

« Revenez, mon cher vicomte, revenez »
Le roman par lettres et les enjeux de l'incipit

« PAR OU COMMENCER ? »

« Par où commencer ? » demandait naguère Roland Barthes dans l'article inaugural de la revue *Poétique*¹. A cette question fondatrice de tout acte critique, il répondait en suggérant « d'établir d'abord les deux ensembles-limites [du texte], initial et terminal, puis d'explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie ». Il s'agissait en somme de définir le passage – à travers la « boîte-noire » – d'un équilibre à l'autre. Dans la perspective de Barthes, le début de l'investigation critique ne posait pas moins de problèmes que le geste inaugural du texte littéraire lui-même. La question se pose donc doublement à quiconque s'intéresse à l'incipit : par où commencer l'étude de l'ouverture narrative ? Quand, ensuite, la boîte noire à traverser offre au lecteur le choix de plusieurs entrées et plusieurs sorties, la question de Barthes s'impose avec plus d'évidence encore. En effet, où commencent *Les Liaisons dangereuses* ? Et où la boîte noire se referme-t-elle ? Pourquoi le jeu de cartes épistolaire a-t-il été battu de manière à commencer la partie sans risques par une lettre de Cécile à Sophie – « Tu vois, ma bonne amie, que je tiens parole, ... » – et à garder les as pour le second service – « Revenez, mon cher vicomte, revenez... » ?

Le roman par lettres, sous sa forme canonique, se présente comme une série de lettres dont la succession dans le récit dépend d'une sélection préalable opérée dans un dossier plus vaste. C'est le cas des configurations épistolaires les plus complexes comme *Les Liaisons dangereuses*, *La Nouvelle Héloïse*, *Delphine*, *Le Paysan pervers*, mais également des constructions monodiques comme *Les Lettres de la Marquise*. De par le code narratif adopté, dont l'avertissement ou l'avis au lecteur forment le dépôt, le récit par lettres se prête à différentes structurations,

1. Roland Barthes, « Par où commencer ? », in *Poétique* 1 (1970), p. 4.

à différentes versions¹. L'incipit est ainsi appelé à arrêter la fuite de ses différents possibles. Répondre à la question de Barthes que la chronologie s'impose comme une contrainte obligatoire, en ce qu'elle dicte dans l'immense majorité des cas le choix de la première lettre, ne résout qu'en partie le problème. Comme on le verra, le respect d'une présentation chronologique des lettres fait fi des codes inauguraux élaborés par la pratique rhétorique et systématisés par différentes théories du discours plus récentes. Dans *Les Liaisons dangereuses*, par exemple, les fonctions inaugurales du récit, constituant dans l'ensemble le code de l'incipit, se concentrent dans la deuxième lettre. L'examen attentif du dossier porte à croire, en effet, que le roman par lettres implique une remise en question du concept de « limite » textuelle et en particulier de l'incipit. C'est donc par la définition de ce code qu'il faut commencer.

ESSENTIALISME ET FONCTIONNALISME

L'emboîtement des problématiques inaugurales, auquel il faudra essayer tout à l'heure de mettre un cran d'arrêt, pose encore, ici, la question des « limites » : l'incipit où commence-t-il, où se termine-t-il ? Andrea Del Lungo, à qui nous devons l'étude la plus approfondie et la plus étoffée sur la question, estime que « tout texte doit à son début se rapporter d'une part à l'arbitraire de son origine et de l'autre de ses limites, de son système démarcatif qui a pris le nom depuis Iouri Lotman de "cadre"² ». L'importance de cette notion dans la définition lotmannienne de l'œuvre d'art est bien connue : s'il est vrai que l'œuvre d'art est « le modèle fini d'un monde infini³ » et que le *cadre* – cadre de tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, ... – sépare le texte artistique du non-texte, c'est à l'*auteur* qu'incombe d'en choisir les limites ; limites qui unifient l'œuvre et qui réalisent le passage « d'une parole qui n'est pas le texte à une parole qui est le texte ».

L'idée de *cadre* est capitale pour l'étude de l'incipit. Il semble que par rapport à ce concept lotmannien deux conceptions, l'une essentialiste, l'autre fonctionnaliste, se partagent le champ de la critique. Raymond Jean est, à nos yeux, l'un des spécialistes qui représentent la première option. A première vue, ses idées semblent directement inspirées de I. Lotman : « l'importance de la phrase-seuil vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans le livre le passage du silence à la parole, d'un avant à un après, d'une absence à une œuvre ». Et R. Jean continue :

1. Quoiqu'implicitement, cette idée sous-tend l'important article d'Henri Coulet « Les Lettres occultées des *Liaisons dangereuses* », in *Revue d'Histoire littéraire de la France* LXXXV (1982), p. 600-614.

2. Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique* 94 (1993), p. 133.

3. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, chapitre 3.

Ce n'est pas une narration qui commence, une histoire qui s'annonce : c'est une parole écrite qui prolonge un texte silencieux qu'elle fait apparaître, découvre, révèle et, en même temps, « produit », mais ne crée pas, artificieusement ou magiquement [...] Tout se passe presque toujours comme si la coupure, la rupture initiale du récit indiquait que ce récit avait déjà été commencé ailleurs¹.

Il faudra revenir sur ce propos. Mais notons d'abord que, dans la conception de R. Jean, l'incipit est un *lieu* stratégique du texte, localisable à son début, comme le marque suffisamment le titre de son étude. Souscrivons par ailleurs à la remarque d'A. Del Lungo à l'adresse de R. Jean comme quoi la notion de point ou de lieu stratégique – tel l'incipit – ne prend son sens que par rapport à l'opération de lecture². Ce dialogue entre A. Del Lungo et R. Jean, en ce qu'il implique le déplacement du pivot centralisateur et unificateur de l'œuvre de l'auteur au lecteur, traduit le glissement d'une conception essentialiste à une conception fonctionnaliste de l'incipit. L'incipit se définit, et définit ses propres limites tant par rapport au texte que par rapport au non-texte, à partir des fonctions – en l'occurrence codifiante, séductive, informative, dramatique – qu'il assume en réponse aux questions cardinales posées par le lecteur et que l'on peut résumer avec Claude Duchet : Qui ? Où ? Quand³?... En d'autres termes, l'incipit se termine où le lecteur sent que le récit arrête sa *volonté propédeutique* et se fie uniquement à lui-même⁴.

Là où l'approche essentialiste définit l'incipit comme un *seuil*⁵, comme un *lieu* stratégique et comme pierre angulaire d'un *cadre*⁶, la conception fonctionnaliste peut pratiquement se dispenser de dire, a priori, *ce qu'est* un incipit et d'en définir les limites. S'il coïncide avec un ensemble de fonctions propédeutiques (Traversetti et Andreani), s'il équivaut à « une *zone* (plutôt qu'un point) stratégique *de passage* dans le texte, dans la fiction, dont les limites sont souvent mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement selon les cas (Del Lungo⁷) », l'incipit ne coïncide pas forcément avec le début du texte.

1. Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Critique* 228 (1971).

2. A. Del Lungo, art. cité, p. 133.

3. Claude Duchet, « Idéologie de la mise en texte », in *La Pensée* 215 (1980), p. 85.

4. L'idée est de Bruno Traversetti et Stefano Andreani, in *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Turin, Nuova ERI, 1988, p. 97 : « L'incipit è il limite post quem tutti i contenuti argomentativi ed espressivi del racconto possono dispiegarsi in perfetta autonomia, come elementi di un universo compiuto ».

5. Victor Brombert insiste en outre sur ce que le seuil textuel peut avoir de récalcitrant : « The inaugural verbal act separates the text from what it was not yet, defines it and confines it. [...] One can speak of a breaking-in (an effraction) or a violation which works both ways : a violation not only of the textual space, but of the reader's habits and comforts ». [Victor Brombert, « Opening signals in narrative » in *New Literary History* XI-3 (1980), p. 495].

6. La conception essentialiste se traduit également dans le propos d'Aldo Nemesio pour qui l'incipit s'achève là où le lecteur peut faire une première pause de lecture. Voir Aldo Nemesio, *Le prime parole, l'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Edizione dell'Orso, 1990, p. 88.

¹¹ A. Del Lungo, art. cité, p. 137.

Peu importe en effet, dans la conception fonctionnaliste, que l'incipit coïncide avec les premières phrases du texte, comme le veut l'approche essentialiste¹. Sur le plan de la théorie du discours narratif, la question que soulève la définition (ou indéfinition) fonctionnaliste de l'incipit est de savoir si elle maintient l'idée de cadre qui, elle, semblait, dans la vision lotmannienne, nécessaire à la définition de l'œuvre même. Sont ici en cause, au-delà de la définition de l'incipit, la notion de texte et le concept analytique d'unité textuelle.

LIAISONS PROBLEMATIQUES

A ce stade de notre réflexion, l'on peut déjà observer que les formules épistolaires développées par le roman du XVIII^e siècle semblent grever la plupart des essais de définition, tant essentialistes que fonctionnalistes, d'au moins trois difficultés, que le cas complexe des *Liaisons dangereuses* permettra tour à tour d'illustrer. Il est par ailleurs tout à fait étonnant que les essais de définition les plus poussés, élaborés pour la plupart à partir des modèles romanesques des XIX^e et XX^e siècles, glissent complètement à côté des modèles épistolaires, comme si ceux-ci n'avaient pas été développés avant ceux-là.

Prototexte

Si nous avons cité tout au long un passage de l'étude de Raymond Jean, c'était afin de souligner que, pour ce qui regarde le récit par lettres, «l'ailleurs» où le texte a déjà commencé n'est pas le non-texte. Nous avons eu l'occasion de montrer que même les variantes les plus simples, que Jean Rousset appelait «monodiques²», du récit épistolaire suggèrent, le plus souvent au travers d'un discours préfaciel, l'existence d'un prototexte, d'un dossier à la fois plus vaste et plus amorphe de manuscrits³. Si donc nous pouvons affirmer avec Claude Duchet que le texte littéraire a toujours déjà commencé⁴, c'est en effet parce qu'il a déjà été lu, non pas tant par ce que C. Duchet appelle «la tribu sociale», que par une instance que le récit épistolaire inscrit dans sa structure profonde et qui assurera, en l'absence d'un vrai narrateur, l'organisation du récit : le rédacteur.

1. C'est là le parti pris de l'étude d'Aldo Nemesio, art. cité p. 90 : «Per scelta metodologica arbitraria, abbiamo deciso di esaminare che cosa accade all'inizio di un testo analizzando prevalentemente I primi due o tre paragrafi, in modo molto flessibile».

2. Jean Rousset, «Une forme littéraire : le roman par lettres», in *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 65-108.

3. Voir pour un examen détaillé de cette question notre livre *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi et Leuven, Presses universitaires, 1989, 245 p.

4. Claude Duchet, «Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit», in *Littérature* 1 (1971), p. 431.

Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait.
(Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, préface du rédacteur)

Les lettres constituant le récit ont toujours déjà été lues, dans la mesure même où le « déjà-là » textuel est inhérent au code du récit par lettres, le texte « silencieux » faisant partie intégrante du « texte » proprement dit. Rien de plus normal, par conséquent, à ce que le récit épistolaire, dans son incipit, se définisse par rapport à ce prototexte.

Péritexte

Une autre difficulté, à laquelle se heurte la conception essentialiste, concerne précisément le seuil d'entrée en écriture que serait l'incipit :

Limite fondatrice de la représentation, ligne de partage entre la diégèse et le monde, l'incipit est un point critique de toute première importance parce qu'il est une frontière, un bord¹.

L'essentialisme ramène évidemment à la rhétorique qui lui a légué le concept même de l'incipit, dont la formule canonique est le très médiéval « incipit liber ». En outre, comme borne initiale, l'incipit assume les fonctions de l'exorde antique, dont les fonctions étaient d'attirer l'attention du public en résumant l'affaire² tout en éveillant sa bienveillance, au moyen de la captatio benevolentiae³. En même temps qu'il est moment de passage du silence à la parole, l'incipit implique, dans la même tradition rhétorique, le premier contact entre le destinataire et le destinataire du message, entre l'auteur et le lecteur⁴. C'est bien en cela qu'il est « exordium dicendi ».

Bon nombre de romans semblent pouvoir dissocier avec aisance ce qu'on appelle le « texte » du « hors-texte ». Cependant, dans une majorité de romans du XVIII^e siècle, et en particulier dans le corpus des romans épistolaires polyphoniques, un débrayage net et clair du « texte » et du « hors-texte » se révèle pour le moins problématique. *Les Liaisons dangereuses*, *La Paysanne pervertie*, *Les Sacrifices de l'amour* installent le contact entre auteur et lecteur dès les péritextes. Et si, pour reprendre l'idée de « l'entrée en écriture », le péritexte impliquait l'entrée en *texte* (fonction codifiante) et l'incipit l'entrée en *fiction* (fonction dramatique)? La solution a été proposée, mais elle n'empêchera

1. Bernhild Boie et Daniel Ferrer, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS, 1993, p. 20.

2. On trouve des traces de l'origine rhétorique du concept de l'incipit dans l'étude de Raymond Jean qui le définit comme « la phrase-seuil (qui) oriente, dirige, met en mouvement et reproduit par anticipation tout le roman » (R. Jean, art. cité, p. 139).

3. Voir à ce sujet Aron Kibedi-Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, p. 70-71.

4. « Dès lors, l'incipit, c'est le lieu de la première rencontre du lecteur avec l'auteur » (R. Jean, art. cité, p. 139).

pas *Les Liaisons dangereuses* d'introduire la problématique de la fictionnalisation dès le double périphrase :

Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman.

(Avertissement de l'éditeur)

Il est en effet extrêmement difficile, comme l'a bien montré Maurice Couturier, « de séparer les seuils manifestement hors-texte, où l'auteur cherche à se déprendre de son texte [...] des seuils orientés vers le texte lui-même et qui en font déjà presque partie, comme l'avertissement, l'avant-propos, la préface ou la postface¹ ». Avec Jean-Louis Morhange, on peut évoquer dans ce contexte la notion d'*abîme ontologique*. En effet, à sa première confrontation au texte fictionnel, le lecteur éprouve quelque difficulté à quitter son univers familier pour entrer au monde fictionnel :

Toute lecture de fiction implique que le lecteur quitte mentalement le monde dans lequel se déroule sa vie quotidienne pour se transporter dans un autre monde, celui de la fiction. Le sentiment d'effort et de difficulté éprouvé au début de la lecture semble témoigner que ce passage ne va pas de soi, qu'entre les deux mondes un seuil doit être franchi. Si on lit avec peu d'attention les premiers mots de quelques récits²...

J.-L. Morhange suggère que l'effort que nécessite l'entrée en fiction est le fait du *seuil* initial du texte. Mais est-ce que l'idée même d'abîme ontologique et le sentiment de malaise n'impliquent pas tout au contraire que l'entrée en fiction est difficilement localisable ? L'idée de J.-L. Morhange renferme au moins un argument en faveur d'une approche fonctionnaliste de l'incipit tant qu'il s'agit du roman épistolaire polyphonique, où l'univers fictionnel se délimite de manière assez floue.

Le périphrase partage en effet avec l'incipit certaines fonctions primordiales en réponse aux questions, bien connues des rhétoriciens : *Quis? Quid? Ubi? Quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando?* Répondant encore fortement d'un enracinement rhétorique, Jean-Pierre Goldenstein, quant à lui, définit l'ouverture textuelle de manière assez vague : « En général, l'ouverture fournit au lecteur tous les éléments dont il aura besoin pour la bonne compréhension de l'action et les dispose de façon à produire l'intérêt romanesque³ ». Andrea Del Lungo s'y prend avec beaucoup plus de précision et c'est à son idée que nous nous rangerons par la suite :

1. Maurice Couturier, *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 48

2. Jean-Louis Morhange, « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction », in *Poétique* 104 (1995), p. 387. Nous soulignons

3. Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles-Paris, A. De Boeck-Duculot, 1985, p. 77.

Les enjeux et les fonctions de l'incipit sont très complexes, mais nous croyons pouvoir les résumer en quatre points : commencer le texte (fonction codifiante) ; intéresser le lecteur (fonction séductive) ; mettre en scène la fiction (fonction informative) ; mettre en marche l'histoire¹ (fonction dramatique).

Or, les variantes épistolaires développées par la prose narrative du XVIII^e siècle témoigneront tant de la concentration de ces différentes fonctions dans un *lieu* que de leur dispersion dans différentes unités textuelles.

Avant d'élargir l'horizon et de confronter le dossier épistolaire – dans ses variantes monodiques, dialogales et polyphoniques – à la double approche – essentialiste et fonctionnaliste – discutée dans ce qui précède, formulons une troisième et dernière remarque. Elle concerne encore les limites de l'incipit.

Texte

S'il est vrai qu'au premier contact avec le texte proprement dit, c'est-à-dire au début de la lettre de Cécile Volanges à Sophie Carnay, s'inscrit une fonction codifiante en ce que la première phrase du roman justifie l'existence du support narratif – la lettre – par une promesse faite au couvent (et il faudra y revenir), on voit beaucoup moins bien comment cette innocente lettre inaugurale des *Liaisons dangereuses* pourrait mettre en branle l'intrigue (fonction dramatique) ou comment elle éveillerait l'intérêt du lecteur (fonction séductive) sauf à travers l'esquisse du caractère naïf, par trop visible dans le style de la lettre, d'une des protagonistes. Même si la valeur propédeutique du véritable début des *Liaisons* n'est pas nulle, la deuxième lettre, de la marquise de Merteuil au vicomte de Valmont, répond infiniment mieux à la définition fonctionnaliste de l'incipit :

Revenez, mon cher vicomte, revenez : que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués ? Partez sur-le-champ ! J'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée, et je veux vous en confier l'exécution. Ce peu de mots devrait suffire ; [...]

Justifiant l'existence de la lettre même (fonction codifiante), la distance n'est évoquée que pour être aussitôt supprimée. La mise en place de l'intrigue (fonction dramatique) montée par Mme de Merteuil est inséparable de la suppression de cette distance : Valmont sera l'exécuteur des plans (de « l'excellente idée ») de la marquise. Valmont est d'ailleurs censé comprendre à demi-mot et l'attente est créée (fonction séductive) : quelle est cette idée ? Elle ne sera dévoilée que pas à pas :

Madame de Volanges marie sa fille : c'est encore un secret ! Mais elle m'en a fait part hier. Et qui croyez-vous qu'elle ait choisi pour gendre ? Le comte de Gercourt. Qui m'aurait dit que je deviendrais la cousine de Gercourt ? J'en suis dans une fureur !... Eh bien ! Vous ne devinez pas encore ? Oh ! L'esprit lourd ! [...]

1. A. Del Lungo, art. cité, p. 138.

Un jeu de questions et de réponses met progressivement en place l'univers fictionnel (fonction informative). L'installation de l'espace-temps où l'aventure aura lieu nécessite, comme on le verra dans la suite, un retour en arrière :

Eh bien ! Vous ne devinez pas encore ? Oh ! L'esprit lourd ! Lui avez-vous donc pardonné l'aventure de l'Intendante ? Et moi, n'ai-je pas encore plus à me plaindre de lui, monstre que vous êtes***? [...]

Au travers de ce jeu dialogique, technique typique des procédures inchoatives du roman par lettres, se crée une tension qui aura besoin d'une note infrapaginale pour se détendre :

Pour entendre ce passage, il faut savoir que le comte de Gercourt avait quitté la marquise de Merteuil pour l'intendante de ***, qui lui avait sacrifié le vicomte de Valmont, et que c'est alors que la marquise et le vicomte s'attachèrent l'un à l'autre.

Outre que cette courte analyse montre que les procédures inchoatives du roman épistolaire ne sont pas le fait du seul texte épistolaire, mais qu'elles ont besoin de s'appuyer sur une autre dimension de la constellation narrative comme le proto-texte ou le péri-texte, elle fait voir la nécessité de distinguer, dans l'étude de ces procédures, entre l'*incipit* proprement dit et ce que nous sommes enclin à appeler un *fragment inchoatif*. Ce distinguo admis, on est en droit d'affirmer que l'*incipit*, qui coïncide donc avec le début du texte proprement dit, et les différents *fragments inchoatifs* constituent la *phase propédeutique* du récit.

La volonté propédeutique du texte s'achèverait dès lors à l'endroit où les quatre fonctions inchoatives s'avèrent remplies. Or, pour le lecteur que je suis, la phase propédeutique des *Liaisons dangereuses*, qui implique la mise en place d'un tissu complexe d'au moins trois intrigues (cf. la fonction dramatique), s'achève aux environs de la lettre 20 : le pacte libertin conclu entre Valmont et la Merteuil pour ruiner le comte de Gercourt à travers la séduction de Cécile (intrigue 1) est pour un temps subordonné à la séduction de la présidente de Tourvel (intrigue 2), au prix de laquelle la Merteuil est prête à redonner au pacte libertin avec Valmont un caractère sexuel (intrigue 3) :

[...] voici mes conditions. Aussitôt que vous aurez eu votre belle dévote, que vous pourrez m'en fournir une preuve, venez, et je suis à vous. Mais vous n'ignorez pas que dans les affaires importantes, on ne reçoit de preuves que par écrit. (Lettre 20, de la Merteuil à Valmont)

A partir de ce moment de l'histoire, le récit acquiert son autonomie. Il est clair que la longueur de la phase propédeutique risque d'effiloche le concept même d'incipit. D'autre part, une situation pareille éclaire d'un jour plus nuancé l'idée lotmannienne de *cadre*. Dans la citation suivante, le cadre n'apparaît pas comme une donnée topologique du texte, se localisant à son début et à sa fin comme le veut la

conception essentialiste de l'incipit, mais comme une image perçue et complétée par le lecteur au fur et à mesure qu'il recueille les réponses à son questionnaire :

Le texte doit répondre à certaines exigences du lecteur qui, abordant la lecture d'un livre, a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit disséminer dans sa conscience pour recevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début¹.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, l'effet de cadre de la lettre 20 est d'autant plus remarquable que le passage cité est comme un embryon où le dénouement est contenu en germe. Il suffit d'un seul fait – Valmont devenant amoureux de sa victime – pour que l'engrenage des trois intrigues se détraque : la marquise de Merteuil refusera d'honorer le pacte et la « guerre » qui s'ensuivra entraînera la destruction, morale ou effective, de tous les personnages. Le passage cité, dont l'effet de cadre est particulièrement fort, est l'un de ceux où, comme le disait jadis Georges Poulet, « s'introduit subrepticement, dans un roman qui est celui de la conquête préméditée d'une victime par un séducteur, un autre roman imprévisible qui est celui de la conquête non préméditée du séducteur par la victime² ». Le lecteur peut désormais prévoir ce qui pour les libertins est imprévisible. Au niveau du « savoir » narratif, le lecteur prend définitivement le pas sur les libertins.

Des trois remarques formulées ici à l'égard des théories essentialiste et fonctionnaliste de l'incipit, il apparaît que l'étude des processus inchoatifs du roman épistolaire aura à rendre compte du triple rapport qu'entretient l'« incipit », d'abord avec le *proto-texte*, ensuite avec le *péri-texte* et enfin avec le *texte* même dans la mesure où le début est inséparable de la fin. Par ailleurs, au fur et à mesure que le roman par lettres se rapproche d'une configuration polyphonique en multipliant les instances élocutives, une approche fonctionnelle de l'incipit s'impose avec plus de nécessité. Un appareil méthodologique distinguant entre *incipit*, *fragment inchoatif* et *phase propédeutique* pourra sans doute rendre compte de la complexité des problématiques inchoatives du roman par lettres. Une telle étude n'est pas des limites de cet article. Aussi l'examen qui suit se limitera-t-il à tracer quelques pistes à l'aide de l'appareil méthodologique mis en place dans ce qui précède.

1. I. Lotman, *op. cit.*, p. 305, nous soulignons.

2. George Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1952, tome 2, p. 77.

L'ENTREE EN CORRESPONDANCE

On parle volontiers de l'inachèvement d'une œuvre ou d'un manuscrit; mais [...] on ne peut guère envisager d'œuvre incommencée. On regrette parfois qu'un texte ne se soit pas arrêté plus tôt, et très souvent qu'il ne continue pas plus loin; mais arrive-t-il jamais qu'on souhaite qu'un texte ait commencé en amont ou en aval du début ¹?

La question n'est pas que rhétorique. Le roman épistolaire n'est-il pas tributaire de la distance, qui en constitue le *sine qua non*? Il est en effet communément admis que le discours épistolaire doit son existence à l'absence de l'autre, de quelque nature qu'elle soit ². Mais en même temps que la première phrase d'une correspondance (et de chaque nouvelle correspondance dans les constructions polyphoniques) établit la situation actuelle d'un locuteur face à un allocataire absent, elle renvoie, et fort souvent de manière explicite, à une situation antérieure de non-distance et de présence. Le présent empreint de l'idée de distance se ressent très fortement du passé, le plus souvent immédiat. La fonction codifiante justifiant l'existence même de la lettre apparaît dès lors comme inséparable de la dialectique présent/passé, distance/présence. Tout en l'évoquant, l'incipit supprime le « texte silencieux » (cf. R. Jean) en le remplaçant par le texte proprement dit, qui ne doit son existence qu'à la distance. Le roman épistolaire, en son début, vit d'un ailleurs. Il s'ouvre sur le dedans du texte autant que sur le dehors :

J'abandonne mes amis les plus chers; je vous quitte, vous que j'aime si tendrement [...]

(Mme Riccoboni, *Lettres de Milady Juliette Catesby*, 1759, l.1)

Oh, ma compagne chérie, vous que j'aimai dès mes plus jeunes ans, vous dont l'éloignement me fit sentir les premiers traits de la douleur, soyez-moi fidèle. [...]

(Mme Riccoboni, *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière*, 1772, l.1)

J'ai reçu ta lettre, Charles [...] Je ne t'ai pas quitté sans regret, mon attendrissement a dû te le prouver [...]

(Mme Riccoboni, *Lettres de Mylord Rivers*, 1777, l.1)

Tu dois avoir reçu toutes mes lettres, Ernest : depuis que j'ai quitté Stokholm, je t'ai écrit plusieurs fois. Tu peux me suivre dans ce voyage, qui serait enchanteur, s'il ne me séparait pas de toi [...]

(Mme de Krüdener, *Valérie*, 1802, l.1)

1. B. Boie et D. Ferrer, art. cité, p. 21.

2. Il est vrai que la distance entre épistoliers n'est pas forcément spatiale. La correspondance entre Saint-Preux et Julie dans la première partie de *La Nouvelle Héloïse*, par exemple, met en place deux épistoliers vivant sous le même toit. L'existence de la lettre se justifie par la distance inscrite dans les codes sociaux. Par la suite, la raison d'être du discours épistolaire tient alternativement au respect et à la transgression de ces codes. Voir à ce sujet notre article « Ton regard m'apprendra tes plus secrètes pensées. La rhétorique de la distance dans *Delphine* », in Tilkin (Françoise) (éd.), *Le Groupe de Coppet et le monde moderne. Actes du VIe colloque de Coppet*, Genève, Droz, 1998, p. 237-249.

La mise en place de deux épistoliers se double souvent, et tant qu'il s'agit d'une correspondance confidentielle, d'un pacte épistolaire conclu entre les épistoliers. La note infrapaginale au bas de la deuxième lettre des *Liaisons dangereuses*, où ce pacte entre Valmont et la Merteuil est implicitement évoqué, témoigne en suffisance de l'éclatement de l'incipit, là où les formules monodiques et dialogales consignent le pacte au début de la première lettre d'une correspondance entre confidentiels :

Ce matin, mon premier soin est d'instruire mon amie de ce que j'ai vu. Je me flatte qu'elle me tiendra de même les promesses qu'elle m'a faites, de m'écrire souvent et toujours en anglais. [...]

(Mme Bournon-Mallarmé, *Mémoires de Clarence Welldone*, 1780, 1.8)

Nous nous écrivons souvent; ce sera mon premier plaisir, le seul peut-être et c'est d'avance ma consolation. [...]

(Sénancour, *Isabelle*, 1833)

Envoyez-moi votre journal, et faites votre profit du mien [...]

Mandez-moi ce que vous faites, et rendez-moi confiance par confiance [...]

(Dorat, *Les Malheurs de l'inconstance*, 1772, 1.6 du duc au vicomte)

[...] nous nous sommes promis, vous le savez, de n'avoir jamais rien de caché l'une pour l'autre, et d'adoucir ainsi nos peines. [...]

(Dorat, *ibid.*, 1.8 de Mme de Syrcé à Mme de Lacé)

Nous nous sommes promis de nous écrire souvent; [...]

(Le Comte (?), *Lettres du chevalier Dorigny*, 1771, 1.1)

Dépositaire de la fonction codifiante, l'évocation de la *situation pré-épistolaire* et en particulier du *pacte épistolaire* – dont *Les Liaisons dangereuses* gardent les traces dans la première lettre (« Tu vois, ma bonne amie, que je te tiens parole, [...] ») – constitue une première constante inchoative du roman par lettres. Admettons par ailleurs et pour l'instant que l'incipit d'un roman épistolaire participe au moins d'un double code : légitimation du texte même et installation de l'univers diégétique : entrée en texte et entrée en histoire, donc.

L'ENTREE EN TEXTE

L'incipit de *Valérie* de Mme de Krüdener le montre en suffisance : le silence rompu par le texte peut en même temps impliquer l'émergence d'un prototexte. Il n'est pas rare que le passé immédiat sur lequel s'ouvre la lettre est lui-même déjà textuel. Dans ces cas de figure, l'incipit suggère un décalage temporel entre le début textuel et le début prototextuel. Et du coup la fonction codifiante se déplace : l'incipit recèle l'intervention d'une instance organisatrice, d'une main qui coupe, qui privilégie dans le dossier prototextuel telle lettre plutôt que telle autre. Or, cette main trieuse, sélectionnante, organisatrice, est-elle tenue à justifier son choix... ? Dès les variantes monodiques les plus simples, il est clair que la fonction codifiante embrasse un double