

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
UNIVERSITE FERHAT ABBAS - SETIF

MEMOIRE

Présenté à la Faculté des Lettres et des Sciences Sociales

Département des Langues Etrangères

Ecole Doctorale Algéro-Française

Antenne de SETIF

Pour l'obtention du diplôme de

MAGISTÈRE

Option : Sciences des Textes Littéraires

Préparé par

LOUCIF Badreddine

Thème

***L'INCIPIT ET L'EXCIPIT DANS LA MODIFICATION DE MICHEL BUTOR,
LES LIEUX D'UNE STRATEGIE TEXTUELLE.***

Sous la direction du :

Pr. KHADRAOUI Saïd

Professeur / Université de Batna.

Présenté devant le jury composé de :

Président : Pr. ABDELHAMID Samir

Professeur Université de Batna.

Rapporteur : Pr. KHADRAOUI Saïd

Professeur Université de Batna.

Examineur : Pr. DAKHIA Abdelouahab

Professeur Université de Biskra.

REMERCIEMENTS

Tout au long des années de mon cursus, j'ai pu bénéficier de l'attention, de l'aide et du soutien de nombreuses personnes, auxquelles je tiens à exprimer ma gratitude et sympathie.

Je voudrais tout d'abord remercier le professeur S. KHADRAOUI de m'avoir donné la chance d'élaborer ce mémoire malgré ses diverses responsabilités. Il a su me faire confiance dans ce travail, tout en veillant aux exigences et à la rigueur nécessaire à l'objectif qui m'est assigné. Son encadrement, ses conseils ont été d'un apport certain allant même bien au-delà du simple point de vue scientifique.

Je n'oublierais certainement pas le responsable de l'école doctorale le professeur S. ABDELHAMID ainsi que le docteur M. BOUDJADJA.

Une mention spécial est pour le docteur Tarek BENZEROUL, merci pour tout.

Je remercie aussi très vivement madame Aouaj Aicha et mes très chers cousin Menina Fawzi, Bouchaïb Mourad et Abderraouf Abderrahman ainsi que mes collègues de travaille Amokran Rachid et Lahlouh Abdelhamid pour leurs soutenance morale.

Je pense également à tous mes enseignants depuis l'école primaire.

DÉDICACE

Je dédie ce modeste travail aux personnes qui comptent le plus pour moi : mes parents, à ma très chère mère pour son amour, sacrifices et patience, mon père pour sa compréhension et soutenance.

A mes premiers collaborateurs, conseillers, amis, lecteurs et critiques : mes frères et mes sœurs : Fouad, Chahrazed, Rédha, Rafika et Wissam, sans oublier mes belles sœurs et leurs enfants.

Je le dédie aussi à toute ma belle famille et plus spécialement à Abdellah et à Farouk.

Je le dédie également à tous ceux qui associent l'activité intellectuelle à une certaine forme de jouissance.



À mon épouse.
À mes enfants Adam et Meriem.



INTRODUCTION

INTRODUCTION

Le moment le plus redoutable pour un auteur c'est lorsqu'il est devant la page blanche, la première de son roman. Et entre une « *phrase qui se suffirait comme roman* » et le Roman Infini qui engloberait toute la littérature, l'auteur fantasme. En réalité, il ne commence pas et ne finit pas, tout au plus, il fait semblant¹, il essaie de délimiter son propre espace par le premier et le dernier mot qui identifieront sa propre parole comme littéraire. De la sorte, il prétendra qu'il s'est approché de cette littérarité que toutes les théories et critiques tendent vers, sans l'atteindre.

Côtoyant le silence, en ces lieux qui l'en séparent, c'est l'*incipit* et l'*excipit*² qui permettent à cet auteur de feindre une prise de parole dans l'espace virtuel de la littérature en fabulant un monde autotélique qu'il essaie de créer pour inscrire son propre discours dans le discours commun.

Pour Aragon la phrase surgit d'où il part « *vers quelque chose qui sera le roman*³. » Pour Andréa Del Lungo c'est « *un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière*⁴ », et pour Charles Grivel tout « *roman ne comprend que le développement de son commencement*⁵. »

L'idée que dans le *début* germe les caractéristiques de l'œuvre se trouvait déjà dans la tradition rhétorique où l'exorde était chargé de capter l'attention de son auditoire tout en donnant un bref aperçu sur le sujet traité. "*Incipit liber...*" ("*Cy commence le livre...*") c'est ainsi que commençait, au verso de la première page, les livres Antiques prévenant d'une façon directe le lecteur qu'ici peut commencer la lecture en délimitant l'espace du texte avec un procédé communicationnel. Le livre

¹ L'expression littérale est de Mallarmé : « Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant. ».

² Ce terme, nous est préférable, car il désigne avec exactitude l'inverse de l'*incipit* (les préfixes *in-* et *ex-* le montrent bien) tout en insinuant leurs relations, le cas de notre étude. Nous rejoignant là-dessus l'avis de Raymonde Debray Genette (*Métamorphose du récit : Autour de Flaubert*, Paris Seuil, 1986, p. 85.) qui trouve que le terme de "clausule", « trop marqué par la tradition rhétorique, ne s'est pas acclimaté ». Cela dit, elle ne discrédite pas Ph. Hamon lorsqu'il l'a utilisé, car il visait un point de vue plus général, selon elle toujours.

³ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 41.

⁴ Andréa Del Lungo in *L'Incipit romanesque*. Paris, Seuil, 2003, p. 55.

⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 91.

fini de la même manière, en utilisant la formule "*explicit liber*" signifiant que le rouleau que les copistes ont utilisé est complètement déroulé (du latin *explicat*, déplié).

Le premier ouvrage à étudier les limites formelles des œuvres d'arts est *La structure du texte artistique* de Iouri Lotman qui a fait une analyse sans précédent sur la notion de cadre et affirme que :

« *Le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural –ce sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini¹.* ».

De ce fait, Le texte littéraire apparaît comme la représentation d'un modèle fini, encadré par un début et une fin, d'un univers sémiotique infini avec toutes ses virtualités linguistiques, thématiques ou idéologiques.

L'œuvre d'art se définit tout d'abord par ses limites, et la notion de cadre ou de délimitation se pose non seulement comme enjeux d'ordre formel, mais aussi esthétique et idéologique car les questions qu'on se pose sur les limites d'un texte sont en relation avec une certaine vision du monde.

En se basant sur l'étymologie du mot *incipit*, mais le détournant de son acception érudite, Louis Aragon, fait entrer ce terme dans le domaine théorique et critique en le mettant en évidence en sous-titre dans « *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit²*. » où il nous parle longuement des ouvertures de ses propres romans et se risque parfois à des hypothèses où il confère à cette "phrase de réveil" un pouvoir incantatoire et affirme que de par sa position initiale, elle est initiatrice. En partageant ses expériences d'écriture et grâce à des remarques du genre : « *je crois [...] qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire³* » ou encore, « *jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement...⁴* », mais aussi, « *Il me parut soudain que les mots se heurtaient au blanc que faisaient de part et d'autre d'eux des marges*

¹ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

² Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p.10.

de papiers¹», Aragon pose des réflexions qui orienteront des questionnements plus approfondis, plus particulièrement sur le commencement que sur la fin du roman, sous estimant ce dernier en le comparant au *fiat* créateur de l'*incipit*, l'*excipit* devient, selon lui, négligeable.

Comme le montre l'intitulé de ce mémoire, il s'agit des deux espaces liminaires d'un roman qui se font écho. Nous postulons qu'il n'y a pas de tic sans tac², ni de commencement sans fin, comme il n'y a pas de tac sans tic, ni de fin sans commencement, ce qui crée une véritable tactique qui aboutit à une « *figure globale du sens*³ » où l'*excipit* est un lieu où s'opère un acte configuratif qui structure l'ensemble du récit, et l'*incipit* « *un lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman*⁴ ». Il s'en suit que l'étude de l'un doit être menée à travers le rapport coexistantiel qu'il a de l'autre.

Où commence un texte ? Et où finit-il ? " Finir " est-ce une décision que prend l'auteur ou est-elle imposée par le texte ? La fin d'un texte est-elle un effet de lecture ou une construction du texte⁵ ?

A ce genre de questions, deux approches se proposent de répondre. La première est d'obéissance sociocritique, l'autre s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle. Ces deux approches refusent de considérer le texte comme un « *continuum amorphe*⁶ » et s'accordent sur l'existence de lieux, ou points stratégiques, qui lui servent d'articulations, facilitant sa lisibilité.

Nous inscrivons, pour notre part, ce travail dans le champ de la sémiotique textuelle et tenterons une approche interne de l'œuvre tout en restant loin d'un formalisme étroit, mécaniste et réducteur dans le but de rapprocher les deux frontières du roman en les considérant comme un encadrement du récit mais qui ne l'enfermerait

¹ *Ibid.*, p.27.

² L'image est de F. Kermode, *The sense of an Ending*, Londres, Oxford U. P., 1966. Cité par Bernard Gensane, « Clore un texte », in *Etudes Britanniques Contemporaines*, n° 10. Montpellier : Presses universitaires de Montpellier, 1996, p. 37.

³ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983. Cité par Bernard Gensane, « Clore un texte », in *Etudes Britanniques Contemporaines*, *op. cit.*, p.37.

⁴ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, *op. cit.*, p. 91.

⁵ Question posée par P. Hamon, « Clausules », *Poétique* n° 24, 1975, p. 506.

⁶ P. Hamon, « Clausules », *Poétique* n° 24, 1975, p. 496.

pas pour autant ; et par là connaître le rôle de la mise en texte formelle dans le processus de l'ouverture et de la fermeture du texte littéraire. Mais plus particulièrement, nous nous inscrivons dans la lignée des travaux de Philippe Hamon qui a étudié le rôle du bouclage structurel dans la lisibilité d'un texte, ainsi que les procédés clausulaires thématiques ou architectoniques qui donnent des indications sur l'écriture ou les conceptions littéraires d'un auteur.

Il n'y a pas forcément de lien direct entre les débuts et les fins du point de vue narratif, et comme « l'espace graphique ne se réduit jamais à une transparence, à un médium neutre¹ », nous envisageons une étude de cette relation du point de vue structurel. Ce qui ne veut pas dire que notre approche sera purement structurelle ; nous allons plutôt croiser les critères thématiques et les paramètres formels car nous avons remarqué que l'emploi du temps dans notre corpus détermine les séquences narratives et organise une structure temporelle dans le roman.

Ce qui nous amène à expliciter notre problématique de la manière suivante :

Comment l'*incipit* s'articule avec l'*excipit* dans *La Modification*² de Michel Butor ?

Deux hypothèses peuvent orienter notre recherche, la première supposera l'équivalence entre l'ampleur de la matérialité textuelle de l'*incipit* et celle de l'*excipit*. La deuxième soutiendra l'existence d'une symétrie structurelle entre ces deux espaces liminaires.

Le but de ce travail serait, en quelque sorte, d'identifier et de délimiter les deux espaces liminaires de ce corpus pour mettre à nu son armature textuelle permettant ainsi sa lisibilité globale.

Pour ce faire, nous allons adopter une méthode analytique et opter pour une démarche empirique et déductive car que notre problématique l'exige. Cette démarche permettra de considérer le roman comme une totalité structurée par des éléments complémentaires, et peut être hiérarchisée, dotée d'une signification intrinsèque.

¹ Jacques Anis, *L'écriture : théorie et description*, De Boeck Université, 1988, p. 18.

² Michel Butor, *Œuvres complètes II, Répertoire 1*, (sous la dir.) Mireille calle-Gruber, Paris, Éd. de la Différence, 2006, 1079 p. (Dans tout ce qui suivra le titre du corpus, *La Modification*, sera abrégé par L.M.)

L'analyse quantitative nous aidera, quant à elle, à mesurer les données relatives à la matérialité du texte nécessaires pour démontrer quelques points dans les hypothèses que nous venons de citer.

L'intérêt général de cette recherche est de penser la relation *incipit/excipient* comme une articulation complexe entre l'œuvre, sa structure, ses frontières et sa signification. Elle nous permettra également de connaître la façon avec laquelle un roman ajuste ses espaces intérieurement afin de s'intégrer dans des espaces textuels et génériques plus vastes ; mais aussi à mieux comprendre l'écriture fragmentaire comme technique scripturale qui caractérise le Nouveau Roman, en général, et plus particulièrement celle de Michel Butor.

C'est pourquoi, l'objectif de ce travail n'a pas pour but d'épuiser le champ de toutes les figures du seuil romanesque, ce qui n'est pas raisonnable puisque irréalisable à cause des procédures propres dont dispose chaque roman faisant de lui une œuvre singulière ; ni même de tenter de dégager des régularités, travail, somme toute, possible mais nécessitant plus de temps que celui dont nous disposons et supposant un travail comparatif sur un corpus de préférence fourni et motivé par une mouvance ou une thématique et aboutissant à une typologie des *incipit et excipient*.

Il n'a pas aussi pour finalité l'étude du titre du roman, ni de toute la « frange¹ » textuelle ou graphique qui va de la première de couverture au premier mot du texte, concernant le début du roman ; et concernant sa fin, celle qui va du dernier mot à la quatrième de couverture. Car ces éléments, quoiqu'ils apportent des informations supplémentaires, échappent le plus souvent à la volonté de l'auteur.

Le parcours proposé dans ce travail s'articulera sur trois chapitres. Le premier, théorique dans l'essentiel, déroulera les différentes approches et points de vue qui ont abordés les espaces liminaires séparément ou dans leurs relations, ainsi qu'un champ conceptuel et outillage nécessaire pour se donner les moyens d'appréhender avec aisance ce qui suivra. Le deuxième chapitre, plus théorique que pratique, va traiter

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 8.

surtout de la délimitation et la matérialité de l'*incipit* et de l'*excipit* ainsi que les fonctions qui doivent être remplies par eux pour pouvoir être considérées comme tel. Nous nous intéresserons aussi au différent *topoi* de *La Modification*, ce qui nous fournira assez d'apport théorique et pratique pour pouvoir traiter cette articulation *incipit/excipit* et cela dans le troisième chapitre qui sera essentiellement analytique où nous allons essayer de mettre en relief le rôle basique de tout *incipit* et *excipit* qui est celui de l'encadrement, nous essaierons ensuite de déterminer l'ampleur matérielle de ce cadre, et enfin de montrer les effets de la fragmentation de l'*incipit* et de l'*excipit* dans le processus d'ouverture et de fermeture du point de vue structurel. En conclusion, nous serons amenés à évaluer la nature et la forme de cette relation *incipit/excipit* ainsi qu'à faire le bilan des résultats obtenus, notamment concernant les deux hypothèses posées précédemment.



CHAPITRE I

CHAMP CONCEPTUEL

I.1. *INCIPIT ET EXCIPIT* : UNE MOUVANCE CONCEPTUELLE

Qu'est-ce qui rend ce travail de recherche d'actualité ? Le corpus est d'une mouvance dépassée (le Nouveau Roman), il a été publié en 1957. Le premier article qu'on pourrait qualifier de fondateur, qui s'est penché sur cette question des espaces liminaires date de 1975 ("Clausules" de P. Hamon.). Alors qu'est-ce qui permet de reprendre ce genre de questionnement ?

Tout d'abord parce que la question de la délimitation de leurs objets d'étude est toujours restée en suspend : ce que recouvre le terme *incipit*, en ce qui concerne son ampleur, oscille entre le premier mot, la première phrase, et repoussant même sa limite jusqu'à la fin du premier chapitre donnant raison à Genette qui qualifie l'*incipit* et l'*excipit* de zones "indécises" entre le dedans et le dehors du texte, les considérant comme des "péritextes".

Ensuite, il y a un certain déséquilibre concernant le traitement de ces deux frontières : les travaux sur l'*incipit* sont plus nombreux que ceux consacrés à l'*excipit*, et encore moins sur l'articulation *incipit/excipit* comme le fait remarquer Armin Kotin Mortimer dans un article au juste titre : *Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé*, considérant son sujet de travail comme un syntagme figé, elle a essayé de montrer « comment le sens est construit dans cet enchaînement¹. »

Le rapprochement de ces deux frontières a été négligé par la critique moderne qui les a étudiées séparément. Il y a ceux qui ont porté leur attention sur le commencement comme Edward Saïd dans *Beginnings* paru en 1975, ou encore Claude Duchet qui a fait une analyse remarquable de l'*incipit* de *Madame Bovary* paru dans la revue *Littérature* en 1971. Notons aussi l'ouvrage de référence actuel *L'incipit romanesque* d'Andréa Del Lungo, paru en 2003, qui a fait un vrai travail de synthèse. Concernant la fin, les travaux qui se sont concentrés sur cette question remonte à 1966, quant au plus ancien, *The Sens of an ending* de Frank Kermode. En 1981 a suivi un

¹ Armine Kotin Mortimer, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL, <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2008).

autre ouvrage plus spécifique : *Closure in the Novel* de Marianna Torgovnick, puis, en 1985, *La Clôture narrative* d'Armin Kotin Mortimer. Mais c'est *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, de Guy Larroux qui a su, à sa façon aussi, faire un travail remarquable en laissant en héritage plusieurs principes dont la lecture "rétroactive".

Il est clair que les problématiques posées à l'un ou à l'autre de ces frontières différent -car ils n'ont pas les mêmes fonctions dans le même texte- de ceux posées aux deux à la fois, c'est-à-dire à la relation qui les unirait.

L'objet de cette relation a été indirectement abordé par les formalistes ou les structuralistes dès lors qu'ils ont considéré le texte littéraire comme une structure d'ensemble. Pour notre part nous voyons le texte littéraire comme un espace langagier parcellisable dont les différentes parcelles sont articulées.

Une autre réflexion critique, qui est celle de Frédérique Chevillot, peut être considérée comme un antécédent à cet objet d'étude. Elle a mis au jour la notion de "réouverture" qui motive la lecture d'un roman suivant la quête d'un nouvel élan, narratif, parce que cet "élan relance le texte romanesque lui-même" ; et intertextuel parce qu'il « renvoie, au-delà du récit-tremplin, à d'autres textes et à d'autres écritures¹ »

Avec « Commencer et finir² » qui s'inspire directement de I. Lotman, Italo Calvino a constitué la seule véritable étude critique concernant ces deux frontières du texte littéraire, du moins d'après ses prétentions, car, ne parvenant pas à se détacher de sa nature d'écrivain, il confie sa préférence aux commencements, lésant un peu le traitement des fins, avouant que ceux qui « présentent une véritable originalité comme forme signification sont rares³. »

Mais l'étude incontournable et la plus importante reste celle d'Andréa Del Lungo qui s'est fait comme spécialité l'étude de ces espaces liminaires à commencer par ses travaux individuels et ceux qu'il dirige au sein de groupes.

¹ F. Chevillot, *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies, ANMA Libri, 1993, p.138.

² I. Calvino, «Commencer et finir», appendice aux *Leçons américaines*, in *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, t. II, 1995, p.118.

³ *Ibid.*, p.118.

Il s'agit dans son travail de la "symétrie théorique" entre le commencement et la fin, ne cachant pas son ambition de traiter le rapprochement et l'articulation de frontières dans un corpus vaste et interdisciplinaire donnant à cette question une vision transgénérique comptant dans son corpus des romans, bien entendu, mais aussi des films cinématographiques, et des bandes dessinées.

Pour lui c'est la linéarité –« *élément essentiel de toute œuvre fondée sur la temporalité*¹ » - qui constitue la relation herméneutique entre le début et la fin, et c'est ce qui permet la construction du sens, peu importe la structure du texte, fragmentaire ou déconstruit. La linéarité, Del Lungo la conçoit dans une perspective herméneutique plutôt que structurelle pour des raisons méthodologiques.

Les rares chercheurs qui ont étudié l'articulation de ces deux lieux stratégiques ont conclu qu'il existe une relation de symétrie, du moins d'interdépendance qui les unirait : un état initial subit des transformations (des enchaînements de type causaliste) et devient un état final. Ce qui est valable au conte, au mythe ou dans une narration traditionnelle, mais pas dans un récit néo-romantique qui enfreint la logique de cause et effet accentuée parfois par les distorsions entre le temps pseudo-réel et le « pseudo-temps² » et proclame « *le refus des débuts purs [qui correspondent] à des fins incertaines*³ » rendant l'enchaînement début-fin difficilement catégorisable. Alain Robbe-Grillet, l'autre figure emblématique de cette mouvance, dans *La Jalousie*, laisse des pans entiers de blanc qui rendent cette relation un peu problématique, laissant au lecteur volontaire, plus soucieux de réalisme, le soin de les combler à sa manière et de choisir l'enchaînement qui mènerait un début vers une fin de telle sorte qu'il en serait capable de le résumer à la façon d'un récit traditionnel avec tout ce que pourrait porter ce terme de réducteur, ce que E. Saïd confirme lorsqu'il affirme que « *l'homme à un besoin émotif et imaginatif d'unité qui le pousse à faire de l'ordre*⁴.»

¹ Andrea Del Lungo, "En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières", *Le début et la fin : une relation critique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document820.php>.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, p. 78.

³ Armine Kotin Mortimer, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL, <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2008).

⁴ Cité en substance par Armine Kotin Mortimer, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL, <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2008).

Il faut préciser cependant que la quasi-totalité des études menées sur ces espaces liminaires ont été faites sur des romans réalistes, naturalistes ou classiques, et que très rares sont ceux menés sur l'écriture néo-romantique. Alors pourquoi choisir, comme corpus, un Nouveau Roman ?

La question de la légitimité de ces notions quant à leurs pertinence dans le champ de l'écriture fragmentaire inhérente au Nouveau Roman se pose, où les écrivains¹ pratiquent une certaine esthétique de l'indécidable qui caractérise des textes confus et complexes, où le sens est subverti et l'architecture éclatée. Le Nouveau Roman possède des débuts qui rompent avec les modèles canoniques du genre où ils sont supposés être les « moments de contacts² » entre l'auteur et le lecteur où les deux parties signent un contrat, celui d'une lisibilité optimum que le Nouveau Roman fait tout pour déconcerter et demande à un lecteur *volontaire* de construire du sens au contraire du lecteur modèle à qui le sens s'offre à lui selon la norme des textes hérités du XIX^{ème} siècle fonctionnant sur le mythe de la représentation.

Les procédés d'ouvertures et de fermetures utilisés dans les romans réalistes ou classiques sont mimés par le Nouveau Roman qui veut les miner pour mieux les contester.

Ses *incipit* ne veulent en aucun cas trouver un appui référentiel pour provoquer un effet de réel. Dans le Nouveau Roman le langage se centre sur lui-même et pas sur ce qu'il raconte, l'histoire n'est qu'un prétexte, elle est au service de l'écriture et pas le contraire. L'étude des espaces liminaires est d'autant plus justifiée puisque cette écriture –et ce qui la caractérise le plus, c'est sa discontinuité– est un perpétuel commencement et cela à chaque nouveau fragment : c'est le commencement et la fin pour le plaisir de commencer et de finir. C'est le commencement et la fin qui se répètent démultipliant les possibilités de l'écriture et donnant la priorité aux jeux formels et renouvelant sans cesse les closes du contrat sans pour autant le résilier. « *Aimant à trouver, à écrire des débuts, [l'auteur] tend à multiplier ce plaisir : voilà*

¹ Les nouveaux romanciers préfèrent être considérés comme des écrivains et non comme des romanciers.

² La définition est d'Andréa Del Lungo in *L'Incipit romanesque, op. cit.*, p.14.

*pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisir*¹ » avouait Roland Barthes à propos de son ravissement concernant ce genre d'écriture. Et même si un texte se présente sous une forme monolithique, ne possédant pas de signes de ponctuations, par exemple, à un moment ou l'autre il va montrer des signes de "faiblesse" qui permettront de déceler une "fracture"² d'ordre formel ou thématique qui redonne la légitimité à une délimitation qu'on pourrait qualifier de stratégique. L'autre aspect de l'écriture fragmentaire, cette fois-ci sémantique, est l'apparente incohérence des textes qui ne le sont pas en réalité, car d'après des études récentes³, la cohérence résulte de l'enchaînement linéaire des séquences mais aussi de leur dimension configurationnelle qui envisage un texte comme un tout.

Ce qui caractérise aussi l'écriture néo-romantique, et qui pourrait mettre l'application de la notion des points stratégiques en péril, est sa fin ouverte et dynamique qui s'oppose à l'un des trois modes de clausularité à savoir : la finition⁴. Un texte non fini (au sens de finition) le laisserait pareil à un meuble sans polissage, par exemple, et c'est à l'acheteur (le lecteur) de le faire.

Franck Wagner⁵ a répondu à cette question en affirmant que l'ouverture d'un texte dont la finalisation est restée en suspend, peut passer pour une structure d'appel à la relecture. Ainsi le fameux contrat de lecture est modifié et sans cesse rectifié à chaque repassage par *la case de départ*. Reste la réelle difficulté, méthodologique cette fois-ci, qui consiste à penser les rapports du début et de la fin dans le cadre d'une synchronie potentielle (celle de la matérialité du texte), et qui ne peut l'être que sur le mode diachronique (consubstantielle à l'activité lectrice⁶). Difficulté qui peut être contournée en précisant que lorsqu'on parle, dans ce travail, de lecture, c'est qu'il s'agit de lecture inscrite et non celle qui est l'actualisation (au sens d'Eco) par des lecteurs réels. Il est à

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 98.

² Ce terme est présent, sous cette acception littérale ou synonymique, dans plusieurs définitions.

³ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 201.

⁴ Les deux autres étant : fin et finalité. Distinction faite par P. Hamon, « Clausules », *Poétique* n° 24, 1975, p. 499.

⁵ Frank Wagner, « Ni début, ni fin » (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques)", *Le début et la fin : une relation critique*, in *Fabula* [en ligne], 2007. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document761.php> (consulté le 18/06/2008).

⁶ P. Hamon (dans « Clausules », *op. cit.*, p. 502.) a distingué trois régimes de temporalités : le temps de la production du texte ; le temps de la réception, de sa lecture ; le temps des actions signifiées.

noter que, dans la pratique, on ne peut échapper aux deux activités consubstantielles que forme le couple écriture/lecture. La lecture « *tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit*¹. ».

Concernant le choix de *La Modification* comme corpus, il est motivé par ce que nous avons remarqué dans ce corpus et qui pourrait se prêter à ce genre de sujet : « l'entrée » du lecteur dans le récit coïncide avec l'entrée du personnage principal dans un compartiment d'un train, sa sortie est de même. On insinue au lecteur que sa tâche va être rude, qu'il va s'introduire dans un espace fictionnel par une étroite ouverture, ce qui correspond à une « *métaphorisation du parcours du lecteur dans la fiction*². ». La lecture que nous propose Butor dans *La Modification* est celle du temps dans un espace qui organise une histoire. Ce sont des fragments temporels qui s'agencent pour construire un récit dans une seule unité spatiale, un train.

Le roman commence ainsi : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droit vous essayer en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture » (L.M. p. 495) et se termine par « Vous quittez le compartiment. » (L.M. p. 677). Le roman finit par un mouvement symétriquement inverse à celui du commencement.

La Modification, comme on le constate, cherche à faire coïncider le sémantique et le sémiotique, comme c'est le cas de plusieurs nouveaux romans qui cherchent à littéraliser le romanesque.

Butor a poussé à l'extrême la formalisation de l'écriture, la rendant assimilable à une "mécanisation"³, où il commence par un dispositif sur lequel vient se déposer une histoire. L'histoire racontée vient en dernier, susceptible d'être remplacée par une toute autre histoire avec d'autres faits, descriptions et personnages. La construction de *La Modification* est très calculée : du point de vue structurel, il y a trois parties, chacune composée de trois chapitres. Le personnage principal sort de son

¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), repris dans *Essai critique IV : Le bruissement de la langue*. Le Seuil, Paris, 1984, p. 69.

² F. Wagner, *op. cit.*

³ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* [1973], suivi de « Les raisons de l'ensemble », Paris, Le Seuil, 1990, p. 50.

compartiment à chaque fin de chapitre et y rentre au début du chapitre suivant. C'est le départ et l'arrivée, c'est l'entrée et la sortie, l'intérieur et l'extérieur, rendant le message saturé, surcodé et même surdéterminé.

Cet effet d'exhibition, Butor aime le montrer à chaque fois qu'il en à l'occasion ; pensons à "*Passage de Milan*¹ " où il s'agit d'un immeuble parisien de sept étages pris de sept heures du soir à sept heures du matin ; ou encore à "*Mobile*²" où il nous raconte cinquante états dans cinquante chapitres au successifs heures de la journée et de la nuit; mais aussi à "*6 810 000 litres d'eau par seconde*³" où les douze chapitres correspondent aux douze mois de l'année, avec en plus, une vraie arithmétique : une heure se passe dans le premier chapitre, deux heures, dans le deuxième chapitre, trois heures dans le troisième, et ainsi de suite. "*L'emploi du temps*" est caractérisé par une structure fondée à la fois sur la métamorphose et sur l'inventaire, tout comme *La Modification*, au titre significatif, bref, chez Butor, il s'agit de construction plutôt que de transcription.

"Par où commencer⁴? " Qu'il s'agit de début, ouverture, phrase-seuil, entrée en matière, *incipit*, introït, la question se pose, et selon le point de vue adopté, on aboutira à des réponses différentes. Par où finir ? S'impose, symétriquement par rapport à la première question, et là aussi, qu'il s'agit de fin, clôture, clausule, phrase de désinence, désinit, *explicit*, *excipit*, péroration, on désigne l'autre seuil de l'œuvre littéraire.

On va maintenant passer en revue les quelques jalons des différentes recherches concernant ces seuils romanesques. On commence avec Frank Kermode⁵, qui a adopté une démarche plus philosophique que littéraire, avance que la construction du sens dans un texte suit la même préoccupation que l'homme suit lorsqu'il essaie de "construire" ou d'expliquer sa relation à l'existence.

¹ *Passage de Milan*, roman, Éd. de Minuit, 1954, 286 p.

² *Mobil*, étude pour une représentation des Etats-Unis, Gallimard, 1962, 334 p.

³ *6 810 000 litres d'eau par seconde*, étude stéréophonique, Gallimard, 1966, 282 p.

⁴ La question est de Roland Barthes, donnée comme titre à l'un de ses articles.

⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford University Press, 1967. Cite par Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998, p. 31.

Louis Aragon parle de *désinit* ou "phrase de désinence"¹ pour désigner la fin du roman et considère que le début est le fil conducteur de tout le roman, qui en règle tout le fonctionnement. Aragon ne consacre que quelques pages pour parler de la fin, la délaissant par rapport au début. Ce qui pourrait expliquer cette dissymétrie c'est le contexte idéologique et esthétique des années 1969 (les dernières années du surréalisme ; M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire* 1955 ; J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, 1967 ; U. ECO, *L'Œuvre ouverte* 1962) qui mettait avant toute cette exubérance, et un vouloir d'aller vers l'avant, traduit par une préférence à l'ouverture et l'inachèvement.

Jean Raymond conçoit l'*incipit*, comme ce qui réalise le passage du silence à la parole. « *La première phrase d'un récit est toujours une entrée dans un espace linguistique nouveau, l'accès au champ romanesque, l'émergence de la parole narrative, l'émergence du signifiant*². »

Nous remarquons tout d'abord que cette conception de l'*incipit* est vraie qu'importe ses limites car ce passage peut être effectué par la première phrase comme par le premier mot, ensuite, en parlant de silence, Raymond, oubli ou néglige tout le travail d'avant-œuvre, tous les brouillons et manuscrits qui font l'objet d'une importante étude génétique ; il ne s'agit pas alors du passage du néant à l'être, puisque il y a toujours un hors-œuvre que constitue tout un héritage intellectuel, idéologique, historique, psychologique, social et économique.

Un autre critique, Claude Duchet, par le biais de l'approche sociocritique, définit l'*incipit* dans cette optique du *passage*, considéré comme un seuil entre le hors-texte et le texte, le monde réel et le monde fictif, comme ce qui se réalise pour le but de la vraisemblabilisation³.

¹ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, op. cit., p. 70.

² Jean Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, p.13.

³ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 498.

Duchet, accorde une importance aux éléments paratextuels car ils contribuent à faciliter ce passage au textuel garanti par des indices de référence au réel mis en place par un modèle de lecture¹.

La sémiotique textuelle est une autre approche de ces espaces liminaires initiée par Philippe Hamon dans "Clausules" qui certes, traite, comme le montre le titre de son article des *excipit*, mais ouvre le débat sur l'étude de ces lieux stratégiques en général. Ph. Hamon conçoit le texte littéraire comme « *un espace sémiologique linéairement matérialisé*² », où prolifèrent des lieux stratégiques que leurs études approfondies permettraient « *de mieux cerner les procédures textuelles d'embranchement entre régime sémiotique et régime sémantique*³ » débouchant sur une sorte "d'acupuncture" ou une étude du système configuratif du texte qui est une donnée essentielle dans sa cohérence et sa lisibilité qu'on peut résumer en quelques points :

- Les procédures clausulaires peuvent concerner les arts plastiques considérés comme des systèmes ou sous-systèmes sémiotiques.

- La difficulté de penser le concept de "clausule" vient du fait de la conception sémantique du texte qui ne peut se manipuler qu'au sein d'une théorie du sens donnée : La première théorie qu'il cite est la théorie de l'interprétation de type herméneutique où le sens est, ou n'est pas, c'est-à-dire qu'il est indivisible et ne possède pas d'*articulis*, ce qui rend la notion de lieu stratégique inopérable.

La deuxième théorie du sens, d'inspiration structuraliste, où c'est la différence qui crée le sens, dissout la notion de lieu stratégique et "*sous-estime les positions au profit des oppositions*".

La quatrième théorie est celle de l'information qui a pour formule de base "*plus un élément est prévisible, moins il apporte d'information, et inversement*" ce qui définit le texte comme un "*complexe homéostatique*" réglementant l'alternance de points prévisibles et de points moins prévisibles et conçoit le fait littéraire comme une activité qui a pour vocation d'augmenter les informations d'un message. "L'effet de clausule" serait dans cette optique compris comme une prévisibilité maximum.

¹ Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variation sur un *incipit* » in *Littérature*, n°1, 1971, pp. 5-14.

² P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 465.

³ *Ibid.*, p. 466.

P. Hamon ajoute enfin, pour être plus exhaustif, que le concept de clause peut être désémantisé et étudié en dehors de toute théorie sémantique. Il s'agirait alors, plus de signaux à repérer, que de signes à comprendre comme les textes lettristes qui marquent leurs fins par des signaux typographiques tels que la répétition des segments, le parallélisme, mise en position détachée, encadrement etc.

I.2. LA STRATEGIE TEXTUELLE ROMANESQUE

La stratégie est l'ensemble des manœuvres et des actions coordonnées ayant pour but la réalisation d'un objectif. Comme dans un poste de commandement des armées, par exemple, où un général dispose ses troupes et ordonne leur déploiement ou retraite, l'auteur dispose d'un appareil linguistique et langagier pour les organiser en des lieux stratégiques afin d'arriver à un but qui est celui de capter l'attention du lecteur ou d'encren la lecture dans un contexte référentiel donné, en ce qui concerne *l'incipit*.

Comme la phrase au niveau de la linguistique possède sa propre grammaticalité, qui, sans elle, risque d'être mal comprise ou pas du tout ; un roman doit posséder sa propre stratégie textuelle qui permet sa lisibilité et sa cohérence. « *Tout texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage*¹ » affirmait Riffaterre. Mais où, et à quel niveau doit se faire cette construction?

L'accès à un texte littéraire est contrôlé par son *incipit*, ce qui lui confère un statut de lieu stratégique avec son *excipit* qui lui est solidaire. La notion de points stratégiques désigne, selon P-M. de Biasi, « *l'existence dans tout texte littéraire d'un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur*² » c'est-à-dire que l'entrée dans le texte ne se fait pas brutalement, qu'il faut un *sas* d'adaptation, un lieu d'initiation nécessaire à toute lecture.

¹ Michel Riffaterre, *La Production de texte littéraire*, Le Seuil, Paris, 1979, pp. 11-12.

² Pierre-Marc de Biasi, « Les Points stratégique du texte » in *Le Grand Atlas de littérature*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990. p.26.

Pour Claude Duchet, l'*incipit* est à concevoir comme « *le lieu stratégique d'une mise en texte conditionnée*¹ » où opèrent des stéréotypes d'ouverture qui visent à répondre aux questions qui, où, et quand ?

Pour Jaques Dubois, c'est dans le début qu'un roman « *est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture*² » lorsqu'on lit : "je suis fatigué", cet énoncé est compris lorsqu'on sait plus sur sa situation d'énonciation qui diffère selon que je suis entrain de courir, ou bien de donner un exemple en classe, dans un cours de conjugaison. Le début du roman se comprend, dès lors, comme le lieu commun de l'énoncé et de son énonciation. Cela va sans contredire le fait que l'énoncé littéraire est soumis à une lecture différée de la situation où il a été généré, c'est-à-dire, celle de son énonciation. Dubois ajoute que le texte, à ce lieu, doit introduire l'*appareil* textuel (personnage, temps, lieu,...) tout en faisant attention à son authenticité, le référant à un hors-texte ; le tout dans un seul geste conciliateur pour masquer « *le caractère fictif [du] geste initial*³. » Point de vue qu'il partage avec Andréa Del Lungo lorsqu'il suppose l'existence d'une « *opposition fondamentale entre deux formes différentes d'entrée dans la parole du texte. L'une cherche à calculer et à dissimuler l'arbitraire, l'autre à l'indiquer et à l'exposer clairement*⁴. » L'*incipit* est un entre-deux où se concentre tout l'effort à la fois de la production du texte et de sa réception.

I.3. LES FRONTIÈRES DE L'ŒUVRE D'ART

Il serait utile d'aborder la question de la délimitation des espaces liminaires à l'intérieur du roman par la délimitation globale, extérieur de l'œuvre et de ses frontières qui la définissent et la caractérisent en lui donnant une identité propre à elle : d'une part, par rapport aux autres objets (définis comme non esthétiques) ; et d'autre part, par rapport aux autres œuvres d'art.

¹ Claude Duchet, «Enjeux idéologiques de la mise en texte» in *Revue de l'université de Bruxelles*, n°3-4, 1979, p. 318.

² Jacques Dubois, «Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste» *op. cit.*, p. 491.

³ *Ibid.*, p. 491.

⁴ Andréa Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 16.

En ce qui concerne la littérature, un roman doit se définir par rapport aux autres textes (texte scientifique, politique...), mais aussi par rapport aux autres textes littéraires des différents genres, mouvances, écoles etc. mais encore par rapport aux textes littéraires appartenant à la même *espèce* (texte de Butor, texte d'Alain Robbe-Grillet) qui font partie de la même mouvance : Le Nouveau Roman, par exemple. Voir le schéma I, ci-dessous.

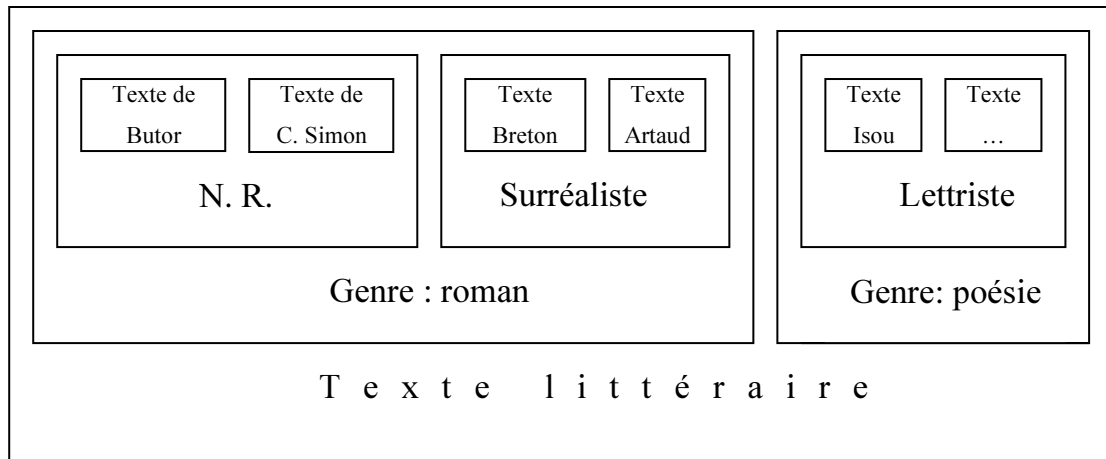


Schéma I : Les frontières¹ qui peuvent être représenté dans l'espace littéraire.

L'identité même du roman est garantie par sa délimitation formelle, mais pas seulement. Il est clair que son contenu est une sélection effectuée dans l'infinité des choix possibles. Cette sélection trace, du même coup, une frontière entre ce qui doit être dans le roman et ce qui doit rester en dehors (ce qui n'est pas vraiment garantie, dû aux problématiques différentes que posent l'interprétation et l'intertextualité) ce qui explique les formules citées plus haut, qui commencent les livres Antiques et qui traduisent une vraie volonté de délimitation et de démarcation en codifiant le seuil de ces frontières en imposant des règles (en rhétorique c'était l'exorde), dans le roman comme genre moderne, par son début et sa fin, s'agissant de son appareil textuel ; ou par son titre, préface et poste face etc., s'agissant de ses éléments paratextuels.

La délimitation externe d'un roman est la garantie de sa définition. Même si un texte se présente sous une forme fragmentaire, il peut être identifié et différencié d'un

¹ Définit par la façon la plus simple: il y a frontière où je cesse d'être et qu'au-delà je suis un autre, ou je ne suis pas.

autre texte fragmentaire par son contenu et par ses limites externes. Le texte ayant une réalisation matérielle appréhendée par elle, même si sa lecture ne suit pas un cheminement linéaire, elle commence par le premier mot, la première page et par une succession obligatoire, et finie à la dernière page, au dernier mot du roman, au blanc maximum étant ce qui caractérise sans ambiguïté la fin matérielle du texte c'est-à-dire, l'absence de la matière à lire, pour éviter toutes les tentatives d'échapper à un "effet de clause" en n'apposant pas de point final, ou en mettant les trois points de suspension.

La littérature moderne se caractérise, quant à elle, par sa volonté de transgresser ce cadre dans une dynamique du renouvellement en explorant toutes les possibilités qui s'offrent à elle. Ainsi, et pour Maurice Blanchot, la seule condition pour qu'une œuvre dépasse ses limites –à la recherche d'une œuvre à venir- est sa discontinuité dû à l'écriture fragmentaire de son texte étant la réalisation matérielle du caractère ineffable de l'œuvre.

La mise en abyme¹ peut être considérée aussi comme une multiplication du cadre: la présence d'un cadre, à un niveau inférieur et à l'intérieur du cadre général. Elle permet certes des rappels d'un cadre à l'autre mais ne peut constituer un facteur de clôture d'une œuvre « *elle suscite un parcours dynamique du texte sans cesse relancé, elle stimule les rebonds de lecture et démystifie l'opération de fictionalisation en l'affichant par sa présentation concertée*². »

La transgression du cadre peut aussi se réaliser à travers des procédés tels que la réflexivité³ ou la circularité qui joue de la linéarité romanesque ou la déjoue.

Le roman ainsi délimité par un cadre, pose la question de son appréhension. Les métaphores⁴ abondent, et chacune est pertinente à sa façon selon le point de vue qu'elle

¹ Lucien Dällenbach définit la mise en abyme comme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. ». (*Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 18.)

² Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 77.

³ Comme exemple prenons le poème de Francis Ponge *Fable* : "par le mot *par* commence donc ce texte/ dont la première ligne dit la vérité..." où l'on remarque que le poème se cite lui-même en reprenant le premier mot dans le premier vers. (C'est nous qui soulignons). (F. Ponge, *Poèmes*, dans le parti pris des choses, Paris, Gallimard, 1967, p. 126).

⁴ Sophie E. Denis propose dans sa thèse de doctorat : *L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle*, (Université de Limoges, 2002) une métaphore conceptuelle des portes pour figurer les différents *incipit* possibles, par un système comportant sept possibilités d'*incipit* : *Porte cochère*, qui fait coïncider le début du texte avec le début de l'histoire racontée. *Porte battante*, qui fait accéder le lecteur à une histoire déjà en

adopte pour l'analyse. Mais la plupart d'entre elles conçoivent l'*incipit* comme un lieu, une zone de passage, un entre-deux, un seuil où l'on n'est pas complètement détaché du monde et parfaitement rattaché au texte qu'on entame.

C'est un modèle de passage qui est préconisé: du silence à la parole, du blanc à l'écrit, du monde effectif à un monde fictif, du dehors au-dedans, ou encore, instant fatidique du détachement du cosmos pour entrer dans un monde verbal¹.

Ce passage du monde au roman est à plusieurs niveaux problématique. C'est là où les relations multilatérales entre l'auteur, le lecteur, l'œuvre et la réalité extratextuelle sont très fortes et font intervenir pour leurs études plusieurs disciplines : linguistique, sémantique, sociologique, historique, etc.

Ce passage est un seuil "à double sens"², orienté vers le monde, l'*incipit* doit justifier sa prise de parole, légitimer le texte en donnant des indications sur son genre et son appartenance esthétique, faciliter sa réception en créant un pacte de lecture, trouver un ancrage référentiel par rapport au réel ; orienté vers le texte, l'*incipit* doit créer un horizon d'attente en donnant à voir sans montrer, informer sans trahir l'histoire racontée, créer ses propres références intra-textuels ou méta-textuel. Le texte peut être l'équivalent d'un « énoncé à métalangage incorporé³ » qui clarifie son genre, sa structure, sa visée et conforte ainsi sa lisibilité.

Ce passage peut aussi être chargé d'incérer un texte au sein de l'intertexte *incipitiel* constituée par les formes stéréotypées des *incipit*, mais aussi au sein de l'hypertexte que constitue la parole littéraire. En effet, on peut considérer un roman comme un *articuli*, un *découpage* dans la masse amorphe⁴ du discours littéraire absolu.

cours (*in medias res*). *Porte antipanique*, etc. (« Entre deux portes : garder contenance », *Le début et la fin : une relation critique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document751.php>

¹ Expression d'Italo Calvino, citée par Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 14-15.

² Conception qu'on peut trouver chez Claude Duchet, "Idéologie de la mise en texte", *La Pensée*, n°215, 1980, pp. 100-102 ; ou chez Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", *communication*, n°16, 1970, p. 214.

³ P. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique* n°31, 1977, p. 267.

⁴ Cette image est inspirée de celle de Saussure cité par Roland Barthe: « Le sens intervient lorsqu'on découpe en même temps [...] ces deux masses [les idées et les sens] », *L'aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 52.

L'auteur, de par son autorité (relative) sur son roman, choisi d'effectuer ce découpage par les premiers et les derniers mots ; il « coupe le fil virtuel d'un récit sans origine [...] Pourquoi commencer par ceci plutôt que par cela¹? » Et pourquoi finir ici, et pas une phrase un peu plus loin?

Pour éviter la question de l'origine et l'arbitraire du seuil, le roman tend un piège au lecteur qui consiste à « 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 -illusion, bien entendu, partagée en tant que telle par le public² » comme c'est le cas dans le roman du XX^e Siècle qui expose son caractère arbitraire. A ce libre choix du début s'ajoute celui de la direction que le récit adopte à chaque fin de phrase mais aussi à sa capacité de se dilater « par l'adjonction de telle circonstance, information, indice, catalyse³. ».

I.4. LA STRUCTURE DU TEXTE LITTÉRAIRE

Tout texte a une mise en forme qui consiste en sa "division". Elle a comme « utilité principale [...] de faire voir commodément à l'esprit dans les parties, ce qu'il ne pourrait voir qu'avec confusion et avec peine, à cause de la trop grande étendue dans l'objet total⁴ ». Diderot compare la somme des savoirs encyclopédiques à une mer insaisissable et indéfiniment en mouvement que seul des "pointes de rochers" permettent de ne pas s'y noyer.

Il s'agit de diviser pour mieux entreprendre et comprendre. Le tout ne peut être saisi que par ses parties.

Chaque ouvrage, aussi immense qu'il soit, peut se voir réduit à une seule page, celle de sa table des matières où sont divisées et classées ses différentes parties que la lecture peut, d'un seul coup, saisir le sens globale aidé par ce qui le subdivise.

¹ Roland Barthes, « Ancienne Rhétorique », in *L'aventure sémiologique*, op.cit., p. 150.

² Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op.cit., p. 35.

³ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, le seuil, 1969, p. 93.

⁴ D. Diderot, « Division » de l'Encyclopédie.

La tradition veut qu'une division en chapitre soulage l'esprit, aide l'imagination ou la force ; propos que contredit Sterne en affirmant qu'elle ne fait que tuer l'élan du lecteur : « *la division interrompt les conversations, les actions et survient sans justification reconnaissable*¹. » Il pensait que le chapitre idéal serait simplement vide, une sorte d'entre-deux, une pure jointure ; idée qu'il réalisa dans *Tristram Shandy*, laissant les chapitres XVIII et XIX blancs, mais finalement rendu visible quelques chapitres plus loin sentant qu'il était allé trop loin, repoussant la limite au livre totalement blanc, à la disparition même de la littérature.

Un autre exemple extrême concernant la nécessité de la notion de division est celui de Charles Nodier qui avait écrit un ouvrage intitulé *Moi-même* qui comportait un chapitre entier composé uniquement de signes de ponctuations. Ce chapitre qui porte le titre provocant de "Meilleur du livre" n'a pas de contenu proprement dit, mais des signes qui ponctuent le silence et remettent en cause la notion de division en chapitres comme unités signifiantes. On se souvient de *Jacques le fataliste* qui est sans division en chapitres, mais en même temps, il est fortement paragraphé, car on ne peut échapper totalement à la division.

L'auteur est tourmenté entre, d'une part, articuler son texte avec des parties visibles pour le rendre le plus lisible ; et de l'autre, créer un roman-unitaire qui, dans lequel, on ne peut distinguer ni les parties constitutives, ni les différentes articulations.

La mise en forme textuelle peut être souscrite, à un niveau inférieur que le premier, grâce à la ponctuation. Ce sont des signes typographiques conventionnels pareils aux silences dans la parole. Rappelons que les blancs entre les mots sont les premiers signes de ponctuations.

Notre étude des lieux stratégiques déborde évidemment le cadre de la phrase et de sa ponctuation au niveau phrastique (micro-structurel) ; il s'agira de la ponctuation d'unité textuelle supérieure à la phrase, et cela au niveau macro-structurel.

¹ L. Stern, *Tristram Shandy*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, p. 583.

De ces *divisions*, Butor, en use d'une façon subjective : La virgule dans *La Modification* sert plutôt l'organisation émotionnelle et personnelle de l'auteur, que la logique grammaticale. Butor cherche à imposer un rythme avant un sens en permettant, entre les virgules, des insertions multiples. En Voici un exemple éloquent.

« Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sobre couleur d'épaisse bouteille, votre valise d'assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins. » (L.M. p. 495)

Les trois parties de *La Modification* sont bien distinctes grâce à une page blanche les sépare. Ecrites en toutes lettres, elles ne possèdent aucun titre, de même sont les chapitres reconnaissables à leur nombre ordinal en chiffre romain, ils sont séparés par le blanc qui reste du chapitre précédant et commencent un peu plus haut que le milieu de la page. Il s'agit de procédés reconnaissables utilisés fréquemment dans les romans.

Les paragraphes se caractérisent par des longueurs variables, d'une à plusieurs lignes. Des paragraphes eux-mêmes divisés en sous-paragraphes si l'on peut dire, marqué par un retour en ligne après une virgule, et commençant par une minuscule en laissant un alinéa. La mise en forme d'un texte, à travers notamment sa ponctuation, peut être comprise comme un code sémiotique, qu'emploie un écrivain, qu'il s'agit d'identifier les signes et d'en donner une interprétation.

I.5. AU COMMENCEMENT DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Ce lieu de contact, où le texte commence à prendre une forme définitive, a été un champ de recherche et d'hésitation. Chez Balzac, les variantes sur les *incipit* sont plus nombreuses que celles consacrées au reste du roman. Les analyses génétiques, notamment sur *Bouvard et Pécuchet*, ont montré que les *incipit* de Flaubert se distinguent par de multiples ratures et réécritures. L'importance accordée à cette endroit est allée jusqu'à les modifier lors de la réédition du roman, en leurs apportant quelques subtiles changements.

« *L'écrivain est un apprenti, l'écriture est son maître*¹. » Le texte a toujours le dernier mot dans la mesure où c'est ce qui est fixé, imprimé, de toutes les intentions ou variations de l'auteur. Le texte le force à faire des modifications pour être lisible et accessible au plus grand nombre de lecteur.

Chez les nouveaux romanciers ce sont plutôt des schémas préparatifs qui organisent le récit tout entier et exposent plus son processus que son parcours. La question de l'origine, Pinget l'aborde à partir de l'impossibilité même de prononcer la phrase "Je suis né..." comme commencement absolu² et avance que la meilleure explication des origines «*serait de commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur, sans se poser aucune question, participe à ton histoire*³.»

En analysant la création en terme de *mouvement*, la critique génétique a essayé de repérer l'instant de son apparition par rapport au commencement de la rédaction proprement dite du texte en aboutissant à une distinction entre «écriture à programme», qui prépare l'*incipit* selon un plan préétabli qui ne fait pas coïncider le début de la création et le début de la rédaction, et l'«écriture à processus» qui ne prépare rien à l'avance, mais se crée au fur et à mesure par un processus qui fait coïncider le

¹ Raymonde Debray Genette, *Métamorphose du récit, Autour de Flaubert*, Paris, Le seuil, 1986, p. 88.

² Affirmation que contre carre les romans qui racontent la vie du narrateur avant même sa naissance.

³ Robert Pinget, *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit, 1953, p. 16.

commencement génétique et le commencement de l'écriture du texte presque définitive.

Ces remarques, dans cette perspective génétique, nous font croire à l'existence d'un seuil génétique à l'instant du seuil textuel qui se trouve chronologiquement avant ce dernier ; une sorte de *seuil zéro* qui marque le passage à l'acte, d'une pré-écriture (brouillons, plans, manuscrits...) qui n'est pas définitive, imprimée, et ne fait pas partie de l'espace littéraire. Les deux seuils peuvent se superposer lors de «l'écriture à processus» dont le seuil, générique, s'ouvre vers un espace de recherche qui aboutira à l'œuvre littéraire.



CHAPITRE II

FONCTION ET MATÉRIALITÉ

II.1. RÔLES ET FRONTIÈRES DE L'*INCIPIT*

La réception¹ d'un roman est différée de sa production, elle se fait toujours *in absentia*. L'auteur, pour être sûr qu'il sera compris par le lecteur, doit, à travers, et seulement son texte, et plus précisément son *incipit*, lui fournir tous les éléments d'une parfaite lisibilité. « La visée stratégique d'un texte *ne prend sens que par rapport à l'opération de lecture et à l'analyse de celle-ci*². » L'auteur, en produisant un texte pense simultanément à sa réception, ne serait-ce que celle qui le concerne personnellement : il le fait en *écrivant-en-lisant*.

C'est pour cette raison que l'*incipit* doit jouer un rôle dans cet acte de lecture. Nous les résumons après Del Lungo³ comme suit :

- L'*incipit* doit contenir le maximum de "mémoire romanesque" qui permettra au lecteur de le distinguer des autres *incipit*, et du même coup, décider de son genre en exposant les signes qui permettent de le différencier ;

- L'*incipit* doit afficher un certain style qui le différenciera des autres écritures d'un même genre et participera au pouvoir de séduction ;

- L'*incipit* doit orienter, suivant un axe, un parcours narratif en suscitant un intérêt romanesque ou en instaurant une mise en attente.

Mais d'une façon générale, l'*incipit* :

- Informe, tourné vers le texte, sur les personnages, l'espace et le temps de l'histoire en les mettant en place ; tourné vers le hors-texte, sur le genre littéraire auquel il appartient en plaçant différents signes annonciateurs.
- Intéresse : soit par le *contenu* de l'histoire racontée, soit par la forme utilisée pour le faire ainsi que les divers procédés techniques et style adopté.

La délimitation de l'*incipit* et de l'*excipit* est l'aboutissement de leurs définitions et la concrétisation de leurs notions. En les autonomisant partiellement, par un travail de formalisation, le chercheur pourra mesurer le pouvoir, l'influence de ces espaces

¹ C'est une réception *inscrite* c'est-à-dire réglée et orientée par le texte lui-même selon le principe de l'école de Constance (Jauss).

² Andréa Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 48. (C'est l'auteur qui souligne.)

³ *Ibid.*, p. 50.

liminaires sur le reste du texte. Avant cela, il serait utile de parler de la nature même de ces notions. Est-ce un segment ou un point?

- Un segment renvoie à une certaine étendue textuelle et une disponibilité matérielle dont ne dispose pas un « *texte bref comme une maxime, une épigramme¹, ou un sonnet²* » où la stratégie de l'*incipit* ne pourra pas se déployer et sera incapable de remplir son rôle de nouer le contact avec le lecteur qui sera vite coupé, car le texte à lire sera terminé. Quant aux deux autres rôles (informer et intéresser) ils ne se réaliseront que simultanément à la fin de la maxime, si on prend celle-ci comme exemple.
- Un point renvoie à une frontière, « *un entre-deux pouvant être matérialisé par un simple procédé typographique (un point, un blanc)³.* »

Mais dans la pratique, pour délimiter un segment, on doit pouvoir lui trouver une frontière, pouvant, entre autres, être matérialisé par un point, un blanc...

Ces deux distinctions relatives à la nature de l'*incipit* peuvent concerner l'*excipit*, car ils recouvrent pratiquement la même réalité textuelle.

Raymond Jean délimite l'*incipit* à la seule première phrase qu'il désigne par "phrase-seuil" et la définit comme étant celle qui « *réalise dans un livre le passage du silence à la parole⁴.* ». L'*incipit*, ici, est délimité par rapport à sa fonction : Il est clair que la première phrase, à elle seule, peut remplir cette fonction de passage. (Nous reviendrons sur cette notion de passage un peu plus loin)

Jacques Dubois parle d' "entrées en matières" qui « *s'étendent (...) de l'incipit à la fin de la première scène ou la première phrase⁵* » pour désigner, implicitement, la première unité du récit, la première phrase, comme étant l'*incipit*.

¹ Petit poème satirique.

² P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p 503. On le voit bien, chez Hamon, la notion de Clausule (et symétriquement d'*incipit*) ne concerne pas seulement le roman, mais peut également concerner les formes littéraires brèves.

³ *Ibid.* p. 503.

⁴ Jean Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Pratique de la littérature*, *op. cit.*, p.13.

⁵ Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *op. cit.*, p. 491.

« C'est là [en son début] qu'il [le roman] est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture¹. » Dubois nous donne une définition sans pour autant proposer de critères concrets pour la délimitation.

Pierre-Marc de Biasi fait de même : « *l'incipit est cet espace liminaire mais déjà textuel, où la stratégie paratextuelle se change en tactique de contact direct avec le lecteur*². » La stratégie textuelle, selon de Biasi, se fonde sur trois points : *l'incipit*, *l'excipit* et le titre. Ces trois points contrôlent l'accès au texte et, de ce point de vue, sont *solidaires* : le titre et *l'incipit* ont pour rôle d'attirer le lecteur, le séduire et le capturer; *l'excipit* est cet espace où « *le texte prend congé de son lecteur et se referme sur la stratégie d'écho d'une mémoire de l'œuvre dont le titre restera le symbole métonymique*³. »

André Del Lungo propose, pour délimiter *l'incipit*, de chercher un "effet de clôture", une fracture, d'ordre formel et/ou thématique, qui isolerait cette première unité du texte. Voici la liste, non exhaustive, des possibles critères formels qu'il nous dresse.

- « - la présence d'indications de l'auteur, de type graphique, comme par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc.⁴ ;
- la présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours⁵;
- le passage d'une narration à une description, et *vice versa* ;
- le passage du plan narratif au plan discursif, et *vice versa* ;
- un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans le cas de «récit dans le récit») ;
- un changement de focalisation¹;

¹ *Ibid.*, p 491.

² Pierre-Marc de Biasi, "Les points stratégiques du texte", *op. cit.*, p. 27.

³ Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p 27. (C'est nous qui soulignons.)

⁴ Un exemple de séparation graphique explicite est présenté par le roman *Typologie d'un récit fantôme* de Robbe-Grillet, dont le chapitre initial d'intitule justement «*Incipit*».

⁵ Un exemple de ces effets de clôture est fourni par certains *incipit* balzaciens, où la première unité formelle et thématique du texte se termine par des expressions figées telles que «Après ce préambule...» ou «Après cette introduction...».

- la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;
- un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de la spatialité.² ».

Compte tenu de la complexité du texte littéraire, les différentes *fractures* peuvent être présentes simultanément dans un *incipit* ce qui pose la question de leurs importances ou pertinences dans le choix arbitraire effectué par une interprétation.

Compte tenu aussi de la spécificité de l'écriture néoromantique qui, justement essayi de se décloisonner et d'abolir toutes les frontières, il serait difficile de trouver un passage entre une narration et une description et *vice versa*.

Del Lungo nous fait remarquer que le partage formel qu'il propose ne correspond pas forcément au partage thématique et pour cela il fallait penser à une sorte d'*incipit* en deux temps. C'est le cas de plusieurs textes de type narratif qui commence par la présentation d'un personnage et du cadre spatio-temporel qui représente la première unité formelle suivie immédiatement, sans aucune fracture thématique, d'une expansion descriptive de cette première unité. Il envisage même une sorte d'*incipit* à *géométrie variable* dans le cas où le début (ou seulement la première phrase) réapparaît de façon anaphorique ou comme *leitmotiv* dans la suite du texte. Pensons à *Passacaille* de Robert Pinget où la première phrase revient, identique, tout au long du roman ; ou encore à *Jalousie* de Robbe-Grillet où l'*incipit* du roman est répété (avec quelques petites différences) au début du dernier chapitre

Nous allons adopter la définition de Del Lungo, qui, à nos yeux, est la plus synthétique dans la mesure où elle se base sur "l'effet de clôture" et de fracture dont il est le seul à proposer une liste, certes non exhaustive mais assez suffisante, de critères

¹ C'est le cas du premier chapitre de *Madame Bovary*, où le « nous » de la phrase d'*attaque* disparaît aussitôt, laissant la place à une narration impersonnelle, par un changement simultané –et partiellement dissimulé– de voix et de point de vue.

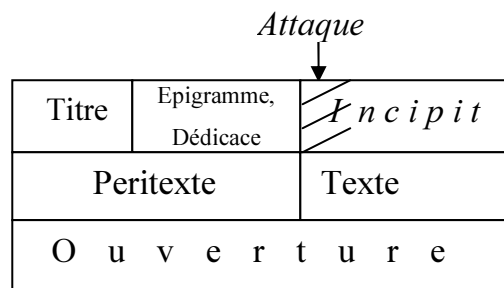
² Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 52.

alors que d'autres¹ ont utilisé des termes tels que scène, phase, séquence, sans les expliciter, manquant de rigueur, les rendant non opératoires pour un découpage.

La double définition générale que propose Del Lungo est la suivante:

- « 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, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière².»

Nous devons, avant de poursuivre notre travail, fixer les termes employés, en faisant une distinction terminologique afin d'éviter toute ambiguïté. Del Lungo désigne par *ouverture* : la série de passage comprise entre le paratexte (à commencer par le titre) et le texte; *l'incipit* est l'espace inclut dans l'ouverture, il désigne la première unité du texte proprement dit ; *l'attaque* désigne les premiers mots de la première unité du texte. Ces distinctions peuvent être schématisées comme suit :



¹ Comme Jacques Dubois (déjà cité) ou Christine Moati qui emploie le terme "d'ouverture dans un sens large [le définissant ainsi]: « le *l'incipit* à la fin de la première séquence délimitée par un blanc typographique ». « Ouverture et clôture d'un roman engagé », in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII* n° 690, Université de Wrocław, 1984, p. 113. Cité par Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio, op.cit.*, p. 31.

² Andréa Del Lungo, *L'incipit romanesque, op. cit.*, p 54-55.

II.2. LA MATÉRIALITÉ DE LA FIN

Le plus évident signal de la fin est dû à la matérialité du support de l'écrit qui se présente, en ce qui concerne notre corpus, en *codex*, c'est-à-dire en pages reliées et successives. La lecture, effectuée normalement¹, se fait de la première page à la dernière. La fin est, dès lors, programmée dans cet objet-livre lorsque le lecteur tourne la première page ; la décroissance du nombre de pages restantes avertie de l'imminence de la fin. Théoriquement, le roman est fin lorsque la matérialité textuelle est finie, lorsqu'il n'y a rien à lire tout simplement.

Le point final, s'il est apposé², marque le coup d'arrêt de la lecture et permet de « *fixer la limite extérieure de la clôture*³ » ; quant à sa limite intérieure, elle peut être permise grâce à l'unité que constitue la phrase. Elle est très souvent travaillée et dans plusieurs cas, elle est présente sous forme de maxime qui joue le rôle de morale de l'histoire où elle prétend détenir le secret de la vie, ou contenir la somme des résultantes de tout ce qui la précédait.

La fin pourrait être matérialisée également par le dernier chapitre « *qui pourrait bien être l'unité (matérielle) finale par excellence*⁴ » ou par le dernier paragraphe qui peut être envisagé comme l'unité finale à cause, d'une part, de son alinéa en son commencement et le point à sa fin, qui l'isole comme bloc textuel distinct ; et de l'autre, parce qu'il porte en lui une certaine unité sémantique et quelque "*trait de cohésion*⁵", caractéristiques qui peuvent être étendues au chapitre.

Le dernier chapitre, et le plus souvent dans le roman classique, est annoncé avec des titres comme : "Dénouement", "Epilogue" etc. comme, par exemple, Marguerite Yourcenar qui a intitulé le dernier chapitre de *L'Œuvre du noir* "La fin de Zénon". Mais la délimitation au dernier chapitre pose problème lorsque le nombre de

¹ Car rien n'empêche un lecteur de commencer par lire les dernières pages du livre en premier.

² *Horla* de Maupassant fini avec trois points de suspension ; *Paradis* de Sollers ne propose aucun signe de ponctuation.

³ Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ Henri Mitterrand, «Le paragraphe est-il une unité linguistique ? » in *La Notion de paragraphe*, textes réunis par Roger Laufer, Éd. du CNRS, 1985, p. 91.

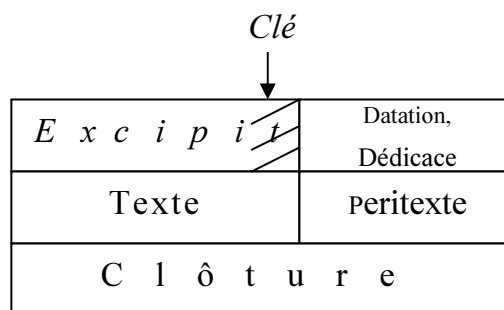
chapitres est, soit nul, c'est à dire que le roman est d'un seul bloc, sans division en chapitres ; soit il y a une prolifération de chapitres par rapport au nombre de pages total dans le roman, comme par exemple, *Le Comte de Monte-Cristo* qui en compte 117 chapitres. Un autre cas de figure, le plus répandu, est celui de l'absence de titre spécifique à chaque chapitre signalé seulement par un système de numérotation. Il est à noter que les signes de fins peuvent dépasser la limite du seul dernier chapitre vers plusieurs (les trois ou quatre derniers chapitres), remarqué spécialement lorsque le roman démultiplie le nombre de chapitres et de parties.

Guy Larroux définit l'*excipit* comme étant la zone du texte délimitée par une frontière qui, au-delà va mener la lecture vers la terminaison du récit. Pour identifier cette zone, « la méthode la plus sûre semble être de remonter, à partir de la dernière phrase, le cours du texte à la recherche de ces phénomènes¹ » qui signalent au lecteur qu'il s'apprête à franchir cette zone.

Larroux nous fait remarquer que ces signes de la fin ne sont pas à confondre avec « l'art des préparations² » des dénouements, et qu'ils ont comme emplacement le commencement « des sections terminales³ » comme nous allons le voir dans l'*attaque* du dernier chapitre de *La Modification*.

Pour plus de précisions terminologiques, nous devons, comme nous l'avons fait pour l'*incipit*, en amont du récit, apporter des distinctions définitionnelles pour l'*excipit*, en son aval. La *clôture* englobera tout l'espace textuel compris entre l'*excipit* et toute la zone péritextuelle. La *clé* est le « mot de la fin proprement dit⁴ ».

Ces distinctions peuvent être schématisées comme suit :



¹ Guy Larroux, *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique*, n° 98, 1994, p. 252.

II.3. LES *TOPOI* DU DÉBUT

Malgré la richesse et l'inépuisable champ de figures des seuils romanesques, il a été possible de dégager des régularités, des traits communs, des séries de *topoi* qui caractérisent les configurations initiales des récits qui peuvent être constitués en types de commencement et classés de façon très générale certes, mais opératoire, dans trois grandes catégories : l'*incipit* narratifs, communicatifs et descriptifs.

La première catégorie est la plus répandue. Elle présente différentes modalités d'entrée dans l'histoire qui caractérise généralement les romans réalistes tels que l'*incipit* des *Chouans* de Balzac.

La deuxième peut se référer aux différents types de commentaires (moral, par exemple) ou au discours métanarratif qui expose le *topos* de la réflexion sur la difficulté ou même l'impossibilité de commencer :

« *J'avais commencé au commencement, figurez vous, comme un vieux con* » (S. Beckett, *Molloy*). « *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, appeler ça de l'avant* » (S. Beckett, *L'Innommable*).

La troisième caractérise surtout les écrits néo-romantiques qui s'inaugurent par des descriptions, voire des énumérations, sur un univers de *choses* décrit par des regards scrupuleux qui ne laissent rien sans le détailler.

II. 3.1. Le départ:

Le *topoi* du départ, sous toutes ses formes, ouvre au récit une infinité de possibilités narratives. Nouveau départ, départ vers l'inconnu où un personnage principal quitte une situation, un univers vers un autre. Le lecteur s'attend à tout et se pose plusieurs questions à propos de ce protagoniste : où va-t-il ? Pourquoi prend-t-il le train et pas sa voiture ? Que va lui-t-il arriver ? Toutes ces questions renforcent le rôle de l'*incipit* qui ouvre un horizon d'attente. Avec le départ c'est un mouvement dynamique qui se prépare.

Butor, dès la phrase d'attaque du roman, s'adresse à Léon Delmon le personnage central : « Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bord » (L.M. p. 498). Delmon a les yeux « mal ouvert » (L.M. p. 498) « à l'heure à peine matinale » (L.M. p. 498), où est entrain de prendre place dans un compartiment.

Tous les éléments du voyage sont là, même les plus insignifiants pour le plus banal des voyageurs : « la rainure de cuivre » (L.M. p. 498) du « panneau coulissant » (L.M. p. 498), la valise « couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille [...] assez petite [avec] sa poignée collante » (L.M. p. 498), le corridor, le couloir et les autres voyageurs dont il nous donne la description du premier d'entre eux: « Un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement ». Il y a aussi les rideaux bleus qui caractérisent les trains de l'époque (1955); mais c'est surtout le « sigle S.N.C.F » (L.M. p. 496), « l'horloge du quai » (L.M. p. 498) et « la grise foule affairée » qui attend l'embarquement ou qui « s'embrouille dans ses conciliabules et ses adieux. » qui ne laissent aucun doute au lecteur qu'il s'agit d'un départ.

Tous ces éléments classiques¹ du départ sont en réalité un leurre ; c'est un faux départ, car il ne va rien se passer du tout ; même la ferme décision qu'a pris Delmon pour quitter sa femme Henriette, pour vivre avec sa maîtresse Cécile va être modifiée, et sa vie redeviendra comme avant, c'est-à-dire comme il l'avait laissée avant sa montée dans ce compartiment. Cela peut être confirmé, parce que le train, après la montée de Delmon, ne quitte pas la gare, le départ est *différé*, et l'attente se prolonge quatre pages plus loin, étant consacrées aux différentes descriptions, ce qui pourrait être assimilé à la "géométrie variable" déjà citée.

¹ Comme exemple prenons *L'Education sentimentale* de Gustave Flaubert qui présente dans l'*incipit*, à sa façon, le mouvement de départ comme suit : "Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, [...] Des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation".

Tout le roman se "passe" dans un train, et comme pour le départ, symétriquement, il s'agit d'une fausse arrivée, car il ne se passe rien. A l'arrivée à destination c'est la descente du train et la fin du roman : "Vous quittez le compartiment" (la *clé* du roman). Le lecteur n'a pas eu droit au dépaysement, aux aventures attendues lorsqu'il s'est embarqué dans ce train, sauf peut être à une aventure psychologique où les étapes du voyage fictionnel symbolisent les étapes d'un voyage interne dans la conscience de Léon Delmon. L'arrivée n'a pas ouvert un nouvel espace comme c'est le cas, par exemple, dans *Le Château* de Kafka: « Il était tard lorsque K. arriva. Une neige épaisse couvrait le village. La colline était cachée par la brume et par la nuit, nul rayon de lumière n'indiquait le grand château¹. »

Ce *topos* du départ pourrait s'inscrire facilement dans un *topos* plus global qui est celui du voyage. Un voyage au sens propre, car il s'agit d'un déplacement d'une ville (Paris) à une autre (Rome), mais aussi au sens métaphorique, puisque Delmon effectue un voyage introspectif qui le mènera d'un passé proche, la veille de son départ, à un passé lointain d'il y a vingt ans, et même vers un futur qu'il imaginera, lorsqu'il arrivera à Rome. Mais d'une façon générale, les départs, les arrivées et les déplacements peuvent constituer une étape dans un schéma quinaire ou être assimilés à l'une ou l'autre des fonctions de Propp.

Le départ dans *La modification* a un caractère mimétique symbolisant l'entrée dans un espace romanesque réalisé par l'entrée dans le train. Le lecteur franchit le seuil romanesque en même temps que Delmon qui franchit le seuil de la porte coulissante ; ce qui peut être confirmé par le " vous " de l'attaque de ce roman qui s'adresse à Delmon et interpelle le lecteur.

II.3.2. Le réveil:

Les yeux de Delmon sont « mal ouverts, comme voilés d'une fumée légère » (L.M. p.465), ses paupières sont « sensibles et mal lubrifiées » (L.M. p.465), tout son corps « est comme baigné, dans son réveil imparfait » (L.M. p.465).

¹ F. Kafka, *Le Château*, in *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1976, t. I, p. 493.

Pareil au *topos* du départ, le *topos* du réveil fait que l'*incipit* soit un ouvroir à une infinité de potentialités narratives et cela dès que Delmon aura ouvert véritablement les yeux.

La Modification rejoint par cet *incipit* et ce *topos* du réveil quelque chef-d'œuvre de la littérature. Citons comme exemple :

« Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat¹ » ;

Ou même de façon inverse, c'est-à-dire le passage du veille au sommeil :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heures. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière². »

Butor retarde le réveil de Delmon et diffère le commencement réel de l'histoire et confirme *le faux départ* déjà remarqué au *topos* précédant. Les trois extraits, respectivement des pages 498, 499 et 500 montrent la successivité de cette *mise en réveille* : « Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes. »

« Dans ce compartiment, bercés et malmenés par le bruits soutenue par sa profonde vibration constante soulignée irrégulièrement de stridences et d'hululations en touffes épineuses » Delmon -et les autres voyageurs- « balancent ensemble » ce qui permet de les réveiller et de dire « que le voyage est vraiment commencé. »

II.4. LES MODALITÉS DU COMMENCEMENT

Le récit propose un ordre narratif en exposant les événements d'une histoire. Cet ordre est sans importance car le récit se conçoit comme une totalité, encadrée par l'*incipit* et l'*excipit*, à l'intérieur duquel s'éprouve du sens.

¹ F. Kafka, *La Métamorphose* [1915] et autre récit, trad. Fr. Claude David [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 79.

² M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987, t. I, p. 3.

Lorsqu'un auteur décide de raconter une histoire, il doit choisir entre un ordre "naturel" ou arbitraire. Il se pose la question fondamentale du commencement : doit-il positionner son histoire sur l'axe orienté du temps et suivre un ordre chronologique, ou bien créer une temporalité fictive, librement choisie ?

Le commencement peut alors :

- être absolu, depuis l'origine, depuis le début d'un événement inaugural : c'est *l'in principio*. *L'incipit* commence par le commencement. Le début du récit coïncide avec le début naturel, qui est réalisé généralement par la naissance du protagoniste, le commencement de la vie même. (Le cas de *Robinson Crusoé* de Defoe).
- prendre une action au cours de son déroulement, présupposant son début antérieurement : c'est *l'in medias res*. Le lecteur prend le train en marche pour ainsi dire, ce qui produit chez lui un effet de dramatisation immédiat.

L'in medias res est « cette forme d'exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, *en renonçant à toute tension informative préliminaire*.¹ ». Répétons que cette forme de commencement n'a rien à voir avec l'ordre chronologique dans lequel sont présentés les événements d'un récit. Il peut s'inaugurer par le commencement, *in medias res*, comme commencer par la fin. Comme c'est le cas du début de *Cent ans de solitude* de García Márquez où le protagoniste, dans *l'incipit*, est face au peloton d'exécution, puis le récit devient rétrospectif et revient en arrière pour rejoindre la *scène* du peloton pour la continuer (le condamné à mort n'a pas été exécuté) ; le lecteur, en lisant ce début, ne cherchera pas à savoir comment finira l'histoire (car il le sait), mais voudra savoir comment va-t-il arriver à cette fin.

On le sait, ce qui caractérise l'écriture néo-romantique c'est l'absence d'intrigue et d'énigme ; ce qui prime ce n'est pas le contenu narratif mais la narration. Le Nouveau Roman se focalise sur l'écriture et sur *l'incipit* qui, d'une part déclenche son mécanisme, et de l'autre la justifie. Cette justification doit être très convaincante

¹ Andréa Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op.cit.*, p.114. (C'est l'auteur qui souligne.)

puisqu'elle doit prendre la parole dans un double geste : s'inscrire, et dans un univers romanesque, et dans un univers langagier et scriptural qui n'a pas de référence préexistante que des mots, que des textes antérieurs, c'est l'*in média verba*¹ et c'est ce qui rend l'*incipit* néo-romantique arbitraire, violent et inéluctable. A ce propos R. Pinget, qui a le plus mis en évidence les interrogations que pose la problématique du commencement dans le Nouveau Roman, nous dit : « j'ai écrit la phrase "Oui ou non répondez"² qui s'adresse à moi seul et signifiait Accouchez. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite³. »

« -Alors, tu vas vraiment faire ça? "Évoquer tes souvenirs d'enfance",...comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. [...]

-Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi ...⁴ ».

On le voit, dans cette attaque d'*Enfance* de Nathalie Sarraute, on atterri dans un univers verbal où l'on ignore à qui s'adressent ces paroles. Le lecteur se trouve, de prime abord, en plein dialogue où il ne connaît pas l'identité des interlocuteurs dont la conversation semble avoir déjà commencé avant son *arrivée*, puisque la phrase « Evoquer tes souvenirs d'enfance » est entre guillemets, signe qu'elle était déjà dite, et que là elle n'est que reprise.

Le lecteur assiste à une double prise de parole, celle de l'auteur dans l'espace romanesque et celle du locuteur dans un dialogue, dans un espace fictionnel.

Parmi les cas extrêmes de l'*in média verba* est l'*incipit réflexif* où la parole inaugurale parle de la façon dont elle s'est constituée comme telle. C'est un discours métanarratif qui engendre la narration.

On ne peut trouver mieux que cette attaque d'Italo Calvino pour l'illustrer :

¹ Littéralement c'est : au milieu des mots

² C'est l'attaque de *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit, coll. « double », 1986.

³ R. Pinget, « Pseudo principes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, U.G.E, coll. « 10/18 », 1972, p. 315.

⁴ C'est l'attaque d'*Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentres-toi. Ecarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague¹. »

On peut encore citer l'exemple du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, où le pronom démonstratif indéterminé "Ça" crée une ambiguïté, car il peut être compris sur les deux plans : celui de l'énoncé et celui de l'énonciation ; ou encore celui de *Molloy* de Beckett : « j'avais commencé au commencement, figurez vous, comme un vieux con. » déjà cité.

II. 5. LES MODALITES DE LA FIN

Dans tout texte racontant une histoire, une fin est requise. Et même si l'acte de finir est un tant soit peu bâcler, « le refus d'une conclusion ne dédouane pas [du] devoir de conclure². »

On a vu qu'en amont d'un récit préfigurent des promesses, des ouvertures des départs et pas mal de prédictions ; on a vu, c'est le même topo mais qui s'oppose symétriquement par rapport au premier avec des fermetures, du mutisme, du noir, du silence et la mort.

On pourrait recenser plusieurs modalités de fin qui sont en relation avec le genre de roman étudié. Dans le roman policier, la fin est synonyme de dénouement. L'enquête à laquelle le lecteur a assisté depuis le crime va prendre fin, il va enfin connaître le meurtrier, et tous les éléments qu'il a pris connaissance en cours de l'histoire vont prendre sens. Ce sont des *excipit* définitives, où la fin est clôturante. Même si par fois on assiste à des rebondissements en apprenant que le meurtrier n'était autre que le narrateur. Il est à noter que l'attente du lecteur et sa déception fait partie intégrante du sens et de l'effet recherché par l'auteur.

¹ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, op .cit., p.9.

² Jean-Michel Rabaté, " La fin du roman et les fins de roman ", in *Études Anglaises* 2-3, 1983, p. 22.

L'*excipit* du roman policier est donc cet instant très pervers où le plaisir différé de la découverte, de la résolution l'emporte sur la jouissance ascendante qui consiste à lire tout en ne sachant pas, mais en voulant savoir le plus tard possible.

Pour Le Gros¹, il n'y a pas trente-six moments pour apposer un point final. Mais vu du côté du lecteur, l'*excipit* peut ne pas être définitive et la fin non clôturante. De là, une deuxième lecture se fait sentir et ce lecteur cherchera soit à élucider un texte obscur, soit à chercher un autre sens ou une autre jouissance parce que son horizon d'attente n'a pas été totalement comblé.

Mais avant tout l'*excipit* est pour le lecteur et un dénouement, et un résultat, où tous les axes de la signification se rejoignent et forment un seule et unique point ressenti par le lecteur comme une délivrance où tout le texte lu cède et n'oppose aucune résistance.

Armine Kotin Mortimer a recensé quelques manières de finir qui sont désignés par des termes assez originaux que nous reprenons après elle comme suit :

- La « fin-fils » est un *excipit* où la fin ne *ferme* rien, mais au contraire ouvre vers une éventuelle continuité par la naissance d'un enfant.
- La « solution-par-l'art » qui survient après les déboires d'un narrateur qui ne cesse de se questionner sur sa vie, sur son existence qui ne le satisfait pas. On peut penser à La Nausée de Jean-Paul Sartre où le protagoniste (en tant d'individu et auteur) ne trouve son salut que dans l'art littéraire.
- Le « tag line » ou l'*excipit* épigrammatique où il s'agit d'une seule phrase-paragraphe en guise de *clé*. Kotin Mortimer cite la fin de Gilles de Drieu la Rochelle : « Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s'appliquant ». On peut citer encore *Le Père Goriot* : « A nous deux maintenant ! » où Rastignac lance un défi à la société de Paris. On pourrait également rappeler l'une des fins épigrammatiques les plus éloquentes, celle des *Mots* de Jean-Paul Sartre : « Si je

¹ Bernard Le Gros, « A toutes fins utiles », in *Fins de romans. Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*. Caen : P.U. de Caen, 1993, pp. 133-139.

range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » On remarque que la question posée au lecteur est purement rhétorique et presque dénuée de tout sens, tout comme les relatives antithétiques. Notons aussi que le jeu avec les articles et les pronoms est parfaitement remarquable. On reconnaît là le militant athée qu'est Sartre qui a réussi un vrai livre d'auteur et affirmé avec le sourire et rien qu'en jouant avec les mots de la fin toute une idiologie.

- L'« arrivée au présent ». Kotin Mortimer prend comme exemple la *clé* de *Madame Bovary* concernant Homais, l'un des personnages du roman : « Il vient de recevoir la croix d'honneur. » Flaubert a su créer un effet clôturant en usant des temps des verbes. En effet, l'avant-dernier paragraphe comprend presque exclusivement des verbes au passé composé suivie immédiatement du présent qui, en quelque sorte arrête le temps d'une façon puissante, car le passé ne peut en aucun cas dépasser le présent.

- La « fin-commencement ». Cette fois-ci c'est un verbe au futur qui figure dans la clé de *l'excipit* ce qui permet d'entrevoir un nouveau commencement. Citons comme exemple *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* : « En vérité, ne ferait-on pas, pour moins que cela, le tour du monde ? » ou encore celle de *Crime et Châtiment*¹ de Dostoïevsky lorsque l'avant-dernier chapitre se termine par trois points de suspension « *Raskolnikov ignorait encore que cette nouvelle vie ne lui serait pas accordée pour rein, qu'il fallait la payer cher, l'acquérir au prix de durs, de pénibles efforts ...* » qui laisse entrevoir un commencement d'une autre histoire confirmé dans le dernier paragraphe « *Mais ici commence une autre histoire, l'histoire de la rénovation progressive d'un homme, l'histoire de sa régénération progressive [...] –mais notre récit présent est , ici, terminé.* »

¹ F.M. Dostoïevsky, *Crime est Châtiment*, trad. Arthur Adamov, Paris, Le club français du livre, 1957.

- On pourrait ajouter les fins qui renvoient à leurs propres commencements créant un effet de circularité. Comme exemple citons *La Jalousie* de Robbe-Grillet qui « *se termine où il a commencé*¹ »

Guy Larroux a ajouté à cette classification « la fin-sentence » comme celle de *Terre des hommes* de Saint-Exupéry : « *Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme.* » où l'auteur fait plus que terminer une histoire, il lègue un message à la postérité sous forme de maxime humanisme.

II.6. LES FONCTIONS DE L'INCIPIT

II.6.1. La codification

Le roman en commençant, doit justifier sa prise de parole et en même temps légitimer le propos de son texte. Le Nouveau Roman pour le faire, ne se réfère guère à une autorité autre que celle de l'auteur et de l'écriture en tant qu'acte et action.

Il doit élaborer un code, allant de simples conventions singulières à un système plus ou moins complexe de signes².

Il doit permettre d'une part, la construction d'un message, et de l'autre, sa compréhension. En d'autres mots, le texte doit créer un code et fournir en même temps la clé de ce code. Cela consiste en des informations autoréférentielles, une sorte de codification linguistique qui concerne, selon Lotman³, le genre et le style.

J. Ricardou l'a bien signalé : l'*incipit* fait office d'enseigne qui renseigne sur le texte et oriente sa réception et met le lecteur dans une certaine disposition émotionnelle ou intellectuelle aux aguets de tout ce qui suivra dans le récit et cela en présentant quelques signes ou signaux que le lecteur découvrira à *posteriori*.

¹ Frédérique chevillot, *La réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénébou, Herbert*. Stanford, Amna Libri, 1993. Cité par Armine Kotin Mortimer, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL, <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2008).

² Le signe sous toutes ses formes, qu'il soit symbole, indice ou icône.

³ I. Lotman, *La structure du texte artistique, op. cit.*, p. 305.

Selon Andréa Del Lungo¹ la codification peut être :

- directe, lorsqu'elle concerne le code (la langue), le genre et le style que le texte montre explicitement ;
- indirecte, lorsque le texte se réfère à d'autres textes avec une relation transtextuelle de type intertextuel ou architextuel (selon la terminologie de G. Genette) ;
- implicite, lorsque le texte présente des signaux et des indices latents nécessaires pour orienter sa réception.

II.6.2. La thématization

Le thème principal du texte est abordé dans *l'incipit* dès lors qu'un champ lexical ou sémantique est ouvert. Il peut l'être aussi dès le titre qui peut contenir quelques indications concernant la thématique générale du roman. D'une façon implicite ou explicite, cette relation entre titre, péri-texte, *incipit*, *excipit* et texte proprement dit fait envisager à Del Lungo l'existence d'une chaîne *thématisante* qui les relie.

Il distingue trois formes de relations² qui lient l'*incipit* à la suite du texte :

- relation directe, quand le thème général est constaté immédiatement, d'emblée dans l'*incipit* ;
- relation indirecte, quand le thème se dévoile à *posteriori* étant voilé métaphoriquement ;
- relation de non pertinence, quand l'*incipit* est un leurre pour brouiller les pistes, créant un faux champ sémantique.

Il est à noter que la présentation des thèmes dans les romans "classiques " se faisait explicitement, caractéristique qui tend à se faire de plus en plus implicite dans le roman moderne qui, au contraire, expose délibérément sa prise de contact en

¹ A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 158.

² A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 161.

essayant de marquer volontairement l'acte de passage que le roman classique essaie d'atténuer.

II.6.3. L'information

Il est clair que les deux fonctions précédentes fournissent elles aussi des informations (autoréférentielles et thématiques), en revanche, par cette troisième fonction, il est question d'informations nécessaires pour imaginer l'univers romanesque propre à chaque œuvre.

Le lecteur a besoin d'informations qu'il relève de l'*incipit* pour pouvoir reconstituer le monde fictif du roman et cela à partir d'éléments référentiels qu'il sait d'après son expérience du monde réel. La description est un moyen dont use à volonté le Nouveau Roman pour fournir des informations de l'univers fictionnel, qui mime les éléments extratextuels pour une adhésion totale du lecteur.

La référence à une date ou à un lieu représente une indication temporelle ou spatiale dans la fiction qui se réfère forcément par rapport à un temps historique et à un espace géographique réel. Tout l'enjeu de cette fonction consiste dans ce que dévoile ou dissimule cette zone textuelle comme information. Entre raréfaction et saturation informative, à la lecture, s'offre une représentation plus ou moins complète ou une représentation lacuneuse ou fragmentaire.

II.6.4. La dramatisation

Le dramatique c'est ce qui émeut par son caractère grave ou sérieux, voire violent ou tragique. La fonction dramatique consiste à mettre en mouvement l'histoire et y rentrer plus ou moins directement. Elle est pleinement opérante lorsqu'il y a action¹, lorsque l'émotion est à son apogée, la dramatisation est alors *immédiate* (entrée directe dans un moment important de l'histoire, c'est l'*incipit in medias res*, comme on l'a vu dans les modalités du commencement). Mais si le récit choisit une

¹ Du grec *drama* qui veut dire « action ».

entrée avec une tension dramatique plus modérée, différant ainsi le moment du début de l'histoire, c'est l'*incipit in post res*¹ où la dramatisation est alors *retardée*.

On le constate, la fonction dramatique est variable car la mise en mouvement de l'histoire peut s'effectuer selon différentes vitesses et différents degrés d'intensités². Dans le cas où la dramatisation est retardée c'est la fonction informative qui prend le dessus ; ces deux fonctions sont étroitement liées car elles opèrent ensemble pour informer sur l'univers fictionnel, et en même temps effectuer l'entrée dans l'histoire.

En faisant le croisement des valeurs que peuvent prendre les deux fonctions (raréfaction et saturation informative, immédiateté et retardement dramatique) Del Lungo est arrivé à une typologie des formes des débuts romanesques, en distinguant quatre catégories d'*incipit* que nous résumons après lui comme suit :

	Dramatisation retardée	Dramatisation immédiate
Saturation informative	* <i>Incipit</i> statique - Ouverture qui tend à un début absolu (moment inaugural) - Trop d'explication causale + le lecteur est dans l'attente du début	* <i>Incipit</i> Progressif - La présence et la coexistence des deux fonctions - C'est une forme intermédiaire entre l' <i>incipit</i> statique et l' <i>incipit</i> dynamique. + Le lecteur est dans l'attente de la suite des événements.
Raréfaction informative	* <i>Incipit</i> suspensif - Refus du commencement ou même son impossibilité - Connotations métanarratif - Problématise à la prise de parole + Le lecteur est dans l'attente du commencement lui-même.	* <i>Incipit</i> Dynamique - Entrée directe, passage brusque, sans préliminaires (<i>in medias res</i>) + Le lecteur est dans l'attente d'un développement d'une action déjà commencée mais aussi ; + L'attente d'informations concernant le contexte.

A ces quatre fonctions qui peuvent être qualifiées d'objectives, Del Lungo ajoute une autre dont il avoue lui même sa subjectivité, c'est la fonction séductive. Il

¹ Léo Huib Hoek, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », in *Rapport* n° 2, 1986, p. 6.

² A. Del Lungo, *L'incipit romanesque, op. cit.*, p. 172.

assure qu'elle s'exerce sur trois plans : le plan narratif (et ses principales stratégies qui suscitent l'intérêt, dont l'*in medias res*) ; le plan symbolique (qui se situe au niveau du code, en instaurant un pacte de lecture) ; mais c'est sur le troisième plan, celui de la sensualité que cette fonction est réellement opérante. Pour lui, cette fonction est en œuvre « 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 caché¹. ».

Cette argumentation est loin d'être objective, elle se fonde sur des considérations et appréciations personnelles et sentimentalistes. Del Lungo cherche à considérer la séduction, non comme un effet de sens² tel qu'il est codifié dans un roman, mais comment elle affecte le sujet lecteur comme être effectif.

Pour comprendre ce qui crée l'intérêt romanesque, la théorie littéraire a eu recours au repérage les *topoi* liés à la structure narrative de l'énigme. Del Lungo quand à lui, pose l'hypothèse d'une *séduction de la différence* liée à un dépaysement des attentes du lecteur, à un déplacement radical de l'horizon d'attente de l'œuvre.

Dans cette optique, et vu la variété, voire l'infinité potentiel des stratégies déployées dans les *incipit* qui les rendent *unique*, rien n'est plus vague et moins mesurable que ce donné³ qu'est la séduction.

Certes, un texte nous séduit lorsqu'il suscite en nous des sentiments et peu importe lesquels, lorsqu'il ne nous laisse pas indifférent ; mais cette fonction est diffuse, implicite et peut accompagner toutes les autres fonctions, elle est liée à la notion même de la littéarité, au secret, à l'essence même de la littérature ou à toute autre œuvre d'art en général.

¹ A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., pp. 137- 138. (C'est nous qui soulignons).

² Etude somme toute réalisable grâce aux recherches en sémiotique, et en particulier celle de Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000. (Voir en particulier le chapitre 11, «La sémiotique des passions. » pp. 225-238).

³ « Ce qui est offert au sujet dans la connaissance du sensible. » (Définition du *Le petit Larousse illustré*, Philippe Merlet et al., Paris, Larousse, édition 2005).

II. 7. LES FONCTIONS DE L'EXCIPIT

La fonction la plus évidente de l'*excipit* consiste à préparer la fin d'une histoire et créer, comme le fait remarquer Frank Kermode « le sentiment d'une fin ». Pour lui « l'impression de complétude caractéristique de l'œuvre d'art — ce sentiment de repos, cette rougeur brunie, cette intuition que quelque chose de grand vient enfin de s'apaiser dans le calme de l'air du soir — ne se retrouve nulle part ailleurs dans la vie. »¹ Ce sentiment d'une fin que doit ressentir à la fois le lecteur et l'auteur, apparaît chez certain romancier² comme une *nécessité du récit* et le gage de sa beauté quelque soit le genre du roman.

L'*excipit* peut avoir comme fonction la constitution d'une morale ou d'un idéal à l'histoire racontée qui caractérise les contes ou les écrits philosophique.

Paul Ricœur est allé jusqu'à considérer la clôture d'un roman comme un « acte structural fondamental » et assigne à l'*excipit* une fonction qui « délimite l'espace de jeu des formes du discours et détermine la configuration finie à l'intérieur de laquelle chaque forme et chaque paire de formes déploie sa fonction signifiante³. »

L'*excipit* doit aussi assumer une double fonction : récapituler et conclure.

- Récapitule, c'est reprendre en résumant ou en évoquant tous les événements marquants qui ont fait l'histoire.
- Conclure, c'est justifier la fin de l'ouvrage et permettre au lecteur de confirmer l'idée générale qu'il doit garder du roman lu.

L'*excipit* du Nouveau Roman, de par sa nature contestataire, se refuse par fois à se plier à se genre de fonction. Il y a des romans sans conclusion où il n'y a pas de fin précise, la tâche de conclure se fait léguer dès lors au lecteur lui-même. Mais dans la majorité des cas, le roman comporte un épilogue où l'auteur fourni des pistes et des

¹ Frank Kermode, *The sense of an Ending*, Londres, Oxford U. P., 1966. Cite par Bernard Gensane, « Clore un texte », in *Etudes Britanniques Contemporaines*, n° 10. Montpellier : Presses universitaires de Montpellier, 1996, p. 35.

² Ce point de vue est celui de Simone de Beauvoir, cité par Bernard Gensane, « Clore un texte », *op. cit.*, p. 35.

³ Paul Ricœur. *Temps et récit*. Tome I. Paris, Le Seuil, 1983, p.111.

indices pour le futur de ses personnages ou du moins celui de son personnage principal et laisse entendre que l'histoire n'est pas vraiment terminée, lorsqu'il y a du sens en réserve, ce que Claude Duchet désigne par le terme d'*infinitude*.

Dans le cas où l'issue d'un récit est certain et n'offre aucune autre possibilité que celle choisie par l'auteur (la mort du héros par exemple, ou la découverte de l'assassin) l'*excipit* permet de terminer l'histoire et de poser le point final. La fin apparaît ainsi comme un carrefour où se rejoignent toutes les voies du texte.

II.8. *LA MODIFICATION, UN RÉCIT ENCADRÉ ET MATHÉMATISÉ*

La visée première de l'*incipit* et de l'*excipit* est d'encadrer le récit, de le border. Tout le reste, c'est-à-dire ce qu'il y a entre ses deux bouts ne paraîtra que comme enchâssement ou même digression. B. S. Johnson, après avoir réalisé que les impressions ressenties dans la réalité quotidienne sont désordonnées et qu'ils nous viennent pêle-mêle, a décidé de réaliser un livre avec des chapitres détachés et sans numérotation sauf pour le premier et de dernier, et c'est au lecteur de faire le choix du chemin de sa lecture. Un roman alors, doit avoir un commencement et une fin, le chemin qui mène de l'un à l'autre est sans importance.

Proust aussi, dans une lettre de 1919, confesse que « le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume¹. » Cet aveu ne vient pas de n'importe qui, qui parle de n'importe quel roman, c'est Proust et c'est *À La Recherche du temps perdu*. Le besoin d'encadrement apparaît dès lors pour l'un des meilleurs prosateurs de la littérature française comme faisant partie du processus de son écriture.

Avant de démontrer les deux hypothèses que nous avons posées au début de ce travail, nous estimons qu'il serait utile de montrer ce qu'ils postulent, c'est-à-dire, l'encadrement de *La Modification*.

¹ Cité par Jean Rousset dans *Fortune et signification*, Paris, librairie José Corti, 1984, p. 138.

Dans ce roman plusieurs périodes de la vie de Delmon se succèdent et s'entrecroisent. Ses souvenirs et ses projets s'entremêlent et s'enchâssent, mais leurs enchaînements sont encadrés spatialement, par la sortie du personnage principal du compartiment, et temporellement par un retour au présent de la narration que Delmon vit à l'instant, dans ce train.

Butor a créé un univers qui se tient, avec des éléments qui se soutiennent. Déjà en choisissant le lieu de la narration du présent un endroit clos, qui lui-même, se déplace, le train permet de se situer géographiquement ou temporellement rien qu'en consultant le guide bleu de la S.N.C.F. de l'époque (1955). Si on connaît l'heure, on connaît le lieu et *vice versa*. Le détail du réalisme est poussé à l'extrême et confirme que le roman est l'art du temps¹.

Delmon nous décrit toutes les modifications qui expriment cette sensation de la durée et cela en usant des énumérations et des répétitions avec des variantes qui changent les objets observés, obligeant le lecteur à se référer sans cesse au monde réel en même temps qu'il poursuit sa lecture, en lui faisant croire qu'il assiste au déroulement des actions et la *modification* des choses qui s'effectue sous ses yeux en y participant. Oui ce sont les mêmes objets, les mêmes motifs récurrents qui encadrent et orientent la lecture en la situant.

L'auteur a su créer une situation particulière pour un personnage particulier : c'est par rapport au présent que prennent les autres temps leurs valeurs, et par rapport à Delmon que prennent les autres personnages, objets et lieux leurs plein sens.

Ce roman est un réel espace textuel précisé par les différents indices empiriques de lieu et de temps qui permettent de se situer à la fois sur le plan romanesque (ce qu'on lit) et sur le plan scriptural (comment on lit).

Si on prend par exemple le motif du "*tapis de fer chauffant*" dont nous allons exposer les différents passages, il sert à localiser les actions que le personnage principal observe, mais aussi à exprimer toute modification visible ou psychologique de l'univers romanesque de Delmon :

¹ Par opposition aux autres arts comme la peinture considérée comme un art de l'espace

« *Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes les raies de fer s'entrecroisent* » (L.M. p.532).

« *Sur le tapis de fer chauffant vos deux pieds raclent* » (L.M. p. 534).

« Le petit garçon...fait tomber une partie [du papier d'argent] sur *le sol chauffant* et vibrant » (L.M. p. 558).

« *Sur le tapis de fer chauffant, oscille une miette de biscuit* » (L.M. p. 562).

« *Sur le tapis de fer chauffant, la chaussure du militaire écrase la miette...* » (L.M. p. 563).

« *Sur le tapis de fer chauffant le soulier...du jeune époux recouvre presque entièrement la tache...que dessine le morceau de biscuit écrasé* » (L.M. p. 567).

« *Sur le tapis de fer chauffant, la boule de papier journal roule jusqu'aux souliers de l'italien* » (L.M. p. 568).

« Le jeune militaire...donne un coup de pied dans la boule de papier journal qui oscillait *sur le tapis de fer* et la chasse sous la banquette » (L.M. p. 569).

« *Sur le tapis de fer chauffant, vous voyez un pépin de pomme d'un losange à un autre* » (L.M. p. 570).

« *Sur le tapis de fer chauffant, il y a deux pépins de pomme immobiles tout à côté de votre pied gauche* » (L.M. p. 576).

« *Sur le tapis de fer chauffant...les deux pépins de pomme sont écrasés sur une rainure, un peu de leur pulpe blanche sortant par les déchirures de leur mince écorce* » (L.M. p. 576).

« *Sur le tapis de fer chauffant, dans les traces boueuses laissées par les souliers humides de ceux qui viennent du dehors..., vous considérez la constellation de minuscules étoiles de papier rose ou carton brun qui viennent d'être découpées dans les billets* » (L.M. p. 583).

« *Sur le tapis de fer chauffant, le pied gauche de Lorenzo Brignole en se déplaçant bouleverse et recouvre en partie la petite constellation d'étoiles roses et brunes, projette la boule de papier journal, que ses pérégrinations compliquées sous la banquette viennent d'amener dans cette région, de l'autre côté de la rainure...* » (L.M. p. 589).

Tandis qu'à la page 674, parvenus à la fin du livre et par conséquent du voyage:

« *Sur le tapis de fer chauffant (...)*, vous considérez les poussières, les minces ordures qui se sont accumulées et comme incrustées au cours de ce jour et de cette nuit. »

Et qu'à la page 675, quelques instants plus tard:

« *Sur le tapis de fer chauffant*, vous considérez vos souliers tout marqués de balafres grises. »

Au niveau scriptural, ce même motif sert de panneau signalétique pour guider la lecture, et cela en associant systématiquement les mêmes périodes narratives d'un même temps à un même événement ou personnage. Comme par exemple, le temps futur est toujours associé à Cécile.

Le temps narré s'étale sur dix huit ans, de 1938 à 1955, dont seulement cinq ans sont explicitement mentionnés (1938, 1952, 1953, 1954, 1955) et de ces cinq années, certaines périodes seulement sont racontées plus ou moins en détails. L'auteur ne raconte pas par exemple l'enfance de Delmon, ni comment et où il a rencontré Henriette, ni la période de leur vie commune de 1938 à 1952. Les événements choisis et remémorés par l'auteur sont signifiants et les omissions voulues. Ces éléments sciemment mentionnés travaillent, d'une part, le texte thématiquement et structurellement, et de l'autre, joue un rôle uniformisateur dans la mesure où l'histoire ne se disperse pas à raconter tous les détails. Le texte est encadré par ses propres éléments qu'il met en scène.

Il est encadré par le voyage lui-même qui sous entend un départ et une arrivée, des entrées et des sorties, un intérieur et un extérieur, un début et une fin.

Ce voyage s'effectue entre deux villes-personnages, Paris et Rome. A « ce voyage hors série » (L.M. p. 672) au présent, viennent se superposer les différents voyages au passé et au futur, effectués par le même personnage principal :

De Paris à Rome : avec Henriette, en 1938.

De Rome à Paris : avec Henriette, en 1952.

De Paris à Rome : seul, en 1955 (la semaine précédente).

De Paris à Rome : avec Cécile, en 1953.

De Rome à Paris : seul, en 1955 (mardi prochain).

Tous les éléments marquants de la vie de Delmon ont en commun les mêmes circonstances spatiales (Paris, Rome, le train) et temporelles (la durée des voyages "Paris – Rome" ou "Rome – Paris", quelques heures avant le départ ou l'arrivée) Ces deux villes-personnages ont des relations avec les trois autres personnages principaux de l'histoire que sont Delmon, Cécile et Henriette :

- Cécile vit à Rome, a effectué des voyages à Paris, et elle est la maîtresse de Delmon.
- Henriette vit à Paris, a effectué des voyages à Rome, et elle est l'épouse de Delmon.
- Même la rencontre entre les deux villes s'est faite aussi : « Ainsi le personnage principal se promenant aux alentours du Panthéon parisien [...], Tournant à l'angle [...] se trouver [...] aux alentours du Panthéon romain » (L.M. p. 675).

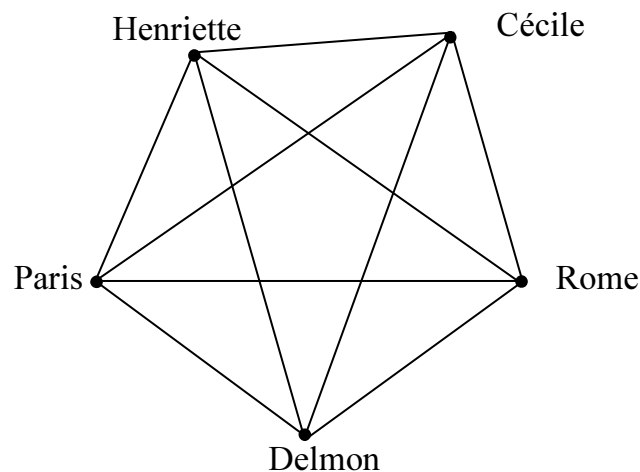


Schéma II : Les différentes relations qui lient les cinq personnages de
La Modification

En se *bornant* à ces cinq éléments-personnages et en ne racontant que les éléments qui peuvent être inclus dans une ou plusieurs des vingt relations sus mentionnées au schéma I, le roman peut se constituer en un ensemble dont les éléments sont soumis à une loi générale qui serait la « distance » : de l'éloignement au rapprochement, allant jusqu'à l'assimilation ou l'identification totale comme c'est le cas lorsque Delmon dit de Cécile qu' « elle est [...] le visage de Rome » (L.M. p. 647)

ou encore lorsque la distance qui devrait être énorme entre Cécile et Henriette a diminué quand les deux femmes se sont rencontrées et même formées « une alliance contre vous » (L.M. p. 611).

On pourrait ajouter un sixième élément aux précédents qui leur est corollaire, le temps. Car il les accompagne implicitement mais nécessairement. La loi de la « distance » pourrait lui être appliquée aussi, dans la mesure où, le temps présent rejoint le futur, c'est-à-dire que la distance qui sépare normalement le passé et le futur a été abolie, comme c'est le cas dans le dernier chapitre lorsque Delmon parle de son arrivée à la *station Roma Termini* qui aura lieu « dans *quelques instants* » (L.M. p. 670) ; cette même arrivée était au chapitre II comme suit : « Ce train [...] atteindra Pise à une heure quinze, et *Roma Termini enfin demain matin* à cinq heures quarante cinq » (L.M. p. 510).

Cette contingence du temps est indissociable du comportement de Delmon où les différentes périodes de son passé (avec Cécile ou avec Henriette) justifient toutes les modifications dans sa décision et ses projections futures.

Les périodes temporelles où Delmon évoque Cécile vont de la plus ancienne à la plus récente (depuis leur rencontre dans un train de Paris-Rome, il y a deux ans, jusqu'à la semaine dernière) ; pour Henriette c'est le contraire, ses souvenirs d'elle vont du récent au plus ancien (depuis l'aube de sa journée de départ, le vendredi 15 novembre à six heures, jusqu'à l'avant guerre, vers 1938, à Rome où ils étaient en voyage de noce). Les sentiments de Delon varient pour l'une et pour l'autre en fonction des souvenirs qu'il garde d'eux (il s'agit toujours de distance, cette fois-ci, elle est temporelle) et des kilomètres qui le séparent, lors de ce voyage, de Rome (Cécile) et de Paris (Henriette). Plus il s'éloigne d'Henriette, ses sentiments *augmentent* pour elle ; et plus il s'approche de Cécile ses sentiments *diminuent* pour elle (il s'agit de distance spatiale).

Les sentiments de Delmon sont donc une fonction à double variable, spatiale et temporelle (voir schéma II). Si on pourrait schématiser la relation entre le degré de la

passion de Delmon et son rapport avec la distance qui sépare les deux villes cela donnerait :

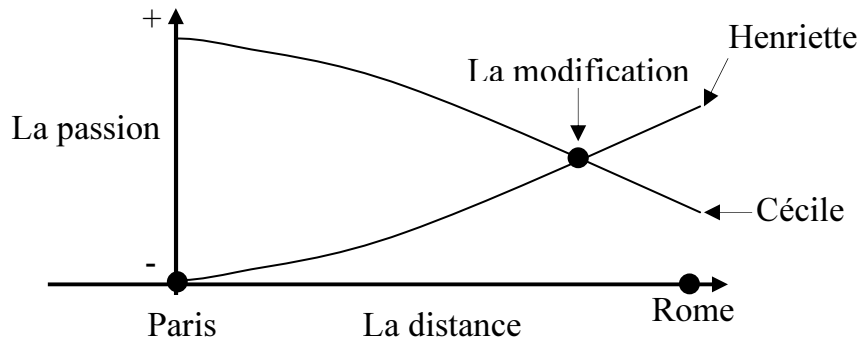


Schéma III : Les sentiments comme une fonction à double variable

Bien sûr la modification de la décision de Delmon n'est pas un point, mathématiquement parlant, car «cette décision qui s'est peu à peu fanée, calcinée au cours du trajet, que vous ne parvenez plus à reconnaître » (L.M. p.628, chapitre VII) a pris du temps pour se modifier et se constituer dans presque tout le chapitre VI, dans lequel plusieurs modifications se sont effectuées.

CHAPITRE III

L'ARTICULATION *INCIPIT/EXCIPIT*

III.1. LE RÉCIT SPÉCULAIRE

L'auteur a su faire du temps un cadre formel à l'intérieur duquel prolifère une multitude de perspectives temporelles. En effet, chaque chapitre commence et se termine par le même temps, le présent. En plus des indications directes comme l'heure, les jours, les mois et les années, s'ajoutent des indications indirectes comme *les petits déjeuners*, *les sorties de bureaux* etc. qui permettent de situer l'action par rapport aux autres temps, le passé et le futur, qui constituent des suites narratives qui se succèdent et s'entrecroisent mais de façon spéculaire. On a remarqué que le présent, utilisé pour raconter le *voyage principal*, le *hors série*, comme dit de lui Delmon, rejoint le futur : « Lesquels, parmi eux six, *seront* [le futur] encore à ce moment dans ce compartiment » (L.M. p. 511, chap. II) « En compagnie de ces calmes voyageurs [...] vous allez *maintenant* [le présent]... » (L.M. p. 619, chap. VII), c'est-à-dire que ce qui devra avoir lieu aura lieu effectivement.

C'est de même au dernier chapitre lorsque Delmon parle de son arrivée à la *station Roma Termini* qui sera « dans *quelques instants* [le futur très proche] » (L.M. p. 670) était au chapitre II en ces termes « ce train [...] atteindra Pise à une heure quinze, et *Roma Termini* enfin demain matin [le futur] à cinq heures quarante cinq » (L.M. p. 510), ce qui en résulte, c'est l'évolution des mêmes événements deux fois dans le récit qui se répondent.

Pour montrer qu'il y a symétrie ou spécularité, il faut montrer qu'il y a parallélisme avec un axe de symétrie, un lieu, où s'est produite l'inversion, qui permet de comparer terme à terme les deux éléments de cette symétrie qui se répondent. Ces éléments sont des expressions, des faits, actions ou motifs qui sont repris plusieurs fois dans le récit.

Le dédoublement des événements narrés est très clair concernant la narration du futur : du deuxième au quatrième chapitre elle suit son cours chronologique, elle va du samedi 16 novembre 1955 (l'aube de l'arrivée de Delmon à Rome) au mardi 19 novembre (le soir où Delmon rentre à Paris après son court séjour à Rome). Dans les quatre derniers chapitres, la narration est temporellement à rebours, c'est-à-dire, du

mardi 19 au samedi 16 novembre. Ce renversement de l'ordre chronologique s'effectue au sixième chapitre, déjà évoqué où s'est effectuée : la véritable émergence du *je* provoqué par toutes les confrontations qui se sont opposées à *la modification*, mais qui s'est faite nette dans la fin du chapitre VI ; la rencontre Cécile/ Henriette ; le passage à la douane (la frontière franco-italienne).

Les exemples suivants permettront de confronter les mêmes événements racontés à des endroits parallèles du récit :

- Le chapitre IX reprend ce qui a été dit aux chapitres II et III :
 - « Enfin ce sera Roma Termini, la gare transparente, dans laquelle il est si beau d'arriver à l'aube ainsi que le permet ce train dans une autre saison, mais demain il fera encore nuit noire. » (L.M. p. 511, chap. II).
 - « Vous allez arriver [...] à cette gare transparente à laquelle il est si beau d'arriver à l'aube comme le permet ce train dans d'autres saisons : il fera encore nuit noire. » (L.M. p. 670, chap. IX).

- Le chapitre VIII reprend ce qui a été dit au chapitre IV :
 - « Lundi soir, quand Cécile sortira du Palais Farnèse, elle vous cherchera des yeux dans la nuit, vous découvrira près d'une fontaine en forme de baignoire à l'attendre avec appréhension » (L.M. p. 648, chap. VIII).
 - « Lorsque Cécile sortira du Palais Farnèse, lundi soir, vous cherchera des yeux vous découvrira près d'une fontaine en forme de baignoire, écoutant ce bruit d'eau ruisselant en la regardant s'approcher dans la nuit » (L.M. p. 553, chap. IV).
 - Ou encore : « vous n'aurez pas besoin de retourner à l'Alberto quirinale pour y prendre votre valise, de vous presser après le repas ; vous rentrez passer le reste de la soirée auprès d'elle au cinquante six via Monte della Farina. » (L.M. p. 650, chap. VIII).
 - « Cette fois-ci vous n'aurez pas besoin de retourner à l'Alberto Quirinale, ni de vous presser après le repas puisque vous rentrez passer la soirée au cinquante six via Monte della Farina. » (L.M. p. 556, chap. IV).

- Le chapitre VII reprend ce qui a figuré aux chapitres V et VI :
 - « A Gènes, vous quittez ce compartiment de troisième classe que vous aurez pris en horreur ; le jour ne sera pas encore levé » (L.M. p. 623, chap. VII).
 - « A Gènes, avant le jour, l'agitation des quais vous éveillera ; vous irez vous raser au bout du corridor » (L.M. p. 574, chap. V).
 - « A Bourg, ce sera déjà le crépuscule, à Mâcon, il fera nuit noire et vous repasserez dans votre tête les événements des jours précédents » (L.M. p. 624, chap. VII)
 - « A Bourg, ce sera déjà le crépuscule, à Mâcon le ciel sera noir, et toutes ces villes, tous ces villages, que de chances il y a que vous n'en aperceviez les lampes, réverbères et les enseignes qu'à travers des vitres couvertes de gouttes de pluie » (L.M. p. 577-578, chap. V).

Les exemples précédents pourraient faire croire à de simple répétition, Nous pouvons soutenir que ce n'est pas le cas du moment où on a pu trouver un certain parallélisme entre eux ou du moins, une certaine correspondance de position, et un (ou plusieurs) axe de symétrie.

Il est à noter que le premier chapitre ne contient pas de narration au futur c'est pour cela qu'il n'y a pas de correspondance entre ce chapitre et les autres.

Le tableau suivant mettra en évidence cette correspondance symétrique entre les différents chapitres du roman :

Les journées futures	/	Sam. 16 Nov.	Dim. 17 Nov.	Lun. 18 Nov.	Mar. 19 Nov.	Mer. 19 Nov.	Lun. 18 Nov.	Dim. 17 Nov.	Sam. 16 Nov.
Les chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX

Le chapitre VI apparaît comme le point de renversement du temps sur lui-même, ce qui nous permet de dire que ce récit est un récit spéculaire, du moins concernant la narration du futur.

Nous avons remarqué le même procédé concernant ce passé proche (qui ne dépasse pas la semaine précédente) mais cette fois-ci la narration se termine dans un chapitre par un retour à ce qui a été évoqué dans le chapitre précédent :

- « De l'autre côté de la fenêtre le premier quartier de la lune au dessous des toits et des gazomètres de la banlieue » (L.M. p. 672, chap. IX).
- « De l'autre côté de la fenêtre il y avait le premier quartier de la lune au dessus des toits et des gazomètres de la banlieue » (L.M. p. 652, chap. VIII), ou encore la dernière séquence narrative du chapitre V se termine par presque le même paragraphe au chapitre précédant dans sa première séquence narrative.
- « La fontaine des Fleuves ruisselait de soleil. N'eut été la fraîcheur de l'aire, on se serait cru encore au mois d'Août. Vous êtes entrés au restaurant Tre Scalini. » (L.M. p. 591, chap. V).
- « Quand vous aurez quitté le restaurant Tre Scalini où vous aviez déjeuné avec Cécile, il faisait merveilleusement beau ; n'eut été la fraîcheur de l'air, on se serait cru encore au mois d'août : la fontaine des fleuves ruisselait au soleil. ». (L.M. p.555, chap. IV).

On peut dire aussi que la narration, concernant le passé proche, est en boucle et peut être considérée comme plusieurs symétries ponctuelles.

Quant au passé avec la maîtresse de Léon, Cécile, et celui avec sa femme, Henriette, il se développe parallèlement mais dans un ordre chronologiquement inverse, et dans lequel s'est opérée une permutation de leurs motifs :

En remontant le cours du temps, et en fouillant toujours plus loin dans son passé, Léon gomme peu à peu les traits vieillissants de son épouse jusqu'à lui retrouver les traits de sa jeunesse lors de son voyage de noce.

C'est le contraire avec Cécile ; en descendant le cours du temps, depuis leur première rencontre où elle représente « la liberté » (L.M. p. 523), l'échappatoire et le bonheur jusqu'à ce qu'elle ne représente pour lui « qu'une femme parmi les autres. » (L.M. p. 673).

Les motifs qui leurs sont associés et qui se sont permutés sont :

La poussière, la lézarde au mur, l'hiver, l'air râpeux, l'obscurité, et leurs contraires : la lumière, la clarté, l'air pur. Mais où s'est opéré ce changement ? Delmon nous répond : « Cécile assise en face de vous [...] ne semblait pas se rendre compte que vous l'aviez *perdue*, que vous essayiez de la retrouver [...] après ce fossé qu'avait *creusé entre vous le séjour parisien*. » (L.M. p. 638). Ce séjour parisien durant lequel a eu lieu la rencontre entre l'épouse et la maîtresse au chapitre VI (déjà évoqué et qui nous paraît, là aussi jouer le rôle d'axe de symétrie) « Toutes deux se sont mesurées du regard à son entrée dans le salon, se sont observées comme deux lutteuses qui s'apprêtent à s'empoigner. » (L.M. p. 610).

Dans ce même chapitre, et concernant Henriette, les débuts de paragraphes d'une séquence narrative qui lui est consacré commençaient ainsi :

« Enfin le ciel s'éclaircissait après ce lever du jour si gris. » (L.M. p. 607),

« Enfin le ciel s'éclaircissait, les nuages se dispersaient. » (L.M. p. 608),

« Enfin le soleil aigu de l'hiver avait percé cette croûte de triste laine pleine d'échardes. » (L.M. p. 608).

Ce même hiver était présent dans la précédente séquence narrative, au chapitre V, relative à Henriette mais chargée de connotation négative : « à cette époque [...] où Rome représentait pour vous la solitude, un matin d'hiver, avant que le soleil fut levé, en compagnie d'une Henriette que le voyage avait fatiguée » (L.M. p. 584).

Au niveau sémantique aussi, on a pu relever cette tendance générale à la symétrie. Comme exemple, prenons ce qui caractérise les deux villes, Paris et Rome. La première apparaît sous des traits défavorables. Ainsi, et dès la première évocation de Paris, l'aube de la journée du départ vers Rome, Delmon le faisait avec la façon suivante : « tandis que l'aube commençait à sculpter les draps *en désordre* de votre lit, les draps qui émergeaient de *l'obscurité* semblable à des *fantômes vaincus, écrasés au*

ras de ce sol mou et chaud dont vous cherchez à vous arracher » (L.M. p. 500, c'est nous qui soulignons), tandis que l'arrivée à Rome se faisait joyeuse : Demain « la lumière augmentera... », Le « *soleil dorant* le sommet des maisons ...» (L.M. p. 526), lundi soir, la baignoire aura « ce bruit d'eau *ruisselante* » (L.M. p. 553).

La symétrie est évidente entre ce réveil difficile dans sa chambre à Paris où s'est ré pondue « une masse d'air frais râpeux », lorsqu' Henriette a écarté « et repliait bruyamment les volets de fer aux fentes chargées de la poussière cotonneuse et charbonneuse de la ville » (L.M. p. 500) et son arrivée à la gare de Rome « aux immenses pans de verre » lorsque « le soleil se lèvera vraiment ». Cette ville paraîtra « dans toute sa rougeur profonde, [...] sous le *ciel qui sera clair et beau* vous n'en doutez pas ... vous vous enfoncerez tout à *loisir* dans cet air *splendide romain* », et après demain « le soleil brillera par les interstices des volets et les voix que vous entendrez seront des voix italiennes » (L.M. p. 543).

Au café « qu'elle vous avait fait chauffer » et qui « était bien inutile » pris dans l'agacement : « mais qu'avait elle aussi besoin de se lever alors que vous auriez fort bien su vous débrouiller tout seul » (L.M. p. 501) ; s'oppose « un *café latte* mousseux » que « vous boirez lentement, les mains libres et l'esprit libre » (L.M. p. 518).

L'évocation des deux femmes de Delmon n'échappe pas à ce parallélisme inversé ; leurs premières descriptions respectives se sont faites ainsi, concernant Henriette :

« Vous avez vu les cheveux autrefois noirs d'Henriette, et son dos se détachant devant la première lumière terne et décourageante, doucement, brusquement au travers de sa chemise de nuit blanche un peu transparente [...] resserrant avec sa main droite son col orné d'une piètre dentelle inutile sur sa poitrine affaissée, elle est allée ouvrir la porte de l'armoire à glace Louis-Philippe [...] pour y chercher [...] sa robe de chambre à grands carreaux gris et jaunâtres qu'elle a enfilée, découvrant son aisselle en levant son bras nu, dont elle a noué nerveusement le cordon soyeux, et qui lui donnait un air de malade avec ses traits triés, soucieux, soupçonneux. » (L.M. pp. 500- 501).

Et concernant Cécile :

« Vous guetterez son apparition, [...] avec, vous l'espérez, sur les épaules, c'est ainsi qu'elle serait la plus belle, le grand châle blanc que vous lui avez offert, et sa robe à plis et ramages violets et sang, ou bien, s'il fait trop frais, son tailleur de velours à cotes vert un peu plus foncé que l'émeraude, ses cheveux noirs tressés et enroulés au dessus de son front avec deux ou trois épingles à tête de verre irisé pour les tenir, ses lèvres peintes, ses sourcils terminés au crayon bleu, mais sans rien sur le reste de son visage, rien que cette admirable peau » (L.M. p. 526).

Les lieux associés aux deux femmes reflètent aussi des sens opposés comme ces « sommets des Alpes [qui] seront éblouissants de neige illuminée de plein fouet par le soleil matinal » au côté de Cécile. Par contre en compagnie d'Henriette « le ciel sera moins claire » (L.M. p.574).

À Rome, « la ville éternelle » avec une Cécile, s'oppose « Rome [qui ne représente] pour vous [que] la solitude, un matin d'hiver, (...) en compagnie d'une Henriette ».

Tous ces motifs qui ont été répétés à des endroits précis dans ce récit nous font croire au moins à un certain parallélisme ou correspondance d'éléments qui se rétorquent, si ce n'est pas à une véritable symétrie confirmée par la présence d'un axe, le chapitre VI, et fait de ce roman un vrai récit spéculaire.

III.2. L'AMPLEUR TEXTUELLE

La première hypothèse que nous allons essayer de démontrer prétend une équivalence entre l'ampleur textuelle de l'*incipit* et celle de l'*excipit*.

Pour le faire, nous devons considérer un texte comme « *une totalisation en fonctionnement* ¹ » pourvu d'une cohérence qui lui est nécessaire pour sa lisibilité.

Armine Kotin Mortimer, qui a étudié l'enchaînement début/fin, et traité les débuts « *comme ce qui rend possible les fins*² », est arrivée à conclure qu'il existe un certain

¹ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 21

² Armine Kotin Mortimer, « *Les débuts et fins, un enchaînement forgé* », *op. cit.*.

« équilibre [narratif, qui lui] fait penser que la fin sera en quelque manière préfigurée dans le début¹ », et que « pour forger un tout, la fin renvoie au début² » accomplissant explicitement ce que l'*incipit* permet. L'équilibre qui concerne notre étude, nous le présumons à propos de la matérialité textuelle.

Il ne serait pas raisonnable d'avoir un *incipit* d'une phrase ou d'un paragraphe, et l'autre bout du roman, un *excipit* de plusieurs pages. Car, à l'étendu textuel de l'*incipit*, c'est-à-dire le matériau qui a été nécessaire pour instaurer une certaine stabilité, pour dicter un bon nombre de closes du contrat de lecture, et pour poser quelques problèmes et questionnement, doit correspondre, plus ou moins, le même étendu textuel à l'*excipit* qui répondrait à ce que contient l'*incipit* et qui permettrait de faire disparaître l'instabilité, de concrétiser l'épuisement³ qui ne se réalisera que lorsque toutes les possibilités narratives seront exténuées et permettra « de préparer et de signifier l'achèvement de la narration⁴. »

En socio-critique, chez Claude Duchet⁵, l'*incipit* est délimité à la seule première phrase, de même que Raymond Jean, qui comme nous l'avons déjà motionné, insiste sur l'importance de *la phrase-seuil*⁶ qui n'a pour fonction que la réalisation d'un passage entre le silence et la parole. On peut d'ores et déjà dire que la délimitation de l'*incipit* dépend de sa fonction. Mais ce qu'on peut ajouter concernant cette notion de *passage*, c'est que, lorsqu'il y a passage, il y a traversé, il y a échange entre deux entités de part et d'autre de la *ligne de passage* qui n'existerait pas sans cet échange, ce qui rend le passage, c'est-à-dire l'échange, plus important que les éléments échangés.

¹ Armine Kotin Mortimer, *Ibid.*,

² Armine Kotin Mortimer, *Ibid.*,

³ Le terme est d'A. J. Greimas, in *Maupassant, La sémiotique du texte*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 262.

⁴ Ben Taleb Othmen, « La Clôture du récit aragonien », in *Le Point final*, acte du colloque international de Clermont-Ferrand, publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, p. 131. Cité par Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op. cit., p. 40.

⁵ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur l'*incipit* », in *Littérature*, n° 1, 1971.

⁶ Raymond Jean, « Ouverture, phrases-seuils » op. cit., p. 13

Ce qui en découle c'est que cette fonction de passage peut être remplie par n'importe quelle phrase du moment où elle permet la transition entre une absence et une œuvre, et ôte du même coup, toute prétention stratégique que pourrait prévaloir ce lieu.

Cette notion n'a concerné que l'*incipit* dans la mesure où elle traite de la relation entre l'avant-texte et le texte.

L'*excipit*, pourrait lui aussi, je trouve, prétendre à sa notion de *passage*, et cela entre un texte et son après-texte ; elle consisterait en une autre phrase-seuil qui permettrait de guider le lecteur vers la fin de cette parole et de retrouver le silence (qui diffère du silence de l'avant-texte).

Pour délimiter ces deux espaces liminaires, nous allons adopter, concernant l'*incipit*, les critères suscités de Del Lungo, et concernant l'*excipit*, ceux de Guy Larroux que nous allons mettre en parallèle dans le tableau qui suit :

Les critères pour délimiter l'<i>incipit</i> Del Lungo	Les critères pour délimiter l'<i>excipit</i> Guy Larroux
- Un changement de la temporalité du récit.	-Tout changement qui affecte le temps.
- Passage d'un type de discours à un autre.	-Tout changement du genre du discours.
- Un changement de voix ou de niveau narratif.	-Tout changement de voix de la personne.

Larroux parle de *démarcateurs* qui marque tout changement ou rupture de l'homogénéité du récit qui « autonomise » l'*excipit*.

Del Lungo parle, lui, de critères qui ont pour but de marquer un effet de clôture ou de fracture qui isole la « première unité du texte¹. » On se rend compte que les deux critères visent à identifier une *unité textuelle liminaire*.

¹ A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 51.

Cet avis est partagé aussi par Jean-Louis Cornille qui assure que « *le découpage est fonction d'une unité du récit, dont les critères peuvent varier*¹. »

Délimiter l'*incipit* et l'*excipit* reviendrait alors à la condition nécessaire de leur trouver chacun une unité, et cela au sein de l'unité globale que constitue le récit ; ce qui envisagera un roman comme une totalité constituée d'au moins trois unités : l'*incipit*, l'*excipit* et le corps du texte proprement dit.

Du tableau ci-dessus, on peut remarquer, par le rapprochement des deux critères, qu'il y a une ressemblance entre les critères choisis pour délimiter l'un et l'autre, les extrémités du récit. Cela confirme, encore une fois, l'existence d'une relation qui les lie, mais pose problème quant à leur application en même temps sur le même récit. Théoriquement, cela serait délicat si par exemple, on prend les deux critères de la première ligne du tableau :

Pour délimiter l'*incipit* il faudrait détecter un *changement de temporalité* ; et pour délimiter l'*excipit*, détecter *un changement qui a affecté le temps*. Cela ne serait possible que dans deux cas : dans le premier, le récit qui pourrait se prêter idéalement à la pratique, doit adopter en son *incipit* un temps de narration, puis adoptera un autre temps dans le corps de son texte, puis un troisième en son *excipit*. Le deuxième serait un cas extrême, où l'*incipit* fini où commence l'*excipit*, où chacun adopte un temps de narration qui lui est propre. C'est de même avec les autres critères.

Ce qui rend encore plus difficile l'opération de délimitation c'est que ces critères ne concernent pas spécifiquement ses espaces : « Tous ces procédés [clausulaires] ne sont ni nécessaires ni suffisants, peuvent être rencontrés à n'importe quel endroit du texte, et provoquent un arrêt (perception d'une rupture, (...) effet de rétroaction) comme n'importe quel autre fait stylistique.² »

Del Lungo lui-même avoue que « *les fractures textuelles peuvent se multiplier, et il est souvent très arbitraire de choisir la principale*³. » ce qui lui fait dire que les

¹ Jean-Louis Cornille, *op. cit.*, p. 49.

² P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 526.

³ A. Del Lungo, *L'incipit romanesque, op. cit.*, pp. 52-53.

limites de l'*incipit* sont « *mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement suivant les cas*¹. »

Concernant le critère temporel de délimitation de l'*incipit* dans *La Modification* nous avons remarqué un passage du passé composé au présent et cela dès la première phrase–paragraphe : « Vous *avez mis* [passé composé] le pied gauche sur la rainure (...), et de votre épaule droit vous *essayez* [présent] (...) » (L.M. p. 496).

En se basant sur ce critère, l'ampleur de l'*incipit* se réduirait à la seule première phrase. Del Lungo refuse de « *limiter l'analyse à la seule première phrase*². » Nous allons revenir sur ce point ultérieurement pour donner notre point de vue, mais concernant ce passage d'un temps passé au présent, il a pour effet de placer le lecteur dans le vif du sujet, au milieu d'une action qui a déjà commencé, c'est *l'in medias res* ce qui confirme, et rien que pour ça, que cette *attaque*, pour ne pas dire *incipit*, remplit une fonction dramatique.

Un autre critère qui permet la délimitation est, lui, présent à la deuxième phrase–paragraphe. Il consiste en un passage d'une narration présente dans le premier paragraphe à une description lorsque l'auteur nous décrit la valise du personnage principal ainsi que ses différentes sensations corporelles. Ce passage ne s'est pas fait d'une façon nette. L'auteur semble insérer les séquences descriptives entre le sujet et le verbe ; cela est schématisée d'une façon simple mais c'est la tendance générale de tout le roman : « un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, (...) [et ce n'est qu'après treize lignes que viendra le verbe] cet homme vous dévisage. » (L.M. p.496). Ce procédé peut être efficace pour faire *passer* les séquences descriptives et créer, un effet de suspense qui oblige le lecteur à terminer la description pour comprendre le sens d'une phrase entamée. Ce procédé travaille, encore une fois, la fonction dramatique, mais cette fois-ci au niveau phrastique.

Les autres critères tels que : le changement de focalisation, de voix, ou de niveau narratif sont absents du début de *La Modification*, ce qui nous fait croire, a

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 51.

priori, que le premier blanc marqué représente la fracture qui désigne la limite de l'*incipit*.

Pour confirmer cette délimitation voyons si en elle, s'actualise toutes les fonctions de l'*incipit* (sauf peut être celle de la dramatisation dont nous venons de constater la présence.).

III.2.1. La fonction informative

Les informations concernant les personnages sont dévoilées peu à peu :

Du personnage principal, on ne connaît que les initiales « L.D. » (L.M. p. 497) frappées sur sa valise. D'autres noms sont motionnés, celui d'Henriette, de Cécile, de Marnal, mais aussi de Scabelli dont le lecteur ne connaîtra qu'ultérieurement leurs relations avec « L.D. ». On sait aussi que c'est un homme « habitué aux longs voyages » (L.M. p. 496), qu'il a des enfants et vient « seulement d'atteindre les quarante-cinq ans » (L.M. p. 495), âge confirmé par ses « cheveux qui se clairsement et grisonnent » (L.M. p. 495). Le lecteur ne connaîtra son nom, Delmon, qu'au troisième chapitre (L.M. p. 529).

On peut dire qu'il s'agit d'une raréfaction plutôt qu'une saturation informative, l'auteur dissimule des informations qu'il dévoile au fur et à mesure.

On sent que l'auteur est entrain de mettre en scène tous les éléments qui feront le décor et les personnages du récit : « le coin couloir face à la marche », le couple que forme « les jeunes époux », l'ecclésiastique, le livre, la valise, le compartiment, etc.

En ce qui concerne la temporalité référentielle, elle est précise et permet l'ancrage au réel assez facilement par la multiplication des indications de l'heure.

On peut avancer que la fonction informative est remplie dans cette zone, ainsi délimitée.

III.2.2. La fonction thématique

La fonction thématique de l'*incipit* est ici vérifiée, car cet espace présente les thèmes qui vont être développés dans la suite du récit. La relation qui lie cet *incipit* et

le reste du texte est, dans le cas de *La Modification*, dite directe¹, parce qu'en lui sont présents d'emblée, presque tous les thèmes essentiels qui auront une relation avec la suite du texte comme nous allons le voir.

Le thème du *voyage*, qui est le thème majeur de *La Modification*, est présent dès l'*incipit* et sera traité dans tout le reste du roman : voyage effectif dans un train ; et voyage affectif dans la mémoire et la conscience de Delmon. Des allers et retours lors de ses déplacements entre Paris et Rome, dans les deux sens ; et des allers et retours entre deux femmes, entre un passé et un futur.

Tous les éléments qui rappellent le voyage sont là :

- « la valise assez petite d'homme habitué aux longs *voyages* » (L.M. p.495),
- « Il ne fallait pas que quelqu'un sût chez Scabelli que c'était *vers Rome que vous vous échappiez* pour quelques jours. » (L.M. p. 496),
- « cette place où vous allez *vous installer pour ce voyage* » (L.M. p. 496),
- « le *voyage* est vraiment commencé. » (L.M. p. 500),

et préparent le lecteur pour effectuer, lui aussi, un voyage avec des allers et retours entre les pages du livre, pour vivre une aventure, celle de l'écriture et ressentir les sensations homologues à celle du personnage principal.

Pour rendre compte du rôle de la thématization que joue l'*incipit*, il faut trouver la relation entre un champ lexical ou sémantique et le thème qui lui correspond dans la suite du texte.

Parmi les thèmes omniprésents de ce roman il y a celui de *la ville* : la ville de l'authenticité de la beauté et de l'amour, Rome ; et la ville de l'aliénation de l'enlissement et du vieillissement, Paris. Cette dernière est présente dès l'*incipit* avec des connotations négatives : « le dos lépreux de ces grands immeubles » (L.M. p. 498) ; « cette fragile palissade et cette étroite bande d'herbe hirsute et fanée (...) ce coiffeur qui possède encore comme enseigne une queue de cheval pendue à une boule

¹ Les deux autres relations distinguées par Del Lungo (*L'incipit romanesque, op. cit.*, p.161) sont : la relation indirecte ou métaphorique, et la relation de non-pertinence ; expliquées dans le premier chapitre ce mémoire.

d'or (...) cette cheminée lézardée (...)» (L.M. pp. 498-499) ; « La hauteur des maisons diminue, le désordre de leur disposition s'accroît. » (L.M. p. 499).

Cette ville, il est entraîné de la fuir en même temps que sa femme et la routine d'une vie hypocrite. D'ailleurs, Delmon utilise très souvent son adresse parisienne « quinze place du Panthéon » pour désigner sa maison et ne dit jamais « chez moi », ce qui confirme son malaise au sein de sa famille, et dans cette ville, d'autant plus, si on sait que ce Panthéon en question est destiné à abriter les tombeaux, des hommes illustres certes, mais qui rappelle avant tout la mort.

Un autre thème présent tout au long du roman est celui de *l'amour*. Il est présenté dans *l'incipit* à travers deux personnages récurrents : les deux jeunes mariés qui forment un couple, « ce ne sont pas seulement des amoureux mais aussi de jeunes époux. » (L.M. p.496) qui vont accompagner Delmon jusqu'à la dernière page du livre : « Vous êtes seul dans le compartiment avec les deux jeunes époux qui ne descendent pas ici, qui s'en vont jusqu'à Syracuse » (L.M. p. 677).

L'amour est le prétexte de ce voyage, durant les douze heures trente-cinq minutes du trajet et les cent soixante-dix pages du roman le cœur de Delmon balance entre l'amour pour sa femme qui a vieilli et celui de sa maîtresse qui se meurt.

Il y a aussi toutes ces rêveries que va vivre Léon Delmon à partir de la troisième partie du roman et qui seront accentuées dès le huitième chapitre : « Le long de votre corps, de chaque côté, passait toute une procession de cardinaux » (L.M. p. 660) qui vont ajouter une dimension surnaturelle et mythique au roman avec la légende du Grand Veneur de la forêt de Fontainebleau qui ont été amorcés dès la première page : « Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère(...) [votre corps] est comme baigné dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gazeuse pleine d'animalcules¹ » (L.M. p. 495) ; « Vos paupières, vous avez du mal à les retenir ouvertes, votre tête à la redresser » (L.M. p. 498).

¹ « Animal très petit, visible seulement au microscope. » (Définition du *Le petit Larousse illustré*, Philippe Merlet et al., *op. cit.*, édition 2005).

III.2.3. La fonction codifiante :

Les théoriciens qui se sont penchés sur cette question ne cessent de le répéter : « une étude des points stratégiques du texte ne pourrait vraisemblablement pas se passer d'une réflexion générique¹. » En effet, le genre peut « être défini comme un horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé². ».

La première indication qui concerne le genre³ de *La Modification* se trouve sur la couverture. Elle mentionne explicitement qu'il s'agit d'un roman. Cette indication générique est confirmée par la présentation typographique de la première page ainsi que la majuscule de la première lettre du premier mot qui atteste que l'auteur accepte les règles du genre.

L'emploi inhabituel du « vous » en général, et comme premier mot plus particulièrement, est un procédé novateur qui classe ce roman à l'avant-garde de ce qui se faisait à l'époque (1957) et le repositionne, par rapport aux autres romans, dans une nébuleuse qui sera désigné par le Nouveau Roman. Effectivement, dès les premières lignes on assiste aux descriptions minutieuses relevées par le regard précis du narrateur : il nous cite dix-huit parties de son corps : pied, épaule, doigts, muscle, tendons, phalanges, paume, poignet, bras, dos, vertèbres, cou, reins, yeux, paupières, tempes, peau, cheveux ; le tout dans moins d'une demi-page. Il nous décrit ce qu'il ressent et voit au moment même où l'action se passe. « Vous avez mis le pied gauche » (L.M. p. 495) et pas le droit « et de votre épaule droit, [et pas le gauche] vous essayez (...)» (L.M. p. 495). Ces descriptions obsédantes et précises se multiplient : « En face de vous, entre l'ecclésiastique et la jeune femme gracieuse et tendre, à travers la vitre, à travers une autre vitre, vous apercevez assez distinctement à l'intérieur d'un autre wagon (...) » (L.M. p. 497). Ce qui classe bel et bien à part ce roman et rend le lecteur plus attentif et réceptif au moindre écart observé par rapport à la norme contemporaine de *La Modification*.

¹ Pierre-Marc de Biasi « les points stratégiques du texte », *op. cit.*, p. 27.

² P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p.500.

³ Butor, quand à lui conteste la tradition classique relative aux genres, il dit à ce propos : « aujourd'hui il n'y a plus de genre ; nous faisons à présent de la littérature ou de l'écriture ». M. Butor, *Travaux d'approches*, Paris, Gallimard, 1972, p.13.

L'*incipit*, pour répondre pleinement à l'exigence de la codification, doit élaborer un code à travers des informations implicites qui concernent le texte lui-même. Pour la parfaite lisibilité du roman, l'*incipit* doit, en quelque sorte, contenir *un mode d'emploi* qui permettrait de comprendre le fonctionnement du récit. Délimiter l'*incipit* au premier blanc marqué ne permet pas de répondre à cette exigence, ni d'ailleurs le deuxième blanc : au premier, le lecteur pourrait croire qu'il y a simplement un retour en arrière, comme cela se fait couramment au roman classique (sauf peut être la façon avec laquelle s'est produite cette anachronie) ; au deuxième blanc le lecteur va commencer à comprendre qu'il s'agit au moins d'une mise en forme. Mais c'est vers la fin du premier chapitre, et lorsque Delmon sort du compartiment après avoir accompli quelques gestes (rituels), que le lecteur va se rendre compte que les blancs marqués sont utilisés comme procédé non seulement formel, mais aussi structurel, qui donne une unité au premier chapitre et explique le fonctionnement de la « mécanique » du récit. Alors il faut étendre la limite de l'*incipit* à la réelle première facture, celle qui délimite l'*incipit* à la fin du premier chapitre. Et ce n'est que là qu'on peut parler réellement d'unité, la première du récit, où celui-ci effectue le premier retour sur lui-même, explicité par la dernière phrase du premier chapitre (l'*incipit*) : « C'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu. » (L.M. p. 504). Ce critère du « premier retour du récit sur lui-même¹. » nous le devons à Jean-Louis Cornille qui l'a adopté pour délimiter l'*incipit* de l'*Etranger* de Camus, qui, selon lui, « manifeste un effet de clôture². » et c'est le cas avec le premier chapitre de *La Modification*.

Cet effet de clôture est réalisé grâce à l'encadrement qui caractérise le premier chapitre : le récit commence par la séquence du présent et revient vers la fin du chapitre à la même séquence pour la clore ; ce chapitre commence par la montée de Delmon dans le compartiment et fini par sa sortie de ce même compartiment. Ainsi, et de par ces caractéristiques, cet *incipit* participe à la structure globale du récit en en donnant le mode de fonctionnement. Ce qui nous fait envisager le premier chapitre comme l'*incipit* de *La Modification*.

¹ Jean-Louis Cornille, « Blanc semblant et vraisemblance », *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 46.

Voyons maintenant si à l'autre espace liminaire de ce récit correspond la même ampleur textuelle.

Si on voudrait suivre le conseil de Guy Larroux pour délimiter l'*excipit*, nous devons « remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité¹. ». Hormis le blanc maximum qui vient après le point final qui marque avec évidence la fin de la matérialité textuelle du roman, il existe d'autres signaux ; comme par exemple le changement de temps du passé au futur dans l'avant dernier fragment (L.M. p. 676) :

Était, apportiez, caressiez → pourrons, reviendrai.

Ou encore dans le fragment qui le précède : Avez pu, avez quitté, déjeuniez → je saurai, je la tiens.

Le dernier blanc marqué qui sépare les deux derniers fragments du roman n'est pas significatif comme on la vu lors de la délimitation de l'*incipit*. Il ne peut être alors considéré comme un critère sûr pour délimiter l'*excipit*.

D'autres signaux sont présents dès le début du dernier chapitre comme cette référence au départ : « Il y a ce livre que aviez acheté au *départ*, non lu mais conservé tout au long du voyage » (L.M. p. 669) ce qui veut dire, implicitement, que ce voyage touche à sa fin.

Il y a aussi dans cette même page une confession du narrateur qui fait écho, en substance, à une autre, qui se trouve à la fin du premier chapitre :

- « C'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu. » (La fin du premier chapitre (*incipit*), L.M. p. 504)

- « n'ayant plus d'autre liberté, emporté dans ce train jusqu'à la gare, de toute façon lié, obligé de suivre ces rails. » (Le début du dernier chapitre, L.M. p. 669)

On peut mettre en lumière d'autres signaux grâce aux relations des protagonistes réels ou fictifs de la communication intra ou extratextuel, comme le

¹ Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité » in *Poétique* n° 98, 1994, pp. 251-252.

préconise Philippe Hamon¹ où l'*excipit* est « un endroit (...) de mise en phase, entre (...) énoncé et énonciation². ».

Prenons par exemple la dernière phrase du roman « Vous quittez le compartiment » (L.M. p. 677) l'énoncé prend le soin d'assumer lui-même de par sa thématique majeure, le voyage, sa fin. Pareil au silence, à la mort, ou toute autre forme d'extrême, qui font écho à leur deuxième pôle. « Vous quittez » le compartiment (lors de l'arrivée) répond à « vous vous introduisez » (L.M. p. 495) dans ce même compartiment (lors du départ), l'une des premières phrases du roman.

L'*excipit* peut être détecté par une instance énonciante-écrivante qui commente sa propre trajectoire, particulièrement présente dans cet endroit du texte « lieux métalinguistique par excellence, de la thématique de l'écriture, (...) de la réflexion sur la distorsion des temporalités écriture / aventure / lecture (...) lieu d'interrogation rétrospective ou prospective sur le vouloir-dire, le pouvoir-dire, ou le savoir-dire³. » ce qui résume assez justement l'avant-dernier paragraphe du roman : « Le mieux, sans doute serait de (...) tenter de faire revivre sur le mode de la *lecture* cet épisode crucial de votre *aventure*, (...) vers ce *livre futur* et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main. » (L.M. p. 677) d'autant plus si on sait que Delmon qui a entre les mains un livre, acheté avant le départ du train, qu'il n'a pas ouvert, dont on ignore le titre et l'auteur, décide d'écrire un livre dont il insinue qu'il s'agit de celui que le lecteur est entraîné de lire.

La présence du « je » qui entame le dernier chapitre marque, quand à elle, une intrusion d'un narrateur-énonciateur qui se dévoile après ce « vous » qui cache derrière lui plusieurs interprétations possibles⁴ vous =(tu+tu (+tu)) ou (tu +il (+il)) le rendant un peu anonyme où il cesse d'interpeler le lecteur, pour prendre en main son récit où il annonce à la fin de l'avant-dernier chapitre « Il faut réussir à ouvrir complètement cette porte » (L.M. p. 668). Oui, c'est ce que va essayer de faire Delmont-l'auteur tout

¹ P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 513.

² *Ibid.*, p. 513.

³ *Ibid.*, p. 514.

⁴ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p.7. (À ce propos voir tout le premier chapitre « la situation d'énonciation »).

au long du dernier chapitre où la tendance générale était un discours rétroactif, explicatif, où il faisait une récapitulation de tout ce qu'il avait vécu, par l'intermédiaire, notamment du livre, ce que Hamon désigne par une « évaluation modalisation » ou « un témoignage assertif du conteur¹ qui caractérise l'*excipit*, comme ce passage de la page 673 :

« Il faudrait montrer dans ce *livre* le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme [Delmon] à Paris. »

Ou encore : « vos relations avec ces deux femmes approchaient de la crise dont ce voyage hors série qui *s'achève* est la *conclusion* » (L.M. p. 672).

On vient de le voir, les signaux du commencement de la fin sont disséminés là et là-bas, dans tout le dernier chapitre ; et devant cette multiplicité des signaux se pose la question du choix du plus pertinent d'entre eux.

D'autant plus que le procédé de la lecture rétroactive de Larroux ne stipule pas s'il faut désigner *le premier* signal rencontré comme *Le signal principal* ou pas.

Le choix de ce signal pourrait être guidé par le but d'autonomiser l'*excipit* à l'instar de l'*incipit*, comme on l'a vu précédemment. En effet, la fin du texte, c'est-à-dire son *excipit* « est liée à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique (...)), ainsi qu'à celui de sa *finition* (au sens traditionnel de « clôture », de cohérence interne, de « fini » stylistique et structurel)² ».

Pour réaliser cette *finition* structurelle dans *La Modification*, toutes les séquences narratives qui ont été entamées (ouvertes) dans l'*incipit* et dans le corps du texte, doivent être terminées (fermées), car du point de vue narratif³, dans cette « quantité finale »⁴ de l'espace *excipit*iel, toutes les données du récit doivent aboutir à leurs fins, les questionnements narratifs seront résolus, aucun fil (narratif) ne doit dépasser, ainsi que toutes les possibilités narratives auront choisi une voie, un aboutissement parmi les voies potentielles qui peuvent s'offrir à eux.

¹ P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 514.

² P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 499.

³ Nous adoptons celui de Kotin Mortimer.

⁴ L'expression est de Ben Taleb Othman, « La clôture du récit aragonien », *op. cit.*, p. 13. Cité par Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, *op. cit.*, p. 41.

L'étendu textuel dans lequel s'est effectuée *cette finition* est le dernier chapitre où toutes les séquences passées et futures sont présentes pour la dernière fois tout en signifiant dans leur dernier paragraphe l'achèvement de la narration et le sentiment que Delmon pris des décisions fermes qui ne seront pas modifiées:

Concernant les séquences du passé :

- Lorsque Delmon promet à son épouse de revenir une autre fois à Rome : « Dès que nous le pourrons, nous reviendrons. » (L.M. p. 676),
- Lorsque Delmon se promet de ne plus répéter les fautes commises avec sa maitresse et se dit : « vous pensiez alors : j'ai cru la perdre, je l'ai retrouvée ; j'ai côtoyé un précipice, il ne faut jamais plus en parler ; maintenant je saurai la garder, je la tiens » (L.M. p. 675).

Concernant la séquence du futur :

- Lorsque Delmon est sûr de ne pas rencontrer sa maitresse lorsqu'il arrivera à Rome et il ne cesse de le se répéter pour le prouver au lecteur : « vous ne descendrez pas à l'Albergo Quirinal, (...) vous n'irez *point* guetter les volets de Cécile vous ne la verrez *point* (...); elle ne vous apercevra *point*. Vous n'irez *point* l'attendre à la sortie(...) vous vous promènerez tout *seul* et le soir vous rentrerez *seul* dans votre hôtel où vous vous endormirez *seul*. Alors dans cette chambre, *seul* vous commencerez à écrire un livre. » (L.M. p. 670),
- Lorsqu'il a décidé de reprendre le prochain train pour Paris : « Puis lundi soir, à l'heure même que vous aviez prévue, pour le train même que vous aviez prévu vous retournerez vers la gare, sans l'avoir vue. » (L.M. p. 670).

Et enfin concernant la séquence du présent :

- Lorsque Delmon, arrivé à destination, descend du train tout simplement : « Le couloir est vide. Vous regardez la foule sur le quai. Vous quittez le compartiment. » (L.M. p. 677).

Toutes les séquences narratives présentes dans le dernier chapitre ont alors pour fonction de *finir* (au sens de finition) le texte et clôt ce qui a été ouvert. Ce qui nous fait envisager ce dernier chapitre comme l'*excipit* de *La Modification*.

L'ampleur textuelle, en nombre de page, correspondante à l'*incipit* est de **8,91**, et celle de l'*excipit* est de **8,15**. L'équivalence est alors vérifiée.

III.3. LA SYMÉTRIE STRUCTURELLE

Comme nous venons de le mentionner ultérieurement, il y a une duplication du temps narré manifeste dans ce roman. Elle est pertinente non seulement sur le plan romanesque, mais aussi sur le plan structurel car elle va au-delà de la simple réorganisation des éléments d'une histoire en récit¹. Les différentes périodes de la vie de Delmon constituent des séquences narratives, chaque séquence est découpée en fragment dont l'agencement et l'ordre sont significatifs et participent à la mise en forme générale du texte et à son encadrement, ce que nous allons essayer de démontrer.

L'histoire de *La Modification* sans sa mise en ordre est somme toute banale : un homme, qui a l'intention de quitter sa femme, prend le train de Paris – Rome pour rejoindre sa maîtresse Cécile et l'informer de ses projets avec elle.

L'auteur, pour éviter de tomber dans cette banalité, a su jouer, de façon systématique, entre cette histoire et le récit qu'il nous en propose, créant ainsi un effet de suspense et de dramatisation.

La Modification aurait pu s'intituler *l'emploi du temps*. C'est pour dire l'importance de ce dernier qui pourrait être considéré comme un personnage à part entier et qui est pour beaucoup dans la décision que va prendre Delmon au cours de son voyage.

¹ Rappelons la distinction entre "histoire" et "récit" et que les formalistes russes désignent respectivement par *fable* (les événements communiqués et exposés de manière pragmatique « indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre » Cf. T. Todorov, *théorie de la littérature*, p. 268) et *sujet* (« ces événements dont l'ordre de leur apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désigne » Cf. *ibid.*, p. 268).

Ce roman manifeste à merveille, et à sa façon, la contingence du développement temporel au niveau de la fiction ; il raconte une histoire qui s'institue par l'acte même de la narration et exprime avec éloquence la durée.

A partir du présent de ce voyage sont évoqués le passé, grâce à des souvenirs, et le futur, à travers des projets. Les trois temps se manifestant dans le récit par des monologues intérieurs.

Le présent commence le vendredi matin 15 novembre 1955, à huit heures, l'heure du départ, quand Delmon *s'introduit* dans le train ; et se termine à l'arrivée à destination le samedi 16 novembre à cinq heures quarante cinq, cette séquence narrative sera désignée¹ par la lettre A.

Du passé, Butor, nous en raconte plusieurs périodes :

- « Il y a un an » et « il y a deux ans » qui raconte le passé que Delmon remémore du temps passé avec Cécile, c'est-à-dire, des années 1954 et 1953. Cette séquence sera désignée par la lettre D.
- « Il y a trois ans », « C'était avant la guerre » où l' « on venait d'acheter et d'ouvrir la via Dei Fori Imperiali » (L.M. p. 666) qui raconte le passé avec sa femme Henriette vers 1938. Cette séquence sera désignée par la lettre E.
- Et puis il y a un passé relativement proche qui raconte ce que remémore Delmon depuis mercredi 6 novembre 1955 (la semaine dernière) au vendredi matin 15 novembre 1955, c'est-à-dire deux heures avant sa montée dans le train. Cette séquence sera désignée par C.

Le futur, quant à lui, représente les intentions de Delmon depuis l'arrivée du train à Rome le samedi 16 novembre à cinq heures jusqu'à son retour à Paris, mardi le 19 novembre soir. Cette séquence sera désignée par B.

¹ Cette désignation a été faite par Françoise van Rossum-Guyon (dans, *Critique du roman*, Gallimard, 1970.) que Jean Ricardou a rapporté dans, *Le nouveau Roman* [1973], Paris, le seuil, 1990, p. 54. (Nous nous référons à celle de J. Ricardou.).

Pour essayer de montrer l'existence d'une sorte de symétrie structurelle entre l'*incipit* et l'*excipit*, il faut tout d'abord voir si ce récit possède des éléments dans ces deux espaces liminaires qui se répondent et font de lui un récit spéculaire, ce que nous avons tenté de montrer précédemment. Ensuite, il faut montrer, dans un premier temps qu'il y a une certaine correspondance structurelle entre l'*incipit* et l'*excipit*. Et dans un deuxième temps, montrer, concernant l'*incipit*, que la disposition de ses strophes est une sorte de programme structurel ; et concernant l'*excipit*, que la disposition de ses strophes crée un effet de clôture structurelle.

En effet, ce roman est non seulement divisé en parties et chapitres, mais chacun de ces chapitres est articulé en fragments identifiable par un blanc marqué qui les sépare. On peut distinguer deux sortes de fragments : des fragments narratifs relatifs aux séquences narratives A, B, C, D, E que nous venons de présenter ; et des fragments descriptifs composés d'un seul paragraphe uniquement voués à des descriptions circonstanciées du temps présent. Ces derniers apparaissent, à première vue, détachable ou déplaçable, mais ce n'est pas le cas du tout. En réalité ils permettent au lecteur de "coller les morceaux", si je puis dire, du récit et de s'y retrouver et cela grâce à des motifs récurrents comme nous allons le voir. La première des apparitions de ce fragment descriptif est au chapitre II, page 517 qui contient deux motifs que la répétition en *leitmotiv* a permis de reconnaître.

"*Au-delà de la fenêtre, ... de l'autre côté du corridor...*"

Ce fragment a été introduit entre les séquences C et B.

Le deuxième fragment (L.M. Chap. III, p. 528)

"*De l'autre côté du corridor, ... Au-delà de la fenêtre...*"

a été introduit entre les séquences B et C.

Le troisième fragment (L.M. Chap. III, p. 532):

"*Au-delà de la fenêtre, ... sur le tapis de fer chauffant...*"

a été introduit entre les séquences C et D.

Le quatrième fragment (L.M. Chap. III, p. 534)

"*Sur le tapis de fer chauffant, ... Au-delà de la fenêtre...*"

a été introduit entre les séquences D et C.

Le cinquième fragment (L.M. Chap. III, p.543)

"*Au-delà de la fenêtre, ... De l'autre côté du corridor...*"

a été introduit entre les séquences C et B.

C'est très systématisé : ces cinq fragments descriptifs, tous de la première partie (qui en contient trois), semblent indiquer la même chose : à tel motif correspond tel séquence narrative :

- Le motif "*Au-delà de la fenêtre*" sera nommé¹ "c" car il permet d'introduire ou de relier la séquence C.
- Le motif "*De l'autre côté du corridor*" sera nommé "b" car il permet d'introduire ou de relier la séquence B.
- Le motif "*Sur le tapis de fer chauffant*" sera nommé "d" car il permet d'introduire ou de relier la séquence D.

A partir du cinquième chapitre et jusqu'à l'avant dernier, la présence des motifs n'est pas systématique : les fragments descriptifs ne contiennent pas deux (02) motifs (introduceur et relieur), ils n'en contiennent qu'un seul ou pas du tout, remplacés par d'autres tels que : "*un homme dans la porte*" (chap. VI, p. 609 ; chap. V, p. 584) ou "*le vieillard Italien*" (chap. V, p. 587 ; chap. VIII, p. 652 ; chap. VII, p. 640).

La systématisme est rétablie au dernier chapitre où l'on peut identifier les deux autres motifs qui nous manquaient et qui sont :

"*Passe la gare de ...*" qui était présent depuis le premier chapitre mais qui a trouvé sa confirmation au dernier chapitre. Il sera nommé "a" car il permet d'introduire ou de relier la séquence A.

Ce qui empêchait de l'identifier en tant que motif c'est sa présence dans les fragments narratifs et non dans les fragments descriptifs. Mais après examen, c'est le cas avec tous les autres motifs.

¹ Cette désignation a été utilisée par l'auteur lui-même. Il s'est servi "d'un système de lettre comme une algèbre" (Entretien avec Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, n° 607, 7déc. 1975.) que d'autres critique ont utilisé comme Françoise Van Rossum- Guyon dans *Critique du roman, op.cit.*, 1970, ou encore comme Jean Roudaut dans *Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor*, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1967.

Le dernier motif identifié est celui relatif à la séquence E qui sera nommé "e". Ce motif est : « *Un homme passe la tête par la porte* » qui introduit toutes les séquences relatives au passé avec Henriette.

Ce qui est sûr, c'est que seuls le premier et le dernier chapitre ne possèdent pas de fragments descriptifs, ce qui leur fait en commun la même charpente ou programme structurel : partir du présent (A) vers une séquence quelconque (B, C, D ou E) puis revenir à la séquence du présent (A) et cela sans passer par les fragments descriptifs (intermédiaires).

Ils ont en commun aussi le fait d'avoir le nombre de séquence (A) qui est supérieure aux autres séquences (B, C, D, E). Voir le tableau suivant :



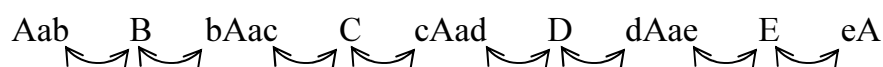
I		II		II		IV		V		VI		VII		VIII		IX	
Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres	Sq.	Autres
A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.	A	Sq.
2	1	2	3	2	5	4	9	3	10	3	8	3	6	4	6	5	4
2 > 1																5 > 4	

D'une façon générale, les fragments consacrés au présent sont plus nombreux que ceux consacrés aux autres fragments. Il y a dans le récit : 19 C, 12 B, 15 C et 6 E contre 28 A. Cette supériorité générale du fragment (A), et en particulier dans le premier et le dernier chapitre, peut être interprétée comme un gage de stabilité structurel : le récit ne *s'éloigne* pas trop du présent (A) qui encadre et rythme les autres séquences. Cette stabilité structurelle est confirmée par une stabilité sémantique car dans le premier et le dernier chapitre, Delmon est sûr de lui, il *tient* entre les mains une décision ferme (même si la décision prise au premier chapitre est contraire à celle du dernier).

Cette stabilité double de ces deux chapitres liminaires est confirmée aussi par opposition à la double instabilité qui caractérise les chapitres intermédiaires. En effet, on y *part* du présent (A) mais on n'y revient pas directement, on fait des détours vers au moins trois autres séquences pour terminer, enfin, au présent (A). Cette instabilité structurelle est aussi confirmée par l'instabilité sémantique où la conscience de Delmon y connaît un désordre croissant puisqu'il est indécis, tiraillé entre ses deux femmes, entre le passé et le futur et les différentes périodes qu'ils en comptent et cela jusqu'au dernier chapitre, là où il y a un apaisement total.

La schématisation des différents fragments du dernier chapitre montre clairement la stabilité structurelle que nous présumons :

Aab B bAac C cAad D dAae E eA



On remarque aisément le parfait liage entre les fragments narratifs grâce aux différents motifs qui sont ici tous présents (A, B, C, D, E, a, b, c, d, e), une sorte de récapitulatif de tous les éléments qui ont fait le récit. Une sorte de dénouement, de "réorganisation" (L.M. p.645), de "mise au point" (L.M. p. 648) comme l'avoue Delmon lui-même dans l'avant dernier chapitre.

Nous pouvons à présent dire, sous la lumière de ce qui a été avancé, que la correspondance structurelle entre l'*incipit* et l'*excipit* a été vérifiée : il s'agit d'une stabilité structurelle qui n'existe pas dans les autres chapitres. On a pu constater

que la structure initiale, instaurée au premier chapitre (*l'incipit*) est progressivement disloquée lors de l'introduction de nouvelles strophes, qui correspondent à plusieurs périodes, jusqu'au dernier chapitre (*l'excipit*) où l'on retrouve la même structure initiale.

On peut aussi avancer que cette structure initiale constitue *un programme structurel* dans la mesure où tous les chapitres suivants, en introduisant de nouveaux fragments, gardent quand même, l'instruction majeure qui caractérise *l'incipit* et qui est *la symétrie*. En effet, et comme l'a constaté J. Ricardou, dont nous reprenons le tableau récapitulatif¹ ci-dessous, dans tous les chapitres, et sans exception, s'y marque la symétrie, même les moins probables d'entre eux comme les chapitres cinq, six, sept et huit : ils obéissent à une seule loi : ils ont chacun le même nombre de fragment dans les deux segments descendant et ascendant. Le chapitre VII, par exemple, possède deux fragments dans les deux segments ascendants et zéro fragment dans les deux segments descendants.

¹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, pp.54-55.



Chap. Séq.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
E									
D									
C									
B									
A									

Nous avons ajouté au tableau précédent des axes pour mieux voir les symétries. Il nous reste à prouver maintenant l'effet de clôture que la disposition des strophes dans le dernier chapitre peut créer.

On peut dire, d'ores et déjà, et d'après ce qui a précédé, que clore un texte consisterait à faire disparaître l'instabilité structurelle à l'instar de l'instabilité sémantique. Mais cela ne serait que suffisant, car la stabilité structurelle pourrait n'être qu'une conséquence de la stabilité sémantique, et pour montrer que c'est une condition nécessaire, on doit appliquer un autre procédé qui est celui de la vitesse du récit.

III. 4. LA VITESSE DU RÉCIT

Parmi les procédés recensés¹ qui annoncent l'imminence de la *fin* et qui créent un effet de clôture, on peut citer le ralentissement et l'accélération. Ce sont des procédés qui peuvent être rencontrés et facilement reconnus dans des textes brefs surtout.

En ce qui concerne le ralentissement, en poésie, par exemple, il y a effet de clôture, lorsque le dernier vers ralenti le haut débit qui le précède par des mots polysyllabiques :

Vers 1 : « Sans cesse à mes cotés s'agie le Démon ;

Vers 2 : Il nage autour de moi comme un air impalpable;

.....

Vers 14 : Et l'appareil sanglant de la Destruction!² »

Ce sonnet, pris comme exemple, est constitué de vers de douze syllabes où le dernier, appelé *vers de chute*, est particulièrement dense. Il concentre en lui le total du compte des syllabes en le moins grand nombre possible de mots. Il est à noter que dans la structure du sonnet, en général, les deux quatrains (les huit

¹ Notamment par P. Hamon, dans « Clausules », *op. cit.*

² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [1862], ENAG, coll. "El- Aniss", 1994, p. 190.

premiers vers) développent une idée en contraste (ou en parallèle) avec les deux tercets (les six derniers vers) que le dernier vers clos.

Pour ce qui est de l'accélération, « le procédé le plus simple est sans doute celui qui consiste à répéter, à des intervalles plus rapprochés, un même *segment textuel* déjà répété dans le texte à intervalles plus grands¹. ».

Comme exemple prenons : *Au Hasard* de Paul ELUARD².

1 occurrence	« <i>Au hasard</i> une épopée... Tous les ... Et les ... Ne valent...
1 occurrence	<i>Au hasard</i> tout ce ... Tout ce... Mais ce... C'est ... C'est
3 Occurrences dont l'un est un mot fin qui reprend le titre.	<i>Au hasard</i> une ... <i>Au hasard</i> l'étoile ... Et ... S'ouvre ... A l'éternité <i>du hasard</i> »

¹ P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 524. (C'est moi qui souligne)

² Paul Eluard, « Au Hasard », in *Capitale de la douleur* [1926], Paris, Gallimard, 1969, p. 114.

Ou encore l'exemple de Baudelaire, *La mort des pauvres*¹

3 Occurrences	« C'est la mort qui console ... C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir Qui ... Et ...
2 Occurrences	A travers ... C'est la clarté ... C'est l'auberge ... Où l'on ...
1 Occurrence	C'est un ange ... Le sommeil ... Et qui refait ...
4 occurrences	C'est la gloire des Dieux, C'est le ... C'est la bourse ... C'est le portique ... »

Le segment textuel qui se répète ici est : « C'est + un article + un nom ». Remarquons les quatre occurrences présentes dans seulement trois vers, les derniers, contre le nombre décroissant d'occurrences dans les trois précédentes strophes.

Ces procédés qui sont facilement repérés dans les textes brefs le sont moins dans les textes longs tels que les romans. Ces difficultés sont accentuées surtout par le *temps de la lecture* et de la capacité de la mémoire du lecteur à garder en tête les échos de ces segments, surtout si la lecture s'étale sur plusieurs jours et l'écriture sur plusieurs centaines de pages.

Pour pouvoir utiliser ce procédé dans des textes longs, il faudrait y trouver des segments facilement repérables. Nous pensons que les fragments qui caractérisent *La Modification* peuvent jouer ce rôle dans la mesure où ils possèdent leurs propres unités formelles identifiables, à n'importe quel lieu du texte, par rapport aux autres unités du récit.

¹ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 218.

Il faudrait maintenant voir s'il y a accélération ou ralentissement. Et pour cela nous allons adapter la notion de *la vitesse du récit* qui, selon Gérard Genette, « se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesuré en seconde, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesuré en lignes et en page¹. »

Cette notion qui peut être efficace pour calculer l'accélération ou le ralentissement d'un récit du point de vue sémantique, peut être capable de mesurer la fréquence de la présence des fragments narratifs de *La Modification* ainsi que la cadence et la fréquence de leur apparence dans chaque chapitre, ce qui la rend opérante aussi du point de vue structurel.

Le calcul de la vitesse du récit pourrait être envisagé comme étant le rapport entre le nombre de fragments narratifs (A) dans un chapitre, et le nombre de page dans ce chapitre même :

$$\text{La vitesse du récit} = \frac{\text{Le nombre de fragments (A) dans un chapitre}}{\text{Le nombre de pages dans ce chapitre même}}$$

Les données recueillies figurent dans le tableau suivant :

Les chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Le rapport	$\frac{2}{8.91}$	$\frac{2}{15.51}$	$\frac{2}{26.21}$	$\frac{4}{20.39}$	$\frac{3}{21.65}$	$\frac{3}{22}$	$\frac{3}{25.29}$	$\frac{4}{22.83}$	$\frac{5}{8.15}$
La vitesse	0.244	0.128	0.076	0.196	0.138	0.136	0.118	0.175	0.613

Il apparaît nettement qu'il y a effectivement une accélération dans le dernier chapitre. Elle est mise en évidence par les valeurs des vitesses des chapitres qui le précèdent et qui ont créé un contraste évident :

$$0.613 > 0.175 > 0.118.$$

¹ G. Genette, *Figures III*, Paris, le seuil, 1972, p. 122. (Cette analyse est « dépourvue de toute véritable rigueur » (*Ibid.*, p. 123) selon Genette lui-même, car l'histoire narrée peut très bien se passer de repères temporels explicites).

La seule autre vitesse, un peu élevée relativement à celle du dernier chapitre, est celle du premier chapitre qui est elle aussi mise en évidence par les valeurs des vitesses des chapitres qui la suivent : $0.244 > 0.128 > 0.076$, mais elle reste nettement inférieure à elle (un peu moins de sa moitié).

Cette accélération relative du premier chapitre pourrait être interprétée comme une intention de faire *entrer* le lecteur le plus vite possible dans le récit, mais il ne peut aller au-delà de cette vitesse, il est freiné, si je puisse dire, par la tension entre informer et intéresser, expliquer et avancer qui caractérise tout *incipit*.

Notre choix s’est porté sur le fragment A en la désignant comme *le* segment textuel à cause de son statut privilégié dans le récit : elle est le présent de la narration, le temps du voyage central auquel tous les autres temps s’organisent par rapport à lui : c’est à partir du présent que sont évoqués les souvenirs passés et les projets futurs.

Mais pour rendre cette analyse purement structurelle, nous devons prendre en considération tous les fragments confondus, peu importe leur temporalité, et de calculer la vitesse générale du récit, ce qui nous donnera :

$$\text{La vitesse du récit} = \frac{\text{Le nombre de fragments confondus (A, B, C, D, E) dans un chapitre}}{\text{Le nombre de pages dans ce chapitre même}}$$

Les données recueillies figurent dans le tableau suivant:

Les chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Le rapport	$\frac{3}{8.91}$	$\frac{5}{15.51}$	$\frac{7}{26.21}$	$\frac{13}{20.39}$	$\frac{13}{20.65}$	$\frac{11}{22}$	$\frac{9}{25.29}$	$\frac{10}{22.83}$	$\frac{9}{8.15}$
La vitesse	0.336	0.322	0.267	0.637	0.629	0.488	0.355	0.438	1.104

La vitesse dans le dernier chapitre est clairement supérieure à toutes les autres, surtout les deux derniers qui le précèdent ($1.104 > 0.438 > 0.355$).

Les résultats dans les deux tableaux tendent vers la même conclusion:

Il y a une accélération manifeste dans le dernier chapitre (*l'excipit*) qui a créé un effet de clôture.

Cet effet de clôture ne se réalise pas forcément à cause de la disposition et de l'agencement des fragments, ni de leurs qualités temporelles, comme nous l'avons supposé, mais peut être grâce, et seulement, à la fréquence de tous les fragments confondus dans un intervalle textuel déterminé. C'est une affaire de tempo plus que de temporalité.



CONCLUSION

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, nous remarquons que ce roman a réussi à se rendre lisible malgré sa composition fragmentaire ; et ce grâce à la disposition de ces fragments. En usant d'un procédé formel, voire *configurationnel*, et grâce à la seule structuration, l'auteur a su créer un effet de dramatisation indispensable à une lecture efficiente.

Nous pourrions dès lors avancer que la dimension structurelle fournit un supplément d'informations nécessaires à la compréhension optimum du roman, et c'est peut-être cela qui, additionné aux autres parties constitutives du roman, apportera un complément de sens vu que celui-ci est « *autre chose que la somme ordonnancée, l'addition des différents sens de ses différentes parties constitutives*¹ ».

La disposition des fragments dans l'*incipit* et l'*excipit* est signifiante, nous pourrions la désigner par le terme *tactique*, terme employé par Bloomfield en linguistique pour désigner « *la disposition grammaticale conventionnelle susceptible d'être porteuse de sens*² ».

Lors de la délimitation de l'*incipit* et de l'*excipit*, nous nous sommes rendu compte qu'il fallait satisfaire la condition nécessaire de leur trouver chacun une unité, et cela au sein de l'unité globale que constitue le récit. Cela étant sachant que la délimitation de l'*incipit* et de l'*excipit* est l'aboutissement de leurs définitions et la concrétisation de leurs notions. En les autonomisant partiellement, le chercheur pourra mesurer le pouvoir et l'influence de ces espaces liminaires sur le reste du texte et concevoir un roman comme une totalité constituée d'au moins trois unités : l'*incipit*, l'*excipit* et le corps du texte proprement dit, ainsi que leurs interactions.

¹ P. Hamon, « Clausules », *op. cit.*, p. 506.

² Article « tactique », in *Dictionnaire de linguistique*, Jean Dubois et al., Paris, Larousse, 1973, p. 482. Ce terme a été employé par Bloomfield en linguistique.

Il s'avère à l'issue de ce travail et d'après l'étude quantitative de l'aspect matériel du texte, que ce dernier a participé à un rythme et à un sens qui ont contribué à la compréhension du récit.

A partir de là, nous pouvons croire que l'analyse d'un texte littéraire, en général, pourrait être appréhendée par le biais de l'articulation de ses lieux liminaires et l'architecture de ses espaces textuels internes et de leurs ampleurs. En étendant cette étude à plusieurs romans de plusieurs genres, ou écoles, et en dégagant les régularités dans leurs structures, on pourrait arriver à une sorte de typologie des caractéristiques d'ouverture dans leurs relations avec ceux de la fermeture afin de mieux comprendre la dynamique interne qui a permis et la production et la lisibilité d'un texte littéraire.

Nous pourrions arriver également à mieux cerner la notion de genre, car nous présumons que l'ampleur textuelle de l'*incipit* dans un roman d'aventure par exemple ne serait pas pareil à celle d'un roman policier ; mais aussi qu'il y a une équivalence entre l'ampleur textuelle de ces deux espaces liminaires en général et serait proportionnelle à l'ampleur globale du texte entier. Dans le cas de *La Modification*, elle représente environ 4.8 %.

Cette équivalence de l'ampleur textuelle entre les deux espaces liminaires, de même que la fonction qu'à pu assurer la structuration des fragments dans l'espace *incipitial* et l'effet qu'à su produire la structuration des fragments dans l'espace *excipital* peut nous amener à conclure qu'il y a une sorte de *symétrie structurelle* entre l'*incipit* et l'*excipit* dans *La Modification* comme récit spéculaire, confirmée par un axe de symétrie qu'on a pu identifier comme étant le chapitre VI.

La conclusion précédente s'attache à la *nature* de la relation *incipit/excipit*. Ce qu'on peut ajouter à propos de la *forme* de cette relation c'est que cette dernière doit être réalisée par plusieurs lectures, chacune effectuée par des parcours multiples, car une seule lecture ne peut rendre compte de la complexité structurelle de ce récit et ne permet pas d'apprécier toute la mécanique et le travail rigoureux sous-jacent effectué par l'auteur.

Concernant la notion du *passage* (la plus étudiée des notions dans ce domaine), nous voyons, après avoir élargi son acception aux deux extrémités du récit, qu'elle a une fonction qui peut être remplie par n'importe quel mot, phrase, ou même un caractère typographique de ponctuation (les trois points de suspension, par exemple), du moment où elle permet la transition entre une absence et une œuvre, et ôte du même coup, toute intention stratégique que pourrait prétendre ces lieux liminaires du texte.

Cette notion fait appel à une autre qui lui est consubstantielle, *le seuil*, qui peut lui aussi se démultiplier à commencer par *un seuil d'intention* relatif à un éventuel projet qu'aurait un auteur pour produire un texte, en passant par les différents seuils préparatoires relatifs aux brouillons qui peuvent être désignés par des *seuils génétiques* jusqu'à l'arrivée à un *seuil final* qui caractérise le texte imprimé.

Nous terminons sur une réflexion de Roland Barthes qui affirmait que le sens n'est ni au début d'un texte ni à sa fin, mais qu'il le traverse. Oui, il est partout, et sur tous les plans, culturel, idéologique, sémantique, structurel, etc.



BIBLIOGRAPHIE

1. LES ŒUVRES DE MICHEL BUTOR

- LE CORPUS :

La Modification in *Œuvres complètes*, t. I, Éd. La Différence, Paris, 2006, pp. 495-677, (1079 p.).

- ROMANS :

Passage de Milan, Éd. de Minuit, Paris, 1954 ;
L'Emploi du temps, Éd. de Minuit, Paris, 1956 ;
La Modification, Éd. de Minuit, Paris, 1957 ;
Degrés, Gallimard, Paris, 1960 ;
Intervalle, Gallimard, 1967.

- CRITIQUE :

Répertoire, Éd. de Minuit, 1960, 1964, 1968, 1974, 1982 ;
Essais sur les Essais, Gallimard, 1963 ;
Histoires extraordinaires, Gallimard, 1969 ;
Les Mots dans la peinture, Skira, Genève, 1969 ;
La Rose des vents, Gallimard, 1970 ;
Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, Gallimard, 1971 ;
Improvisations sur Flaubert, La Différence, Paris, 1984 ;
Improvisations sur H. Michaux, La Différence, 1985 ;
Improvisations sur A. Rimbaud, La Différence, 1989.

- POESIE :

Illustrations, Gallimard, 1964, 1969, 1973, 1976 ;
Travaux d'approche, Gallimard, 1972 ;
Avant-goût, Ubacs, Rennes, 1984.

2. AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES CITES :

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

- *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* [1862], Alger, ENAG, coll."El-Aniss", 1994.

CAMUS, Albert, *L'Etranger* [1942], Paris, Gallimard, 1989.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, 1960.

DIDEROT, Denis, *Ceci n'est pas un conte*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962.

ELUARD, Paul, « Au Hasard », in *Capitale de la douleur* [1926], Paris, Gallimard, 1969.

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.
- KAFKA, Franz, *Le Château*, in *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1976
- *La Métamorphose* [1915] et autre récit, trad. Fr. Claude David [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla* [1887], in *Œuvre complète*, Contes et Nouvelles, 2 vol., éd. A.-M. Schmidt, Paris, 1957.
- ROBERT, PINGET, *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit, 1953.
- *L'Inquisitoire*, Paris, Minuit, coll. « double », 1986.
- PONGE, Francis, *Le parti pris des choses* (poèmes), Paris, Gallimard, 1967.
- PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1987.
- SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- STERN (Laurence), *Tristram Shandy*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

3. ARTICLES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

3.1. ARTICLES :

- DÄLLENBACH, Lucien, "Réflexivité et lecture", in *Revue des sciences humaines*, tome XLIX-n° 177, janvier-mars 1980.
- DE BIASI, Pierre-Marc, "Flaubert et la poétique du non-finito", in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Textes réunis et publiés par Louis Hay, Paris, Ed. CNRS, 1986.
- DUBOIS, Jacques, "Code, texte, métatexte", in *Littérature* n°12, déc. 1973.
- DUCHET, Claude, "Éléments de titrologie romanesque", in *Littérature* n°12, déc. 1973.
- HAMON, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description?", in *Poétique* n°12, 1972.
- "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, (Points), 1977.
- HOEK, Léo Huib, "Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman", in *Nouveau Roman hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, t. I, Paris, U.G.E., 1972.
- "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", in *Rapport* n° 2, 1986
- LEVAILLANT, Jean, "Écriture et génétique textuelle" in *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Textes réunis par Jean Levailant, Lille, P.U.L., 1982.
- MENAHEN, Ruth, "La Mort tient parole" in *La Mort dans le texte*, Colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, P.U.L., 1988.
- MITTERRAND, Henri, "L'espace du corps dans le roman réaliste", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia* XXII, n°690, 1984.

- "Le paragraphe est-il une unité linguistique ?" in *La Notion de paragraphe*, textes réunis par Roger Laufer, Éd. du CNRS, 1985.

3.2. OUVRAGES

ADAM, Jean-Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.

ADAM, Jean-Michel, et PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

ANIS, Jacques, *L'écriture : théorie et description*, De Boeck Université, 1988.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1948.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1954.

- *S/Z*, Paris, Seuil (Points), 1976.

- *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1975.

- *Essai critique IV : Le bruissement de la langue*. Le Seuil, Paris, 1984.

- "L'ancienne rhétorique", *communication*, n°16, 1970.

- *L'aventure sémiologique*, Paris, Le seuil, 1985

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard/Tel (réédition) 1988.

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977.

DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

- *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Maupassant : La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1990.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

JAUSS, Hams Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard/Tel, 1988 (réédition).

LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973.

MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman* [1973], suivi de « Les raisons de l'ensemble », Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Les Actes de langage*, Paris, Herman, 1972.
- ROUDAUT, Jean, *Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor*, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1967.
- ROUSSET, Jean, *Fortune et signification*, Paris, librairie José Corti, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Seuil, 1968.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

4. ETUDES SUR LES CONCEPTS DE DEBUT ET DE FIN

- ADAM, Jean-Michel, "La mise en relief dans le discours narratif", in *Le Français moderne* n° 4, 1976, pp.312-329.
- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.
- BARTHES, Roland, "Par où commencer?", in *Poétique* n°1, 1970, pp. 3-9.
- BEGUIN, Edouard, "Les Incipit ou les mots de la fin, in *Europe* n°718-718, janvier-février 1989, pp. 81-89.
- BEN TALEB, Othman, "La clôture du récit aragonien", in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 129-144.
- BERTRAND, Denis, "La figuration spatiale dans un incipit de Zola : un problème de référencialisation", in *Fabula* n°2, octobre 1983, pp. 95-106.
- CALVINO, Italo, "Commencer et finir", appendice aux *Leçons américaines*, in *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, t. II, 1995.
- CHEVILLOT, Frédérique, *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies/Anma libri, 1993.
- CORNILLE, Jean-Louis, "Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'incipit de *L'Etranger*", in *Littérature* n°23, 1976, pp. 49-55.
- DE BIASI, Pierre- Marc, "Les points stratégiques du texte", in *Grand atlas des littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 26-28.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, "Comment faire une fin", in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, pp. 85-112.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*. Paris, Seuil, 2003
- "Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, avril 1993, pp. 131-152.
- DUBOIS, Jacques, "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", in *Poétique* n°16, 1973, pp. 491-498.
- DUCHET, Claude, "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14.
- "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée* n°215, octobre 1980, pp. 95-108.
- FALCONER, Graham, "L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique", in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp.129-150.

- FARCY, Gérard-Denis, "Clôture", in *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, et COURTES, Joseph, "Clôture", in *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livres, 1993 (pour la première édition : 1979).
- HAMON, Philippe, "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975, pp. 495-526.
- "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284.
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara, *Poetic closure: a study of how poems end*, Chicago, University of Chicago press, 1968.
- HOEK, Léo Huib, "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", in *Rapport* n°2, 1986, pp.1-21.
- JEAN, Raymond, "Ouvertures, phrases-seuils", in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford university press, 1969.
- KOTIN-MORTIMER, Armine, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
- LARROUX, Guy, "Mise en cadre et clausularité", in *Poétique* n°98, avril 1994, pp. 247-253.
- *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- MOATTI, Christiane, "Ouverture et clôture d'un roman engagé", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984, pp. 111-126.
- PINGET, Robert, « Pseudo principes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, U.G.E, coll. « 10/18 », 1972.
- RABATE, Jean-Michel, « La fin du roman et les fins de roman », in *Études Anglaises* 2-3, 1983.
- VALETTE, Bernard, "Clôture", in *Dictionnaire des littératures de langue française* (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey), Paris, Bordas, 1994.

5. THESES

- ZEKRI, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998.
- DENIS, Sophie Éléonore, *L'« Incipit ». Les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle*, thèse de doctorat nouveau régime, université de Limoges, 2002.

6. RESSOURCES INTERNET

- MORTIMER, Armine Kotin, « *Les débuts et fins, un enchainement forgé* », URL : <http://www.fasubal.org/colloques/document666.php> [2007], date de consultation 10/06/2008.

DEL LUNGO, Andrea, "En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières", *Le début et la fin : une relation critique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document820.php>.

WAGNER, Frank, « Ni début, ni fin » (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques)", *Le début et la fin : une relation critique*, in *Fabula* [en ligne], 2007.

7. DICTIONNAIRES

MERLET, Philippe et al., *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2005.

DUBOIS, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
-------------------	---

CHAPITRE I Champ conceptuel

I.1. <i>INCIPIT</i> ET <i>EXCIPIT</i> : UNE MOUVANCE CONCEPTUELLE.....	13
I.2. LA STRATEGIE TEXTUELLE ROMANESQUE	22
I.3. LES FRONTIÈRES DE L'ŒUVRE D'ART	23
I.4. LA STRUCRURE DU TEXTE LITTÉRAIRE	27
I.5. AU COMMENCEMENT DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE	30

CHAPITRE II Fonction et materialité

II.1. RÔLES ET FRONTIÈRES DE L' <i>INCIPIT</i>	33
II.2. LA MATÉRIALITE DE LA FIN	38
II.3. LES <i>TOPOI</i> DU DÉBUT.....	40
II. 3.1. Le départ:.....	40
II.3.2. Le réveil:.....	42
II.4. LES MODALITÉS DU COMMENCEMENT.....	43
II.5. LES MODALITÉS DE LA FIN.....	46
II.6. LES FONCTIONS DE L' <i>INCIPIT</i>	49
II.6.1. La codification	49
II.6.2. La thématisation.....	50
II.6.3. L'information	50

II.6.4. La dramatisation	51
II.7. LES FONCTIONS DE L' <i>EXCIPIT</i>	53
II.8. <i>LA MODIFICATION</i> , UN RÉCIT ENCADRÉ ET MATHEMATISÉ....	55

CHAPITRE III

L'articulation *incipit/excipient*

III.1. LE RÉCIT SPÉCULAIRE	63
III.2. L'AMPLEUR TEXTUELLE	69
III.2.1. La fonction informative.....	74
III.2.2. La fonction thématique.....	74
III.2.3. La fonction codifiante :	77
III.3. LA SYMÉTRIE STRUCTURELLE.....	83
III.4. LA VITESSE DU RÉCIT.....	92
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE	103

Résumé

A partir d'une approche interne de *La Modification* de Michel Butor, et en croisant des critères thématiques et des paramètres formels, tout en s'inscrivant dans le champ de la sémiotique textuelle, nous avons tenté de rapprocher les deux frontières du roman à savoir son *incipit* et son *excipit* en les considérant comme des lieux stratégiques qui encadrent ce récit fragmentaire. Nous avons pu déterminer la nature et la forme de leur réciproque relation ainsi que l'effet qu'a pu produire la disposition des fragments dans l'espace incipituel et excipituel et son incidence sur la lisibilité du roman globalement.

ملخص

انطلاقاً من المقاربة الداخلية لرواية *La Modification* لميشال بيتور ، وبتركيب المعلمات الغرضية والمعايير الشكلية ، و ذلك ضمن نطاق السيميائية النصية، حاولنا التوفيق بين حدي الرواية المتمثلان في مفتحتها ومغلقها باعتبارهما موقعان إستراتيجيان يؤطران هذه القصة المجزأة. لقد تمكنا من تحديد طبيعة وشكل العلاقة المتبادلة بينهما ، و كذا الأثر الذي نتج عن تنظيم هذه الأجزاء في الفضاء المفتاحي و المغلقي وأثره على مقروئية الرواية إجمالاً.