n'est donc pas épuisé et l'ouvrage d'A. Del Lungo permet à la fois de récapituler et de réunir tous les éléments de ce vaste dossier. Il ouvre également tout un champ de réflexions et de questions sur le pouvoir de la littérature, sur les mécanismes de la lecture comme de l'écriture. " *Étudier les zones de frontière de l'oeuvre littéraire*, résumé I. Calvino cité p. 15, *c'est observer les moyens par lesquels l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature mais que la littérature seule peut exprimer* ".

Bibliographie

On lira avec profit sur le sujet les réflexions d'Italo Calvino (auteur-lecteur souvent cité et analysé par A. Del Lungo), notamment le chapitre 6 de : *Leçons américaines: Six propositions pour le prochain millénaire* intitulé "Commencer et finir" (pp. 105-121), [in :] *Défis aux labyrinthes : Textes et lectures critiques*, Tome II, Paris, Le Seuil, 2003.

PLAN

- Où commence et où finit le commencement ?
- Le jeu, le piège
- Fonctions constantes
 - Fonction codifiante
 - Fonction thématique
- Fonctions variables
 - Fonction informative
 - Fonction dramatique
- La séduction
- Bibliographie

AUTEUR

Patrick Sultan

[Voir ses autres contributions](#)