

niveau : justifier la lettre, justifier le récit par lettres. La face visible du recueil de lettres se doit de justifier son agencement, sa structure, son organisation par rapport à la face invisible, sous-jacente, prototextuelle. Telle justification est le plus souvent le fait d'une préface, qui peut être elle-même épistolaire :

Je ne vous envoie que ce que j'ai cru digne d'être lu ; et dans plus de cinq cents qui me sont tombées entre les mains, je n'en ai réservé que soixante-dix ; ce n'est pas que les autres fussent plus mauvaises ; mais [...]
(Crébillon, *Lettres de la marquise*, 1732)

Plus le décalage entre les dossiers prototextuel et textuel est grand, plus l'encadrement préfaciel s'impose. Ou plutôt, du point de vue auctorial, une des fonctions de la préface est précisément d'instaurer ce décalage, comme garantie de la soi-disant authenticité du texte. Les codes rhétoriques qui traversent le discours préfaciel ayant fait l'objet d'un excellent article d'Elisabeth Zawisza¹, nous nous dispensons de cette partie de l'enquête. Toujours est-il que les reflets que l'incipit contient, tant du péri-texte que du prototexte, s'avèrent des éléments constitutifs des codes inchoatifs du roman par lettres.

Par quel paramètre le choix effectué par le rédacteur dans le dossier prototextuel est-il dicté ? C'est poser la question de la fonction dramatique de l'incipit : à partir de quel moment la correspondance devient-elle suffisamment intéressante pour être mise au jour et quel événement en décide. L'entrée en texte dépend d'un paramètre inscrit dans la diégèse : c'est le plus souvent, on s'en doute, un départ. Dans *Lettres du Chevalier Dorigny à son ami Mercourt* (1771) de Le Comte, l'existence du prototexte se justifie par le départ de Mercourt du collège. En revanche, l'entrée en texte, c'est-à-dire l'émergence à la surface textuelle de ce prototexte, est, quant à elle, justifiée par la sortie de collège de Dorigny. C'est le départ de Dorigny qui rend la correspondance assez intéressante pour être publiée, en ce qu'il fournit matière à récit par la vie de débauche qu'il inaugure.

Par rétrospection, l'incipit du récit épistolaire s'ouvre donc tant sur un espace textuel que sur un espace diégétique, qui peuvent, l'un et l'autre, s'avérer fort complexes. En témoigne le discours justificateur du rédacteur de *Valérie* :

Ce fut au milieu de ces rêves, de ces fictions et de ces souvenirs, que je fus surpris un jour par le récit touchant d'une de ces infortunes qui vont chercher au fond du cœur des larmes et des regrets. L'histoire d'un jeune suédois, d'une naissance illustre, me fut racontée par la personne même qui avait été la cause innocente de son malheur. J'obtins quelques fragments écrits par lui-même : je ne pus les parcourir qu'à la hâte ; mais je résolus de noter sur-le-champ les traits

1. Elisabeth Zawisza, « Pour une rhétorique des préfaces romanesques des Lumières », in *Australian Journal of French Studies* (1995), p. 155-168.

principaux qui étaient gravés dans ma mémoire. J'obtins après quelques années la permission de les publier.
(Préface)

A l'inverse des *Lettres de la Marquise*, le dossier prototextuel est fragmentaire et l'éditeur a dû y mettre du sien. Entre un prototexte lacunaire auquel supplée l'éditeur par un travail de rédaction et un prototexte qui, par son volume, excède de beaucoup le texte effectivement publié, s'étale toute une gamme de possibles.

L'ENTREE EN HISTOIRE

Une autre gamme de possibles se développe au niveau de l'*entrée en histoire*. La mise en place de deux épistoliers et d'une situation communicationnelle s'expliquant par le passé immédiat (« Je ne sais si vous vous souvenez que nous n'avons lié ensemble qu'un commerce d'amitié [...] ») s'élargit progressivement à un passé plus lointain (« Je suis cependant fâchée, sachant l'envie que vous avez de vous consoler de l'infidélité de Madame de H***, de ne pouvoir vous aider [...] »). Ce passé s'avère pratiquement sans importance pour l'intrigue des *Lettres de la marquise* citées ici, si ce n'est qu'il contribue à l'établissement du contexte. Il n'en va pas toujours ainsi. Alors qu'un changement survenu dans la situation préépistolaire (un départ) explique l'entrée en correspondance et, dans un grand nombre de cas, l'entrée en texte, l'entrée en histoire, quant à elle, se définit par rapport à un passé plus éloigné, que nous appellerons ici, pour le besoin de l'enquête, la *prédiégèse*.

Par des manœuvres parfois fort habiles, l'incipit peut récupérer la prédiégèse, ce dont témoigne une importante sédimentation d'images et de péripéties au début d'un roman par lettres. La récupération peut être minimale et se limiter à l'évocation du contexte antérieur à la correspondance, sans que celui-ci interfère avec les événements à venir. Elle peut être maximale quand le passé prédiégétique s'insinue dans le présent. L'incipit en perd aussitôt son autonomie : en effet, certains faits antérieurs ont été générateurs de la situation épistolaire actuelle et seront d'une importance capitale pour le déploiement de l'intrigue. Les romans de Mme Riccoboni offrent un taux d'exemple intéressant à l'une et à l'autre variante.

Les Lettres de Fanni Butlerd (1757) mettent en situation deux personnes sur le point de devenir amants, sans référence aucune à la situation antérieure à la lettre. L'incipit, de manière parfaitement autonome, ouvre le texte sur le dedans : « Après avoir réfléchi sur votre songe, je vous félicite, milord, de cette vivacité d'imagination qui vous fait rêver de si jolies choses ».

Combien différente cette entrée en histoire des propos initiaux des *Lettres de milady Juliette Catesby* (1759), qui n'en adoptent pas moins la formule monodique de la narration par lettres :

C'est au grand trot de six chevaux avec des relais bien disposés, l'air de l'empressement, que je vais très vite, accompagnée de gens dont je me soucie peu, chez d'autres dont je ne me soucie point du tout. J'abandonne mes amis les plus chers; je vous quitte, vous que j'aime si tendrement. Eh, pourquoi ce départ, cette hâte? Pourquoi me presser d'arriver où je ne désire point d'être, pour m'éloigner... de qui?... De milord d'Ossery... Ah, ma chère Henriette, qui m'eût dit que je l'éviterais un jour! [...]

Ce dialogue intérieur dérobe au destinataire, et au lecteur, une partie de la réalité, qui demande à être expliquée plus amplement. Dans la suite, au fur et à mesure que le récit avance, les différents aspects de cette explication seront mis en perspective et approfondis : en dévoilant progressivement les vrais motifs de l'éloignement initial, le récit ne fait qu'expliquer la cause de la distance, et en définitive, justifier sa propre existence.

L'énigme posée par l'incipit (fonction dramatique) dicte ensuite la structure du récit. Non seulement Juliette est amenée à expliquer le mystère de sa conduite, il faut aussi qu'on lui explique le mystère du comportement de Milord d'Ossery à son égard. L'énigme est donc double et l'épistolière n'est elle-même informée que d'une partie de la vérité. La position de l'épistolier face à l'énigme posée par l'incipit est un paramètre structural du récit par lettres en ce qu'il détermine le nombre de portées sur lesquelles le récit sera orchestré. Les *Lettres de Milady Juliette Catesby* se développent sur deux portées : d'une part, un long récit rétrospectif, « Histoire de milady Juliette Catesby et de milord d'Ossery », doublement incluse dans la lettre 14, expliquera au destinataire et au lecteur une partie de l'énigme, d'autre part, une suite de lettres est nécessaire pour que soit expliquée à l'épistolière même la partie de la vérité qu'elle ignore.

Les *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* (1772) présentent un cas de figure plus ou moins analogue, sauf que le bouleversement impliquant la mise en histoire est une énigme complète aux yeux mêmes de l'épistolière au moment de l'entrée en texte :

Mon silence vous inquiète, vous alarme, vous afflige... Ah! Je n'en doute pas. Depuis dix jours, j'ai plusieurs fois essayé de vous écrire; mais le serrement de mon cœur, l'abondance de mes larmes... Oh, ma chère Hortence, votre amie n'est plus dans la situation où vous la laissâtes; elle n'est plus la nièce d'une femme respectée, l'héritière désignée d'une grande fortune : elle ne tient à personne [...]

L'énigme est complète : l'épistolière ne sait plus qui elle est. Le mystère de son origine sera dévoilée à Sophie au même rythme qu'au destinataire et au lecteur. Le récit se développera, comme dans les *Lettres de milady Juliette Catesby*, sur une double portée textuelle, l'une dévoilant progressivement le passé à travers la lecture de plusieurs cahiers trouvés par l'épistolière, et l'autre assurant la transmission de ce savoir

nouvellement acquis au destinataire et au lecteur, au travers d'une correspondance dont les étapes s'espacent au rythme des découvertes faites par l'épistolière.

L'incipit énigmatique est donc un générateur de polyphonie épistolaire, au sein même de la variante monodique. Quant à l'*Histoire de Miss Jenny* (1764), l'élément catalyseur de l'entrée en histoire est encore l'énigme :

Je me vois obligée, madame, de justifier ma conduite à vos yeux, ou de vous laisser croire qu'elle est très singulière, peut-être très blâmable. Par leurs propositions brillantes, deux personnes attirent actuellement sur moi l'attention d'une foule de spectateurs. Chacun me juge au gré de ses idées et me condamne sur ses propres principes. Imagine-t-on des motifs raisonnables de dédaigner une grande fortune ? [...]

Double facteur nodal, de la mise en texte et de la mise en histoire, l'énigme posée par l'incipit détermine la forme autant que le fond de l'œuvre. En l'occurrence, le moment de l'écriture se situe après les événements à raconter ; l'épistolière détient tous les fils du savoir. Aussi le discours épistolaire se développera-t-il sur la seule portée rétrospective renfermée dans l'énorme lettre constituant la quasi totalité du récit. Une deuxième lettre à la fin, écrite longtemps après la première, rend compte de la situation nouvelle de l'épistolière.

De notre démonstration ressort que l'incipit énigmatique (c'est-à-dire le rapport problématique établi entre le présent et le passé) est un paramètre générateur du récit par lettres en ce que, d'abord, il cumule la fonction dramatique (mise en histoire) et la fonction codifiante (mise en texte). La construction du roman, dont nous n'avons jusqu'à présent envisagé que les variantes monodiques, s'en trouve ensuite déterminée. Et à son tour, la construction du récit est indissociable de la fonction informative : l'incipit énigmatique est susceptible de multiplier les voix participant à la résolution de l'énigme. L'énigme peut en effet se poser au destinataire, au destinataire ou au deux. Jenny n'a qu'à transmettre son savoir au destinataire ; Juliette aura besoin de l'autre pour compléter son propre savoir, Sophie est à peine plus instruite que son destinataire.

Ainsi, en faisant participer plus activement le destinataire à la résolution de l'énigme, le récit a le moyen de mettre en place des configurations épistolaires dialogales. La variante de ce que J. Rousset appelle le « duo épistolaire », où deux intrigues différentes se côtoient dans le même récit sans interférer – c'est notamment le cas des *Mémoires en forme de lettres de deux personnes de qualité* (1765) de Mme Benoist – ne nous intéresse pas ici. Les romans de Mme Le Prince de Beaumont, qui privilégié dans trois de ses romans la formule dialogale, permettent, à plus d'un égard, de compléter la gamme esquissée à partir des romans de Mme Riccoboni. Ainsi, en leur début, les *Mémoires de madame la*

baronne de Batteville (1766) inscrivent explicitement l'énigme génératrice du récit :

Vous avez raison, ma chère, je suis heureuse ; mais il s'en faut beaucoup que vous ayez la moindre idée de la nature du bonheur dont je jouis ; et sans de certaines circonstances, il ne tiendrait qu'à moi de le regarder comme une infortune. Ce discours est une énigme pour vous, j'en suis sûre, et n'en deviendrait pas plus intelligible quand je vous l'aurais expliqué.

Ce propos n'éveille pas seulement la curiosité du lecteur, mais également de la destinataire de la lettre, Mme du Castelet, qui de son côté sollicite un aveu complet. La confidence, et donc le récit rétrospectif comblant les lacunes informatives, se fera pourtant attendre, car

[...] j'eusse fort souhaité m'acquitter de la parole que je vous ai donnée ; mais le récit des événements de ma vie n'est bon qu'à être dit et ne vaudrait rien, je pense, à être lu. D'ailleurs, je ne voudrais faire cette confidence qu'à vous, et les lettres sont sujettes à mille accidents.

Le récit rétrospectif ne se justifie donc pas de la simple demande de la part du destinataire, il attend un catalyseur plus fort, un événement. Cet événement se produira et il sera le fait de la destinataire et d'une lettre-réponse où est incidemment évoquée l'arrivée d'un nommé des Essarts. Après l'échange de deux lettres de part et d'autre, le récit rétrospectif est enfin déclenché :

Quel nom avez-vous prononcé, ma chère ? Pouviez-vous prévoir les maux que vous m'alliez causer ? Il n'était pas besoin de me rappeler le lieu où j'ai vu M. des Essarts pour la première fois ; je travaille en vain depuis dix-sept ans à l'effacer de ma mémoire, ou plutôt à l'arracher de mon cœur. [...] Après vous avoir découvert une passion qui a fait en même temps le délice et le tourment de ma vie, je ne puis remettre à vous faire la confidence entière que je vous ai promise.

Suit une énorme lettre truffée elle-même de lettres incluses, avant que reprenne, après 200 pages, la correspondance qui, relançant le récit dans le présent, pourra réparer le passé. Le récit, dialogique, se développe à nouveau sur la double portée du passé réparé dans le présent. L'incipit, la cheville ouvrière de cette double orientation du récit, est ici un mécanisme à double détente : un épistolier évoque l'énigme, à son interlocuteur est abandonné le soin de déclencher le récit et, ensuite, de réparer les injustices du passé.

Dans les *Lettres d'Emerance à Lucie*, on ne verra se déclencher le récit rétrospectif en réponse à un déclic antérieur qu'à la fin de la lettre 14 :

[...] mais il est des moments où mes malheurs se retracent à mes yeux d'une manière si terrible, que je me sens à peine la force de les supporter. Je suis actuellement dans un de ces moments douloureux : je me hâte de finir cette lettre ; je n'ai que des images tristes à vous offrir ; pourquoi vous ferais-je partager des maux que vous ne pourriez soulager.

Ici encore la mise en histoire énigmatique se déclenche en deux temps. Le récit rétrospectif ne se fera qu'à la demande explicite de la destinataire, qui, instruite de ce nouveau savoir, sera à même de réparer le passé. Voici la réponse de Lucie :

Je me flattais vainement d'avoir mérité votre amitié, votre confiance et votre estime; non, Madame, vous ne m'aimez pas, puisque vous n'osez me faire partager vos malheurs. [...] Je quitterai tout et ne vous quitterai vous-même qu'après avoir arraché vos funestes secrets.

La portée rétrospective vient s'inscrire au milieu d'un présent dont la narration s'écrit sur une portée commencée longtemps avant et qui se poursuivra longtemps encore après la confidence. L'énigme, à double détente, s'inscrit, comme un fragment inchoatif, au milieu d'une correspondance. Mais le récit rétrospectif ne fait pas qu'évoquer l'énigme qui fait le malheur d'Emerance – la perte de sa fille à Toulouse –, il contribue en quelque sorte à la résoudre en ce qu'il permet de reconnaître en Annette, la fille adoptive de Mme du Castelet, la propre fille d'Emerance.

L'énigme, le « blanc textuel », est un des facteurs générateurs de la très variable géométrie du récit par lettres. Logée au début du texte et coïncidant avec l'incipit dans les modalités monodiques, l'énigme prend davantage l'aspect d'un fragment inchoatif au fur et à mesure que la constellation épistolaire se complique, comme dans les romans dialogaux de Mme Le Prince de Beaumont et, a fortiori, dans les configurations polyphoniques. Ainsi, dans *Les Liaisons dangereuses*, la lettre 102 de la présidente de Tourvel à Madame de Rosemonde :

Vous serez bien étonnée, Madame, en apprenant que je pars de chez vous aussi précipitamment. Cette démarche va vous paraître bien extraordinaire : mais que votre surprise va redoubler encore quand vous en saurez les raisons !

Bien que le départ précipité de la présidente – départ qui, à la lumière de nos hypothèses rappelle celui de Juliette Catesby fuyant milord d'Ossery – suscite encore une lettre justificatrice à Madame de Rosemonde – rappelant celle qu'écrivait Miss Jenny à la comtesse de Roscomond –, cette dernière n'a plus besoin d'aucune confidence pour être parfaitement éclairée sur les motifs de cette fuite : elle en a trop vu, entendu, lu. L'économie du récit ne demande plus de récit rétrospectif, le lecteur étant suffisamment instruit par les 101 lettres qui précèdent l'aveu de la présidente :

J'ai été, ma chère belle, plus affligée de votre départ que surprise de sa cause; une longue expérience, et l'intérêt que vous inspirez, avaient suffi pour m'éclairer sur l'état de votre cœur; et s'il faut tout dire, vous ne m'avez rien ou presque rien appris par votre lettre. Si je n'avais été instruite que par elle, j'ignorerais encore quel est celui que vous aimez; car en me parlant de lui, tout le temps, vous n'avez pas écrit son nom une seule fois.
(Lettre 103)

Le non-dit, le vide présumé, n'en est pas un : l'énigme avait trouvé sa résolution avant même d'avoir été évoquée. Le savoir du lecteur excède celui du personnage. Il faudra revenir sur cette question, qui tient évidemment à la fonction informative de l'incipit. Par cette première lettre à Madame de Rosemonde commence en réalité l'histoire de la composition du texte même : c'est la première de celles qui se rassembleront entre les mains de l'octogénaire. Fragment inchoatif donc, incipit de l'histoire de la constitution du recueil épistolaire même.

A l'autre bout de la gamme, donc, l'incipit énigmatique, qui, au XVIII^e siècle, apparaît comme une structure inchoative topique, non seulement du récit par lettres, mais également du roman-mémoires, du récit fantastique, pornographique, etc. Innombrables, en effet, les récits se logeant dans un discours épistolaire :

Vous l'exigez, Madame, ce récit qui va rouvrir mes plaies [...]
(Delacroix, *Mémoires du chevalier de Gonthieu*, 1766)

Vous me pressez de faire un détail circonstancié de tout ce qui m'est arrivé depuis mon enfance [...]
(Anonyme, *Histoire d'Amande*, 1768)

Vous exigez, ma très chère amie, que j'écrive l'histoire de ma vie [...]
(Lesbros de la Versane, *Les Caractères de Femmes*, 1769)

Vous ne vous contentez pas, Madame, du récit que je vous ai fait, à diverses reprises, des différentes aventures de ma vie [...]
(Gueulette, *Mémoires de Mademoiselle de Bontemps*, 1738)

Quand je vous ai fait le récit de quelques accidents de ma vie, je ne m'attendais pas, ma chère amie, que vous me prierez de vous la donner tout entière, et d'en faire un livre à imprimer [...]
(Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1731)

Que le récit s'étale sur plusieurs lettres, comme chez Marivaux et Lesbros de la Versane, ou qu'il se fasse, à la manière de *l'Histoire de Miss Jenny* en une seule fois, ne change rien au fait qu'il débute par la mise en scène d'une situation communicative épistolaire qui se double de la structure conversationnelle question/réponse. Le plus souvent le destinataire est demandeur, comme en témoignent ce récit fantastique de Bibiena ou la très galante *Thérèse Philosophe* :

Vous le voulez, Madame, je vous obéis. Je pourrais m'en défendre : l'ordre que vous me donnez ne s'accorde point avec vos railleries sur le récit que je vous ai fait de vive voix.
(Bibiena, *La Poupée*, 1747)

Quoi ! Monsieur, sérieusement, vous voulez que j'écrive mon histoire ? Vous désirez que je vous rende compte des scènes mystiques de mademoiselle Eradice avec le très révérend Père Dirrag [...]
(Marquis d'Argens?, *Thérèse Philosophe*, 1748)

Ensuite, l'incipit des récits de Bibiena, Marivaux et Gueulette renvoie explicitement à une situation préépistolaire où une partie du récit

a déjà été faite de vive voix. Ce faisant, l'incipit épistolaire de récits rétrospectifs, omniprésent dans la prose narrative du XVIIIe siècle, cumule les fonctions codifiante, dramatique et informative : il justifie l'existence du texte même par une exigence ou promesse visant à donner à un récit commencé ailleurs une forme plus solide. En même temps, la nature lacunaire de ce récit silencieux, de ce prototexte donc, aiguillonne la curiosité du destinataire, et du lecteur. Il faut, en effet et pour finir, dire un mot du lecteur et du lien entre les fonctions séductive et informative de l'incipit.

L'ENTREE EN FICTION

On a déjà évoqué que les variantes polyphoniques du roman par lettres procèdent par hiérarchisation des masses informatives : le lecteur en sait plus long que tous les personnages. On peut désormais ajouter que cette hiérarchisation du savoir est inséparable de la dispersion des différentes fonctions inchoatives et de l'effilochage du concept même d'incipit. Les formules monodiques et dialogales, en revanche, dans la mesure même où elles concentrent les fonctions inchoatives dans l'incipit, tendent à mettre à l'unisson le savoir des personnages et du lecteur. A cette homogénéisation de la masse informative sera consacrée la dernière section de cette étude.

Dans un récit par lettres, la narration est médiatisée par l'énoncé d'un actant intérieur à la diégèse, l'épistolier. La difficulté qui ressort de cette médiatisation est de taille, nous l'apprenons par Janet Altman :

L'auteur de fiction épistolaire doit affronter un problème fondamental : le romancier (A) doit faire en sorte que son épistolier (B) s'adressant à un destinataire (C), parle un langage qui lui permette de communiquer avec un lecteur (D). Comment concilie-t-il les exigences de l'histoire (la communication entre auteur et lecteur) avec les exigences du discours entre personnages-épistoliers¹ ?

Considéré sous l'angle de l'auteur (A), le message transmis au destinataire (C) de la lettre doit se modeler sur le souci d'informer le lecteur (D). Or les contingences inhérentes à la communication entre épistoliers ne coïncident pas forcément avec cette préoccupation de l'auteur. C'est dire qu'à cause de certaines contraintes propres à la situation épistolaire, on risque de se heurter à un désaccord entre deux niveaux communicatifs. Le lieu de ces contraintes en même temps que de ces heurts est l'incipit. Au moins deux phénomènes méritent d'être étudiés par rapport à ce désaccord initial.

1. Janet Altman, *Epistolarity, approaches to a form*, Ohio State UP, 1982, p. 202, notre traduction.

Fictionnalisation

Le premier concerne le référent de l'énoncé épistolaire. «Le référent n'a pas de réalité», disait Roland Barthes : «ce qu'on appelle réel n'est jamais qu'un code de représentation¹». Et Gillian Lane-Mercier renchérit :

Le référent est médiatisé par le travail scriptural, par l'idéologie de l'œuvre, par la fiction, et ne trouve sa cohérence que relativement à sa place au sein du système et aux fonctions dictées par le narrateur² [...]

Cela revient à dire qu'au début d'un récit, le lecteur ne saisit que le signifié des signes ; le réseau informatif permettant de saisir le référent au sein de l'univers fictionnel se construit pas à pas. La situation se complique avec le récit par lettres où l'information initiale ne peut être appréhendée correctement que par le destinataire de la lettre pour qui le système référentiel est déjà fonctionnel, puisqu'il en fait partie. Pour le lecteur, la rencontre avec l'information qu'apportent les premières phrases du roman est plus problématique. L'incipit se fait ainsi dépositaire d'une enquête sur les mots. A ce propos, on peut citer une remarque de R. Barthes, formulée dans un autre contexte, mais pertinente pour le nôtre :

Mais le sens des mots connu, qu'allez-vous en faire ? Ce qu'on appelle les certitudes du langage ne sont que les certitudes de la langue, du dictionnaire. L'ennui, ou le plaisir, c'est que l'idiome n'est jamais que le matériau d'un autre langage, qui ne contredit pas le premier, et qui est, celui-là, plein d'incertitudes : à quel instrument de vérification allez-vous soumettre ce second langage, profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre, et qui est précisément le langage des sens multiples³.

La mise en place de l'univers fictionnel et, par voie de conséquence, la progressive fictionnalisation (au sens d'«intégration à l'univers fictif») de l'information verbale, s'adapte à la gamme qui mesurait les sédiments d'un passé énigmatique dans l'incipit. On peut donc reprendre ici les mêmes exemples. Les romans de Mme Riccoboni se prêtent avec d'autant plus de pertinence à cet exercice que les mots à fictionnaliser se trouvent souvent imprimés en italiques comme autant de citations extraites d'une lettre reçue. Les italiques mettent en évidence le décalage entre deux systèmes référentiels. Extraites à un contexte où elles s'intégraient parfaitement à un univers fictionnel déjà en place, ces paroles demandent à être fictionnalisées, c'est-à-dire recontextualisées, par le lecteur :

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 87.

2. Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses universitaires et Paris, Klincksieck, 1989, p. 25.

3. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 18.

Mon silence vous inquiète, vous alarme, vous afflige... Ah! Je n'en doute pas.
(Riccoboni, *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière*)

La gamme des possibles s'étale entre une fictionnalisation rapide et linéaire et une mise à l'unisson des savoirs plus lente. Les *Lettres d'Adélaïde de Dammartin* (1766) illustrent bien la première option :

La personne dont vous me parlez avec tant de chaleur, m'est absolument inconnue. J'ignorais que ma mère eût une parente mariée en Bretagne et sans doute elle-même ne le savait pas. Si Madame de Kerlanes est de la maison d'Estelan, maison qui m'est chère à tous égards, je suis prête à répondre à votre attente et si deux mille louis peuvent faciliter l'établissement de mademoiselle de Kerlanes, je consens de tout mon cœur à les donner.

Dans les bouts de phrases par nous soulignés, Adélaïde se rend le porte-parole de la destinataire (et du lecteur). Les questions qu'ils soulèvent trouvent immédiatement une réponse satisfaisante. L'activité de reconstruction contextuelle par le lecteur s'équilibre au rythme d'un jeu de question/réponse sous-jacent. Ce jeu peut devenir très explicite, comme en témoignent les *Lettres de Milady Juliette Catesby*, déjà citées. Ajoutons néanmoins que le jeu dialogique y revêt un caractère ambigu, dans la mesure où il dissipe une série de questions en même temps qu'il en pose d'autres qu'il laisse sans réponses. Il semble, en effet, que l'incipit énigmatique s'accompagne d'une plus lente fictionnalisation :

J'abandonne mes amis les plus chers; je vous quitte, vous que j'aime si tendrement. Eh, pourquoi ce départ, cette hâte? Pourquoi m'empresser d'arriver où je ne désire point d'être, pour m'éloigner... de qui?... De milord d'Ossery... Ah, ma chère Juliette, qui m'eût dit que je l'évitais un jour! N'est-ce pas le même objet dont la privation forcée a pensé me coûter la vie [...]

Lieu du désaccord de deux systèmes référentiels, l'incipit est fortement entaché des signes du narrateur, on vient d'en relever quelques avatars. Les signes de lecture ne sont pas moins nombreux, pour autant. Ils feront l'objet de notre deuxième remarque.

Redondance informative

Chaque fois que le narrateur rapporte des faits qu'il connaît parfaitement, mais que le lecteur ignore, il produit ce que R. Barthes appelait un « signe de lecture, car ce n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information ¹ ». Ces signes de lecture sont légion dans le roman par lettres dont le début est très souvent marqué par un excès d'information et par une espèce de redondance narrative, qu'émaillent presque invariablement des formules telles que « comme vous le savez », « je vous rappelle que... ». Les formules polyphoniques n'échappent d'ailleurs pas à la règle :

1. Roland Barthes, « L'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1966, p. 38-39.

Vous savez que je ne suis entré dans votre maison que sur l'invitation de Madame votre mère [...]

(Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761)

Vous savez que la sœur de mon mari, Louise d'Albémar, est mon amie intime.
(Mme de Staël, *Delphine*, 1802)

Quant aux formules monodiques et dialogales, il est important d'observer que la redondance informative est moins marquée dans les incipit énigmatiques que dans les incipit dont la fonction informative est purement contextualisante. Ici encore la dimension énigmatique de l'incipit (c'est-à-dire la façon problématique d'appréhender le rapport entre le présent de l'écriture et le passé prédiégétique) est déterminante. Cela nous paraît évident étant donné que les incipit énigmatiques s'ouvrent sur une situation qui est aussi inconnue au destinataire (et parfois même au destinataire) qu'au lecteur, tandis que les incipit contextualisants esquissent devant le lecteur un décor déjà connu au destinataire. Voici quelques traces de redondance informative du dernier type, cueillies dans deux monodies werthériennes, où le rôle catalyseur du passé est très réduit :

Je t'ai quitté, *aimable compagnon de ma jeunesse, sage ami* qui réglait les mouvements trop désordonnés de mon cœur [...] mon imagination. Tu sais comme j'ai besoin de cette belle faculté [...] *Je t'ai déjà dit comment* j'ai fait la connaissance de la comtesse [...] *Te rappelles-tu* ce beau coucher de soleil, où nous célébrâmes ensemble un grand souvenir ?

(Mme de Krüdener, *Valérie*, 1804)

Tu le sais, cousine, depuis mon union avec M. d'Albe; il n'a été jaloux que de mon amitié pour toi. [...] Tu sais que cette vaste propriété appartient depuis longtemps à la famille de M. d'Albe [...]

(Mme Cottin, *Claire d'Albe*, 1798)

La redondance, facteur presque inévitable au début d'un récit par lettres, est pourtant plus malaisé à apercevoir dans un incipit énigmatique comme celui des *Lettres à Milady Juliette Catesby*, déjà cité à plusieurs reprises, mais dont la suite recèle une surprise :

Je suis donc partie; me voilà à cinquante milles de Londres, et je ne suis point morte; assurez-en milord Carlile. Malgré ses prédictions, je ne me suis point évanouie au pied du premier hêtre; les grâces désolées ne m'ont point élevé ce joli tombeau dans lequel il me voyait déjà. [...]

Ce n'est qu'à la fin de la première lettre que le lecteur apprend que la destinataire et son mari, milord Carlile, étaient au courant des péripéties qui ont motivé le départ de Juliette. On a apparemment essayé de la décourager afin de la détourner de sa folle entreprise. Autant dire que l'information véhiculée par cette lettre est de ce fait hautement redondante. L'auteur éprouve quelque peine à mettre à l'unisson le savoir du lecteur et celui du destinataire, qui en sait plus long. On a vu que les formules polyphoniques tendront à inverser la situation en donnant au lecteur le

principe unificateur de l'œuvre, le détenteur du savoir narratif, le pôle à partir duquel le récit peut être recréé.

Même rapides, ces quelques réflexions pourront peut-être contribuer à mieux comprendre l'enjeu du débat sur l'incipit dès qu'on se risque sur le terrain du récit par lettres. L'effilochage du concept même d'incipit et la dispersion subséquente des fonctions inchoatives, les décalages grandissants entre mise en texte, mise en histoire et mise en fiction au fur et à mesure qu'on se rapproche des configurations polyphoniques, le déplacement du principe unificateur de l'auteur au lecteur... remettent fondamentalement en question la notion même de texte au XVIII^e siècle. Le cadre de l'œuvre, dont l'incipit était l'une des pièces angulaires s'effondre. L'œuvre est à l'œuvre, scriptible comme aurait dit R. Barthes.

Jan Herman
Katholieke Universiteit Leuven