La première phrase de roman est-elle une phrase comme les autres ?

Virginie Passot-Valentin

▶ **To cite this version:**

Virginie Passot-Valentin. La première phrase de roman est-elle une phrase comme les autres ?. Linguistique. Sorbonne Universite, 2012. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-03901579⟩

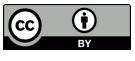
HAL Id: tel-03901579

https://hal.science/tel-03901579v1

Submitted on 7 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

École doctorale 5 : « Concepts et langage »
Discipline : **Linguistique**
Équipe d'accueil : **3553**

LA PREMIÈRE PHRASE DE ROMAN EST-ELLE UNE PHRASE COMME LES AUTRES ?

La spécificité ressentie de l'initiale romanesque, caractérisations linguistiques à l'aide d'un corpus en langue anglaise

Thèse de linguistique anglaise

dirigée par M. Pierre COTTE

présentée en vue de l'obtention du titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

par

Virginie PASSOT

le samedi 10 novembre 2012

Jury :

Mme Françoise CANON-ROGER (Professeur, Université de Reims-Champagne Ardennes) – *rapporteur*
M. Pierre COTTE (Professeur, Université Paris-Sorbonne)
Mme Monique DE MATTIA-VIVIÈS (Professeur, Université d'Aix-Marseille I) – *rapporteur*
M. Wilfrid ROTGÉ (Professeur, Université Paris-Sorbonne)

Remerciements

Je remercie Monique De Mattia-Viviès, Françoise Canon-Roger et Wilfrid Rotgé d'avoir accepté de lire mon travail et de faire partie de mon jury. Je remercie également Pierre Cotte d'avoir dirigé mes recherches et de la confiance qu'il m'a accordée.

Merci à mon équipe de relectrices, Céline Doukhan, Mathilde Bernard, Frédérique Passot, Lucie Ielpo, Marie Dubois, Julie Neveux et Anne-Sophie Savoureux. Elles n'ont pas compté leurs heures.

Merci à Amal Guha, Philippe de Brabanter, Benjamin Delorme, Julie Neveux et Élise Mignot pour leurs conseils et le temps qu'ils m'ont consacré. Une mention spéciale pour ces deux dernières, dont l'inébranlable enthousiasme et les encouragements répétés ont souvent eu raison de mes doutes. Je remercie également Joël Zufferey qui m'a offert son livre sur la première phrase balzacienne. Merci à mes collègues de Paris IV pour leur solidarité.

Merci à tous ceux qui ont contribué à la constitution de mon corpus : la boutique *Reel Books* à Fontainebleau, l'équipe Syntagme, Amandine Devine, Frédérique Passot, sans oublier *Amazon*.

Merci aux étudiants de l'INSEAD d'avoir participé à mon enquête.

Merci à mes parents, à mes sœurs, ainsi qu'à mes amis pour leur soutien et leur patience. Merci à Marie Lamirault, Alejandra Mezcua, Céline Doukhan.

Merci à Martine Lacour.

Merci enfin à Étienne Valentin. Son soutien infatigable et ses attentions quotidiennes m'ont portée jusqu'au bout de ce travail.

Table des matières

INTRODUCTION....9

Partie I :
LE COMMENCEMENT....16

Chapitre 1 :
RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES....17
1.1. La naissance d'une forme....17
1.2. Le passage....22
1.2.1. Du dehors au dedans, de l'œuvre au texte....22
1.2.2. Un point de contact....24
1.3. L'arbitraire indépassable du commencement....25
1.3.1. Continuer plutôt que commencer, quelques arguments....25
1.3.1.1. La phrase typique est une phrase qui en continue une autre....25
1.3.1.2. Texte et paratexte : l'argument du *containment*....28
1.3.1.3. Texte et paratexte (*bis*) : l'argument de la détermination....30
1.3.2. En finir (ou pas) avec l'arbitraire de l'origine....32

Chapitre 2 :
UNE DOUBLE DIALECTIQUE : RUPTURE ET CONTINUITÉ, CLÔTURE ET OUVERTURE..36
2.1. Continuité et discontinuité....36
2.1.1. Intertextualité : entre héritage et innovation....37
2.1.2. Réalité et fiction....38
2.1.2.1. Monde fictif et monde réel....38
2.1.2.2. Énoncés et textes à contenu fictionnel contre énoncés et textes à contenu factuel....43
i) Les actes illocutoires feints (Pretense theory)....43
ii) Les opérateurs de fictionnalité des énoncés....44
iii) Logique du texte de fiction....46
iv) Textes de fiction et attitude de locution....46
2.1.2.3. Les attitudes et états mentaux du lecteur....50
2.1.3. La première phrase et la situation initiale....54
2.1.3.1. La première phrase : entre continuité par défaut et rupture explicite....54
2.1.3.2. *Topoi* du début et situation initiale....56
i) Les topoi *du* Nouveau départ....60
ii) Les topoi *du* Plus jamais comme avant....69
iii) La situation initiale....74

2.2. Ouverture et fermeture....76
2.2.1. La « clôture sémiotique », réflexions croisées sur le cadre....76
2.2.2. Le nom, le sujet, le thème : le cadre....81
2.2.3. L'institution d'un lieu a priori et son imitation linguistique dans la première phrase....84
2.2.3.1. Les prépositions *in*, *on* et *at* en position de premier mot....85
2.2.3.2. La conjonction de subordination *when* en position de premier mot....94
2.2.3.3. *There* dit existentiel en position de premier mot....97
i) There *existentiel a-t-il un lien avec* there *adverbial de lieu ?*....98
ii) There *existentiel est-il le sujet de la proposition ?*....99
iii) There *existentiel est-il le thème de la proposition ?*....99
2.2.4. Sélectionner et conditionner : Lecercle et la chaîne de Markov....101

Partie II :
ORIENTER....106

Chapitre 3 :
SITUER....109
3.1. Ce que l'on est, ce que l'on n'est pas....109
3.2. Codifier....117
3.2.1. Le genre....117
3.2.1.1. Possibilité et impossibilité d'une fonction de codification du genre....119
i) Afficher le type de texte : l'appartenance d'une phrase à un récit peut-elle se voir ?....119
ii) Traduire la fictionnalité ?....128
iii) Coder le roman, ce « genre sans loi » ?....133
3.2.1.2. Pertinence et impertinence d'une fonction de codification du genre....139
i) La codification : fonction ou mission ?....139
ii) La fonction codifiante à l'épreuve du corpus....141
3.2.2. Situer dans l'intertexte romanesque....148

Chapitre 4 :
ALLER EN DIRECTION D'UN SENS....151
4.1. Textualité et configuration du sens....151
4.1.1. Le local et le global....151
4.1.2. Une phrase peut-elle dire son appartenance à un texte ? L'exemple des marques de troisième personne....154
4.2. Configuration narrative : planifier, orienter, guider....164
4.2.1. Structuration algorithmique du récit....164

4.2.2. La lecture comme déchiffrement de l'intention dramatique et planification.....169
4.2.2.1. Une première phrase programmatique ? 169
4.2.2.2. Examen du corpus et cas de figure.....171
i) [+ situation] [+ première] [+ valeur] *: première phrase promesse d'une fin annoncée*…172
ii) [+ situation] [+ première] [- valeur] *: première phrase promesse d'un début*.....177
iii) [+ situation] [? première] [+ valeur] *: première phrase promesse d'une inversion dont on ignore le statut*.....184
iv) [- situation] *: la représentation en attente*.....186
v) [+ situation] *: première phrase promesse d'un certain contenu narratif*.....187
4.2.2.3. Bilan et conclusion.....192

Partie III :
CONSTRUIRE.....197

Chapitre 5 :
CONSTRUIRE LE CADRE ÉNONCIATIF ET NARRATIF.....198
5.1. Les types de repérage énonciatif dans la TOE.....199
5.2. Fiction et énonciation.....201
5.2.1. Le paradoxe de la fiction : le vrai, le faux, le ni vrai ni faux.....201
5.2.2. Transfert d'origine énonciative et mode d'énonciation fictive : qui parle ?.....202
5.3. Narration et énonciation.....205
5.3.1. Narration *est* énonciation.....205
5.3.2. Les types de narrateurs.....209
5.3.2.1. Le narrateur autobiographique ou explicite.....210
5.3.2.2. Le narrateur anonyme.....211
5.3.2.3. L'énonciateur universel.....214
5.3.2.4. Bilan de ces concepts.....214
i) Quel apport vis-à-vis de la notion de focalisation ?.....214
ii) Deux façons de raconter les histoires qui en font trois : anaphore, deixis*, polyphonie*.....217
5.4. Les fonctions énonciatives et narratives de la première phrase.....233
5.4.1. Ouverture d'un espace énonciatif ludique.....233
5.4.2. Construire un certain regard.....234
5.4.2.1. L'énonciateur dit *je* : 235
5.4.2.2. Des indices sur la position de celui qui parle.....240
5.4.3. Instauration d'une voix, construction d'un ton.....245
5.4.3.1. Proximité et distance.....246
i) Discours rapporté.....246
ii) Objectivité et subjectivité : le rapport triangulaire lecteur – narrateur – référent 247

iii) Temps, aspect, mode....258
5.4.3.2. Dynamisme et statisme....267
i) Temps et aspects : présent, prétérit, imperfectif....267
ii) Types de phrases : nominale, interrogative....279
iii) Discours rapporté....282

Chapitre 6 :
CONSTRUIRE UNE SITUATION....285
6.1. Fiction et référence....286
6.2. Texte et représentation d'un « au-delà du texte »....292
6.2.1. La représentation : généralités....292
6.2.1.1. Représentation et communication....292
6.2.1.2. Représentation et récit....295
6.2.2. Représentation d'une situation et compréhension du texte narratif : l'approche de la psychologie cognitive....296
6.2.2.1. La représentation en psychologie cognitive....296
i) *L'approche propositionnelle de la représentation : le modèle de situation de van Dijk & Kintsch*....297
ii) L'approche perceptiviste ou simulationniste et la représentation analogique....300
6.2.2.2 La représentation d'une situation lors de la lecture : cohérence et structure...301
i) Le modèle de Construction-Intégration : la cohérence comme connexion....302
ii) Les modèles pour une représentation multidimensionnelle de la situation : la cohérence comme continuité....303
-Le modèle de construction de structures (*Structure Building Framework*) de Gernsbacher....304
- Le modèle d'indexage d'événements "*Event Indexing Model*" de Zwaan *et al.*. 304
-Autres aspects de la représentation et de la cohérence....307
6.3. Les modalités linguistiques de la construction d'une situation....309
6.3.1. « Planter le décor », construire le cadre....310
6.3.1.1. *Settings*, *world-builders* et *cadres de discours* : les fondations de la représentation..310
6.3.1.2. À l'initiale de l'initiale....317
A. En théorie : poser un cadre et faire le lien....317
B. En pratique : cadres spatio-temporels et cadres thèmes....318
a) Poser un cadre....319
i) Les adverbiaux de setting *initiaux : 23,4%*....319
ii) Settings *co-textuels : 23,3%*....323
iii) Settings *non adverbiaux : 5,2%*....326

iv) "More subtle means" (Piktänen 2003 : 1)....333
v) Statistiques générales et cadres thématiques....336
- *Settings* initiaux : 29% (+ co-textuels = 44,7%)....336
- Syntagmes nominaux : 70,3%....349
b) Faire le lien ? Initiales, thèmes, fausses continuations et début *in medias res.*351
6.3.1.3. Un besoin d'ancrage....370
6.3.2. L'existence....373
6.3.2.1. L'existence posée....374
i) Par prédication....375
ii) Par extraction....382
6.3.2.2. L'existence présupposée....390
6.3.3. Bilan....409
6.4. Information et présupposition....411
6.4.1 Fonction informative : entre raréfaction et saturation....411
6.4.2. Cadre et présupposition....416

Partie IV :
DOWN THE RABBIT HOLE, LE TROU ET LE SAUT PARADOXAL
(réflexions sur l'attraction en fiction)....424

Chapitre 7 :
LE TROU ET LA PASSERELLE....426
7.1. Premier état de l'hypothèse : la recherche automatique d'un antécédent causal....427
7.1.1. Le « ciment de l'univers » 427
7.1.2. Cause externe, jeu et intrigue....428
7.1.3. Cause interne et inférence rétrograde....430
7.1.3.1. Le processus inférentiel rétrograde....431
7.1.3.2. Intention, cause et conséquence de l'action....437
7.2. Proposition expérimentale....439
7.2.1. Avertissement....439
7.2.2. L'idée de départ....440
7.2.3. « Protocole » 440
7.2.4. Limites....441
7.2.5. Résultats commentés....442
7.2.6. Remarques....452
7.2.7. Bilan 453
7.3. Second état de l'hypothèse : est simulée une configuration complète dès le premier instant....454

7.3.1. Le cerveau simulateur....454
7.3.2. Perception et lecture : le cerveau *vit* la fiction....455
7.3.2.1. Différence : global contre linéaire....456
7.3.2.2. Point commun : point de vue et empathie....462

Chapitre 8 :
LA SÉDUCTION PAR LE VIDE....469
8.1. Le vide et ses fonctions thymiques : le leurre....470
8.1.1. À la poursuite du sens : la mise en intrigue par le vide....470
8.1.1.1. Au plan discursif....470
8.1.1.2. Au plan textuel : l'intrigue grammaticale....473
8.1.2. Fonction thymique et détournement cognitif....477
8.1.2.1. Intrigue et perte de contrôle....477
8.1.2.2. Le leurre et le détournement cognitif....479
8.2. L'attraction à l'écart....481
8.2.1. L'ouverture d'un espace poétique....481
8.2.2. Le commencement de la lecture comme expérience de l'écart....483

CONCLUSION....486
BIBLIOGRAPHIE....491
INDEX DES AUTEURS....508
INDEX DES NOTIONS....511

Table des figures :

Figure 1 : Opposition et superposition de l'espace du jeu à l'espace ordinaire 41

Figure 2 : On, de face 89

Figure 3 : On, d'en haut 89

Figure 4 : Interprétations de la figure du cadre par les prépositions *in* et *on* 90

Figure 5 : Le regard comme voie d'accès à la conscience du personnage 228

Figure 6 : La relation triangulaire entre le lecteur, le narrateur et le référent 257

Figure 7 : Le narrateur devient le référent, le triangle devient une ligne droite 257

Figure 8 : Transparence du narrateur et effet d'annulation de la triangulation 257

Figure 9 : "Communication through written text: From cognitive representation to 293
text, to cognitive representation (as seen by Laura van Beek, 9 years old)",
Sander & Spooren (2001 : 2)

Figure 10 : Comprendre l'acte d'autrui : anticipation des conséquences..... 438
et inférence de l'intention de l'agent

Figure 11 : La sélection par le participant du point de vue de l'un ou..... 450
l'autre de la situation d'interlocution fictive

Figure 12 : Fusion empathique et variation du point de vue..... 466
dans le discours indirect libre

Figure 13 : Orientation diagnostique et pronostique selon le type de début 473

INTRODUCTION

La première phrase de roman est ressentie par le lecteur comme une phrase particulière, dont les effets laissent une empreinte supérieure aux autres. Pourtant, déplacée au cœur du texte ou au début d'un chapitre, elle passerait probablement inaperçue et perdrait sans doute une part importante de ses effets. De cette énigme découle une question, à laquelle cette thèse s'est donné pour projet de répondre : la première phrase ne doit-elle cette spécificité qu'à sa position liminaire, ou comporte-t-elle des traits qui la lui confèrent ?

- Intuitions

En tant que lectrice, nos intuitions se sont bousculées. Nous ressentions les enjeux de cette phrase. La critique génétique le démontre souvent ; qu'ils la craignent ou la fantasment, la première phrase de roman est sans aucun doute investie par les écrivains d'un affect intense, d'un effort, d'un travail en vue d'une efficacité et d'une maximisation de ses effets. Nous avions pris la mesure de son paradoxe, de cette « puissance proportionnelle à sa banalité » (L. Aragon[1] 1969 : 145). Nous éprouvions cette puissance, cette fascination et cette émotion, l'attraction qu'exerçait ce seuil et que nous ne savions nous expliquer. Nous commencions à prendre conscience de l'ampleur des problématiques qui percent

[1] Tout le long de cette thèse, à la première mention d'un auteur, l'initiale de son prénom sera indiquée. Pour toutes les mentions suivantes, ne sera donné que son nom.

sous cette simple phrase.

La première phrase du roman rejoue toute création, toute naissance, et en réveille le trouble. En tant que lecteur, comme au jour de notre propre venue au monde, nous sommes à la fois le témoin et le site de cette naissance, le spectateur et l'acteur. Elle est le fruit d'une rencontre entre le lecteur et le roman ; entre eux se noue un pacte : fais de moi ton lecteur, je te laisserai habiter l'espace de mon imaginaire.

Le motif de la rencontre est déclinable. En débutant le roman, le lecteur rencontre d'abord une écriture et un texte, qu'une lecture imaginative va produire en tant que fiction. La première phrase établit ensuite un premier contact avec un récit, engage le premier pas narratif d'une longue série orientée vers sa fin. Le lecteur fait également la rencontre d'une voix, celle de la figure du narrateur. Puis, par la première phrase, le lecteur découvre un monde, une situation, des personnages, un cadre. De ces premières rencontres naît enfin une double émotion : un plaisir ludique issu de l'activité d'imagination que dirigent les jeux de l'écriture, et un plaisir esthétique, plaisir du texte. Sous les problématiques de l'initiale romanesque et de ces deux plaisirs se profile ainsi toute l'énigme du littéraire et de sa séduction.

Vouloir lever les secrets de la première phrase de roman signifie se confronter à un triple mystère : mystère de la littérature, mystère de la fiction, mystère de l'imagination et de la lecture. S'y confronter ne signifie pas nécessairement les élucider. Le but de cette thèse est d'avancer au plus près du cœur de ce qu'elle s'est donné pour sujet de recherche.

- La légitimité d'un travail sur la première phrase de roman

Il nous a semblé qu'un travail sur la spécificité ressentie de la première phrase pouvait trouver sa place dans la production scientifique, à plusieurs titres.

Premièrement, peu de travaux[2] sont consacrés à la première phrase seule. Elle est souvent étudiée comme une partie de l'*incipit*, intégrée à cette unité plus large dont les limites sont en général mal définies. La question des limites de l'*incipit* est un problème théorique épineux et récurrent, dont la résolution est soumise à de constantes variations. Si les dictionnaires définissent l'*incipit* comme « les premiers mots d'un texte », il est le plus souvent traité comme une unité narrative de taille variable, correspondant typiquement à un ou plusieurs paragraphes, jusqu'à l'intervention, toujours sujette à interprétation, d'une

[2] Nous n'en avons rencontré qu'un dont la première phrase était l'unique objet d'étude. Il s'agit de l'ouvrage de J.-D. Gollut & J. Zufferey (2000), consacré aux phrases initiales de la *Comédie humaine* de Balzac.

sorte d'« *effet de clôture* ou d'une *fracture* » (A. Del Lungo 2003 : 51). Au contraire, la première phrase représente une unité initiale objective. En outre, travailler à l'échelle de la phrase présente deux avantages. Tout d'abord, son format étant limité, on a pu multiplier les exemples et constituer un corpus de plusieurs centaines de phrases, que nous présenterons plus bas. Enfin, prise isolément, la phrase a pu être regardée pour elle-même, sans préjuger de celles qui lui succèdent et indépendamment du contenu du roman. Afin de percer son mystère, il nous a semblé nécessaire de *faire parler* son anatomie. Pourront ainsi alterner des micro-analyses et des mises en perspective théoriques plus larges.

Deuxièmement, dans les travaux dont nous avons eu connaissance, l'*incipit* était rarement envisagé du point de vue de la réception. L'objet de notre recherche est la spécificité *ressentie* de la première phrase. Autrement dit, on observera la façon dont elle produit ses effets et dont ceux-ci sont reçus. Les caractéristiques de la phrase et celles de la cognition du lecteur seront mises en regard.

Troisièmement, nous avons conduit notre recherche sur le mode de l'enquête, sans avoir préconçu les moyens pratiques et théoriques qu'il nous faudrait mettre en œuvre. En chemin, nous avons croisé plusieurs disciplines. La linguistique énonciative servira aux micro-analyses des phrases et constituera la toile de fond théorique de notre travail. La philosophie du langage nous fournira des outils de réflexion sur le rapport entre fiction et réalité. La linguistique fonctionnelle et la grammaire des récits éclaireront notre compréhension du fonctionnement du récit, la linguistique textuelle et l'organisation du discours celle des textes. La philosophie des sciences enrichira notre appréhension du phénomène du commencement en tant qu'apparition. La psychologie cognitive, la psychologie expérimentale et des découvertes issues des neuro-sciences aideront à mettre en relation le langage et sa représentation, le texte et l'imagination. Enfin, la théorie littéraire permettra la prise en compte des enjeux esthétiques liés au commencement romanesque. C'est en tirant ces fils provenant de multiples directions que nous avons élaboré notre réflexion et construit notre thèse. Comme dans une enquête, nous avons fait en sorte d'aller où notre sujet semblait vouloir nous mener.

Quatrièmement, loin de nous écarter des objectifs du linguiste, cette approche pluridisciplinaire nous a paru à même de faire progresser notre compréhension du fonctionnement du langage à travers la fenêtre spécifique de la première phrase de roman. Notre approche centrée sur le lecteur nécessite notamment la prise en compte des processus cognitifs à l'œuvre lors de la lecture, de la compréhension et de la représentation

du texte.

- Le corpus

Nos analyses portent sur un corpus constitué de 402 premières phrases, extraites de romans publiés entre 1980 et 2011, et rédigés en langue anglaise. L'intégralité de ces phrases figure en annexe. Elles y sont classées par ordre alphabétique selon le nom de l'auteur. Chaque phrase est numérotée (*ex* : n°352). Lorsqu'une phrase est analysée, elle est toujours reproduite *in extenso* dans le corps de la thèse ; néanmoins, le lecteur pourra se reporter au volume annexe afin de prendre connaissance du corpus dans son ensemble. Dans ce volume annexe, le numéro de référence des phrases figure en haut de chaque page et est également reporté en bas, ce qui devrait permettre au lecteur d'accéder rapidement à la phrase qu'il souhaite observer.

Les phrases ont été collectées selon trois méthodes différentes, toutes manuelles. Nous avons - relevé les premières phrases des romans publiés entre 1980 et 2011 qui étaient en notre possession et avons également mis notre entourage à contribution ;

- effectué des relevés dans les rayons d'une librairie anglophone ;
- profité des *aperçus* (ou *previews*) proposés par le site commercial d'une célèbre librairie en ligne.

Les phrases ont été sélectionnées selon deux critères : la date de publication du roman, et son caractère « généraliste ».

Nous avons choisi de travailler sur un corpus contemporain recouvrant une période de trente ans. Nous voulions ainsi éviter l'intervention de paramètres diachroniques. Dans la mesure du possible, nous avons également souhaité écarter les romans clairement affiliés à des sous-genres littéraires marqués, en particulier le genre policier et le conte merveilleux, connus pour le caractère codifié de leurs initiales. Nous espérons ainsi avoir constitué un corpus sans orientation sous-générique particulière.

Toujours afin de ne pas orienter nos statistiques, il a fallu que les 402 romans soient de 402 auteurs différents. Il est en effet possible qu'un auteur ait un style d'initiale particulier.

Enfin, aucun critère appréciatif n'est intervenu dans le choix de nos phrases. Aucune phrase n'a été préférée ou écartée en fonction de ses qualités littéraires et esthétiques.

Le nombre de phrases a été arrêté à 402. Nous voulions pouvoir manipuler notre corpus « à la main », connaître toutes nos phrases, les avoir en tête. Il fallait donc que le corpus soit de taille humaine. Nous ne prétendons guère pouvoir tirer des vérités universelles de l'étude d'un corpus de quelques centaines de phrases. Cependant, à l'usage, il est apparu que le corpus aurait pu être de plus petite taille : en effectuant nos statistiques, nous avons en effet constaté que, de centaine en centaine, les résultats variaient peu.

- Mises au point

Tout d'abord, déterminer si la première phrase de roman est « comme les autres », ainsi que l'annonce le titre de cette thèse, ne signifie pas que nous allons la comparer à une sorte de phrase type. Le corpus sera regardé pour lui-même et nous essaierons d'en faire ressortir les lignes de force. L'outil statistique ne sera néanmoins pas toujours requis. Par exemple, lorsque nous décrirons les différents types de narrateurs représentés dans nos phrases, nous n'en calculerons pas la répartition. En effet, notre objectif n'est pas de dresser un tableau descriptif de la production littéraire de 1980 à 2011, mais d'observer comment la première phrase opère le passage du silence à la parole, du monde ordinaire au monde de la fiction, et de caractériser ses effets.

Ensuite, tout au long de la thèse, les termes d'*énonciateur* et de *narrateur* seront la plupart du temps employés de façon indifférenciée. Une distinction ne sera opérée que lorsque la phrase contient des propos rapportés par le narrateur, provenant donc d'un énonciateur secondaire. Le plus souvent, il en ira de même pour les termes de *lecteur*, *narrataire* et *coénonciateur*.

Enfin, nous parlerons peu du titre des romans. Le titre contribue, aux côtés de nombre d'informations péritextuelles (éditorial, ouï-dire, préjugés sur l'auteur, etc.), à orienter l'idée que le lecteur se fait du roman avant de l'entamer. Le titre représente le roman, il l'offre au monde. Cependant, la construction de la fiction ne se fait réellement que par le texte. Par exemple, si le lecteur découvre dans la première phrase des informations qui ne convergent pas avec l'idée qu'il s'était faite du roman à partir du titre, il abandonnera nécessairement son préjugé et adaptera sa représentation du roman en fonction de son texte. Le titre, les intitulés de parties et de chapitres, ainsi que les diverses indications en italiques qui précèdent la première phrase seront néanmoins pris en compte en tant que co-texte.

- Plan

Cette thèse comporte quatre parties, chacune composée de deux chapitres.

La première partie consiste en une réflexion sur le phénomène du commencement.

- Le chapitre 1 envisage le commencement romanesque comme un avatar de la morphogénèse et fait se croiser théorie littéraire et philosophie des sciences. On y revient sur les notions de passage, de seuil, d'arbitraire et de cadre souvent associées à l'*incipit*.

- Le chapitre 2 s'intéresse à la double dialectique qui se joue dans tout commencement et qu'illustre la première phrase de roman : rupture et continuité, ouverture et clôture. La première phrase y apparaît comme le lieu d'une transition complexe entre héritage intertextuel et singularité créatrice, réalité et fiction, espace ordinaire et espace ludique.

Les parties II et III sont une mise à l'épreuve des fonctions habituellement attribuées à l'*incipit*. On y teste leur pertinence pour expliquer l'origine de la spécificité ressentie de la première phrase. Nous les avons ordonnées en deux types : les fonctions d'orientation et les fonctions de construction.

La partie II est consacrée aux fonctions d'orientation.

- Le chapitre 3 s'intéresse à ce que Del Lungo (2003 : 167 *sq*.) appelle la *fonction d'information auto-référentielle* de l'*incipit*. Il s'agit de déterminer si la première phrase comporte des éléments d'auto-définition du texte et de codification (Del Lungo 2003 : 155 *sq*.), et si de tels éléments sont susceptibles d'expliquer sa spécificité.

- Le chapitre 4 propose de vérifier sur notre corpus la validité d'une fonction d'orientation narrative et d'en évaluer la pertinence au regard de notre objectif.

La partie III s'intéresse aux fonctions de construction.

- Le chapitre 5 envisage la première phrase comme la bordure d'un cadre délimitant un nouvel espace d'énonciation fictive et ouvrant sur un espace narratif.

- Le chapitre 6 étudie la façon dont la première phrase construit une situation. Cette construction est envisagée en interaction avec les compétences représentationnelles de la cognition du lecteur et le fonctionnement de la compréhension des textes narratifs. Dans le but de caractériser la spécificité de la première phrase, ce chapitre fait le point, à l'aide de statistiques, sur les modalités linguistiques de cette construction et envisage leurs effets sur le lecteur.

Pour aller plus loin, la partie IV veut adopter une position résolument interactionniste et confirmer ainsi l'approche cognitiviste amorcée dans le chapitre 6. Cette dernière partie considère l'existence d'une spécificité cognitive, affective et thymique de la première phrase, qu'elle envisage comme le lieu critique de l'entrée en fiction.

- Le chapitre 7 étudie la façon dont la forme des premières phrases de notre corpus, telle que l'étude statistique du chapitre 6 l'a décrite, sollicite une activité cognitive spécifique, susceptible de contribuer à la compréhension du phénomène d'entrée en fiction. Une proposition expérimentale sera avancée.
- Le chapitre 8, enfin, analyse l'effet séductif produit par ces mêmes caractéristiques formelles et réfléchit à l'attraction que la première phrase sait exercer sur le lecteur.

Partie I : **LE COMMENCEMENT**

"First there wasn't and then there was."
A. Amirrezvani, *The Blood of Flowers* (2007) (n°9)

Cette première partie est une réflexion autour du phénomène du commencement.

Dans un premier chapitre, nous envisagerons la première phrase comme un bord signalant la naissance d'une forme, mais aussi comme le lieu d'un passage. Nous mêlerons les points de vue de la philosophie des sciences sur la morphogénèse, et de la théorie littéraire sur le commencement du roman comme seuil.

Dans le chapitre 2, cette première phrase frontière du texte, comparée à la bordure d'un cadre, sera abordée sous l'angle d'une double dialectique : continuité et rupture, ouverture et clôture.

Chapitre 1 : **RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES**

Le commencement est un phénomène qui, s'il est aisément définissable, touche paradoxalement aux limites du pensable. Il nous ramène à l'origine, celle de toute chose, de l'univers, de nous. Penser l'origine laisse entrevoir le néant auquel elle succède, et l'inexplicabilité de l'apparition de l'être ouvre à toutes les fictions religieuses et tous les questionnements philosophiques ; refoulée dans l'inconscient, d'après la psychanalyse, est aussi l'idée de notre propre conception. Le commencement est rupture, création, apparition. Frontière entre le dedans et le dehors, entre le blanc de la page et le texte, entre le monde réel et l'univers fictionnel, entre les activités diverses et l'activité de lecture, la première phrase du roman est le lieu critique d'une naissance dont l'arbitraire ramène au pourquoi de l'existence plutôt que l'absence. Nous ferons ici se croiser différents regards sur le phénomène du commencement en général, et romanesque en particulier.

1.1. La naissance d'une forme

La première phrase est le bord de la matière textuelle, le contour qui la rend saillante, la découpe de la logorrhée du monde. Plus que les autres phrases qui constituent le cœur du texte, elle dessine une forme. D'un point de vue phénoménologique, le contour fait exister les choses du monde en les rendant discontinues : c'est la façon dont la table se détache du fond qui nous la rend identifiable, tandis qu'un gros plan sur le bois annulerait la discontinuité et la visibilité de sa forme. En acoustique, il est impossible de différencier un son produit par un violon, une trompette, un piano ou encore une voix humaine si l'on n'en entend pas le commencement. C'est l'attaque, qui diffère d'un instrument à l'autre, qui

donne une identité au son et le rend reconnaissable. Ces remarques font écho aux propos de Aragon (1969) sur la première phrase, qui réfléchit au statut particulier du début par rapport à la fin :

> Au fait, un sentier n'a pas nécessairement de fin, il peut s'effacer, il s'efface. Il a nécessairement un commencement. Sans quoi il ne commencerait pas. Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire. C'est pourquoi, tout compte fait, j'attache plus d'importance à la phrase de début qu'à la phrase terminale. Tant qu'il n'y a pas de commencement, un sentier n'est pas un sentier. Un sentier qui se perd a tout de même été un sentier. […]. La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la millième vibration du diapason, qui ne sait que son commencement. (Aragon 1969 : 96)

Il peut en effet théoriquement exister des choses infinies, mais nullement « incommencées », terme employé ironiquement par B. Boie & D. Ferrer (1993) :

> 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'un texte ait commencé en amont ou en aval du début ? (Bien sûr il peut arriver de souhaiter qu'un texte n'ait jamais commencé...) (Boie & Ferrer 1993 : 20)

Boie & Ferrer reprennent ici l'idée d'Aragon (1969) de la supériorité du commencement de l'existence d'une chose, en l'occurrence du roman, par rapport à sa fin. Notons que, selon les linguistes, les référents des noms continus ainsi que les procès d'état et certains procès d'activité ne contiennent dans leur notion ni l'idée de leur fin, ni celle de leur commencement, comme *be*, *love*, *leather*. Le commencement est lié à une discontinuité de la matière ou à un mouvement, une saillance permettant la perception d'une forme. Pour autant, ni les référents nominaux continus, ni ces procès dont la notion ne prévoit pas le commencement ne sont obligatoirement inaccessibles à notre perception. Y aurait-il donc des choses ou des procès qui pourraient être sans avoir de commencement, de bord, de frontière ? Cela est en effet le cas à l'état abstrait, mais lorsque le cuir se matérialise en une occurrence, une pièce de peau concrète, celle-ci a nécessairement des frontières qui rendent la matière discontinue ; et lorsqu'un sujet fait l'expérience d'une occurrence du procès *love*, celle-ci a nécessairement un commencement. On n'échappe pas au commencement ; c'est, comme dit Aragon, un *diapason*. Cette métaphore, appliquée à notre sujet d'étude, offre à la

première phrase le privilège, autant que la responsabilité, de donner le *la* à toutes les phrases qui vont suivre. Nous reviendrons dans la partie II sur cette notion d'orientation. Pour le moment, retenons du propos d'Aragon que l'existence de toute chose dans le monde débute par l'instant clé de son apparition, et doit davantage à la discontinuité de son bord qu'à l'éventuelle continuité de sa matière.

La forme, morphologie et morphogénèse, intéresse les scientifiques et les philosophes des sciences. En accord avec les principes de la *Gestalt*, pour G. Simondon (2006 : 238), « le contour vaut la chose », il est « symbole pour les opérations mentales ». Le contour est ce que nous retenons en priorité des objets, ce par quoi nous nous les représentons ; il est garant de leur capacité à être perçus et représentés par nous. En cela le contour est supérieur aux détails de l'intérieur :

> [Le contour] est plus aisément mémorisé et combiné avec d'autres symboles, bien plus : un dessin au trait présente généralement une intelligibilité supérieure à celle que donne une représentation parfaitement ressemblante, avec les ombres bien rendues, les détails parfaitement exprimés, les valeurs justement traitées. (Simondon 2006 : 238)

Les théories de la morphogénèse tentent de proposer des modèles explicatifs de l'apparition de toute forme, de scientificiser l'origine des phénomènes. Nous en retenons une, la théorie des catastrophes, dont le projet, commun à d'autres théories, est de fournir un modèle mathématique capable de rendre compte de l'apparition des formes. Inventée par R. Thom dans les années 1960, son principe nous est expliqué ici par A. Boutot (1993), philosophe des sciences et historien de la philosophie :

> Il y a catastrophe lorsqu'une variation *continue* des causes entraîne une variation *discontinue* des effets. En d'autres termes, la catastrophe est ce qui met en défaut l'adage *causa aequat effectum*, « la cause égale l'effet », ou encore cet autre *effectus non est potior sua causa*, « l'effet n'est pas supérieur à la cause ». […] « Pour moi, dit Thom, il y a catastrophe dès qu'il y a discontinuité phénoménologique. (*Prédire n'est pas expliquer*, Thom p. 28-29[3]). […] Une forme exige pour apparaître qu'il y ait une discontinuité des propriétés qualitatives du support. « Le propre de toute forme, dit Thom, est de s'exprimer par une discontinuité du milieu. » (Boutot 1993 : 29)

L'apparition d'une forme, matérialisée par son contour, correspond donc à une cassure dans la continuité du support. C'est cette dialectique forme/fond qui, parce qu'elle fait

[3] R. Thom (avec E. Noël), 1993, *Prédire n'est pas expliquer*, Paris : Flammarion.

apparaître une forme globale, assure, selon la *Gestalt*, l'immédiateté de la perception.

Pour le sémiologue et historien de l'art A. Zemsz (1985 : 9), le contour précède la forme « en fait et en droit ». La ligne, outil technique pour la représentation picturale, est ce qui découpe la forme, ce qui la fonde. En cela, elle est selon lui le « premier niveau d'articulation », tant au regard de la perception, que de l'histoire collective et individuelle de l'homme. Il trace en effet un parallèle entre les premières représentations picturales, au temps de la préhistoire, faites de « traits rythmiques », « enchevêtrement de lignes » d'une part, et les « gribouillis » de l'enfant d'autre part qui, de lignes en « agglomérés », découvre progressivement qu'il peut créer des formes (Zemsz 1985 : 8). Pour lui, cependant, la ligne est un artifice, pas un objet naturel. Il reprend à son compte le mot du peintre Delacroix pour qui les lignes droites « sont des monstres » et poursuit :

> […] toutes les lignes sont des monstres, puisqu'elles sont nées dans la tête des hommes. Elles n'existent pas : pas seulement parce que dans les définitions géométriques, les lignes n'ont point d'épaisseur, mais surtout parce que la nature est *continue*. Le passage d'un objet à l'autre, d'un phénomène à l'autre est toujours plus ou moins flou ; la séparation, la coupure, l'introduction du *discontinu* est nécessairement arbitraire. (Zemsz 1985 : 8)

Arbitraire et d'une brutalité contre-nature, la coupure fonde pourtant l'émergence de la forme.

Pour Boutot (1993), de la même façon, la discontinuité qu'introduit le trait sur le papier est une morphogénèse :

> Une figure dessinée au crayon (noir) sur une feuille (blanche). Le support de la morphologie – la feuille – est le lieu d'un certain nombre de discontinuités qualitatives. La feuille est blanche, puis devient noire (sur l'épaisseur du trait) puis redevient blanche. Ses propriétés (sa couleur) se modifient brusquement à certains endroits : il y a morphogénèse. De la même manière, dans le domaine auditif, un tintement de sonnette est une forme (un son) qui remplit un intervalle entre deux zones de silence (le fond). (Boutot 1993 : 29)

La première lettre du texte tracée sur le blanc de la page est donc envisageable comme un « point catastrophique » où « l'apparence phénoménologique du substrat change brusquement » (Boutot 1993 : 30), que Thom oppose aux « points réguliers », des « zones de continuité du processus morphogénétique » (*ibid.*) par lesquelles la forme apparaît progressivement et graduellement par transitions. Thom fait remarquer que, dans la distinction entre point régulier et point catastrophique, tout dépend de l'échelle

d'observation : « Un point paraissant régulier à l'observation macroscopique peut se révéler catastrophique à une échelle plus fine, et réciproquement » (*ibid*). Pour notre objet d'étude, à grande échelle (petite réalité), on peut considérer la première lettre comme le véritable *point catastrophique* du texte, c'est en effet bien la première unité constitutive du mot, ou bien, à moyenne échelle, le mot lui-même, unité constitutive de la phrase. On peut aussi, à plus petite échelle (grande réalité), prendre la première phrase comme lieu de la *catastrophe* : il ne s'agirait plus seulement de l'apparition du trait noir sur la feuille blanche, point de départ d'une chaîne de caractères formant une unité d'une plus ou moins grande continuité graphique appelée texte, mais de l'apparition d'un discours par la combinatoire de constituants organisés en une syntaxe et construisant un sens. En fait, on assiste peut-être à un emboîtement de phénomènes morphogénétiques successifs : il y a d'abord la discontinuité de l'objet-livre, puis celle de la lettre noire, puis celle de la phrase. Néanmoins, nous ne voyons guère de *régularité*, au sens thomien, ni de transition dans cette série : il s'agit bien de plusieurs *catastrophes* successives, car elles opèrent à différents niveaux. Le livre appartient au monde des choses, la lettre au monde graphique, la phrase au monde du texte et du discours.

Loin des théories mathématiques, Aragon (1969 : 30), tentant de saisir l'expérience de la création de la première phrase, parle d'une phrase « surgie », comme un saut (« Je me jette à l'eau des phrases comme on crie », *ibid.*), une phrase « destin » (Aragon 1969 : 45). L'apparition est vécue comme inexplicable, sans origine. Les mots d'Aragon laissent l'impression d'une sorte de magie, qui ne vient pas sans son lot d'arbitraire. La *catastrophe* est ici vécue de l'intérieur, surgissement d'une inspiration providentielle, d'un intime projeté hors-soi presque à l'insu de l'auteur.

De retour sur le versant scientifique de la morphogénèse, Simondon (2006), dans son *Cours sur la perception*, insiste, comme Thom et Boutot, sur la nécessité phénoménologique d'un trait franc pour l'apparition de la figure contre le fond. Cependant, il appréhende le contour comme transition entre l'intérieur et l'extérieur de la forme, conciliant ainsi apparition et transition :

> Pour que le contour de la forêt soit une image qui la détache contre le ciel, il faut que la forêt ait des arbres et des feuilles visibles, libres, individualisées, et que le ciel, de son côté, soit peuplé de nuages variés dans le dégradé de sa lumière ; alors le contour devient ce qui est supérieur aux deux sous-ensembles primaires et les rend compatibles jusque dans l'interaction

> imbriquée de leurs éléments respectifs, sans frontière géométrique violente : la clarté d'un nuage peut encore apparaître à travers les frondaisons de la lisière de la forêt. Le contour-image n'est pas seulement une frontière géométrique, il est aussi et surtout un système de compatibilité entre les éléments de deux sous-ensembles à la limite de leur compatibilité, comme les pins et les bouleaux qui se mêlent entre deux forêts. Le contour correspond à l'intersection entre les sous-ensembles ; il est fait de points clefs. Mais le contour ne peut être supérieur aux sous-ensembles qu'il limite que si ces sous-ensembles contiennent des éléments ; s'ils sont des masses confuses où l'unité des éléments est déjà réalisée par fusion et dédifférenciation, les contours se ramènent à de simples formes géométriques. (Simondon 2006 : 238)

Notons que, contrairement à Zemsz (1985), que nous citions plus haut, Boutot croit en la réalité de la ligne et du contour. On pourrait aisément remplacer la forêt et le ciel par le texte et la page blanche qui transparaît encore dans les marges, entre les mots, et dans les interlignes. L'idée de la compatibilité est très intéressante et peut s'appliquer à notre objet d'étude : on voit la première phrase comme une zone frontière où se négocie un passage entre un dedans et un dehors compatibles à plusieurs égards. En effet, les mots du texte sont ceux de la langue, ceux-là mêmes qui existent en dehors du texte ; le monde raconté ressemble au monde réel, il se comprend selon les mêmes règles, il est peuplé des mêmes réalités ; la lecture, parfois interrompue, est une expérience parmi les expériences, nourrie de ces dernières, que rappellent les épisodes du récit. Le commencement est un bord où se joue le contact entre la ligne intérieure du contour et sa ligne extérieure, comme le cadre d'un tableau a un contour interne et un contour externe et signale, en fait, le passage de l'un à l'autre.

1.2. Le passage

Le commencement est un seuil que l'on décide ou non de franchir. Les auteurs et la critique qualifient souvent ainsi le commencement de l'œuvre littéraire, comme de toute œuvre d'art : le passage d'une frontière, d'un bord entre l'extérieur et l'intérieur de l'œuvre, entre l'absence et l'existence du texte, mais aussi entre le monde réel et le monde fictionnel.

1.2.1. Du dehors au dedans, de l'œuvre au texte

Nous avons précédemment envisagé ce seuil comme une frontière franche et nette,

comme la porte d'une demeure qui délimite nettement le dehors et le dedans. Or, il peut aussi se concevoir comme une zone qui englobe un peu du dehors et du dedans : le pas de la porte, le paillasson, la porte, et enfin l'entrée. Nous ne concevons pas ces deux visions comme exclusives, mais comme superposables. On fait probablement l'expérience de cette ambiguïté lors de la prise de contact avec un livre.

Adoptant alternativement le point de vue du créateur et celui du lecteur, les différents commentaires sur cette notion de passage révèlent son caractère critique et dual. J. Rousset (1962) décrit l'entrée du lecteur dans l'œuvre comme soumise à des forces contradictoires :

> Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. […] [L']expérience première [de la lecture] demeure celle du « Nouveau Monde », l'écart ; qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré, mais aussi nié : en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préludant à une création. (Rousset 1962 : II)

Cette tension entre ouverture et fermeture, G. Genette (1987) en fait une alternative laissée au lecteur d'entrer dans l'œuvre, ou de refermer le livre.

> […] un *seuil*, […] « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) […].[4] (Genette 1987 : 7-8)

L'idée d'une « zone indécise » est reprise par Del Lungo (2003), pour qui ce passage est une « zone fluctuante » :

> Le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit. Pour cela, l'image du seuil est préférable à celle de la frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de

[4] Précisons que cette description correspond à ce que Genette appelle les paratextes (voir *infra*).

> passage et de transition entre deux espaces, le « dehors » du monde réel et le « dedans » de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction. (Del Lungo 2003 : 31)

On remarque que Del Lungo présente ici comme compatibles une vision du commencement comme ligne franche d'un côté, et de l'autre celle d'une frange plus ou moins indéfinie. Plus loin, il fait la liste des tentatives de divers auteurs et critiques en vue d'une définition de ce passage, et finit par conclure qu'une telle entreprise est impossible :

> La critique a souvent analysé la nature de ce passage, en en proposant différentes définitions, le plus souvent métaphoriques : moment de détachement du cosmos pour entrer dans un monde verbal, selon Italo Calvino ; coupure sur le fil virtuel d'un récit sans origine, selon Roland Barthes ; passage du discours du monde au discours du texte, selon Claude Duchet, à travers un seuil inévitablement « à double sens ». Or, la nature du passage semble précisément échapper aux définitions à cause de la complexité de la relation qui lie obligatoirement l'œuvre et le monde, et sur laquelle tout genre d'analyse – sémantique, linguistique, historique, sociologique, idéologique, etc. – pourrait être pertinent. (Del Lungo 2003 : 32)

En effet, cette « relation qui lie obligatoirement l'œuvre et le monde » se joue sans doute à tous ces niveaux, à quoi nous ajoutons les niveaux philosophique, littéraire, ou encore psychologique.

1.2.2. Un point de contact

Cette *indécision*, ce « double sens », cette « transition » évoqués plus haut ne sont pas sans rappeler la définition du contour selon Simondon (2006 : 238), comme un « système de compatibilité » entre les deux sous-ensembles que seraient le monde réel et le monde de l'œuvre. Le bord de l'œuvre signale celle-ci en lui offrant sa forme, tout en étant point de contact entre deux univers connexes, conjuguant une ouverture de l'un sur l'autre à une certaine forme de séparation. J. Prud'homme (2001) parle de cette dualité :

> La frontière est un objet paradoxal. À son rôle de délimitation correspond une ambivalence fondamentale : elle met en contact ce qu'elle sépare. (Prud'homme 2001 : 69)

La zone frontalière est en effet de ce point de vue une zone d'échange, de communication, de flux.

Boie & Ferrer (1993) évoquent ce point de contact comme un lieu transitionnel et transactionnel entre deux mondes, celui du dedans et celui du dehors, et en particulier entre l'auteur et son lecteur.

> Le début, en tant que bord, est aussi le point de contact avec le destinataire. Dans la rhétorique antique, le commencement était réservé à la *captatio benevolentiae*. On peut avancer que tout début en *tient lieu*, au moins dans notre mémoire rhétorique et peut-être plus profondément, si toutefois il est quelque chose de plus profond. […] [Tout] début, même le plus arrogant, même le plus narcissique, est le lieu d'une transaction difficile avec l'autre, et […] il est peut-être captation avant d'être émission, au moment même où il s'inaugure comme émission. (Boie & Ferrer 1993 : 35)

On aura l'occasion de revenir sur la notion très pragmatique de « contrat de lecture » comme l'une des fonctions qui échoient à l'*incipit*. Il demeure que le commencement romanesque est ce bord complexe, où début de l'œuvre et début du texte sont soumis à des mouvements contraires entre ouverture et fermeture, rupture et contact. Passage entre le dedans et le dehors, il est aussi l'endroit d'une négociation entre les deux sous-ensembles qu'il sépare d'un trait, entre le texte et le langage, le réel et le fictif, l'auteur et le lecteur.

1.3. L'arbitraire indépassable du commencement

La problématique de l'origine et de la création est aussi celle de l'arbitraire. Pourquoi y a-t-il quelque chose alors qu'il pourrait n'y avoir rien ? En fait, l'esprit humain semble être bien plus à l'aise avec ce qui continue qu'avec ce qui commence. Ne dit-on pas, lorsque quelqu'un tombe malade ou bien démissionne, « son état s'est dégradé du jour au lendemain ! », « elle a démissionné du jour au lendemain ! », comme pour dire son incrédulité face à tout phénomène surgi de façon apparemment arbitraire, alors que de toute évidence, il faut bien à un moment donné passer du 0 au 1. L'apparition de tout phénomène, vécue comme arbitraire, est par essence anormale. Nous ferons ici dialoguer les points de vue psychologique et linguistique, aussi bien pour ce qui est du commencement en général que du commencement romanesque en particulier.

1.3.1. Continuer plutôt que commencer, quelques arguments

1.3.1.1. La phrase typique est une phrase qui en continue une autre

La psychologie de la cognition nous apprend que notre esprit est, pour toute chose,

toujours en quête de continuité, de cohésion, de cohérence. Continuer serait une conduite cognitive normale ; faut-il en conclure que commencer n'en est pas une ? Le Ny (1979) propose une preuve par l'expérience que la préférence naturelle de la cognition va à la continuité :

> L'expérience montre en fait que si l'on donne comme consigne à des enfants ou à des adultes de faire librement des phrases avec ou sans mots prédéterminés, leur tendance spontanée, en l'absence de consigne explicite sur ce point, est d'utiliser les articles définis avec une fréquence très largement dominante ; cela se vérifie dans différentes langues, aussi bien en français que dans d'autres langues. C'est le signe que la phrase typique est une phrase qui vient *après* quelque chose, ou si l'on veut dans un contexte. […] [L']énoncé typique est un *n*-ième énoncé ; il convient de tenir compte en permanence de ce fait. (Le Ny 1979 : 45)

Le Ny tient ici pour acquis que l'article défini est le signe que le référent est déjà connu, qu'il a déjà été mentionné auparavant et qu'il est simplement repris, ce qui suppose un avant. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point important ultérieurement. Évidemment, si l'on tirait au sort des phrases issues d'un texte, la probabilité de tomber sur la première phrase est infiniment plus faible que pour n'importe quelle autre : pour une seule phrase initiale, il y a *n*-phrases qui continuent. La cognition semble donc, selon Le Ny, savoir la plupart du temps comment résoudre le problème de l'origine : elle l'ignore, ou la tient pour exceptionnelle et hors norme.

En parallèle, on est frappé de constater que la définition du texte, telle qu'énoncée par un certain nombre de linguistes, ne semble pas prévoir son commencement. En effet, J.-M. Adam (1995), dans une définition de la linguistique textuelle, cite d'abord O. Ducrot (1972) :

> Il n'y a texte que si l'énonciation de chaque phrase prend appui sur l'une au moins de ces phrases précédentes – de sorte que la compréhension de ce qui suit exige celle de ce qui précède. (Ducrot 1972[5], *in* Adam 1995 : 13)

Puis R. Martin (1983) :

> Un texte répond aux exigences de cohésion si toutes les phrases qu'il comporte y sont acceptées comme des suites possibles du contexte antécédent. (Martin 1983 : 205, *in* Adam 1995 : 14)

[5] La référence de cette citation est problématique : Adam la dit extraite de *Dire et ne pas dire* (1972) sans en indiquer la page, et, de fait, cette phrase est introuvable dans l'ouvrage de Ducrot.

On comprend ici que ces « exigences de cohésion » font la différence entre des phrases qui *font texte*, et d'autres simplement juxtaposées sans pour autant former un tout. *Faire texte*, c'est, selon les termes de M.A.K. Halliday & R. Hasan (1976), avoir de la *texture* :

> The concept of texture in entirely appropriate to express the property of 'being a text'. A text has texture, and this is what distinguishes it from something that is not a text. (Halliday & Hasan 1976 : 2)

Ils la définissent comme ce qui donne au texte son unité, en vertu d'une *cohésion* aussi bien au niveau sémantique que syntaxique. Il s'agit pour les phrases de faire référence les unes aux autres et de s'appuyer sur des présuppositions construites par le contexte antérieur. La métaphore de la texture est à cet égard très éclairante ; elle figure de façon concrète le tissage qui lie les phrases du texte. Si un fil sort de la trame, il en est non seulement désolidarisé, mais il compromet également l'intégrité de l'ensemble.

Quid alors de la première phrase du texte ? Dans ce tissage, elle est bien reliée au reste du texte par sa droite, mais non par sa gauche : les signifiés auxquels elle renvoie seront typiquement repris dans l'une au moins des phrases qui la suivent directement, mais la première phrase, elle, ne semble pouvoir reprendre quoi que ce soit puisqu'à sa gauche il n'y a que du vide. Elle se trouve ainsi ignorée ou exclue de la définition du texte, tout comme, du reste, le premier fil n'est pas tout à fait prévu par la définition du tissu. Le texte est par essence continuité et son commencement est à la limite de sa notion même.

Notons que tous les linguistes n'ont pas la même définition du texte. Voyons par exemple ce qu'en dit H. Weinrich (1973) :

> Un texte est une succession signifiante de signes linguistiques entre deux ruptures manifestes de communication. […] Dans la communication écrite, ce seront, par exemple, les deux volets de la couverture d'un livre. […] La limite inférieure est de deux monèmes (*monème* désignant la plus petite unité porteuse de signification). Il n'y a pas de limite supérieure. (Weinrich 1973 : 13)

À aucun moment Weinrich ne fait de l'interdépendance syntaxique et sémantique une condition de possibilité du texte. Pour lui, la signifiance d'au moins deux unités de sens suffit à faire texte. Dans ces conditions, le commencement n'est guère problématique, ou du moins pas au même point que précédemment. Pour autant, la définition du texte de Weinrich ne varie pas de celles de Ducrot, Martin, et Halliday & Hasan uniquement en intension, mais également en extension : là où les premiers considèrent comme texte une succession de *phrases* liées par des relations syntaxiques et sémantiques, Weinrich en a une

conception plus concrète, extralinguistique, physique : des *monèmes* situés par exemple entre « les deux volets de la couverture d'un livre ». En d'autres termes, est texte ce qui s'impose comme tel et sa matière est prise dans un ensemble qui la dépasse. Il en résulte que le bord du texte est déterminé par la discontinuité concrète du livre qui le contient.

1.3.1.2. Texte et paratexte : l'argument du *containment*

Dans la conception du texte de Weinrich, la première phrase, si elle ne fait certes pas le lien avec une autre phrase d'un statut équivalent à sa gauche, est malgré tout reliée à un niveau *supra*, contenue dans un ensemble plus grand qu'elle et qui la domine, par exemple le livre. Il faut donc intégrer dans la notion de *texte* tout ce qui constitue, pour reprendre le terme de Genette (1987), le *paratexte* : le titre, les sous-titres, les intertitres, ainsi que les divers ajouts éditoriaux. Ils dessinent les bords flous de cette « zone indécise » que sont les contours de l'œuvre, ceux-là mêmes qui entourent le texte, qui jouxte le bord intérieur de cette lisière. Le texte est ainsi perçu comme contenu, introduit, orienté, aussi, par le *paratexte*.

Del Lungo (2003) insiste aussi sur l'existence d'éléments transitoires entre l'extérieur de l'œuvre et le début du texte :

> L'*incipit* peut en effet être précédé d'éléments paratextuels, qui réalisent une série d'*ouvertures* successives […] ; on peut donc parler de « stratégie d'ouverture » pour indiquer la relation qui s'instaure obligatoirement entre les différents éléments paratextuels et l'*incipit* […]. (Del Lungo 2003 : 31)

C'est en effet l'impression laissée par de nombreux exemples de notre corpus : certains romans n'en finissent pas de commencer. Il y a d'abord la couverture, puis quelques pages de garde, la répétition du titre, des exergues, dédicaces, avertissements, de nouvelles exergues, un titre de partie, puis de chapitre, puis une indication de lieu ou de date. Ces niveaux d'ouverture successifs, écrin autour de la première phrase, permettent peut-être d'atténuer l'empreinte de l'arbitraire du commencement en préparant l'apparition de la première phrase, qui semble alors comme annoncée, contenue.

La figure du contenant est considérée comme un schéma structurel de notre perception par les linguistes cognitivistes. M. Johnson (1987) parle de *embodied schemata*, des modèles structurés inspirés par notre expérience physique. P. D. Deane (1992) explique la conception du *containment* par Johnson (1987) :

> Johnson points out that we have numerous experiences of CONTAINMENT: putting food in our mouths, being in a room, etc. These experiences display a *recurrent structure* in terms of which we may then comprehend new experiences. (Deane 1992 : 59)

Ces schémas, dont celui du *containment*, permettent notamment de produire des inférences lorsque nous nous trouvons dans une situation inédite ; voici la liste des inférences induites par le schéma du *containment*, proposée par Johnson, et rapportée par Deane (1992) :

> (i) CONTAINMENT usually protects the contained object from external forces
>
> (ii) actions within a container are constrained by its boundaries
>
> (iii) consequently, the location of a contained object is fixed by the location of its container
>
> (iv) the container strongly affects one's ability to observe the contained object, depending in one's ability to see into the container
>
> (v) and finally, CONTAINMENT is transitive: if A is in B, and B is in C, then A is in C. (Deane 1992 : 59-60)

Les points (ii), (iii) et (v) semblent particulièrement pertinents quant à la première phrase et son contenant, et peuvent directement être mis en rapport avec les propos précédemment cités de Weinrich. Envisageons un instant les indications de lieu et de date comme des contenants et le texte comme contenu. Le texte sera interprété à l'intérieur des limites dessinées par le contenant (ii), l'action sera située jusqu'à contre-ordre à l'endroit et à la date indiqués, comme englobée par ces déterminations spatio-temporelles (iii), et la date et l'endroit donnés vaudront également pour tout ce que contiendra le texte (v). Une telle conception permet d'envisager la première phrase comme portée, amenée, entourée et contenue. Peut-être s'agit-il d'une stratégie, consciente ou non, des auteurs (et/ou des éditeurs) pour atténuer l'impression d'arbitraire laissée par la première phrase de roman, bord abrupt du texte. Le lecteur, prompt à repérer ce schéma du *containment* qui fait partie de la structure de son esprit, en arrive à la première phrase comme on découvrirait une pierre précieuse en ouvrant la dernière poupée russe.

Comment nommer cet ensemble formé par le texte relié au paratexte ? Si le paratexte est déjà une certaine forme de texte, il n'est pour autant pas *dans* le texte, il n'est

pas *le* texte (voir Genette)[6]. On peut raisonnablement penser que l'alliance *texte+paratexte* se situe quelque part entre le texte et l'œuvre, ces deux-là différant par leur statut. L'œuvre, ouverte sur le monde, a des frontières qui dépassent peut-être celles de la couverture du livre ; sa portée, son interprétation peuvent fluctuer selon l'époque, cependant que le texte est une forme physiquement matérialisée, finie, s'étendant de la première à la dernière phrase. « Le texte clos » et « l'œuvre ouverte » sont des formules que l'on doit respectivement à J. Kristeva (1969) et U. Eco (1965), et que H. Quéré (1994) s'emploie à tester en s'interrogeant sur ce que, dans les faits, un texte a de clos, et une œuvre d'ouverte :

> Le texte clos, l'œuvre ouverte, ces deux expressions à vrai dire font l'effet de pléonasmes. En tant que forme distincte, en tant que signification consignée, en tant qu'espace circonscrit, le texte à lui seul suggère l'image d'un champ clos. L'œuvre au contraire est d'emblée ouverte, elle suggère un cheminement et l'accès à de nouveaux territoires, elle est comme la trace laissée dans le texte par une entreprise qui le dépasse de loin et qui va se poursuivre ailleurs, dans d'autres textes, comme s'il existait toujours cet écart entre la chose faite et la chose visée, entre l'objet et son désir. Il faudrait pouvoir disposer d'un terme synthétique – « textœuvre » ou tout autre nom composé du même genre – pour désigner ce qui dans l'œuvre se fait texte et ce qui du texte remonte à l'œuvre, par une sorte de double incarnation. (Quéré 1994 : 95)

Le texte est donc contenu dans l'œuvre, alors même que l'œuvre est contenue dans le texte. Lequel des deux est responsable de l'arbitraire en question ? Difficile de trancher, tant il semble que contenant et contenu en viennent à posséder les mêmes propriétés. Nous pensons que le paratexte fait apparaître une structure : un titre, un sous-titre, un titre de partie ou de chapitre, en plus de contenir des informations, manifestent une architecture, un ordre dont ils font apercevoir la configuration, un cadre.

1.3.1.3. Texte et paratexte (*bis*) : l'argument de la détermination

Comme il a été dit plus haut, le texte peut être envisagé comme un espace clos, englobé dans une œuvre ouverte sur le monde. S'il est clos, le texte est toutefois ouvert sur son paratexte, offrant à la première phrase une forme de préliminaires qui la préparent, l'introduisent, la contiennent et l'annoncent. Weinrich (1973) dirait, lui, qu'ils la déterminent. Prenant pour exemple une lettre de Prosper Mérimée à Stendhal, il constate

[6] Genette (1987 : 12) : « Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte. »

que les indications de lieu et de date qui précèdent la première phrase valent pour l'ensemble de la lettre, ou du moins « jusqu'à nouvel ordre » (Weinrich 1973 : 15). Si elle ne contient pas d'information contradictoire, on interprétera la première phrase comme étant déterminée par ces indications, comme un contenant peut assigner sa valeur à tout ce qu'il contient, conformément au point (iii) de Johnson. Corollairement, les éléments paratextuels cités par Weinrich (1973) jouent surtout, dans l'exemple qu'il évoque, un rôle de co-texte : les informations qu'ils contiennent entrent en interaction entre elles et avec le texte *per se*. Selon lui (1973 : 16), en effet, c'est même là le propre du texte que d'être le produit d'un « réseau de […] déterminations » élaboré à partir des signes qui le composent. Il ne semble pas à cet égard, et au vu de son traitement de l'exemple de Mérimée, introduire la moindre distinction entre ce qui serait le cas pour le texte hors paratexte et le texte avec paratexte. Nous comprenons donc les propos suivants comme étant applicables au rapport entre texte et paratexte :

> La linguistique textuelle, plus précisément ici la sémantique textuelle, part d'une constatation fondamentale : un texte n'est pas un pur alignement de signes repliés sur eux-mêmes ; c'est au contraire à partir du réseau de leurs déterminations mutuelles qu'il peut se constituer. L'effet d'un signe dans un texte n'est rien d'autre que cette capacité à déterminer d'autres signes de son entourage. Il est impossible d'assigner des limites théoriques à cette capacité déterminative ; tout dépend de l'occurrence concrète du signe dans chaque texte concret. (Weinrich 1973 : 16)

La toute fin de cette citation confirme notre interprétation de l'étendue de l'espace soumis à ces réseaux de détermination. Pourtant, Weinrich n'évoque pas les relations de détermination mutuelle qui relient, par exemple, un texte et son titre, ou un texte et le titre du chapitre. Il donne en fait l'exemple théorique suivant :

> Il n'y a rien d'absurde à prétendre que, même dans un texte long, comme un roman, le premier mot peut étendre jusqu'au dernier l'impact de ses déterminations. (Weinrich 1973 : 16)

En effet, comme il l'énonce plus haut, il n'y a aucune « limite théorique à cette capacité déterminative ». Dans les faits, d'autres signes viennent en général « assurer [le] relais », si bien que l'on ne s'attend pas, d'ordinaire, à ce qu'un signe ait un « pouvoir déterminatif » (*ibid.*) illimité. Néanmoins, que la portée déterminative des signes contenus dans les éléments du paratexte s'étende à la première phrase du texte nous semble être une attente

raisonnable, aussi bien d'un point de vue théorique qu'empirique.

1.3.2. En finir (ou pas) avec l'arbitraire de l'origine

Mieux que simplement l'atténuer, une façon d'échapper à l'arbitraire de l'émergence de la parole est, selon Del Lungo (2003 : 34-35), d'**exposer son origine.** Dans l'œuvre est alors abordée « la question délicate de l'auteur » :

> [Ce] point introduit la question délicate de l'auteur, dans laquelle s'entrelacent – d'autant plus si l'on pense à l'étymologie complexe du mot – les idées d'origine, d'autorité et de création. Sujet réel, mais aussi « catégorie » historiquement et socialement déterminée […], l'auteur est dans tous les cas garant de l'origine. L'indication de son nom détermine la provenance de la parole, impliquant une prise de responsabilité ; et cela à n'importe quelle époque, de l'*incipit liber*... des manuscrits médiévaux, suivi de la présentation de l'argument du livre et du nom de l'auteur (ainsi que de son lieu de provenance, garantie supplémentaire d'authenticité), jusqu'à l'indication du nom sur la page de couverture des livres imprimés modernes. L'exposition claire de la provenance de la parole et la référence à un sujet réel représentent autant de tentatives pour échapper au caractère arbitraire de l'origine de la parole même […]. (Del Lungo 2003 : 34-35)

L'auteur, en tant que producteur de l'œuvre et du texte, en représente en effet l'origine. Toutefois, tout lecteur de toute époque étant bien conscient qu'un texte écrit a nécessairement dû l'être par quelqu'un, nous ne voyons pas bien en quoi afficher le nom de cet auteur permet d'« échapper » à quoi que ce soit. La comparaison avec les contes et légendes populaires aurait d'ailleurs tendance à suggérer le contraire. En effet, en particulier à l'époque où leur mode de transmission était exclusivement oral, ces contes, fussent-ils invraisemblables, étaient présentés comme vrais. Selon C. Copy (2008 : 9), linguiste spécialisée dans le genre du conte, « la "vérité" du conte s'ancre dans la parole attribuée aux ancêtres », et « les contes font partie du répertoire d'individus qui les colportent mais qui n'en sont pas pour autant considérés comme les auteurs » (*ibid* : 12), alors même que, nous explique-t-elle, ils en modifient le contenu en interaction avec leur public à chaque performance. La notion d'auteur est alors totalement ignorée, permettant la croyance (ou désir de croyance) en la permanence de cette parole, son éternité, son atemporalité : ce que dit le conte est toujours vrai. Point d'arbitraire, donc : le texte (oral ici) a toujours existé, on ne se pose pas la question de son origine. Dès lors, nul besoin de justifier ou de légitimer

son apparition. À l'inverse, mettre en avant le nom de l'auteur conduit à réduire l'origine du texte de la vérité ancestrale infinie à l'imagination d'un individu fini. Nous pensons, à l'encontre de Del Lungo (2003), que l'affirmation de l'auctorialité aboutit non pas à une atténuation de l'arbitraire de l'origine de l'œuvre, mais à son accentuation. L'œuvre, cette parole qui n'a plus rien de sacré, qui n'est pas l'écho des vérités éternelles, n'est plus nécessaire[7] et pourrait donc ne pas être – n'est-ce pas le propre de l'arbitraire ?

Del Lungo (2003) avance une autre stratégie d'atténuation qui pourrait justement compenser l'aveu d'arbitraire qu'induit le nom de l'auteur, et **redonner au récit une aura de vérité**. C'est ce que Del Lungo appelle « le *piège* » :

> […] le *piège* : le seul moyen pour éluder la question de l'origine est en effet de 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 public. Le *topos* paratextuel du manuscrit retrouvé (ou des lettres, ou de n'importe quel autre texte écrit) a eu précisément cette fonction, notamment dans le roman du XVIII[e] siècle, où ce stratagème permettait de nier la responsabilité de l'auteur – l'affranchissement de possibles accusations d'immoralité – et par conséquent de dissimuler l'origine de la parole ainsi que la frontière fictive du commencement. (Del Lungo 2003 : 35)

« Faire passer la fiction pour vraie » autorise en effet un *continuum* entre la réalité et la fiction, entre le dehors et le dedans, et tend à faire oublier le passage délicat de l'un à l'autre. « Nier la responsabilité de l'auteur » et « dissimuler l'origine de la parole » rappellent les caractéristiques évoquées plus haut des contes à transmission orale, où le conteur s'effaçait devant la vérité ancestrale de son récit, et, comme pour les manuscrits retrouvés, revendiquait le caractère indiscutable de ses sources. Mais, continue Del Lungo (2003 : 35) pour le roman du XVIII[e] siècle (comme peut-être d'ailleurs pour le conte), cette illusion de vérité est elle-même interprétée par les lecteurs de l'époque et d'aujourd'hui comme une fiction :

> Bien sûr, le fait même qu'il s'agisse d'un *topos* littéraire est le signe le plus explicite de la fiction, voire, dans ce cas, d'une fiction au second degré, puisque à celle de l'histoire racontée se superpose celle de la redécouverte de

[7] L'absence de nécessité peut également être dans le cadre pragmatique de la lecture. La lecture, envisagée comme une activité divertissante, est un « plaisir "gratuit" » (R. Baroni 2007 : 26), et au regard de ce loisir, un roman peut en remplacer un autre. La sélection du livre et le choix d'entamer sa lecture sont ainsi rendus arbitraires.

> l'histoire même ; et que le lecteur de toute époque en soit conscient ne contredit en rien la thèse selon laquelle l'arbitraire ne peut être dissimulé que par une naturalisation conventionnelle, fondée justement sur un accord, une opinion commune et partagée par les récepteurs de l'œuvre. Dans le cas du manuscrit retrouvé, l'auteur est doublement garant de l'origine, par le biais d'un subterfuge évident, mais accepté comme tel. (Del Lungo 2003 : 35)

Il est vrai que la conscience, partagée par le créateur et le récepteur, du subterfuge peut laisser penser qu'il répond à un besoin : sans doute, en effet, celui de se dédouaner de l'origine, de légitimer la prise de parole (si ce que je dis est véridique, alors j'ai voix au chapitre), d'effacer les traces de ce bord qui semble toujours mettre l'œuvre et le texte devant cette même question : pourquoi es-tu ?

À l'opposé, le début *in medias res*, du moins tel qu'il apparaît dans le roman du XX^e^ siècle, « expose, dit Del Lungo (2003 : 114), clairement, dans la plupart des cas, le caractère arbitraire du choix initial, en refusant toute tentative de dissimulation des frontières de l'œuvre. » Dans les théories du nouveau roman, « l'ouverture *in medias res* s'affirme comme pure structure dynamique de début, libre de toute motivation et de toute stratégie informative ». Del Lungo (2003 : 111-113) nous rappelle que, renonçant à l'idée d'un « commencement absolu », le début *in medias res* se résout simplement à commencer quelque part :

> […] l'obligation de trouver un point de départ implique un choix arbitraire, à savoir celui de couper un *continuum* temporel, d'ouvrir le roman au cours d'une histoire déjà commencée. (Del Lungo 2003 : 111)

L'ironie, nous semble-t-il, c'est que ce commencement arbitraire qui renonce à sa propre dissimulation est peut-être celui qui se fait le mieux oublier. En effet, en assumant son arbitraire, l'*in medias res* offre au début de l'histoire un dynamisme certain, là où les stratégies dilatoires du roman du XVIII^e^ siècle l'alourdissent d'artifices qui ne font que souligner la difficulté. L'*in medias res*, lorsqu'il parvient à créer l'illusion que l'histoire est réellement interceptée en marche et qu'elle existe en dehors du texte, lorsqu'il a su semer l'énigme et le mystère, peut noyer le problème de son origine et son arbitraire dans la surprise et le divertissement. En quelque sorte, on combat la brutalité par la brutalité, si bien que de brutalité il ne paraît plus. L'origine du début *in medias res* dans les poèmes épiques homériques cités en modèles par Horace (*De arte poetica*), ainsi que son utilisation courante dans les romans contemporains, n'ont sans doute pas d'autre but que celui-ci : à immerger

le lecteur si brutalement dans l'histoire, celui-ci finit par ne plus s'apercevoir de ce périlleux passage.

Exposition de l'origine auctoriale, « piège » de l'illusion de vérité, simulation d'une interception d'un univers en pleine existence avec le début *in medias res*, dans les trois cas, il est intéressant de noter que réapparaît le motif de la double face : afficher le nom de l'auteur semble atténuer le problème de l'origine, mais finit par en accentuer l'arbitraire ; l'illusion de vérité du texte tente de flouter les limites entre le réel et le fictif, pour aboutir à une sorte de fiction au carré dont personne n'est dupe ; et, dans une polarité inversée, l'affirmation assumée de cet arbitraire offre des possibilités narratives qui, par leur dynamisme et leur séduction autant que par leur brutalité, font passer ou dépasser les problématiques de l'origine. S'établit une dialectique entre soulignement et effacement de l'arbitraire.

Il semble qu'il est autant besoin de signaler la frontière de l'œuvre que de l'effacer, alternativement. Sans un cadre qui la sépare du monde, l'œuvre n'apparaît pas, n'existe pas. Dans le cas du texte pictural, le tracé du cadre rectangulaire qui sépare la toile de son milieu est, selon L. Charbonnier (2007), un acte absolument arbitraire, mais qui donne aussi à l'œuvre sa légitimité :

> Un cadre rectangulaire tracé ou imprimé sur une surface est comme un acte d'auto-proclamation et d'auto-légitimation, à la manière d'un État qui se constitue en traçant ses propres frontières « Je trace un cadre rectangulaire » : c'est comme si j'affirmais tout haut ce que je suis en train de faire. […] Et cette clôture proclamée par le cadre rectangulaire *constitue* un espace qui *se tient*. (Charbonnier 2007 : 49)

Là est tout le paradoxe du cadre qui, pour ouvrir sur la représentation qu'il entoure, pour que l'on puisse se plonger dedans, doit aussi l'enfermer, et qui, pour que l'œuvre *se tienne*, qu'elle soit lisible, compréhensible et représentable, doit la découper du monde (du temps, de l'espace et du langage ordinaires), alors que celle-ci est tout entière constituée de celui-là.

Chapitre 2 : UNE DOUBLE DIALECTIQUE : RUPTURE ET CONTINUITÉ, CLÔTURE ET OUVERTURE

La métaphore du cadre ouvre sur une double tension qui se joue simultanément sur les dimensions du temps et de l'espace.

2.1. Continuité et discontinuité

Selon Zemsz (1985 : 25), la ligne, frontière entre le continu et le discontinu – ces « deux pôles de l'optique conventionnelle » –, constitue la base d'un système de contraste qui « permet aux formes de signifier les objets par des traits » : elle fait passer du tout insignifiant à l'un signifiant. Le cadre sépare la toile du reste du monde, le rideau marque la frontière entre le théâtre et la vie – le monde de la fiction littéraire et le monde réel, eux, cohabitent de part et d'autre de limites indécises que la paresse tend à confondre abusivement avec celles du livre. Pourtant, chaque fois qu'il plonge dans la lecture d'une fiction, le lecteur pénètre à nouveau dans un univers qui sait à la fois se fondre dans le monde réel et s'en abstraire. Le temps et l'espace de la lecture sont pleins, au sens mammifère, de ceux de la fiction. Les deux univers coexistent, entre ressemblance et étrangeté. Si la fiction décrit un monde qui n'a pas d'actualité, le temps et l'espace de la fiction répondent pourtant aux mêmes règles et fonctionnent, en l'absence d'indication contraire, selon les mêmes principes que ceux qui régissent le monde réel. D'autre part, chaque roman continue tous ceux qui le précèdent et ils forment ensemble le flot intertextuel continu du discours romanesque.

2.1.1. Intertextualité : entre héritage et innovation

Le roman est un genre qui, dans le paradigme des types de textes, est affilié au texte narratif littéraire et s'oppose, entre autres, aux textes journalistique et scientifique, dits *expositifs*. À l'intérieur du champ du texte littéraire, il existe différents genres de romans. Les phrases qui constituent notre corpus ont été tirées de romans que l'on a voulus le moins marqués par un genre spécifique, comme le roman policier, le conte de fée, la légende. Il s'agit donc de romans que les libraires classeraient dans les étagères généralistes. Si le début d'un simple roman est moins codifié que celui d'un conte de fée, il n'en reste pas moins qu'il sera potentiellement très différent d'un début de texte de non-fiction. En fait, chaque roman regarde et est regardé par tous les autres romans de son genre. Ainsi, du style au choix du titre, à celui de la première phrase et à l'onomastique, tout dans le roman est en relation avec toute *la* littérature. C'est ce que Genette (1982 : 11-12) appelle la *transtextualité*, et plus précisément l'*architextualité*, qui relie un texte à son genre. Elle détermine notamment l'horizon d'attente du lecteur qui, par exemple, en présence d'un roman, aborde les faits qui lui sont racontés sans leur accorder de vérité factuelle. Parallèlement à l'architextualité, Genette (1982) parle aussi d'hypertextualité :

> J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (Genette 1982 : 11)

Tout roman *se greffe* potentiellement sur un autre, lui rend hommage, s'en inspire, en subit l'influence, et reçoit, en définitive, toute la littérature en héritage. Nous serions bien incapable de repérer toutes les références éventuelles présentes dans notre corpus, d'autant plus que, si toute œuvre est reliée aux autres par ce lien d'hypertextualité, toutes ne le sont pas au même point : « certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres » (Genette 1982 : 11-12). Il y a tout de même cette citation[8] transformée de la première phrase de la Genèse selon Saint Jean :

> n°73 : In the Beginning was not the Word...

La Genèse est donc l'hypertexte de cette première phrase, qui en est l'hypotexte. M. Riffaterre (1980 : 4) dira qu'il s'agit ici d'un hypertexte par transformation simple.

L'intertextualité[9], dont l'hypertextualité est une forme, constitue donc un grand principe de continuité. Pour Genette (1982) chaque nouveau roman est comme un livre de

[8] Pour une étude de l'intertextualité par citation, voir A. Compagnon (1979), *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil.

plus dans le *livre infini* de la Littérature, qui apparaît alors comme un grand système en symbiose avec la moindre de ses ramifications :

> Ainsi s'accomplit l'utopie borgesienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité […] et dont les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes, sans quoi la Littérature ne vaudrait pas une heure de peine. (Genette 1982 : 453)

Chaque livre continue donc tous les autres, se fond dans cette immensité littéraire, est faite du même sang (*perfusion*, *transfusion*, *circulation*)[10]. Pourtant, chaque texte est aussi unique, une interprétation singulière de la totalité littérature. Citons P. Sollers (1968) :

> Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. (Sollers 1968 : 75)

Palimpseste, le texte est le lieu où se croisent l'héritage et l'innovation, il est recréation. La continuité est donc contrebalancée par la singularité intrinsèque, l'originalité de toute œuvre, un peu comme tout être, s'il hérite des gènes de ses géniteurs et assure ainsi la continuité de la lignée ainsi que de l'espèce, n'en reste pas moins un être unique, dont l'ADN est une combinatoire inédite.

La première phrase est donc l'endroit où se croisent la Littérature et une œuvre singulière, l'endroit d'une naissance. C'est aussi par elle que s'organise une nouvelle lecture de la réalité par la fiction.

2.1.2. Réalité et fiction

Le rapport entre réalité et fiction est abordé dans les écrits selon différents points de vue : monde fictif contre monde réel, discours fictionnel contre discours non-fictionnel, traitement mental du fictif contre traitement mental du réel par la psychologie du lecteur. La tension entre continuité et discontinuité est transversale à ces trois niveaux.

2.1.2.1. Monde fictif et monde réel

B. Hill (2006 : 30) nous rappelle que pour les philosophes, la question du rapport

---

[9] Pour une revue complète sur la notion d'intertextualité, voir N. Limat-Letellier & M. Miguet-Ollagnier (1998), et notamment « Historique du concept d'intertextualité » par Limat-Letellier (1998 : 17-62).

[10] « Nous ne faisons que nous entregloser », disait déjà Montaigne (*Essais III*).

entre fiction et réalité, « c'est la question de la tension entre la similitude entre fiction et réalité et la distinction entre elles ». Pour penser cette tension, deux traditions se sont alors succédées dans l'histoire : la première, platonicienne, pour qui la fiction est une imitation de la réalité, une *mimesis* ; et la seconde au XVIII[e] siècle, romantique et variante de la première, qui voit la fiction comme une représentation créative du réel, reprenant à son compte dans un sens légèrement déplacé le terme de *mimesis* (Hill 2006 : 21). Hill les rassemble sous l'appellation de « stratégie mimétique » (*ibid.*). Plus tard, le philosophe K. L. Walton (1990) propose que la fiction « fait comme si » elle était la réalité : c'est la théorie du *make-believe*. Fiction et réalité sont toujours bien distinctes, mais le jeu consiste à faire croire, se faire croire, ou se laisser croire que les personnages, les faits et les lieux fictionnels du roman sont vrais. Selon G. Currie (1990), il faut toutefois distinguer le *make-believe* de la croyance, cette dernière étant réservée aux contenus réels :

> What distinguishes the reading of fiction from the reading of nonfiction is not the activity of the imagination but the attitude we adopt toward the content of what we read: make-belief in the one case, belief in the other. (Currie 1990 : 21)

Dans ses termes, Walton (1990) ne dit pas autre chose en assimilant les couples *fictionnalité/vérité* et *imaginer/croire* :

> Fictionality has turned out to be analogous to truth in some ways; the relation between fictionality and imagining parallels that between truth and belief. Imagining aims at the fictional as belief aims at the true. What is true is to be believed; what is fictional is to be imagined. (Walton 1990 : 41)

Pour lui, la fictionnalité vient à tant ressembler à la vérité que la tentation est forte de voir en elle une *espèce* de vérité[11], dans une *espèce* de monde possible :

> […] what is fictional is colloquially described as "*true* in a fictional world". "Fictional worlds" are easily thought of as remote corners of the universe where unicorns really do roam […]. (Walton 1990 : 41)

À l'inverse de cette stratégie dite de l'imitation, N. Goodman (1978) ou encore P. Ricœur (1983) envisagent la fiction comme potentiel de re-configuration de la réalité. Ce n'est plus la fiction qui imite le réel, mais le réel qui en vient à ressembler à la fiction.

[11] "There is a persistent temptation to go one step further and to think of fictionality as a species of truth" (Walton 1990 : 41).

L'immersion dans l'univers fictionnel et le jeu du *make-believe* peuvent modifier le regard du lecteur sur le monde.

Alors, y a-t-il rupture ou continuité entre réalité et fiction ? Comme le souligne Hill (2006), toutes ces théories tendent à présenter réalité et fiction comme deux dimensions bien séparées et distinctes, pour ensuite en observer les points de contact. Dans ces conditions, il y a donc à la fois discontinuité dans le passage d'un univers à l'autre, et continuité en ce que les univers se ressemblent, s'inspirent l'un de l'autre. La métaphore du jeu – le jeu du *make-believe* – rend bien compte de cette mutualité du rapport (Hill 2006 : 26-27). En effet, le jeu, ce « monde temporaire au cœur du monde habituel » (J. Huizinga 1951 : 30), est un espace spécifique, spécificité qui tient à ce qu'il abstrait de la réalité, en sépare. Pour autant, il se fonde en partie sur elle, certaines des lois du réel y restant incontournables. Dans le même ordre d'idées, le joueur est soumis à des règles dictées par le jeu, ainsi qu'à des « contraintes imposées par la réalité », comme, selon l'exemple de Hill, le fait que les joueurs de football n'ont pas la capacité de voler d'un point à un autre du terrain – inutile donc d'en spécifier l'interdiction dans le règlement (Hill 2006 : 27). Pour autant si la permanence de certains aspects de la réalité offre une certaine continuité, Hill (2006) met l'accent sur la nécessité que l'intérieur et l'extérieur de l'espace du jeu soient bien séparés pour que le jeu puisse fonctionner :

> De l'autre côté, c'est la séparation entre jeu et monde réel qui permet aux règles [du jeu] de s'appliquer : dans la réalité ou dans la « vie courante », ces règles sont délaissées au profit des contraintes et des faits réels. « Dans les limites du terrain de jeu, dit Huizinga[12], règne un ordre spécifique et absolu » ; hors ces limites, dans le « monde réel », les règles du jeu perdent leur sens et leur autorité. (Hill 2006 : 29)

C'est donc l'impermanence de ses règles qui permet au jeu d'exister par contraste avec la réalité. Comme évoqué précédemment (voir 1.1), c'est la dialectique forme/fond, la discontinuité, le contraste et le contour qui garantissent la perception de la forme : ici, le jeu, sorte d'espace clos enchâssé dans l'espace de la vie courante, survit à la réalité parce qu'il sait s'en abstraire avec fermeté, parce que ses frontières sont bien hermétiques. Ainsi Hill (2006) poursuit-il dans ce sens :

> Les règles des échecs ou du football, l'identification avec des gendarmes et des voleurs, les événements de l'univers fictionnel ne tiennent pas sans les

[12] J. Huizinga (1951 : 30).

> bornes abstraites qui empêchent la réalité d'entrer : bornes qui excluent le fait que ce ne soient que des figurines sur une surface, le fait que botter un ballon dans un filet n'ait pas de sens, le fait qu'il s'agisse d'enfants et non pas de gendarmes ou de voleurs, le fait que ce qui est décrit ne se soit pas vraiment passé. C'est pourquoi le pire ennemi du jeu n'est pas le faux joueur[13] mais le « briseur de jeu » car c'est lui qui franchit les frontières abstraites du jeu et fait entrer la réalité : c'est lui, comme dit Huizinga[14], qui « brise son monde magique ». (Hill 2006 : 29)

Sur ce, Hill conclut à une véritable « opposition » entre le jeu et la réalité, concomitante au partage d'un « fond commun ». Pour expliquer cette tension, il propose que l'espace du jeu est une région bien circonscrite et séparée de la réalité, qui occupe pourtant une portion de l'espace ordinaire. Par exemple, dans le jeu des échecs, l'espace de l'échiquier permet un certain nombre de positions et de déplacements qui sont d'abord régis par les possibilités topologiques concrètes de l'objet, avant que de l'être à nouveau, et de façon plus contraignante, par les règles du jeu. Les possibilités laissées par le règlement sont donc premièrement conditionnées par les contraintes physiques ordinaires ; le réel est « la structure de l'espace du jeu » (Hill 2006 : 30). Il en résulte que c'est précisément sur l'espace commun qui sert de fond à celui du jeu que se joue l'opposition entre jeu et réalité. Aux échecs, c'est contre et par-dessus les possibilités topologiques réelles de l'échiquier que les règles ont leur pertinence et fondent le jeu :

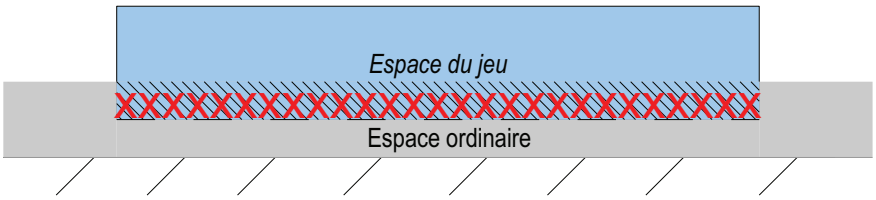


Figure 1 : Opposition et superposition de l'espace du jeu à l'espace ordinaire, sur la zone du réel occupée par le jeu

On est en présence d'un palimpseste : il y a réécriture et réinterprétation du même espace, et sous l'espace superposé se lit encore le premier en transparence. Dans les développements de Hill, on comprend que la zone d'opposition et de superposition se conçoit également comme une zone d'échange, que symbolise la transparence du

[13] Nous comprenons que Hill, qui ne s'exprime pas ici dans sa langue maternelle, a sans doute voulu dire « le mauvais joueur ».

[14] Huizinga (1951 : 32).

palimpseste. Une fois le jeu terminé, il peut envahir à nouveau l'espace ordinaire sous forme de méta-discours :

> À proprement parler, les notions d'échec et mat, de marquer un but, d'arrêter un autre enfant n'ont pas de sens hors les jeux respectifs ; néanmoins on en parle en dehors des jeux, de même qu'on parle des personnages fictionnels en dehors de l'immersion fictionnelle. (Hill 2006 : 31)

D'après les thèses de Huizinga (1951), Hill parle de « "transferts" du jeu dans la réalité » (*ibid*). Écho aux théories de la re-configuration du réel par la fiction de Goodman ou Ricœur, le jeu peut devenir révélateur de certains traits de la réalité :

> […] dans le jeu (et donc dans la fiction) peuvent apparaître ou être « soulignées » des propriétés de l'espace abstrait sous-jacent au jeu […]. Or, puisque cet espace est commun au jeu et au réel, puisqu'il est un espace réel, *une dimension du réel*, les propriétés qui sont « découvertes » dans le jeu sont des « propriétés réelles », de sorte qu'elles demeurent même après la disparition du jeu. (Hill 2006 : 31)

Tout joueur de poker sait par exemple que, s'il a commencé à miser malgré une main médiocre, il ne doit pas s'obstiner en pensant qu'avoir misé pour rien, c'est de l'argent perdu. Au contraire, perdre un peu est toujours mieux que perdre beaucoup. Ce principe, tiré du jeu, est directement applicable dans la vie ordinaire. De même, et pour revenir à la fiction, les aventures, revers ou victoires vécus par les personnages d'un roman ou d'une pièce de théâtre instruisent parfois autant le lecteur que s'il avait vécu ces expériences lui-même.

En résumé, entre l'espace fictionnel et l'espace réel ou ordinaire, la rupture est nécessaire à la continuité, et la continuité nécessaire à la rupture. Cette formule, apparemment trop schématique pour être fidèle à la vérité, est pourtant ce que nous inspirent les développements précédents. D'autre part, il est intéressant de noter que l'on ne s'éloigne jamais beaucoup des problématiques morphogénétiques mentionnées plus haut (au point 1.1.) : ce que nous appelions alors discontinuité du fond, nécessaire à l'apparition d'une forme, n'empêche pas, paradoxalement, la pérennité de ce fond, ni que la nouvelle forme naisse à partir de, sur, et par-dessus lui. Nous avions vu avec Simondon (2006 : 238) que les contours de la forme ne garantissaient pas seulement la séparation du fond, mais constituaient aussi un *système de compatibilité*. C'est, nous semble-t-il, à cette idée que Hill aboutit dans son développement sur l'espace du jeu : la zone de connexité des deux espaces

est l'endroit où ils s'opposent le plus, mais se ressemblent aussi le plus – séparation et compatibilité.

2.1.2.2. Énoncés et textes à contenu fictionnel contre énoncés et textes à contenu factuel

Une autre dimension du rapport entre réalité et fiction se situe au niveau des énoncés. En effet, suivant qu'on en fait usage dans un énoncé ordinaire ou dans un énoncé à contenu fictionnel, le langage est-il bien le même ?

i) Les actes illocutoires feints (Pretense theory)

Pour J. Searle (1979), dans les deux cas, les mots et les phrases ont bien le même sens et fonctionnent selon la même syntaxe :

> […] there is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. (Searle 1979 : 65)

Pour lui, seul l'engagement de l'auteur quant à la véracité de ses propos varie. Chaque énoncé est ainsi accompagné d'un acte illocutoire qui en conditionne le sens et l'interprétation. Du récit de faits réels au récit de faits imaginaires, les mêmes actes illocutoires, majoritairement assertifs, sont à l'œuvre, étant entendu que, dans le cas de la fiction, ceux-ci sont *feints*. La distinction entre textes de fiction et de non-fiction tient donc à une différence d'intention de leur auteur. D'autre part la *feintise*[15] est sous-tendue par des règles (comme dans le jeu) qui changent le rapport du langage au monde (Searle 1979) :

> […] the pretended illocutions which constitute a work of fiction are made possible by the existence of a set of conventions which suspend the normal operation of the rules relating illocutionary acts and the normal world. (Searle 1979 : 67)

Grâce à ces *conventions*, l'auteur peut sciemment affirmer ce qu'il sait ne pas être vrai, feignant ainsi l'acte illocutoire de l'assertion. Dans les propos de Searle, se profile un schéma comparable à ce qui a été dit plus haut sur le jeu. L'auteur fait comme si ce qu'il disait était vrai, et dans l'espace spécifique du jeu, il peut définir un certain nombre de principes, qui suspendent l'application des règles de la vie ordinaire. Là aussi, l'espace du jeu et l'espace ordinaire partagent un fond commun, ici le langage, qui autorise continuité et

[15] Searle parle aussi de *feintise partagée* (dans Searle 1982 : 115, traduction française de Searle 1979), Schaeffer de *feintise ludique partagée* (1999 : 145).

superposition dans le passage d'un espace à l'autre. Rappelons que pour Searle, seul le versant pragmatique des énoncés varie, l'illocution étant feinte ; les fonctionnements syntaxique et sémantique du langage restent inchangés, sans quoi la compréhension du texte de fiction serait compromise :

> […] it would be impossible for anyone to understand a work of fiction without learning a new set of meanings for all the words and other elements contained in the work of fiction[16]. (Searle 1979 : 64)

Currie (1990 : 12-18) s'inscrit en faux contre la *Pretense theory* de Searle. Selon lui, l'auteur d'un texte de fiction ne feint pas d'effectuer des actes illocutoires, mais en exécute simplement d'*autres*, d'un *autre* genre :

> […] the difference between fiction and nonfiction is a difference between *kinds* of illocutionary acts performed; whereas the writer of nonfiction performs the illocutionary act of asserting, the writer of fiction performs a different, characteristically fictional, illocutionary act: Searle calls it "telling a story" (p.63). On this view the author isn't pretending to perform an act of one particular kind; he *is* performing an act of some (other) kind. (Currie 1990 : 14)

Cependant, il admet lui aussi qu'une des conditions indispensables à la fictionnalité d'un énoncé est qu'il ait une *vocation fictionnelle* (*a fictive intent*, Currie 1990 : 49).

Dans les deux cas, on retrouve l'idée d'une base commune sur laquelle opère une dissociation permettant l'émergence d'énoncés faisant figure de versions *pour du beurre* de leurs équivalents *sérieux* respectifs.

ii) Les opérateurs de fictionnalité des énoncés

Pour d'autres, les énoncés à contenu fictionnel doivent être considérés comme toujours précédés d'un opérateur, une sorte de préfixe invisible qui projetterait automatiquement le contenu de l'énoncé sur un plan non-factuel.

Pour Genette (2004 : 129), ce pourrait être une formule inspirée des mathématiques, comme « Soit une petite fille habitant avec sa maman au bord d'une forêt ». Pour Walton (1990 : 41), il s'agirait d'un *opérateur de faire comme si*[17], un préambule : "*It is true*

[16] On retrouve la même idée chez Currie (1990 : 7) : "I rely on the assumption that words as they occur in fiction may have the same meanings they have on nonfiction. […] In reading a fictional story we bring to the work our ordinary understanding of language. We don't learn special meanings for words as they occur in fiction."

[17] La formule est de Hill (2006 : 22).

in a fictional world that", ou "*It is true in the game of make-believe that*". Selon lui, cet opérateur serait communément omis par les locuteurs, de la même façon que l'on omet de préciser « Il est vrai que » avant de dire une vérité[18]. Pour le philosophe D. Lewis (1978), ce préfixe projette l'énoncé sur le terrain du contre-factuel, comme le ferait la protase « Si le monde dont il est question était le cas, alors... ». L'opérateur de contre-factuel permet d'envisager l'énoncé comme en relation avec un monde possible[19,20]. Pour Currie (1990), la fictionnalité est une propriété des propositions, une fonction :

> *Redness* is the function that takes all red things to the value true, and all non-red things to the value false. Likewise, *being fictional* can be thought of as a function (a "propositional operator") from propositions to truth values. "Holmes smokes" does not express a true proposition, but "It is fictional that Holmes smokes" does, since the operator *being fictional* takes the proposition *Holmes smokes* to the value true. (Currie 1990 : 56)

On peut alors classer les énoncés en *fonction* de cette propriété. Mais, comme Walton, il reconnaît que cet opérateur (qu'il appelle **F**) n'apparaît que rarement dans le discours[21].

Les passerelles avec la théorie de Searle sont nombreuses, la différence entre l'énoncé à contenu fictionnel et l'énoncé à contenu non-fictionnel se situant au niveau pragmatique. Pourtant, pour Walton (1990), cette étiquette de « vérité dans le cadre du monde fictionnel » est une erreur : il réfute l'existence de différentes *espèces* de vérité, dont serait la vérité fictionnelle (1990) :

> What we call truth in a fictional world is not a kind of truth. The phrase "In the world of the Unicorn Tapestries", preceding "a unicorn was captured," does not indicate in what manner or where or in what realm it is true that a unicorn was captured, or anything of the sort. This is *not* true, *period*. (Walton

[18] "Moreover, we often feel free to omit phrases such as 'It is true in a fictional world that' entirely, just as we omit 'It is true that' thereby asserting what is true rather than describing it as true." (Walton 1990 : 41)

[19] Voir Hill (2006 : 25).

[20] Pour Currie (1990 : 54), les mondes fictionnels ne sauraient être assimilés à des mondes possibles. Selon lui, dans les mondes possibles, "*every proposition is either true or false in a possible world*". Ces mondes sont cohérents (*consistent*) et déterminés par la vérité ("*determinate with respect to truth*"), alors qu'il n'en est rien pour la fiction. Il est parfois impossible pour le lecteur de savoir si une proposition est vraie ou fausse dans le monde fictionnel parce qu'il n'a pas assez d'informations : "Does Holmes, at the moment of his struggle with Moriarty, have an even number of hairs on his head? The text does not tell us, and no answer can be reasonably inferred from background knowledge […]." Currie en conclue que le monde de la fiction n'est pas un monde possible.

[21] Currie (1990 : 58). Notons qu'il n'est pas toujours très clair dans les propos de Currie s'il traite des énoncés *à propos* de la fiction, comme dans une conversation à propos d'une œuvre, ou des énoncés *de* la fiction.

1990 : 41-42)

Il met donc un frein logique à la tentation, qu'il reconnaît forte, de penser que la seule différence entre un texte de fiction et un texte de non-fiction est que le type de réalité (ou de vérité) qui y est présenté n'est simplement pas le même.

iii) Logique du texte de fiction

Dans *Logique des genres littéraires*, K. Hamburger (1986) reconnaît elle aussi une rupture sur le plan de la logique entre texte de fiction et texte de non-fiction. Pour elle, l'énoncé à contenu fictionnel n'ayant pas pour but un acte de communication, il ne saurait avoir le même statut logique qu'un énoncé à contenu factuel. Copy (2008) résume ainsi ce point de la théorie de Hamburger :

> Pour elle, le système de la langue se divise en deux : d'un côté le *discours assertif* composé d'énoncés de réalité qui sont des actes de langage authentiques accomplis par un *Je-Origine* réel ; de l'autre la *fiction* dont le *Je-Origine* n'est ni l'auteur, ni un narrateur, mais les personnages fictifs créés par la narration. (Copy 2008 : 80)

Le rapport de ce *Je-Origine* au monde varie inévitablement selon que ce *sujet* est réel ou non. En effet, l'existence des objets du monde est indépendante de notre discours ou de notre connaissance à son endroit (Hamburger 1986 : 59). Au contraire, dans la fiction, les objets du monde sont « en Comme », « illusion de réalité » (*ibid.* : 71). Pour Hamburger s'opposent alors l'énonciation, réservée aux énoncés repérés par rapport à un *Je-Origine* réel et qui font un usage communicationnel de la langue, et la narration, repérée par rapport à des *Je-Origine* fictifs, et à but non communicationnel. La fiction est donc ici présentée comme l'opposé de la réalité, et les énoncés correspondants comme incompatibles les uns avec la première, les autres avec la seconde.

iv) Textes de fiction et attitude de locution

Selon Hamburger, narration et énonciation ne s'opposent pas uniquement sur le terrain de la logique, mais elles fonctionnent également de façon différenciée du point de vue textuel. Elle propose des marqueurs de fictionnalité, au premier rang desquels le prétérit de la poésie épique, un prétérit de narration. Pour elle (1986 : 77), la particularité de ce prétérit tient à ce qu'il est privé de sa valeur temporelle, il « perd la fonction

grammaticale de désigner le passé » et ne parvient pas à donner au lecteur l'illusion que les événements se sont réellement déroulés dans le passé. S'il n'y pas véritablement rupture entre les deux modes d'utilisation de la langue, il y a bel et bien décalage.

Pour Weinrich (1973) aussi, il existe deux grands types de textes, qui se distinguent par l'utilisation de deux familles de marqueurs, notamment au niveau des temps, dont il est fait un usage répétitif, obstiné : d'un côté les *textes commentatifs* aux *temps commentatifs*, de l'autre les *textes narratifs* aux *temps narratifs*. « Les temps commentatifs seront ceux du "monde commenté", et les temps narratifs ceux du "monde raconté" » (Weinrich 1973 : 23). Les temps du monde commenté seront le présent, le futur et le passé composé ; ceux du monde raconté seront le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel, et leurs équivalents dans les autres langues. Pour Weinrich (1973) comme pour Hamburger, la fonction de ces formes temporelles n'est pas de faire référence à un point du temps :

> Elles transmettent du locuteur à l'auditeur un signal bien spécifique : « Ceci est un commentaire », ou au contraire « Ceci est un récit ». (Weinrich 1973 : 25)

Pour lui aussi, le prétérit y a perdu sa vocation à faire référence à des événements effectifs du passé, et il évoque même, à propos du récit, une « neutralité à l'égard du temps » (Weinrich 1973 : 44). Simultanément, les formes temporelles marquent ce que Weinrich appelle une « différence d'*attitude de locution* » (*ibid.* : 30). En effet, les textes commentatifs – « dialogue dramatique, mémorandum politique, éditorial, testament, rapport scientifique, essai philosophique, commentaire juridique, et toutes les formes du discours rituel, codifié et performatif » (*ibid.* : 33) – sont caractérisés par l'*attitude tendue* du locuteur :

> Le locuteur y a une attitude tendue ; ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, et il lui fait également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et réagir. Tout commentaire est un fragment d'action ; si peu que ce soit, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un et l'autre. (Weinrich 1973 : 33)

À l'inverse, les textes narratifs ont des caractéristiques diamétralement opposées :

> Aux temps du monde raconté correspondent d'autres situations de locution : une histoire de jeunesse, par exemple, un récit de chasse, un conte que l'on a soi-même inventé, une légende pieuse, une nouvelle « très écrite », un récit historique ou un roman ; mais aussi bien une information

> journalistique sur le déroulement d'une conférence politique, même si celle-ci est d'un intérêt brûlant. Ce qui compte n'est pas que l'objet de l'information soit important en lui-même, mais que le locuteur, par la manière dont il la présente, ait voulu ou non provoquer chez l'auditeur des réactions immédiates. (Weinrich 1973 : 33)

Le récit est extérieur à la situation de locution, ce qui exclut la possibilité pour le locuteur de susciter la moindre réaction chez son destinataire :

> […] le monde dont il est question est étranger à l'entourage direct et immédiatement préoccupant du lecteur et de l'auditeur ; […] au contraire, la situation de locution, conçue sur le modèle de la communication, ne se confond pas avec la scène de l'action ; […] locuteur et auditeur ne figurent pas comme acteurs de ce *theatrum mundi* mais en seront plutôt, pour la durée du récit, les spectateurs – dussent-ils d'ailleurs être ainsi confrontés au spectacle d'eux-mêmes. Leur existence est en somme laissée hors jeu. (Weinrich 1973 : 33)

Pour Weinrich, les signaux linguistiques ont pour principale fonction celle de faire connaître à l'auditeur ou au lecteur l'attitude de locution dans laquelle se trouve le locuteur, et de susciter chez lui une réception adaptée[22]. Ainsi, les marques du commentaire doivent indiquer au destinataire que l'on sollicite son engagement et qu'on cherche littéralement à le faire lever de sa chaise. Au contraire, les marques du récit « ont pour fonction d'avertir l'auditeur que cet énoncé est "seulement" un récit et qu'il peut l'écouter avec un certain détachement » (Weinrich 1973 : 34).

Weinrich établit donc, comme Hamburger, une division entre deux types de textes, correspondant à deux types de rapport au langage. Néanmoins, contrairement à Hamburger, Weinrich ne retient pas le critère de la fictionnalité comme pertinent. Commenter et raconter sont des attitudes, des façons d'utiliser la langue, qui, comme on l'observe dans la liste d'exemples de textes commentatifs et narratifs, sont totalement indifférentes au critère de vérité, autant, du reste, qu'au critère de littérarité :

> Peu importe au récit, en tant que tel, que l'histoire soit ou non inventée, qu'elle donne dans la stylisation littéraire ou s'en tienne, loin de toute prétention, à la banalité quotidienne. Peu importe enfin le genre littéraire qui impose ses règles au détail de la mise en forme. C'est par-delà ces différences

[22] À propos de l'attitude de locution, « il doit être entendu que celle du locuteur appelle chez l'auditeur une réaction correspondante, de sorte que l'attitude de communication ainsi créée leur est commune ». (Weinrich 1973 : 30)

> secondaires que jouent les traits du récit comme type de situation de communication. (Weinrich 1973 : 33)

En somme, ce qui distingue texte commentatif et texte narratif revient à peu près à ce qui différencie *discours* et *histoire* chez E. Benveniste (1974), à ceci près que ce dernier ne parle pas d'attitude de locution mais de différents *plans d'énonciation* (Benveniste 1974 : 238). En outre, Benveniste insiste davantage que Weinrich sur les variations de l'appareil formel entre *discours* et *histoire*, notamment dans l'emploi des temps et de la personne. Ce qu'il est important de retenir de la définition de Benveniste de l'*énonciation historique*, est qu'elle se caractérise par le détachement du locuteur par rapport à son récit :

> Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. (Benveniste 1974 : 239)

Le locuteur y est comme effacé (Benveniste 1974 : 241) :

> À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes.

Par contraste, sur le plan du *discours*, la présence du locuteur est manifeste, autant que son désir de susciter la réaction de son interlocuteur :

> Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. (Benveniste 1974 : 241-242)

On aboutit donc à deux définitions très proches de celles qu'avançait Weinrich plus haut pour ses deux types de textes : il y a ceux qu'on lit ou écoute avec détachement (*récit* pour Weinrich, *histoire* pour Benveniste) et ceux qu'on reçoit avec une certaine tension (*commentaire* pour Weinrich, *discours* pour Benveniste). Pour Benveniste non plus, *histoire* n'est pas nécessairement synonyme de *fiction* :

> Bien entendu l'énonciation historique des événements est indépendante de leur vérité « objective ». Seul compte le dessein « historique » de l'auteur. (Benveniste 1974 : 240 n1)

Ainsi, l'existence d'une rupture logique entre texte de fiction et texte de non-fiction est discutable. Pour Hamburger, elle est pourtant réelle : puisqu'il ne remplit pas le critère

de vérité, le texte à contenu fictionnel perd sa vocation communicationnelle. Pour Weinrich et Benveniste en revanche, la fictionnalité n'est pas retenue comme une critère discriminant, et chez eux la dichotomie n'a plus rien à voir avec la logique : l'attitude de locution (Weinrich) ou l'intention énonciative (Benveniste) du locuteur (et leurs implications formelles) constituent selon eux l'axe autour duquel doivent s'effectuer toutes les distinctions. Dans ces conditions, fiction et non-fiction ne sont pas en opposition ni en rupture l'une par rapport à l'autre.

2.1.2.3. Les attitudes et états mentaux du lecteur

Il a été dit que l'attitude du lecteur a tendance à s'accorder à celle du locuteur. On lui fait croire des choses, il se les laisse imaginer. Selon Lewis (1978), le locuteur *fait comme si* ce qu'il disait était des vérités, le lecteur *fait comme s'*il les prenait comme telles[23]. Mieux, certaines de ses réactions face aux événements et personnages du monde fictionnel ressemblent à celles qu'il pourrait avoir face à une situation réelle. Les œuvres de fiction déclenchent en nous des émotions. Or, comme le dit Currie (1990), cela ne devrait pas être le cas :

> […] given a certain widely held conception of what emotions involve, emotional reactions to fiction seem to be *impossible*. As Colin Radford[24] put it: "I can only be moved by someone's plight if I believe that something terrible has happened to him. If I... believe that he has not and is not suffering or whatever, I cannot grieve or be moved to tears." Radford's point is a logical one: emotion requires belief, and the reader of fiction does not have the beliefs required for emotion. How, then, can we be horrified by ghosts we don't believe in? How can we fear for the moral and physical well-being of people we know don't exist? How can we admire a woman we know has never lived? (Currie 1990 : 183)

Walton propose de résoudre cette contradiction en disant que ce que nous ressentons en présence d'une fiction ne sont pas vraiment des émotions, mais des *quasi-émotions*, très proches des premières. Selon J.-M. Schaeffer (1999), cette solution n'est pas la bonne.

> Sa théorie du « faire-comme-si » (*make believe*) aboutit en effet à une sorte de dualisme ontologique, fondé sur un redoublement de toutes nos attitudes

[23] Lewis est cité par Currie (1990 : 50) : "The story tellers pretend to pass on historical information to their audience; the audience pretends to learn from their words, and to respond accordingly."

[24] C. Radford (1975 : 68).

> sérieuses face au monde par des attitudes fictionnelles : il parle ainsi de propositions fictionnelles, du fait d'avoir fictionnellement peur, du fait de compatir fictionnellement, etc. […] Selon Walton, tous les effets induits par une fiction relèvent de l'attitude du faire comme si. [Or] décrire les réactions émotives d'un lecteur ou d'un spectateur en disant qu'il compatit fictionnellement, qu'il est triste fictionnellement, etc., donc qu'il ne ressent que des quasi-émotions, ne me paraît pas convaincant d'un point de vue psychologique. (Schaeffer 1999 : 192-193)

Pour Schaeffer, les réactions émotionnelles du lecteur sont, au contraire, bien réelles. En revanche, il admet que les émotions ressenties lors de la lecture n'entraînent pas l'engagement de mouvements réactionnels, contrairement à ce qui serait le cas dans une situation réelle : par exemple, à la lecture d'un passage terrifiant, la peur ressentie n'implique pas que le lecteur ira se cacher en lieu sûr. Selon Schaeffer (1999 : 189-190), les représentations véhiculées par le texte de fiction n'accèdent pas, dans l'esprit du lecteur, au statut de croyance. La conscience qu'a le lecteur d'être en situation de ce que Schaeffer appelle « feintise ludique partagée » *neutralise* l'illusion et *bloque* les réactions motrices qu'une situation réelle équivalente aurait suscitées. Schaeffer souligne « la puissance du contrôle conscient exercé au nom du cadre pragmatique de la feintise ludique » (1999 : 180). Au cœur de cette idée se situe le concept cher à Schaeffer d'*immersion fictionnelle*, qu'il définit ainsi :

> L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative. Alors qu'en situation « normale » l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle. (Schaeffer 1999 : 180)

Il parle d'« attention scindée » (*ibid.* : 182) et de « coexistence de deux mondes, celui de l'environnement réel et celui de l'univers imaginé » (*ibid.*). L'immersion fictionnelle est donc un état mental double et paradoxal :

> La situation d'immersion fictionnelle se caractérise donc par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. (Schaeffer 1999 : 189)

On comprendra ici *préattentionnel* comme *préconscient*, ou ce qui n'a pas accédé au niveau de *l'attention consciente*. Cette concomitance paradoxale est, pour Schaeffer, la condition de

possibilité de l'immersion fictionnelle :

> C'est l'efficacité de ce blocage dû à la croyance (consciente) que nous nous trouvons dans un cadre fictionnel qui nous permet de laisser opérer sans risque les leurres préattentionnels qui induisent la posture représentationnelle ou perceptive indispensable à l'immersion. (Schaeffer 1999 : 190)

En d'autres termes, la conscience de la fiction neutralise les illusions dues à la fiction, ce qui rend acceptable, voire ludique, pour le lecteur de se prendre au jeu de ces simulations fictionnelles, de s'y immerger. La théorie de Schaeffer par rapport aux émotions du lecteur est donc complexe : il leur reconnaît une réalité et rejette l'idée qu'elles sont simulées, tout en postulant que la cognition bloque leur parcours, empêchant ainsi certains de leurs effets. Loin de nier ces émotions, Schaeffer les place même au centre du phénomène de fiction chez le lecteur : l'investissement émotionnel dû à l'immersion fictionnelle autorise en effet, selon lui, l'accès à « l'univers de fiction » :

> L'immersion fictionnelle permet d'accéder à « l'univers de fiction » (Thomas Pavel). Elle le fait en nous amenant à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes[25] élaborent le semblant. (Schaeffer 1999 : 198)

La similitude entre les attitudes mentales apparaissant lors de la lecture d'une fiction et les attitudes mentales de la vie ordinaire est donc une condition nécessaire à l'entrée en fiction. Autrement dit, si le lecteur ne ressentait que des émotions fausses ou feintes, il aurait toutes les raisons de ne pas s'intéresser à l'histoire qu'on lui conte. L'immersion fictionnelle a donc une fonction. Schaeffer (1999 : 199) conclut que « la fiction opère cognitivement » en permettant au lecteur, grâce à sa nature proprement fictionnelle, de s'adonner sans risque à une « activité de modélisation » (*ibid.*), c'est-à-dire d'imagination.

L'immersion fictionnelle de Schaeffer implique donc une véritable continuité entre réalité et fiction puisque les deux univers coexistent lors de la lecture, moyennant une simple inversion dans l'esprit du lecteur de la hiérarchie habituelle entre univers ordinaire et imaginaire. En outre, la vie réelle nous constitue selon lui un « répertoire » de représentations, qui lui seul rend possible la représentation mentale des mimèmes :

> […] les mimèmes resteraient radicalement opaques s'ils n'étaient couplés en

[25] Les mimèmes sont chez Schaeffer les éléments fictionnels qui simulent une réalité.

> permanence avec les traces mnémoniques de nos expériences réelles. Cela signifie notamment, et trivialement, que toute réactivation de mimèmes ne peut que se fonder sur le répertoire de représentations dont dispose le récepteur, sur son « monde ». (Schaeffer 1999 : 183)

Selon Schaeffer, cela se justifie par l'unicité de notre système représentationnel, par le fait que nous nous servons des mêmes *compétences représentationnelles* pour l'univers ordinaire et l'univers fictionnel :

> […] nous ne disposons pas d'une compétence représentationnelle qui serait spécifiquement réservée aux fictions ; pour accéder à une modélisation fictionnelle, les seules compétences dont nous puissions nous servir sont celles dont nous nous servons par ailleurs. (Schaeffer 1999 : 218)

Cette réalité est aussi une contrainte : incapables de nous représenter quoi que ce soit dépassant nos compétences représentationnelles ordinaires, on aboutirait à une neutralisation de la fiction :

> Un univers fictionnel sur lequel ces compétences n'auraient pas de prise ne serait pas un univers fictionnel parce qu'il ne serait pas une représentation. (Schaeffer 1999 : 218)

Comme pour l'univers du jeu (voir *supra*), ressurgit l'image du palimpseste : la fiction est une réécriture de la réalité, la réalité se lit sous la fiction en transparence, elles occupent le même terrain. « La fiction est un modèle fictif de l'univers factuel », dit Schaeffer (1999 : 219). Mais ce modèle n'est invoqué que pour être dépassé, comme l'explique Rousset (1962) :

> Certes, la réalité, – l'expérience de la réalité et l'action sur la réalité –, n'est généralement pas étrangère à l'art. Mais l'art ne recourt au réel que pour l'abolir, et lui substituer une nouvelle réalité. (Rousset 1962 : III)

L'art est une représentation *du* réel mais aussi et surtout *contre* le réel ; il est invention.

Les différents points de vue adoptés dans l'étude du rapport entre la réalité et la fiction ne permettent sans doute pas de trouver une résolution à la tension entre continuité et rupture, mais tout au moins ouvrent-ils à une meilleure compréhension de la cohabitation de ces deux univers. La dernière perspective examinée amène notamment à s'écarter des débats théoriques ancestraux et à se concentrer sur une phénoménologie de la lecture et la psychologie du lecteur pour tenter de saisir l'expérience même de la fiction.

Cette posture centrée sur le lecteur, qui sera la nôtre tout au long de cette thèse, tend à faire apparaître une autre dialectique, sur un axe identité/différence. La figure récurrente du palimpseste dessine le scénario d'une superposition autant que d'un passage d'une dimension à une autre. Lors de la lecture (et peut-être aussi lors de l'écriture), on navigue sur cet axe qui va de l'identité à la différence, sans jamais atteindre ni l'un ni l'autre des deux extrêmes : le monde fictif ne peut jamais coïncider complètement avec le monde réel[26], et doit toujours avoir suffisamment en commun avec lui pour nous être représentable.

2.1.3. La première phrase et la situation initiale

Continuons néanmoins notre exploration de la dialectique rupture/continuité en changeant cette fois totalement de point de vue. Il s'agit en effet ici de voir comment se manifestent ces deux opposés dans les premières phrases qui constituent notre corpus, aussi bien du point de vue thématique que linguistique. La continuité dans les phrases du corpus sera étudiée de façon plus approfondie au chapitre 6.

2.1.3.1. La première phrase : entre continuité par défaut et rupture explicite

On a vu au chapitre 1 comment le commencement de toute chose correspondait à la discontinuité du fond permettant l'apparition d'une forme. Mais on a vu également que la tendance naturelle de la cognition était de tenter de voir de la continuité en tout lieu et en toute chose. Dit schématiquement, se produiraient lors de tout commencement deux phénomènes concomitants : une rupture dans les choses et la persistance d'une continuité dans le regard de celui qui observe ce commencement. Du point de vue de la séquentialité du discours, on sait que, là aussi, la continuité est considérée comme *a priori*, en l'absence de toute marque explicite de rupture. Ainsi, selon D. Goutsos (1996) :

> An important task for the writer is to indicate discontinuity within the larger presupposed continuity of the text. In other words, the writer is faced with the tasks to manage the interaction through discourse in sequential terms and to segment discourse into chunks and indicate their boundaries, *i.e.* the discontinuity between one and another. (Goutsos, 1996 : 504)

Plus loin, Goutsos explique que la continuité peut s'exprimer soit par des marques explicites, soit en ne faisant apparaître aucune indication de discontinuité :

[26] Voir Currie (1990 : 54), pour qui les mondes fictionnels sont incomplets car non totalement déterminés. Cette part d'indétermination interdit une complète coïncidence avec le monde réel. À ce sujet, voir aussi ce que dit Schaeffer des inférences impossibles.

> For a continuation span to be established, there must be at least one utterance linked to the immediately previous one, either by an explicit signal or by default (*i.e.* because no signal of shift occurs). (Goutsos 1996 : 515)

L.-M. Ho-Dac (2007 : 66) nous rappelle qu'il s'agit là de la traduction au niveau textuel du principe cognitif de l'économie : le coût cognitif de la continuation est moindre, ce qui se traduit par une économie des signes au niveau de la forme. À l'inverse, la discontinuité doit se signaler de façon explicite par ce que Ho-Dac (2007) appelle des « stratégies de rupture » :

> Elles consistent à signaler que les informations entrantes sont à intégrer dans une structure différente de celle jusque-là en cours. (Ho-Dac 2007 : 71)

Voici comment elles se manifestent formellement :

> Ces stratégies peuvent correspondre par exemple à un changement radical des entités, circonstances et procès en jeu dans le discours, au passage à un autre niveau d'énonciation (description/commentaire), au changement de mode organisationnel. (Ho-Dac 2007 : 72)

Sous la plume de Ho-Dac, qui travaille sur le rôle de la position initiale dans l'organisation du discours, il faut entendre que ces stratégies de rupture interviennent en début de phrase. Elle s'intéresse notamment aux adverbiaux extra-prédicatifs, ces circonstants placés en début de phrase et le plus souvent séparés des termes de la relation prédicative par une virgule. Reste que définir la rupture par le changement rend difficile l'application de cette remarque à une première phrase : en effet, tout changement existe par le contraste avec l'ancien. Or, dans une première phrase de roman, il n'y a pas d'ancien : *tout* est nouveau, les entités, les circonstances et les procès. Pour autant, peut-être ne faut-il pas confondre le niveau discursif et le niveau linguistique. Le contenu est nouveau *de facto*, mais les formes linguistiques ne codent pas nécessairement cette nouveauté. Faut-il alors considérer que, ces entités, procès et circonstances étant nouveaux, ils constituent tout de même une rupture ? ou bien que, si aucune marque explicite de rupture n'est présente, la continuité continue à valoir par défaut ? Il ne s'agit pas ici de répondre à cette question, nous ne pouvons que constater que, là encore, les concepts de continuité et de rupture tels qu'exposés et définis précédemment par Ho-Dac ne prévoient pas le cas de la première

phrase[27]. Prenons l'exemple suivant :

> n°38 : The researcher was a very tall, very thin young man with a head too small for his frame and an adam's apple the size of a golf ball.

On observe ici une contradiction assez typique des phrases de notre corpus où, en position initiale, on trouve un référent nouveau présenté comme connu : le personnage du *researcher* est indéniablement mentionné pour la première fois dans le texte, et pourtant ce nom est déterminé par un article défini qui, typiquement, indique que le référent est déjà connu. Faut-il alors considérer que la nouveauté induit nécessairement la discontinuité ? ou bien l'anaphore suffit-elle à préserver le principe de continuité par défaut ? Nos développements précédents sur la théorie de la *catastrophe*, notamment, et la morphogénèse en général, nous ont montré qu'une forme doit son apparition à la discontinuité du fond. De façon similaire ici, la mention de ce personnage le fait surgir de nulle part. Le caractère défini ou indéfini de l'article n'a donc pas d'impact sur la réelle discontinuité induite par ce phénomène d'apparition. Avec l'article indéfini, la nouveauté du référent est assumée et le lecteur se sent ainsi accompagné et guidé dans la découverte de ce nouvel univers. À l'inverse, la présence de l'article défini trahit le déploiement d'une autre stratégie, que nous appellerons *stratégie de continuation*, dont le but est de créer l'illusion d'un récit qui saisit au vol un monde fictif dont l'existence se présente comme indépendante du texte (voir *infra* 6.3.).

2.1.3.2. *Topoi* du début et situation initiale

La tension entre continuité et discontinuité peut également être envisagée du point de vue thématique. Les premières phrases sont typiquement le lieu de la mise en place d'une situation qui servira de point de départ aux déploiements narratifs ultérieurs. Certaines sont des situations types, des lieux communs du commencement romanesque, sans doute parce qu'elles sont particulièrement fécondes du point de vue diégétique. C'est le cas du moins pour ce que Del Lungo appelle les *incipits narratifs*. Il traite des *incipit* en général et non spécifiquement de la première phrase, mais nous pouvons adapter son discours à notre objet d'étude.

D'après Del Lungo (2003) il est en effet possible de classer les débuts de roman de la façon suivante :

---

[27] Il est amusant de noter que la thèse de Ho-Dac, consacrée à la position initiale dans l'organisation du discours, considère trois niveaux d'initiale : « l'initiale de sections, l'initiale de paragraphes (initiale de sections exclue) et l'initiale de phrases (initiale de paragraphes exclue) » (Ho-Dac 2007 : 100). Elle ne traite donc pas spécifiquement de l'initiale de la première phrase du texte, en somme, de l'initiale de l'initiale.

> - *incipit* NARRATIFS, catégorie extrêmement vaste qui peut présenter différentes modalités d'entrée dans l'histoire, avec certaines situations types de départ répandues et reconnaissables ;
>
> - *incipit* DESCRIPTIFS, pouvant à leur tour être différenciés selon l'objet de la description (lieux, personnages, etc.)
>
> - *incipit* COMMENTATIFS, à l'intérieur desquels il est possible d'opérer une sous-classification selon le type de discours présenté. La digression initiale peut en effet se concentrer sur l'objet de la narration (référence à un savoir, discours explicatif, commentaire philosophique ou moral, aphorisme, etc.) ou sur l'acte même de la narration (discours métanarratif). (Del Lungo 2003 : 83)

Pour les *incipit* narratifs, il cite les situations types suivantes (Del Lungo 2003 : 84-96) :

- *le départ et l'arrivée*, auxquels il ajoute *le retour*, et qu'il rassemble tous trois sous la situation type du *voyage*.

- *la découverte et l'attente*,

- *le réveil*,

- *la rencontre*.

Les *incipit* descriptifs (*ibid.* : 183), dont il décrit le caractère statique, ont pour vocation d'introduire l'espace, le temps et les personnages, ingrédients du récit.

Enfin les *incipit* commentatifs (*ibid.* : 193) sont le lieu d'une « interrogation métanarrative sur la possibilité même du commencement » et sont qualifiés de « suspensifs ».

Seuls les *topoi* narratifs font l'objet d'un développement spécifique par Del Lungo (2003 : chapitre 4). Ce qui nous intéresse ici, c'est que les situations types listées par l'auteur se résument toutes plus ou moins à un schéma de rupture. En effet, il s'agit à chaque fois d'un nouvel état de fait, d'une situation qui rompt avec un avant. L'avant est présupposé par le fait même que la situation de départ consiste à le quitter, par ce nouvel état *en contre*, ce qui nous ramène à la tension entre rupture et continuité.

Pour Del Lungo (2003 : 85-87), le *départ* a « la fonction d'ouvrir une série infinie de possibilités narratives, en augmentant de façon démesurée la potentialité de l'*incipit* » grâce à la part d'inconnu et de nouveauté qu'il introduit. La situation symétrique de l'arrivée, elle, « peut constituer l'ouverture d'un nouvel espace » et est aussi « fonctionnel[le] à l'entrée en scène d'un personnage », tout en présupposant « l'existence d'un "ailleurs" d'où le

personnage provient ». L'*arrivée* comme le *départ* contiennent en creux l'implicite d'un avant que l'on quitte, et ouvrent sur un ailleurs, voyant donc successivement se clôturer un espace et s'ouvrir un second. Le *retour* est une modalité de l'arrivée, et tous sont des variations sur le *topos* du voyage.

La *découverte* et l'*attente* sont réunies par Del Lungo (2003 : 88) sous le *topos* plus général de l'*exploration*, scénario rythmé par l'une et l'autre alternativement, dans une « stratégie unique de révélation ». La tension inhérente aux deux phases de l'*exploration* offre un formidable potentiel narratif : l'attente appelle sa résolution, tandis que la découverte induit typiquement le récit de l'exploration et ses aventures.

Le *réveil* s'apparente à un « passage » (*ibid.* : 90) (qui n'est d'ailleurs guère très différent du *retour* – ici un retour à soi). L'allusion métanarrative n'est jamais loin, car le passage du sommeil à l'état de veille est doublé du passage du discours du monde au discours du texte. Du point de vue dramatique, le personnage débute une nouvelle journée, avec laquelle s'ouvre une nouvelle situation. Le réveil, événement ponctuel, dit bien, lui aussi, la rupture inhérente au passage d'un avant à un après.

Enfin la *rencontre* de deux personnages est selon Del Lungo (2003 : 94) « une séquence narrative inaugurale par excellence », et laisse notamment entrevoir la multitude des possibilités liées aux rapports intersubjectifs : amour, haine, amitié, collaboration, opposition, etc.

Ainsi, conclut et résume Del Lungo (2003),

> Toutes les situations types répertoriées impliquent une stratégie de début dynamique, par la présentation d'un événement inaugural qui offre d'innombrables possibilités narratives, en augmentant et multipliant les attentes du lecteur. Et l'événement qui se produit relève en tout cas d'une idée de passage, conçue de différentes façons : mouvement dans l'espace (voyage, départ et arrivée), franchissement d'un seuil (entrée et sortie), transmission d'une connaissance (découverte), changement d'état (sommeil, veille), communication des sens (rencontre, jeu du regard) jusqu'au plus radical passage d'état relatif à l'existence et représenté par le *topos* de la naissance […]. (Del Lungo 2003 : 99-100)

Force est de constater que la liste des *topoi* du début précédemment annoncée par Del Lungo (2003 : 84-86) est quelque peu modifiée. Mais l'idée du passage reste maîtresse. Dans notre corpus, voici les situations types évoquant la rupture, le changement et le passage les plus représentées. Elles sont ici classées ici par ordre décroissant :

- le commencement (44)
- la mort (36)
- l'arrivée (22)
- la catastrophe (20)
- le réveil (16)
- le départ (14)
- la naissance (10)
- le retour (9)
- la rencontre (8)
- la fin (7)

D'autres situations sont bien évidemment présentes dans nos phrases, mais moins fréquentes, et dans lesquelles on reconnaît moins les notions d'« événement inaugural » et de passage. D'un point de vue quantitatif, ces *topoi* apparaissent 165 fois sur un corpus de 402 phrases[28].

Tous ces *topoi* ont en commun leur lien à l'idée du passage, moment propice à l'ouverture d'un nouvel espace narratif et à l'avènement d'une nouvelle parole, celle du roman : les *topoi* du commencement offrent en cela des possibilités métaphoriques et métatextuelles illimitées. Cependant, tous n'abordent pas l'idée du début de la même façon. En effet, certains mettent l'accent sur la création d'une nouvelle situation, l'ouverture vers la nouveauté, tandis que d'autres se focalisent sur un événement marquant une clôture, laissant derrière soi un nouvel état de fait. On classera donc les différents *topoi* repérés dans le corpus de la façon suivante :

Nouveau départ	*Plus jamais comme avant*
- Commencement - Réveil - Naissance - Départ, arrivée, retour - Rencontre	- Fin - Mort - Catastrophe

[28] Dans certains cas, plusieurs *topoi* apparaissent dans une même phrase. Il ne nous est donc pas possible de tirer des statistiques du type pourcentages.

Ce classement est sans doute discutable, le nouveau départ et le fait que plus rien ne soit jamais comme avant n'étant que les deux faces de la même pièce, et la distinction ne reposant que sur une nuance de point de vue. L'intérêt pour nous est moins de fond que de forme : trier les *topoi* nous permet simplement de ne pas tous les présenter en bloc mais d'en ordonner la description.

i) Les topoi *du nouveau départ*

Les *topoi* du nouveau départ se manifestent le plus souvent par le ***topos* du commencement** et l'utilisation des verbes à aspect inchoatif *start*, *begin* ou leurs dérivés nominaux comme dans

n°50 : The memory starts here, in my apron pocket, with the gun.

n°73 : In the Beginning was not the Word...

n°117 : The snow started to fall several hours before her labor began.

Dans la phrase n°50, le commencement est à comprendre à deux niveaux : la présence du revolver dans la poche de son tablier constitue son premier souvenir, avant cela, le personnage ne se souvient de rien ; mais « *the memory* » peut aussi correspondre au récit lui-même envisagé comme un travail de mémoire. Au n°73, la référence intertextuelle au récit de la Genèse, récit de l'origine, est évidente. La contradiction de la première phrase de la Genèse parvient ironiquement à activer la représentation de ce récit du commencement de tous les commencements, tout en refusant à cette phrase et à la parole en général, la capacité de débuter le roman. Dans la phrase n°117, l'évocation d'un changement météorologique fait écho au commencement du travail de l'accouchement, qui lui même laisse entrevoir le début d'une vie humaine. On a ici un bel exemple de cohabitation d'éléments disant à la fois la continuité et la rupture. La neige, en toile de fond, assure en effet la continuité entre l'avant et l'après, et le travail de l'accouchement est une représentation du passage, dont l'issue est la naissance d'un enfant, événement inaugural s'il en est.

Le *topos* du commencement peut également être suggéré par l'utilisation de *first*, tantôt en tant qu'adjectif pour désigner une première fois, tantôt en tant qu'adverbe pour débuter une énumération :

n°26 : First day of the new life.

n°52 : The first thing I remember is being under something.

n°140 : The first time Richard hit me I was stars in front of my eyes just like they do in cartoons.

n°162 : I first began to dream of Cairo in the evenings, as I sat in my room, listening, while Abu-Ali berated his wife or shouted at some unfortunate customer who had happened to incur his displeasure while making purchases at his shop.

Il est intéressant de noter que *first* se trouve dans ces exemples systématiquement placé en début de phrase, comme pour souligner le plus tôt possible la borne marquant la frontière du nouvel espace, celui de la nouvelle situation, mais aussi celui du début de la fiction à un niveau métanarratif. *First* agit dans les phrases citées comme marqueur de l'inaugural, empreinte de la rupture entre l'avant et l'après, et, en tant qu'il initie une série, il laisse également entrevoir une suite.

Parfois le commencement est dit de façon moins littérale, mais suggéré, comme dans

n°304 : In 1935, when I was eighteen, I entered the household of Rudolf Mitwisser, the scholar of Karaism.

Dans cette phrase, le verbe *enter* dit l'entrée en fonction, le commencement d'un épisode professionnel probablement en tant que domestique. Du point de vue lexical, certains lexèmes évoquent en effet l'idée du début de façon plus indirecte, que soit ou non racontée une situation de commencement. C'est le cas notamment avec *morning* (20 occurrences) et autres *dawn*, *sunrise*, *break of day*, *breakfast* ou encore la mention d'horaires matinaux (en tout 8 occurrences) comme ci-dessous :

n°316 : This is my life: The alarm goes off at five-thirty with the murmuring of a public-radio announcer, telling me that there has been a coup in Chad, a tornado in Texas.

L'adjectif *new* et l'adverbe *newly* traduisent à 7 reprises l'idée de la nouveauté, comme dans la phrase n°141 :

n°141 : My sweater was new, stinging red and ugly.

ou encore *become* en trois occurrences, comme dans

n°129 : Politics is often a millstone around democracy's neck, and it had become a noose around mine.

D'une façon générale, les occurrences des mots *start*, *begin*, *first*, *become*, *early*, *newly*, *morning* et ses dérivés font un total de 87. Sans qu'une situation réellement nouvelle soit nécessairement contée, l'évocation du matin, ou encore celle d'un nouveau vêtement (comme ci-dessus) semblent en affinité avec la première phrase et l'inauguration de l'espace narratif, et tendent à tout le moins à renforcer la création d'un tableau qui s'inscrit en rupture avec un avant.

Le *topos* du réveil est présent à 16 reprises, et se manifeste, par exemple, à travers les 9 occurrences de *(a)wake(en)*, en écho aux 28 occurrences de *morning* et assimilés, comme dans :

n°30 : The man – me, this pale being, no one else, it seems – wakes in fright, tangled up in the sheets.

n°154 : Rachel was awoken by a painting, or, rather, by the idea of one.

n°232 : That she had not killed him in her sleep was still the great relief of every morning.

Dans les phrases n°s30 et 154, le réveil du personnage, dont la cause est énigmatique, marque le passage à un nouvel état, une nouvelle journée peut-être, qui portera sans doute les traces laissées par la nuit et ses songes. La terreur nocturne de l'un et l'étrange intervention de cette peinture pour l'autre constituent déjà un début d'intrigue. Dans la phrase n°232, l'idée du réveil est suggérée de façon plus indirecte par l'opposition entre *sleep* et *morning*, le second venant interrompre le premier. L'itération dite par le déterminant quantifieur de récurrence *every* et la présence de l'adverbe *still* indiquent que, malgré l'apparente généricité de l'énoncé, on nous fait le récit d'une situation de réveil bien spécifique, et que le personnage vient à peine de s'extirper du sommeil : nous saisissons là ses premières pensées, et c'est une nouvelle journée qui s'ouvre à elle, qui nous sera sans doute contée juste après. La conjugaison de la rupture du réveil, ce passage d'un état à un autre, et de l'itération et la continuité dites par *every* et *still* confèrent à cette première phrase un grand relief.

Le *topos* de la naissance est pour Del Lungo (2003) une façon de « commencer par le commencement » :

> […] dans le roman, le *topos* de la naissance a une puissante fonction inaugurale, en ce qu'il se lie à la question de l'origine et permet d'entamer un parcours narratif qui suit les péripéties du héros tout au long de son existence […]. (Del Lungo 2003 : 105)

Dans notre corpus, 10 romans utilisent cette thématique dans la première phrase.

> n°355 : Mae Mobley was born on an early Sunday morning in August 1960.

La phrase n°355 présente un cas typique de ce que décrit Del Lungo : on prend connaissance de l'existence du personnage au premier jour de sa vie[29]. Ici, la naissance du personnage initie le roman sans que rien ne soit dit de l'avant, comme une métaphore de la création, dont l'arbitraire est assumé. Le roman naît en même temps que le personnage, en même temps aussi que le narrateur, origine de la parole du texte, porte le personnage à l'existence en énonçant comme un démiurge sa venue au monde. On voit, en outre, réapparaître ici le thème du matin, en affinité avec celui du commencement.

La naissance peut être abordée de façon plus métaphorique, comme une naissance à soi-même :

> n°123 : I was born twice: first as a baby girl, on a remarkably smogless Detroit day in January of 1960; and then again, as a teenage boy, in an emergency room near Michigan, in August of 1974.

Le caractère oxymorique du couple *born twice* rend l'énoncé énigmatique et introduit l'idée d'une double rupture, voire d'une rupture au carré. L'énoncé étant à la première personne, la naissance est vécue par celui qui naît comme un événement *ex nihilo* : lorsqu'il y a création intentionnelle, le lien entre cette création et l'avant est évident pour tous (le créateur lui-même et ses spectateurs) sauf pour ce qui est créé. La nouveauté est donc la plus totale pour le personnage. Le terme de nouveauté convient d'ailleurs mieux ici que celui de rupture qui présuppose nécessairement une préexistence que l'on rompt. Pour sa seconde naissance, cohabitent à nouveau la continuité et la discontinuité, puisque l'existence reste ininterrompue tout en subissant une révolution majeure, que le personnage assimile à une renaissance, une recréation de soi-même.

---

[29] Del Lungo (2003 : 106) fait de ce *topos* de la naissance une caractéristique récurrente du roman réaliste du XIX^e^ siècle, que la « volonté de totalisation » tend à faire remonter « à un commencement absolu », point de départ « naturel » de la narration.

D'autres phrases disent cela sans utiliser le syntagme verbal *be born* :

> n°205 : I became what I am today at the age of twelve, on a frigid overcast day in the winter of 1975.

Become est la trace d'une renaissance, d'une transformation qui implique nécessairement la rupture avec ce qu'était le personnage auparavant. Il est intéressant de remarquer que les trois phrases citées en exemple fonctionnent toutes à peu près selon le même schéma : dire la naissance, puis dater la naissance. La datation apparaît dans 5 phrases sur les 10 répertoriées pour ce *topos*.

Les autres phrases qui parlent de la naissance sont davantage focalisées sur l'avant de l'accouchement :

> n°7 : An hour and forty-five minutes before Nazneen's life began – began as it would proceed for quite some time, that is to say uncertainly – her mother Rupban felt an iron fist squeeze her belly.

Dans cette phrase, le focus sur la mère du futur bébé permet de se représenter une forme de continuité, ne serait-ce que par la durée de la grossesse. Pour autant, la double mention de *began* rompt avec cette continuité, rupture annoncée par les premières douleurs du travail.

> n°117 : The snow started to fall several hours before her labor began.

> n°350 : My mother began me one evening in 1968 on a table in the café of the town's only cinema.

Dans ces deux phrases, la naissance de l'enfant est à nouveau évoquée à travers les prémices de l'accouchement de la mère. On voit revenir les occurrences de *begin*, décrivant en fait le commencement du début, les premiers moments du travail. Dans la phrase n°117, sont présents *start* et *begin*. Le premier est annonciateur du second, et le second est une résonance du premier, comme si tout – le roman, le texte, la neige, l'accouchement, et *in fine* la vie d'un enfant – avait commencé là. Dans la phrase n°350, l'utilisation transitive du verbe *began* fait de la mère l'origine de l'enfant, du narrateur, et donc du texte. Cette mise en scène de l'origine, trivialisée par ses circonstances et désacralisée par le caractère prosaïque du prédicat *begin someone*, est autant celle de l'enfant à naître que celle du roman. On peut en effet imaginer que cette première personne dite par le déterminant possessif *my* est en réalité le roman lui-même, qui reviendrait sur son origine : sa créatrice a débuté son écriture sur une des tables du seul cinéma de la ville.

Le *topos* de la rencontre est présent dans 8 phrases. La rencontre peut être dite par le verbe *meet*, comme dans

> n°249 : Harriet and David met each other at an office party neither had particularly wanted to go, and both knew at once that this was what what they had been waiting for.

> n°365 : They arranged to meet at Lost Lagoon.

Dans la phrase n°365, la rencontre n'est pas encore actualisée ; elle est convenue, programmée à l'avance par les personnages. Néanmoins, si elle ne nous en fait pas le récit, cette phrase courte dont le verbe *meet* est le milieu, valorisé par l'opérateur de visée *to*, fait de cette rencontre le centre de l'attention et le point de mire de la narration. Comme le souligne Del Lungo (voir *supra*), la rencontre recèle un important potentiel narratif en ce que, fortuite ou convenue, la collusion de plusieurs personnages peut donner lieu à une infinité de situations, un coup de foudre par exemple, comme dans la phrase n°249. Dans cette phrase, le narrateur nous livre le sentiment commun qui naît simultanément dans le cœur des deux personnages au moment de leur rencontre, et nous fait donc envisager leur point de vue l'un sur l'autre. C'est ce que Del Lungo (2003 : 96) appelle la problématique des « regards croisés ». Selon lui en effet, « la situation type de la rencontre est organisée presque exclusivement à travers la vue […] ». Sans surprise, on voit donc intervenir des prédicats liés au regard et à la vue :

> n°13 : Amber long stared into the policeman's face.

> n°184 : The first time I saw him I thought, *he won't last*.

C'est notamment le verbe *stare* qui rend la phrase n°13 interprétable comme une scène de rencontre, à quoi s'ajoute la dissymétrie des syntagmes nominaux référant aux deux personnages, l'une est désignée par son prénom, l'autre par sa fonction, créant ainsi l'impression que le policier est inconnu d'Amber. Dans la phrase n°184, on voit réapparaître l'adjectif *first* pour dire le premier regard, directement suivi de la première opinion sur l'homme rencontré. Le récit qui suivra pourra confirmer ou infirmer cette première impression. La rencontre est donc un formidable point de départ narratif en ce qu'elle peut donner lieu à d'infinies possibilités de suites. Là encore, la continuité et la rupture cohabitent : la rencontre est un événement inaugural qui, en tant que tel, rompt avec l'équilibre préétabli et est porteur de changement, qui ne peut s'apprécier qu'à la

lumière de l'avant.

Les *topoi* du départ, de l'arrivée et du retour ont en commun l'idée du déplacement, du changement d'espace, et délimitent donc une nouvelle ère dont l'avènement est nécessairement doublé de l'abandon de l'avant, de l'ailleurs. Le départ, l'arrivée et le retour sont en fait trois variations autour du thème central du passage. Ces trois *topoi* totalisent 45 cas.

L'arrivée (21 phrases) d'un personnage dans un nouveau lieu correspond typiquement à une situation nouvelle. Un certain nombre de phrases parlent de l'arrivée d'une façon très scénique, c'est-à-dire qu'il est particulièrement aisé d'en imaginer une adaptation cinématographique, par exemple :

> n°104 : At the central train station, a lone traveler, a woman, steps off the overnight train from the north.

> n°287 : A woman steps out of her carriage, brass bells on its hood chinking like a dancer's anklets.

Dans les phrases n°s104 et 287, l'arrivée est présentée du point de vue d'un observateur. Dans les deux cas débarque une femme présentée comme mentionnée pour la première fois, comme l'indique l'article indéfini *a*. L'arrivée de cette étrangère inaugure, aussi bien pour elle que pour les habitants du lieu qui l'accueillent, une nouvelle ère. L'arrivée est un avatar du thème du passage qui focalise le terminus, le nouvel espace, tout en assumant le préconstruit d'un ailleurs d'où l'on vient et d'un parcours aux possibilités infinies. Il est intéressant de noter que sur les 21 phrases contenant l'idée de l'arrivée, 11 mentionnent le mode transport utilisé. C'est le cas dans les deux phrases citées plus haut, mais aussi dans

> n°22 : On the morning of the 16th of December, 1784, a day of bleak skies heralding snow, a box-cart rattled into Bolt Court and drove up outside No.8.

> n°376 : I step out of the car and on to the kerb, the clack of steel-tipped stilettos on the pavement.

Ce détail permet la visualisation du processus de déplacement, dont la voiture et le train sont l'instrument, et ainsi d'offrir, au niveau de la représentation de la scène, une forte focalisation à l'instant de l'arrivée proprement dit. Cette situation type obéit au schéma de la rupture en ce qu'elle met en scène le surgissement d'un véhicule et la projection d'un

nouveau personnage dans un nouveau lieu. Pour autant, l'ailleurs d'où vient le personnage et l'avant qui fut le décor de sa vie sont présupposés.

Quant au *topos* du **départ** (14 phrases), il est le symétrique de l'arrivée : le focus est mis sur les prémices et le commencement du processus de déplacement. Nous avons choisi de considérer que les situations de trajet, sans qu'en soit précisé l'état d'avancement, correspondaient également à cette catégorie. Voici quelques exemples :

n°200 : It was said that boys should go on their first sea voyage at the age of ten, but surely this notion was never put forth by anyone's mother.

n°210 : It seems increasingly likely that I will undertake the expedition that has been preoccupying my imagination for some days.

n°224 : As it happened, Sol Lasner was also on the train.

n°349 : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere to go.

Dans la phrase n°200, le départ est envisagé comme un événement vécu du point de vue de quelqu'un qui reste, et qui voit partir un être cher. Néanmoins, le point de vue de l'enfant est également préconstruit et on envisage les conséquences qu'aurait ce départ vers une nouvelle vie, à la fois sur l'enfant et sur sa mère. Dans la phrase n°210, on retrouve le *topos* que Del Lungo (2003) appelle l'*exploration*, dont les deux versants sont l'attente et la découverte. Le nom *expedition* oriente la représentation vers l'aventure, là où *trip* aurait évoqué un simple voyage touristique. Cette expédition a probablement pour but de découvrir, obtenir, comprendre quelque chose. Le potentiel narratif de ce simple nom est remarquable. La proposition subordonnée relative en *that* décrit la phase préparatoire en la présentant comme un préconstruit. On insiste sur la durée de la délibération préalable avec cet emploi du *present perfect continuous* dans *has been preoccupying my mind*, dont l'aspect imperfectif avec *-ing* donne au verbe *preoccupy* une coloration obsessionnelle. Le départ n'est pas montré, mais le personnage a pris sa décision (*I will*) même s'il peine encore à l'assumer pleinement (*It seems increasingly likely*) : la cassure avec l'avant est donc déjà là. De façon similaire, dans la phrase n°349, le désir de partir n'est pas encore actualisé. Pour autant, le personnage est tendu vers ce départ, ce qui, finalement, engage déjà le processus de partance et est annonciateur d'un événement majeur de la diégèse. Au n°224, on ignore d'où est parti le personnage et vers quelle destination il se dirige. On sait néanmoins qu'il est parti, qu'il a donc abandonné un premier espace pour en rejoindre un nouveau. En fait,

le schéma du départ fait penser au schéma sémantique du mot *off* (préposition, adverbe, particule de *phrasal verb*) : ce mot est employé pour signifier une situation de décollement, d'arrachement d'un élément depuis une surface. D'ailleurs, le décollage de l'avion, départ s'il en est, se dit bien *take off*. Dans cette opération de décollage, on peut soit choisir de se focaliser sur la surface, qui sera désormais caractérisée par le fait qu'elle ne contient plus l'objet décollé, ce qui peut entraîner le manque, le désordre, le soulagement ; ou bien l'on peut se focaliser sur l'objet décollé, son voyage, son aventure. Dans les deux cas, la rupture est évidente, mais la continuité est assurée par la pérennité des deux parties : l'objet décollé conserve son intégrité, sa mémoire, son identité ; et la surface continue d'exister au même endroit et constitue l'origine de l'objet décollé, ce à quoi ses souvenirs le ramènent.

Le retour (10 phrases) est le passage d'un ailleurs vers un espace déjà connu, qui n'a parfois été quitté que peu de temps auparavant. Le plus souvent, il est signifié par l'emploi du verbe *return* ou de l'adverbe *back*. L'observation des changements éventuels qu'a connu le lieu familier est l'occasion de mettre en évidence le passage de l'avant à l'après, et recèle également un certain potentiel narratif : il faudra revenir à l'état antérieur, ou si, au contraire, tout est resté comme avant, bousculer les choses afin que l'extérieur soit en accord avec l'intérieur du personnage, changé par ce qu'il a vécu ailleurs.

> n°6 : When I returned from San Centerino late in the afternoon, I found that Mark and his friends had thrown half the food in our kitchen into the swimming pool.

Parfois, rien n'a changé :

> n°49 : It was Saturday when they drove the old car into town, returning him, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oak.

Le regard posé sur les détails de ce paysage urbain qui semble si familier est-il celui des conducteurs de la voiture ? D'un narrateur extérieur ? C'est sans doute celui de ce personnage masculin, *him*, car, lui qui vient d'ailleurs, il se met à voir ce que ceux qui n'ont jamais quitté les lieux ne remarquent plus. Il revient, et tout est comme avant : l'énonciateur reconnaît la voiture (l'article défini *the* dit que le référent est connu, reconnu même, de tous, et l'adjectif *old* insiste moins sur l'âge du véhicule que sur son caractère familier), les maisons (dans *the houses*, l'article défini dit que le référent du syntagme nominal est connu de tous), leur gazon (le déterminant possessif, qui est également défini, donne l'impression que la relation entre les maisons et le gazon est ancienne et donc attendue, et le pluriel du

syntagme nominal crée un effet de répétition, de récurrence, de retour du même), jusqu'au vieux chêne (le référent du syntagme nominal *the ancient oak* est également présenté comme connu de tous, et l'adjectif *ancient* assoit la pérennité et la permanence de l'arbre). Pourtant, dans cet environnement sans surprise, le personnage revient en étant nécessairement autre, changé par ce qu'il a vécu ailleurs. C'est le cas dans la phrase n°112 :

n°112 : She came home smelling of cigarettes.

Le retour, appréhendé depuis le point de vue de l'autre, celui qui est resté, s'accompagne de l'observation des traces laissées par l'ailleurs dont le personnage *she* est imprégné. La mention du détail de son odeur implique d'emblée pour le lecteur la supposition qu'il s'agit en soi d'une information intéressante, qui rompt avec les habitudes et trahit peut-être une transgression qui constituera ici le point de départ du récit. On remarque ici que, autant la phrase n°49 présentait le retour comme une forme d'arrivée marquant un nouveau départ en rupture avec l'avant, autant la phrase n°112 aurait mérité d'être classée dans l'autre grande famille de *topoi* déterminée plus haut, les *plus jamais comme avant* : cette odeur semble poser un problème et compromettre la permanence de l'existant. Comme nous le disions plus haut, la division en deux groupes de *topoi* a ses limites, et ne vaut sans doute que pour les cas les plus stéréotypés.

ii) Les topoi *du* Plus jamais comme avant

Cette seconde catégorie de *topoi* tend à davantage marquer la fin. Cette clôture ouvre sur un nouvel état de choses, marqué par l'absence de ce qui n'est plus. Ces *topoi* sont donc eux aussi des avatars du passage.

Le *topos* de la mort est, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, plus de trois fois plus représenté que celui de la naissance, son opposé symétrique (36 phrases). La mort d'un des personnages est parfois l'événement qui constitue le centre d'intérêt de la phrase,

n°70 : Jonah was dead for a brief time before the paramedics brought him back to life.

ou sert de point de repère pour le reste d'un récit qui pourra, par exemple, raconter les causes (n°s187, 315) ou les conséquences (n°s337, 375) du décès,

n°187 : George Washington Crosby began to hallucinate eight days before he died.

n°315 : This is the story of Jesus and his brother Christ, of how they were born, of how they lived and of how one of them died.

n°337 : I suppose that the form of my bereavement took after my mother died was fairly conventional.

n°375 : It was a death that began it all and another death that led us on.

ou bien encore être mentionnée comme un simple fait :

n°307 : Parsifal is dead.

n°387 : Ray, like the rest of us here, is dead.

La mort, point final d'une vie, apparaît parfois comme un point de départ, comme dans la phrase n°375, où l'on associe explicitement le syntagme nominal *a death* et le verbe *begin* dans une relation prédicative. Dans la phrase n°187, *begin* et *die* cohabitent également, *begin* semblant ouvrir un espace que *die* viendrait clôturer. Mais s'ajoute surtout que, là où le *topos* de la naissance sert pour ses fonctions inaugurales, celui de la mort est employé pour son potentiel dramatique, notamment lorsqu'il apparaît sous la forme du verbe *die* ou du nom *death* dont les occurrences font planer le spectre de la catastrophe, terrain fécond pour le commencement d'un récit. L'adjectif qualificatif *dead*, comme dans les phrases n°[s]307 et 387, parce qu'il fait porter davantage l'attention sur un état résultant, donne l'événement du décès comme acquis, digéré, diminuant ainsi l'impact de la catastrophe. Mais il n'en reste pas moins que la simple mention de la mort implique l'idée de la fin, dans ce qu'elle a de plus ultime. Tout se passe alors comme si la première phrase commençait par un point final : on marque la fin pour mieux ouvrir sur le commencement. Notons que la mort est très présente dans le corpus, puisqu'on trouve plus de 40 occurrences des mots suivants : *death*, *die*, *dead* (à eux trois, 23 occurrences), *deceased*, *disappeared*, *funeral*, *bury*, *corpse*, *murder, kill*, *be gone* (euphémisme pour *die*), *unborn*. Et nous retiendrons tout particulièrement que le *topos* de la mort est un bon candidat pour une première phrase parce qu'il introduit l'idée d'une cassure aussi bien pour celui qui meurt que pour son entourage, d'un événement dont la trace est profonde et après quoi plus rien n'est jamais comme avant.

Le *topos* de la mort est un avatar du ***topos* plus général de la fin**. En tant que telle, la situation de la fin en position de point de départ du roman n'intervient qu'à quatre

reprises :

> n°5 : This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.
>
> n°27 : Christmas was over.
>
> n°252 : It was finished as soon as it began.
>
> n°265 : 'I have to stop again, hon,' Sam's grandmother says, tapping her on the shoulder.

Les phrases n°s5 et 252 ont toutes deux la particularité de contenir ensemble les notions de début et de fin, et disent toutes deux la simultanéité (ou presque) de ces deux phénomènes contraires. Au n°5, le début de l'histoire coïncide avec la fin de la vie d'Eddie, et au n°252, le référent (pour l'instant inconnu) de *it*, est si ponctuel que le début et la fin de cet événement, quel qu'il soit, sont quasi simultanés. La phrase n°27 représente parfaitement la tension entre continuité et rupture. La période de Noël est arrivée à son terme, ce qui laisse nécessairement place à une période autre, distincte de la précédente, et signifie donc que l'énonciateur interprète le temps comme discontinu. Néanmoins, la simple mention de la période d'après Noël met en place un certain nombre de représentations, une atmosphère, un climat, des couleurs, un état d'esprit, amorce un potentiel dramatique lié aux réunions de famille. La continuité avec l'avant est donc inévitable dans l'esprit du lecteur. Quant à la phrase n°265, on ne sait comment interpréter le verbe *stop* : la vieille dame doit-elle arrêter son véhicule ? cesser momentanément une promenade pour se reposer ? suspendre une activité quelconque ? Le fait est que la fin est présentée comme nécessaire (*have to*) et imminente (présent), et l'adverbe *again* introduit une itération qui assure la continuité avec l'avant : cet arrêt est une redite. La fin est parfois évoquée par le lexique, sans que la première situation du roman soit nécessairement une situation de fin :

> n°44 : Let us start with the river – all things begin with a river and we shall probably end there, no doubt – but let's wait and see how we go.

Ici encore, le début et la fin sont mis en rapport comme étant deux points superposés, le trajet de l'un à l'autre formant une boucle. L'énonciateur annonce ici son programme narratif, sait d'où il part et où il veut arriver mais ignore quel sera le parcours.

La **rupture** amoureuse est une variation sur le *topos* de la fin :

n°236 : Your Honor, in the winter of 1972 R and I broke up, or should I say he broke up with me.

n°354 : Divorce is a difficult business.

n°397 : Why is the measure of love loss?

Dans la phrase n°236, la rupture correspond à la situation de départ du récit enchâssé que l'énonciateur fait au juge, un témoignage sans doute, la réponse à une question posée par la cour. Deux situations se trouvent donc imbriquées : celle du grand récit, celui qui nous raconte qu'un personnage se trouve devant le juge, commence par un interrogatoire (sans doute), alors que celle du petit récit, que nous fait le personnage des événements de l'hiver 1972, est une rupture amoureuse. La phrase n°354 est de portée générique comme le suggère l'emploi d'un présent gnomique et d'un article indéfini à valeur qualitative. Néanmoins, on peut s'attendre à ce que la séparation dite par le premier mot de la phrase constitue le cœur d'un récit bien spécifique. *Divorce* en ouverture rejoue au plan lexical la rupture inhérente au début du roman, contrebalancée ensuite par la forte continuité qu'induit la large coïncidence de ce présent du « toujours vrai ». Quant à la phrase n°397, la perte, passage de la présence à l'absence, plonge l'énonciateur dans une interrogation qui, placée en première phrase, renforce l'impression de cassure. Le texte s'ouvre sur un double déficit, celui de l'autre, mais aussi celui de la réponse à cette question. Là encore, la discontinuité induite par la forme et la thématique de l'énoncé est contredite par la continuité qu'apporte la valeur générique des syntagmes nominaux *the measure of love* et *loss*. De même, l'extraposition (ou postposition) du sujet grammatical *loss* le place juste à côté de *love*, si bien que, en même temps que l'allitération en */* crée une forme d'harmonie, de proximité et de cohérence entre les deux noms, leurs sens font hiatus : continuité et rupture cohabitent à nouveau. En tant que symétriques, le début et la fin de toute chose se ressemblent, mais la fin laisse nécessairement place au début d'un nouvel état, celui de l'absence.

Le *topos* de la catastrophe pourrait résumer l'ensemble de tous les *topoi* présentés jusqu'ici. Prise au sens thomien (cf *supra* I.1), la catastrophe est un modèle explicatif pour l'apparition de toute forme. On a donc assimilé la première phrase au point catastrophique du texte, c'est-à-dire le contour par lequel la discontinuité du fond permet la

morphogénèse. D'une certaine façon, étendu au plan thématique, le concept de catastrophe pourrait s'appliquer au premier événement du récit, celui qui crée la première situation, point de départ du roman. En effet, n'en déplaise aux théoriciens du Nouveau Roman, un roman est souvent constitué de péripéties, la première pouvant être exposée dans la première phrase. L'événement devient une forme sur le fond statique de l'avant. En théorie, il faudrait donc nommer « catastrophe » les *topoi* du départ, de l'arrivée, du retour, de la naissance, du réveil, du commencement, de la rencontre, de la fin et de la mort. Pourtant, certaines phrases relatent des situations qui correspondent bien davantage à ce que l'on entend communément par « catastrophe » :

n°4 : Jenny-May Butler, the little girl who lived across from me, went missing when I was a child.

n°94 : It was inevitable.

n°168 : The great Miami hurricane of 1971 took its time gathering.

n°213 : He should have seen it coming.

n°273 : The birds saw the murder.

n°295 : Skippy and Ruprecht are having a doughnut-eating race one evening when Skippy turns purple and falls off his chair.

n°329 : The first case of polio that summer came early in June, right after Memorial Day, in a poor Italian neighborhood crosstown from where we lived.

20 phrases de notre corpus mettent ainsi en scène de véritables situations catastrophiques, des drames, des meurtres, de funestes destins, des maladies et autres catastrophes naturelles. La mort, la destruction, la disparition sont au cœur de ces situations qui sont incontestablement des prétextes idéaux pour tout récit. Lorsque la catastrophe est dite par un prédicat, on dénote souvent un procès ponctuel : *go missing* (n°4), *turn purple* et *fall off one's chair* (n°265), ou encore dans d'autres phrases *happen* (n°61), *disappear* (n°90), *fall apart* (n°118), *snap* (n°120), *jump off the top of a tower-block* (n°204). On trouve aussi des adjectifs : *catastrophic* (n°61), *inevitable* (n°94), *transfixed* (n°159) ; et des noms : *gunshots* (n°120), *murder* (n°s133 et 273) ; etc. La polysémie du mot « drame » est bien représentée : les événements dramatiques (au sens commun) font de bons ressorts dramatiques (au sens scénaristique).

Comme l'écrit G. Hegel (1987[30]) : 33) dans son introduction aux *Leçons sur la philosophie de l'histoire*,

> L'histoire universelle n'est pas le lieu de la félicité. Les périodes de bonheur y sont des pages blanches. (Hegel 1963 : 33)[31]

Sans aller jusqu'à dire que sans catastrophe il n'y aurait pas de roman, cette phrase de Hegel tend à faire du dicton « on ne parle pas des trains qui arrivent à l'heure » une loi universelle. Bien sûr, l'événement catastrophique constitue une rupture par rapport à l'état existant. Comme pour la catastrophe thomienne, le drame brise la continuité statique du temps immobile et routinier de l'habitude, comme la figure se détache du fond.

Grâce au recensement des principaux *topoi* représentés dans notre corpus, nous pensons avoir montré que ces situations types offrent une énième illustration de la tension qui existe entre la continuité et la discontinuité. Elles ont pour point commun leur dynamisme : elles font débuter le récit par un changement, ce qui n'est d'ailleurs en aucun cas une obligation.

iii) La situation initiale

De nombreuses phrases décrivent en effet des situations statiques, des états stables :

n°1 : Terrieux lived in a small apartment on the fourth floor of a rooming house in the South end of Saint-John, New Brunswick.

n°12 : I couldn't move.

n°51 : Heddy Partridge was never my friend.

n°84 : They say that everybody has a secret.

Ces phrases ont en commun avec les précédentes qu'elles propose ce que Propp (1965 : 31) a nommé « l'exposé de la situation initiale ». Chez Propp, qui s'intéresse ici au genre du conte, cette étape permet la situation d'un cadre spatio-temporel et la présentation du ou des protagoniste(s) de l'histoire. Le conte est un genre codifié pour lequel cet exposé, presque obligatoire et dont la forme est le plus souvent convenue, représente une sorte de

[30] Les *Leçons* sont datées de 1822 à 1830.

[31] On lit aussi chez C. Grivel (1979 : 206) : « Il n'y a de récit que de l'échec – du conflit – de la lutte, le malheur est le dicible ».

marque d'appartenance générique. Dans le roman, contemporain de surcroît, cette phase expositionnelle n'est en rien un passage obligé, théoriquement. Pragmatiquement, en revanche, il est important que le lecteur puisse assez rapidement se représenter une situation, si minimale soit-elle. Ainsi, de nombreuses phrases contiennent des indications d'ordre spatio-temporel, introduisent un ou plusieurs personnages, et décrivent un certain état d'une situation. Dans les théories de la grammaire du récit, ces éléments introductifs sont caractéristiques de la situation initiale, autrement appelée *setting*[32]. Selon T. van Dijk (1980), un récit est formé de superstructures, sortes d'unités textuelles ou de super-propositions résumant les étapes du récit. Ainsi, de même qu'un énoncé bien formé doit répondre à un certain ordonnancement, la structure interne d'un récit doit obéir à certaines règles, fixées par des exigences d'intelligibilité, de cohérence, de pertinence et de progression narrative. D'après van Dijk (1980), voici la liste des informations que doit apporter le *setting* :

> (1) Background knowledge
>
> (2) Time and place
>
> (3) Major participants
>
> (4) The actual state of affairs or problem
>
> (5) The topic, global plan, etc. of the text (van Dijk 1980 : 111)

Ici, van Dijk ne parle pas spécifiquement de la première phrase, il ne précise en fait pas à quelle quantité de texte correspond le *setting*. Les informations peuvent être délivrées toutes en même temps dans la première phrase ou être distillées tout le long de l'*incipit*. La notion de situation type, ou de *topoi*, est un peu différente du *setting*, ou plus étroite. Elle correspondrait au point (4), que l'on comprend comme un état statique qu'un *problème* viendrait perturber, un peu comme un condensé des actes I et II des tragédies classiques, où la perturbation n'intervient qu'à partir du second acte, après un premier acte d'exposition. Dans les *topoi* que nous avons répertoriés, la situation décrite correspond systématiquement à un passage, un basculement par lequel on a rompu avec un état antérieur.

[32] Au chapitre 6 (6.3.1.1.) nous serons amenée à adopter une définition plus restreinte du mot *setting*.

À travers diverses perspectives, philosophiques, psychologiques, narratologiques, nous avons exploré la dialectique de la continuité et de la rupture à propos du commencement romanesque. On a pu observer qu'elle intervient à plusieurs niveaux, comme si, parce qu'elle constitue un des nœuds du phénomène général du commencement et fait partie de sa constitution génétique (au sens des gènes), elle réapparaissait dans tout ce qui participe au commencement, de la même manière que le code génétique de chaque individu est présent dans la moindre de ses cellules. Il est temps maintenant d'explorer la seconde dialectique à l'œuvre dans le début de roman : la tension entre ouverture et fermeture.

2.2. Ouverture et fermeture

La métaphore du cadre permet d'appréhender la première phrase comme un lieu où se croisent des mouvements contraires. Le cadre est ce qui sépare et relie deux espaces : l'espace de l'extérieur et celui de l'intérieur, né d'une discontinuité du premier. En tant que bord, le cadre isole ces deux espaces l'un de l'autre tout en leur servant de transition.

2.2.1. La « clôture sémiotique », réflexions croisées sur le cadre

La métaphore du cadre est apparue dans notre raisonnement au moment où, alors que nous examinions le phénomène de l'apparition de la forme, est intervenue la notion de contour. Le trait qui dessine la forme est aussi ce qui la sépare de tout ce qu'elle n'est pas, qui sépare le dehors et le dedans. Dans les théories picturales, on ne dit pas autre chose de la fonction du cadre et notamment chez Charbonnier (2007), pour qui le cadre d'un tableau opère une « coupure sémiotique » qui précède la représentation :

> La coupure sémiotique comme geste premier du dispositif iconique délimite d'abord un champ de vision en instituant un ordre dans le chaos […]. (Charbonnier 2007 : 29)

Dans le domaine pictural, en effet, le cadre délimite l'espace de la peinture, transformant ainsi *a priori* le contenu de la toile (quel qu'il soit) en signe, d'où la notion de « coupure sémiotique ». Ainsi, en sélectionnant un espace parmi l'espace, le cadre donne du sens à son contenu, qu'il incite à lire comme un propos,

> [Il] commande une lecture, une représentation, une interprétation de marques de peinture en signes picturaux. (Charbonnier 2007 : 30)

C'est ce qui fait la différence entre une trace de peinture aléatoire présente accidentellement sur une surface, et la même trace de peinture encadrée et offerte à la vue de tous. En effet, le cadre valorise l'espace qu'il ceint en le proclamant objet de contemplation :

> Le spectateur du tableau lit et interprète les traces laissées par le pinceau contre la toile. Il en fait aussi naître un sens. L'indice devient icône et symbole. Lorsqu'elle est déposée sur la surface du tableau délimitée par le cadre rectangulaire, la peinture en tant que matière – celle que l'on fait sortir des tubes de peinture – devient *autre* : signifiante, objet d'art, d'admiration, d'interrogation. (Charbonnier 2007 : 30)

Autrement dit, la séparation de l'extérieur et la focalisation de l'intérieur aboutissent à l'ouverture d'un espace de parole, de sens, enceint dans le rectangle du cadre. Dans le domaine du texte, c'est la conscience de lire un texte qui incite le lecteur à construire une représentation à partir de cet alignement de phrases. Visuellement, la cohésion matérielle du paragraphe sur la page suggère qu'il forme un ensemble organique dont les parties sont reliées par des relations sémantiques. On pourrait faire l'expérience de tirer *n* phrases suivies d'un texte, de les disposer chacune sur une feuille de papier différente, et de les faire lire ainsi dissociées à des sujets. L'impression de texte et donc de sens en serait peut-être altérée, ou du moins la maintenir exigerait un effort supplémentaire. Le passage du non-sens au sens est, selon Rousset (1962), propre à l'œuvre d'art et à sa contemplation :

> Le contact avec l'art, c'est d'abord la reconnaissance de cet avènement [d'une nouvelle réalité]. Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation d'une œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre, pour reprendre, en les modifiant légèrement, les termes de Valéry, ce qui est vrai même si cet ordre est volonté de désordre, passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence. Présence d'un langage organisé, présence d'une esprit dans une forme. (Rousset 1962 : III)

« Présence d'un esprit dans une forme », la peinture, la représentation, le texte et la fiction habitent le cadre qui les détache de la continuité du monde ordinaire. En offrant l'œuvre à notre regard, en la découpant du reste du monde, le cadre donne du sens à son contenu, l'élève au rang de signifiant.

La clôture, qui procède de ce que Charbonnier appelle une « découpure » (*ibid.* : 36)

de l'espace, est garante de l'exclusion de ce qui n'est pas dedans, ainsi que de la protection de ce qui l'est contre ce qui n'y est pas. Clôture, coupure, *couture* sémiotique, Charbonnier paraît employer ces trois termes comme s'ils étaient interchangeables, soulignant ainsi la compatibilité paradoxale du lien et de la séparation entre les deux espaces que délimite le cadre. Elle s'appuie sur des extraits de *De la représentation* de L. Marin[33](1994) :

> La focalisation du regard et de l'attention [sur le tableau] ne peut s'effectuer qu'au détriment de tout le reste, de tout ce qui est constitué comme « reste » dans notre champ de vision. Le cadre délimite un champ et un hors-champ. Il exclut ce hors-champ du champ de la représentation. La signification se fonde sur le rapport entre intégration et exclusion du hors champ. L'intérieur ainsi délimité pour la représentation est exclusif : il « *a force d'exclusion* » (exclure venant de *claudere*, « fermer » : empêcher d'entrer, repousser), il « *exclut de tout partage, de toute participation* », il « *tend à exclure tout ce qui est gênant ou simplement étranger* », il « *exclut comme incompatible* » tout ce qui n 'est pas lui, tout ce qui est extérieur à lui.
>
> L'intérieur délimité par la couture sémiotique opérée par le cadre rectangulaire est donc essentiellement xénophobe. (Marin 1994 : 347, *in* Charbonnier 2007 : 49-50)

Dans le monde des textes, l'exclusion et son corollaire la sélection sont également des passages obligés. Du point de vue de la production du texte, en effet, la première phrase est l'occasion d'une sélection absolue puisque c'est par elle que seront posés, à l'exclusion de tous ceux qui ne le seront pas, les éléments fondateurs de l'univers fictif : le temps, le lieu, le ou les personnage(s), une thématique, une voix narrative, mais aussi un style. Comme le disait Aragon (voir *supra* 1.1.), le commencement est ce qui ouvre le sentier, le reste ne fait que le continuer. Le choix du premier mot du texte, par exemple, exclut nécessairement tous ceux qui ne seront pas celui-là. La sélection de la première relation prédicative, et donc en définitive du premier propos, évacue encore tout ce qu'on aurait pu dire d'autre du sujet. De façon générale, toute production discursive doit en passer par là : si dans cette thèse nous choisissons de parler de la première phrase dans le roman, nous ne parlerons pas de la première phrase des textes journalistiques. Dans la première phrase, cette décision, scission, incision, sélection, exclusion est la plus difficile. Il faut trancher dans le vif, découper. L'ouverture du sentier met de l'« ordre dans le chaos » (Charbonnier 2007 : 29) puisqu'elle opère une ségrégation en optant pour ce que le texte sera contre tout ce qu'il ne sera pas.

[33] L. Marin (1994), *De la représentation*, Paris : Seuil.

En dépit de cette séparation, lorsque Marin dit que « la signification se fonde sur le rapport entre intégration et exclusion du hors champ », il admet qu'il est possible d'intégrer le hors-champ dans le champ, tout comme, nous l'évoquions plus haut (cf. *supra* 2.1.1), la représentation d'un univers fictionnel s'appuie sur celles du monde ordinaire et des principes communs de fonctionnement. Le hors champ sert parfois de support, mais il est filtré, dépouillé de ce qui viendrait contredire ou menacer l'intégrité du dedans. Dans les textes de fiction aussi, on exclut savamment ce qui du monde extérieur « ne colle pas » avec le monde de la fiction. Si la réalité contredit un aspect du monde fictif, elle sera ignorée. D'où la xénophobie dont parle Charbonnier (2007 : 50) : tout ce qui viendrait à souligner le manque cohérence ou de réalisme de l'univers de fiction constitue une menace et doit demeurer à l'extérieur. De même pour Hill (2006 : 29), on l'a vu, le plus grand danger pour le jeu n'est pas le mauvais joueur mais le « briseur de jeu », celui qui met en cause ses règles, leur pertinence, leur cohérence, celui qui *fait sortir* du cadre. Le dedans doit donc être en dépit du dehors :

> Cette xénophobie transparaît dans le langage : le meilleur moyen pour nier cet étranger menaçant est de l'ignorer, de *faire comme s'*il n'existait pas, de ne pas en parler. (Charbonnier 2007 : 50)

Dans l'espace clos de la fiction aussi, on ne parlera pas de tout ce que la fiction n'est pas, de tout ce qui pourrait compromettre sa vraisemblance, comme par exemple du fait que les personnages n'existent pas vraiment. Lorsque Charbonnier dit

> En traçant un cadre rectangulaire, […] *je pose l'intérieur comme tel.* (Charbonnier 2007 : 49)

elle dit non seulement que l'on sélectionne ce que l'on veut mettre dans cet *intérieur*, mais aussi et surtout que cet intérieur est *comme tel* : il est ce qu'il est et n'est pas ce qu'il n'est pas. L'univers est clos, il est aussi terminé, fini. Cette clôture est nécessaire à l'ouverture d'une représentation « qui *se tient* », pour reprendre les mots de Charbonnier (2007 : 49). Elle cite A. Cauquelin[34] :

> Contenance et cohésion, coercition, le « dans » ne fait qu'un. Ce qui est dans le tableau est lié par un contrat sévère. (Charbonnier 2007 : 58)

Le bord enfermant du cadre garantit au dedans son intégrité, son unité, protégée des

[34] A. Cauquelin, (1989), « De quelques prépositions en peinture », *Revue d'esthétique*, n°16, janvier 1989, p. 13-17.

menaces du dehors. Mais le terme de « coercition » dit bien la rigidité du cadre, sa fonction de garde de ce « microcosme artificiel » (Charbonnier 2007 : 61). Schématiquement, donc, la clôture qu'induit le cadre est la condition de l'ouverture d'une représentation en son sein.

J.-J. Lecercle (1997) parle aussi de l'*incipit* d'un texte comme d'un inévitable couperet annulant tous les autres possibles :

> Je diffère le plus longtemps possible le moment de lire l'*incipit*, comme on diffère celui de la jouissance. Lire l'*incipit* serait-il donc un orgasme, épanchement et petite mort ? Et pourquoi pas ? Comme l'orgasme, l'*incipit* a la terrible nécessité de l'événement enfin surgi, et comme lui il disparaît aussitôt, nous laissant nous débrouiller avec ses vertiges. Car le titre, que je lis avant l'*incipit*, ne suffit pas à produire ce *climax* […]. On comprend alors sa grandeur : dans un même mouvement, l'*incipit* détruit une infinité de mondes narratifs possibles et commence à en construire un. Le papier n'est plus vide, sa noirceur inchoative est l'annonce d'un foisonnement de pages, de personnages et d'incidents. Voilà pourquoi l'*incipit* est un lieu d'investissement affectif maximal. Il est l'écho de la plus grande jouissance (tous les mondes m'appartiennent jusqu'à l'orgasme du commencement, qui me force à résider dans un, et un seul, d'entre eux). (Lecercle 1997 : 7-8)

La « noirceur inchoative » des caractères sur le papier blanc correspond au tracé du contour qui délimite la forme, au cadre qui délimite l'espace de la représentation. Notons que Lecercle évoque le moindre pouvoir destructeur et constructeur du titre par rapport à l'*incipit* : il faut sans doute penser ici les choses en terme d'emboîtement de cadres. Le titre peut représenter un premier cadre mais « ne limite pas », dit Lecercle (1997 : 7). La vocation d'un titre n'est pas de prédire l'histoire, il ne permet pas véritablement de savoir ce que le monde narratif sera ou ne sera pas. En revanche, la première phrase signifie la fin des potentiels, elle est le premier trait qui dessine le contour séparant l'intérieur de l'extérieur de l'univers narratif, elle organise un discours contre l'infini des possibles du dehors. Rousset (1962 : III) parle d'« une destruction préludant à une création ». Parfois, les auteurs jouent avec cette attente en produisant des premières phrases qui, précisément, ne limitent pas grand-chose, comme dans

> n°9 : First there wasn't and then there was.

ou dans

qui dénie symboliquement l'inchoativité même de la noirceur du mot sur la page. « L'événement enfin surgi » ne surgit pas vraiment. Ironiquement, toutes deux contiennent des termes disant l'inchoatif (*first*, *beginning*) et pourtant, elles ne débutent véritablement que le texte, pas l'histoire, repoussant ainsi à la deuxième phrase l'instant de la naissance du monde narratif sélectionné et de l'annulation de tous les autres.

La fermeture du cadre induit la fixité de son contenu, fixité que l'on retrouve à l'intérieur de la phrase.

2.2.2. Le nom, le sujet, le thème : le cadre

Le nom représente la stabilité, la fixité. Nommer nécessite un découpage, une « découpure », il rend le réel discontinu en séparant les uns des autres les objets du monde. Le nom sépare le réel en entités discrètes, mais il les relie aussi – il relie parce qu'il sépare : comment concevoir que le crayon et le bureau sont reliés par une relation de type support, ou le vin et la bouteille par un rapport de contenant-contenu si l'on ne les a pas primitivement pensés comme séparés ? Sous le nom reparaît la problématique de la forme et de la perception ; « le contour vaut la chose » disait Simondon (2006 : 238). Le nom permet de saisir les formes en dessinant ses contours, zone de frontière, de transition et de transaction. Le nom est donc une forme de cadre : dans ce passage de P. Cotte (2005), on peut remplacer « le cadre » par « le nom » :

> Sous le cadre perce en effet la problématique très riche de la forme, qui est principe de création et de connaissance. En entourant une portion d'espace une forme crée/fait apparaître une unité discontinue possédant un intérieur dont elle apparaît comme le bord. De cette unité qu'elle sépare et enferme, elle garantit la saillance et la stabilité, autorisant une saisie globale contre un fond, où l'unité apparaît opposable, aussi bien qu'une concentration sur ses parties. (Cotte 2005 : 273)

« Saillance » et « stabilité » sont des propriétés attribuables aussi bien au nom qu'au cadre. Le cadre, concret et abstrait, rejoue le principe gestaltiste de la forme contre le fond. La notion de « coupure sémiotique » que Charbonnier appliquait au cadre convient également au nom. On découpe les entités du monde les unes des autres, on les défait de leur fond pour ensuite les relier et les articuler. Selon le dictionnaire des *Notions philosophiques* (S. Auroux 1990 : 1752), à l'entrée *Nom* (on souligne) :

> Le lexique d'une langue constitue une analyse de la réalité envisagée sous différents points de vue. La catégorie des noms regroupe les mots qui représentent une réalité sous son aspect de stabilité, de permanence : on dit souvent qu'ils désignent des choses, des objets, des substances (d'où le terme de *substantif*). […] Le nom est soumis à des opérations spécifiques, qui lui constituent une syntaxe, et dans certaines langues une morphologie particulière. *Il s'agit essentiellement de mises en rapport* : rapports identificatoires dans la situation énonciative, où a lieu l'acte de parole, et rapports syntaxiques dans la prédication.

C'est l'expression *mise en rapport* qui retient le plus notre attention : parce qu'il sépare et clôt, le nom stabilise ; parce qu'il stabilise, il peut subir des opérations de *mises en rapport*, entrer en relation, entrer en ouverture. En fait, selon Simmel (1988 : 159), du point de vue de la perception visuelle, tout est relié et séparé, et rien n'est relié ni séparé à la fois ; tout est dans l'œil de celui qui regarde.

> L'image des choses extérieures comporte pour nous cette ambiguïté que tout, dans cette nature extérieure, peut aussi bien passer pour relié que pour séparé. […] C'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier, selon ce mode spécial que l'on suppose toujours l'autre. […] Dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent le relié ou qui relient le séparé. (Simmel 1988 : 159)

Le cadre qui met en scène et découpe la représentation picturale de son milieu donne du sens aux traces de peinture, c'est-à-dire suggère à celui qui regarde de les relier au monde ordinaire, dont le tableau est précisément séparé. C'est le principe de la représentation, s'abstraire du réel pour en montrer un aspect. La dialectique de la séparation et de la relation est, semble-t-il, une variation de l'opposition entre ouverture et clôture, qui reparaît chaque fois que s'actualise le modèle du cadre, véritable motif fractal.

Le nom, séparateur et opérateur de catégorisation du monde, s'installe souvent dans la position de sujet syntaxique[35] de la proposition. Le sujet correspond en effet au cas nominatif, celui qui sert à nommer les référents afin d'en dire quelque chose. Il est donc typiquement le thème de la proposition, ce dont on parle. Pour toutes ces raisons, le sujet

[35] Ce paragraphe sur le sujet et le cadre est inspiré du point I.A de la partie 2 de notre mémoire de D.E.A., V. Passot (2005 : 43-47) soutenu en juin 2005 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

peut être considéré comme le cadre de l'énoncé. On trouve chez Aristote[36] des réflexions éclairantes sur le sujet. Pour Aristote, une proposition est un jugement : en attribuant un prédicat à un sujet, on propose l'adéquation au monde de cette relation prédicative. Le philosophe interprète la relation prédicative en des termes métaphysiques : des réalités stables, substances ou substrats (*sub-jectum*), sont susceptibles de rencontrer des accidents. La substance stable, sorte de base et de soubassement, correspond au nom, *onoma*, partie du discours en affinité sémantique avec une position de sujet grammatical et de thème de la phrase. L'accident est représenté par le prédicat, *rhema.* Le sujet et le prédicat sont les constituants immédiats de cette proposition. Les jugements propositionnels – catégoriques, précisons – consistent ainsi à attribuer un accident à une substance, à rapporter du variable à du permanent, un rhème à un thème. Le référent du sujet-thème est appréhendé par la cognition comme doté d'une identité permanente et stable, d'une unicité différentielle en ce qu'il est un par rapport à soi-même, et différent par rapport à l'autre. De lui, on ne peut prédiquer que des accidents qui lui sont compatibles. Tout nom vient avec un prédicable ; placé en position de sujet grammatical, il est prêt à exprimer son potentiel, à ce qu'on prédique quelque chose de lui. Prédiquer procède donc d'un double mouvement : extraire un prédicat du sujet, puis lui attribuer ce même prédicat. Lors de l'énonciation, l'énonciateur *exprime* un prédicat du sujet en fonction de ce qu'il sait de son référent, il présente cette proposition au coénonciateur, pour qui la relation prédicative est une attribution. À l'endroit du sujet opère donc une double dynamique de version et re-version, où le sujet est tout à la fois origine et destinataire de la prédication, et où la relation entre le référent et son prédicable est de type *avoir*. Le sujet-thème est donc une sorte de cadre, un périmètre dans lequel le reste va s'inscrire : il est contenant pour un contenu, il est un contour qui contient en son sein, et un lieu que l'on peut remplir[37]. Il hérite du cadre sa dualité au regard de l'ouverture et de la clôture, comme nous l'explique Cotte :

> Le procès entre dans le sujet. Et le sujet lui n'est intégré à rien du tout. Il est intégrant et non pas intégré. Il est ce où le procès s'arrête. Il est le grand cadre, le plus grand. Le référent nominal au nominatif sanctionne l'autonomie de la proposition.

[36] Voir Aristote, *Organon, Catégories*, et *Métaphysique,* Traduction J. Tricot, Paris, Vrin, 1984.

[37] Selon Cotte (séminaire du 5 novembre 2008 à Paris IV-Sorbonne), le cadre pourrait s'étendre à la relation sujet-objet. Le verbe viendrait alors préciser les modalités de ce rapport, identifier la relation, qui serait alors le véritable cadre de l'énoncé.

> […] Le sujet est thème et ce qui encadre le procès. C'est le point de départ et la clôture de la proposition. Cette proposition se donne comme close sur elle-même. (Cotte, séminaire du 15 février 2007 à l'Université Paris IV-Sorbonne)

Le sujet est le site, la scène du procès : il le contient, le reçoit, l'arrête, le porte. Cotte (séminaire du 19 octobre 2006) cite J.-C. Chevalier (1978 : 75 *sq.*)[38], linguiste hispaniste, pour qui le sujet est à la fois « site et gène » du procès : il est l'origine et il reçoit. Il est le point de départ dans le linéaire, mais le point d'arrivée en termes énonciatifs, le *terminus ad quem* à qui échoit la proposition. Ou encore, le sujet est le point de départ en ce qu'il contient le procès, et le point d'arrivée puisque la proposition entière n'existe que pour parler de lui, pour *en revenir à lui*.

Plus de 60% des phrases de notre corpus ont pour premier constituant un syntagme nominal en fonction de sujet. La position liminaire, celle du bord, de la frontière du texte, est aussi celle du thème, elle est même la plus thématique, celle qui est prototypiquement dévolue au syntagme nominal et au sujet syntaxique. Voilà qui concentre au même endroit diverses interprétations de la figure du cadre : le cadre comme bord (le commencement du texte), le cadre comme principe de séparation et de stabilisation (le nom), le cadre comme contenant (le sujet-thème).

2.2.3. L'institution d'un lieu *a priori* et son imitation linguistique dans la première phrase

Aussi, d'après Charbonnier (2007),

> Le cadre rectangulaire institue un lieu. (Charbonnier 2007 : 60)

> Le cadre précède et rend possible chacune de ces représentations. (*ibid* : 114 n37)

Il rend possibles les représentations parce qu'il crée un espace *a priori* qui leur est dédié et remplit donc une des conditions de leur existence. Il est intéressant de noter que l'institution d'un lieu, qui, dans la métaphore du cadre opère à un niveau pré-représentationnel, trouve divers échos au niveau textuel.

[38] J.-C. Chevalier (1978), *Verbe et phrase (les problèmes de la voix en espagnol et en français)*, Paris : Éditions Hispaniques.

2.2.3.1. Les prépositions *in*, *on* et *at* en position de premier mot

47 phrases sur 402 ont pour premier mot une préposition initiant un circonstant, ce qui représente une proportion non négligeable de 11,7% du corpus. À l'intérieur de ce groupe de phrases, les trois prépositions les plus représentées sont *in* (16 occurrences), *on* (8 occurrences) et *at* (6 occurrences). On lit dans la grammaire de R. Huddleston & G. K. Pullum (2002) à l'entrée *Preposition* :

> Most of the central prepositions in English (or any language) have meanings that are quite clearly locational in origin. More specifically, they concern either spatial location, or change of location, or extensions of those notions into the dimension of time, or notions derived more broadly from them through metaphors. (Huddleston & Pullum 2002 : 647)

La localisation est selon eux une relation entre l'objet localisé et un point de repère. Aussi, ils définissent la préposition comme l'expression de cette relation :

> A word that governs, and normally precedes a noun or pronoun and which expresses the latter's relation to another word. (Huddleston & Pullum 2002 : 598)

La relation procède comme suit :

> One entity is taken as reference point (or area) with respect to which another is located. (Huddleston & Pullum 2002 : 648)

Huddleston & Pullum (2002 : 648), à la suite de Langacker, choisissent d'appeler *landmark* le point ou la zone de référence, et *trajector* l'objet dont on indique la localisation. Le syntagme nominal qui suit la préposition sert donc de repère (*landmark*) pour le repéré (*trajector*)[39], et les différentes prépositions disent les divers modes de repérage. En l'occurrence, ils identifient les prépositions *in*, *on* et *at* comme étant spécifiquement employées pour dire une localisation *stricto sensu* (Huddleston & Pullum 2002 : 648) (là où *to* pourra par exemple dire le but et *from* la source (*ibid.*)). Nos trois prépositions le font chacune à leur façon. *In* délimite un espace repère qui contient (*containment*) l'objet repéré (*ibid.* : 649), *on* identifie l'espace qui en est le support (*ibid.* : 650), et *at* isole un point de l'espace qui coïncide avec le repéré (*ibid.* : 650). Ces trois prépositions sont têtes de syntagmes prépositionnels à fonction de compléments circonstanciels initiaux (ou antéposés) d'un verbe, servant à indiquer une circonstance de lieu ou de temps. Ces compléments circonstanciels initiaux établissent donc un lieu pour le procès, lui offrent un

[39] Ceci ne vaut que pour les emplois non argumentaux du syntagme prépositionnel.

cadre tant spatial que temporel. En effet, la localisation temporelle peut être considérée comme une variation métaphorique de la plus primitive localisation spatiale.

Voici nos exemples :

- En *in* :

n°29 : **In** the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end, there is a little room.

n°68 : **In** later years, holding forth to an interviewer or to an audience of aging fans at a comic book convention, Sam Clay liked to declare, apropos of his and Joe Kavalier's greatest creation, that back when he was a boy, sealed and hog-tied inside the airtight vessel known as Brooklyn, New York, he had been haunted by dreams of Harry Houdini.

n°73 : **In** the Beginning was not the Word...

n°83 : **In** May of 1973, Clayton Loverage built the only privacy fence in Springdale, Illinois.

n°150 : **In** all your life, only a few moments matter.

n°161 : **In** New York, they saved.

n°179 : **In** the middle of his second year in prison, Lomba got access to pencil and paper and he started a diary.

n°206 : **In** the first few days after returning from New York to Shanghai, my head was spinning.

n°234 : **In** the beginning were the howlers.

n°261 : **In** those days, I was the one who came down from Nazareth to be baptized by John in the River Jordan.

n°300 : **In** the top floor room of the dilapidated town house across the terrace, a light has been on all night.

n°304 : **In** 1935, when I was eighteen, I entered the household of Rudolf Mitwisser, the scholar of Karaism.

n°309 : **In** the end, it was her grandfather, William Hyde, who gave the

unborn child her name.

n°313 : **In** my first memory, I am three years old and I am trying to kill my sister.

n°341 : **In** the months afterwards all of the women, at some point, said they'd known the men were leaving the valley.

n°367 : **In** 1952, my father Bert came home on a weekend visit to Cambridge and, as they used to say in those days, issued a brief communiqué.

Selon Huddleston & Pullum (2002), la préposition *in* dit une relation d'inclusion :

> Denotes a relation in which the trajector is a physical object completely contained within a clearly bounded landmark. (Huddleston & Pullum 2002 : 649)

Le référent du syntagme nominal qui complète la préposition représente donc un espace physique ou temporel qui *contient* le repéré. Dans les cas où le syntagme prépositionnel en *in* est employé comme complément circonstanciel d'un verbe, l'espace repère est envisagé comme le contenant du procès. Dans la phrase n°161, la ville de New York a vu s'accomplir en elle l'événement *save*, elle l'a contenu ; dans la phrase n°367, l'année 1957 contient également les procès *come home* et *issue*. Lors d'un repérage en *in*, le repère est souvent[40] plus large que le repéré, de façon à ce que le premier puisse englober le second, l'entourer de ses contours, à la manière d'un cadre. De fait, les référents de syntagmes nominaux sont des entités relativement larges : une grande métropole, une période de la vie. Notons que dans les phrases n°s29 et 179, *the middle* n'est pas trop étroit pour compléter un *in* : le milieu n'est pas considéré comme un point mais comme une zone, sans quoi il aurait sans doute été introduit par un *at*. Au n°313, *my first memory* représente une sorte de lieu abstrait, un espace psychologique qu'il est possible d'explorer comme un territoire. En bref, les référents des syntagmes nominaux introduits par *in* sont généralement des espaces physiques ou temporels assimilables à des zones typiquement dotées de bornes (parfois floues comme au n°261 ou au n°309) dessinant une enceinte, comme un cadre : la clôture de l'espace garantit l'ouverture sur la proposition.

[40] Ce n'est en effet pas le cas dans *the water in the glass* ou *the air in the room*, où le repère impose ses limites à un repéré continu. Ce faisant, il rend visible une certaine quantité de la matière qu'il encadre.

- En *on :*

n°22 : **On** the morning of the 16th December, 1784, a day of bleak skies heralding snow, a box-cart rattled into Bolt Court and drew up outside No.8.

n°53 : **On** the burnt-out end of a July day in Southwest Texas, in a crossroads community whose only economic importance had depended on its relationship to a roach paste factory the EPA had shut down twenty years before, a young man driving a car without window glass stopped by an abandoned blue-and-white stucco filling station that had once sold Pure gas during the Depression and was now home to bats and clusters of tumbleweed.

n°151 : **On** my first day in jail, a three hundred pound man named Porterhouse hit me in the back of the head with a metal tray.

n°196 : **On** the fifteenth of March, two hours before sunrise, an emergency medical technician named Jimmy Campo found a sweaty stranger huddled in the back of his ambulance.

n°239 : **On** a sticky August evening two weeks before her due date, Ashima Ganguli stands in the kitchen of a Central square apartment, combining Rice Krispies and Planters peanuts and chopped red onions in a bowl.

n°271 : **On** the morning of his fourteenth birthday, Pepper had been awake for fully two minutes before realising it was the day he must die.

n°369 : **On** a June evening some years after the middle of the last century Mrs Eileen Connulty passed through the town of Rathmoye: from Number 4 The Square to Magennis Street, into Hurley Lane, along Irish Street, across Cloughjordan Road to the Church of the Most Holy Redeemer.

n°380 : **On** the corner of 16th Street and Hieratica a factory sings and sighs.

Pour Huddleston & Pullum (2002) *on* dit une relation de type *support* :

> […] trajector and landmark are in physical contact with each other, with the landmark located below the trajector and supporting it (as the pen on the desk). (Huddleston & Pullum 2002 : 650)

Ils expliquent ensuite l'emploi de *on* dans "*the writing on the paper*" en envisageant le papier

> […] as background against which the writing is displayed. (Huddleston & Pullum 2002 : 650)

Le syntagme nominal complément de la préposition constitue donc un espace ou un

moment considéré comme support pour le procès, voire comme toile de fond. Comme pour *in*, ce support est typiquement plus large que le repéré, faisant alors office de *background*. Les syntagmes prépositionnels en *on* délimitent donc un espace, un plan physique ou temporel sur lequel s'actualise un procès. Au vrai, il y a deux façons d'envisager ce support selon le point de vue physiquement adopté. Soit l'on envisage l'objet repéré de face, le plan support s'apparentant alors à une ligne :

Figure 2 : On, *de face*

Soit l'on regarde l'objet repéré d'en haut, le plan support s'apparentant alors à un fond, les limites du support servant de cadre :

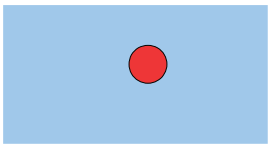


Figure 3 : On, *d'en haut*

Dans le second cas, on est proche de l'inclusion de *in*. Huddleston & Pullum (2002 : 650) précisent d'ailleurs que les deux prépositions sont parfois interchangeables, comme dans *in/on the train*, où le train est vu comme *container* avec *in*, espace clos dans lequel le voyageur se trouve, et support, plateforme sur laquelle le voyageur est posé et avec laquelle il se déplace. En disant *I'm in the train*, le locuteur dit simplement où il se trouve, à l'intérieur de quel espace ; s'il dit *I'm on the train*, en plus de dire sa localisation, le locuteur sous-entend également qu'il l'utilise pour se déplacer, et que le train est en mouvement au moment de l'énonciation. On remarque également que les référents des syntagmes nominaux complétant *on* n'ont souvent pas la même ampleur que précédemment avec *in*. Là où *in* était suivi d'une année, *on* est suivi d'un jour, souvent même d'un moment de la journée ; et là où *in* introduisait le nom d'une grande ville, *on* a pour complément l'intersection de deux rues (n°380). Par rapport à *in*, *on* semble donc offrir au procès un cadre plus étroit[41]. Surtout, *in* correspond à une vision du cadre comme quatre bords séparant l'intérieur de l'extérieur, et dont le contenu est simplement entouré par cette enceinte, là où *on* offre une interprétation du cadre comme un fond sur lequel l'objet est posé.

[41] Dans *in the morning* et *in the evening*, *in* ne permet pas d'effectuer une datation, à l'inverse de *on*, souvent employé dans ce but dans nos exemples. *In* offre une vision du moment de la journée comme un intervalle de temps, au cours duquel peuvent intervenir des procès.

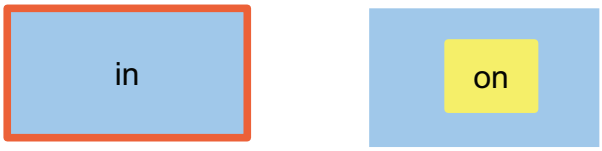


Figure 4 : Interprétations de la figure du cadre par les prépositions in *et* on

Dans cette représentation graphique, le premier cadre *con-tient*, tient l'objet en lui, tandis que le second *com-porte*, il porte dessus lui.

- En *at :*

n°23 : **At** almost one o'clock I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, its receipt stapled over the top.

n°35 : **At** Windsor it was the evening of the state banquet and as the president of France took his place beside Her Majesty, the royal family formed up behind and the procession slowly moved off and through into the Waterloo Chamber.

n°40 : **At** two o'clock in the morning, no one is to blame.

n°103 : **At** this point in the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he's heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

n°104 : **At** the central train station, a lone traveler, a woman, steps off the overnight train from the north.

n°158 : **At** a flag stop in Louisiana, a big, yellow-haired man named Juls stopped off a day coach at a settlement of twelve houses and a shoebox station.

Tout comme *in* et *on*, la préposition *at* sert à l'établissement d'un lieu servant de cadre géographique ou temporel pour l'actualisation d'un procès. Huddleston & Pullum (2002) attribuent à *at* la capacité de dire la coïncidence spatiale entre le repère et le repéré, *at* dit selon eux une *point location* :

> Describes two entities as having precisely the same spatial location, each entity being construed as a point. (Huddleston & Pullum 2002 : 650)

En d'autres termes, à l'origine, le référent du syntagme nominal introduit par *at* n'est pas

plus grand et ne peut donc pas englober le repéré. Comme *in* et *on*, *at* sert donc à construire un lieu pour un procès, mais la métaphore du cadre lui sied moins du fait de cette coïncidence spatiale. Néanmoins, Huddleston & Pullum (2002 : 650) précisent que "some degree of idealisation is inevitably inherent in its use". On comprend ici que, dans la réalité, une coïncidence parfaite effective entre le repère et le repéré est rare, mais qu'elle est parfois construite. Aussi, ils comparent les deux énoncés suivants :

> John is in the supermarket.
>
> John is at the supermarket.

Selon eux, si le locuteur se tient à l'extérieur du supermarché, il emploiera *in* :

> The discrepancy between the physical size of the person and the building makes a containment construal. (Huddleston & Pullum 2002 : 650)

En effet, la différence de taille rend impossible une vision des deux parties comme coïncidentes. En revanche, si le locuteur se tient à une plus grande distance, par exemple s'il parle depuis chez lui ("*from home*"), il dira plus volontiers *at* :

> Distance facilitates abstraction – naturally enough, for as far as we move away from objects in our visual field, their image on the retina grows smaller, approximating gradually to a point. (Huddleston & Pullum 2002 : 650)

À distance, il devient impossible de dissocier l'espace occupé par le repère et le repéré. La nécessaire *idealisation* dont parlent les auteurs consiste donc à adapter notre façon de concevoir la relation en fonction de l'échelle. À grande échelle (petite réalité), John et le supermarché se confondent, tandis qu'à petite échelle (grande réalité) le bâtiment englobe clairement l'homme.

Huddleston & Pullum expliquent un emploi comme

> The bird is at the top of the tree.

par la notion d'intersection. En effet, l'arbre et l'oiseau s'intersectent en un point, le sommet de l'arbre. Ils insistent notamment sur la nécessaire conceptualisation d'un parcours (*path*) effectué par le regard jusqu'au point de rencontre avec l'objet. C'est ainsi que nous pouvons rendre compte de plusieurs *at* de nos exemples. Dans la phrase n°23,

> n°23 : **At** almost one o'clock I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, its receipt stapled over the top.

almost two o'clock correspond au point d'intersection entre le mouvement du personnage (*I entered the lobby*) et l'écoulement du temps ; au n°103,

> n°103 : **At** this point in the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he's heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

at this point of the story met en regard le déroulement de l'histoire et l'évolution du personnage (*Packard had never fallen in love*) et les fait s'intersecter en un point ; aux n°^{s}104 et 158,

> n°104 : **At** the central train station, a lone traveler, a woman, steps off the overnight train from the north.

> n°158 : **At** a flag stop in Louisiana, a big, yellow-haired man named Juls stopped off a day coach at a settlement of twelve houses and a shoebox station.

les personnages interrompent leur déplacement en un point de l'espace (une gare, un arrêt de bus) vu comme intersection du vecteur (train, bus) et d'un plan d'arrivée. En revanche, pour *At Windsor* de la phrase n°35,

> n°35 : **At** Windsor it was the evening of the state banquet and as the president of France took his place beside Her Majesty, the royal family formed up behind and the procession slowly moved off and through into the Waterloo Chamber.

la taille du lieu qui accueille les festivités aurait pu laisser interpréter la situation comme un *containment*. D'ailleurs, il en va de même chaque fois que le référent du syntagme nominal complément de la préposition est une réalité plus large que les objets qui y sont repérés, comme *Windsor* et *the central train station*. Reste que la préposition *at* ne joue réellement la métaphore du cadre qu'en ce qu'elle permet la création d'un lieu pour le procès, là où *in* et *on* portent dans leur sémantisme le fait que le repère englobe le repéré, tout comme le cadre, en même temps qu'il ouvre un espace pour la représentation, l'englobe et l'encadre.

Cependant, les trois prépositions ont en commun le fait que, puisqu'elles codent une relation, elles induisent nécessairement l'existence des deux termes de celle-ci, à savoir le syntagme nominal qui complète la préposition, et, typiquement, le procès localisé. En fait, on pourrait considérer la relation de la préposition à son complément comme une relation de contenant à contenu, où le syntagme nominal complément de la préposition ne serait qu'une spécification de la signification de celle-ci. Une fois le syntagme prépositionnel

développé, il sert à son tour de contenant pour un contenu repéré. Dès lors que le contenant (le syntagme prépositionnel) est en place, il annonce déjà le contenu, qui ne demande alors qu'à être exprimé. La relation de contenant à contenu devient alors une sorte de motif fractal se reproduisant à l'identique à différentes échelles.

On observe également, et de façon plus évidente, des emboîtements de cadres à travers l'imbrication de plusieurs syntagmes prépositionnels.

n°40 : **At two o'clock in the morning**, no one is to blame.

Ici, *in the morning* est un syntagme prépositionnel inclus dans le plus grand syntagme *At two o'clock in the morning*, alors même que, du point de vue référentiel et énonciatif, c'est le matin qui inclut l'heure matinale. L'emboîtement se fait donc selon des mouvements contraires selon qu'on l'appréhende sous l'angle syntaxique ou référentiel et énonciatif : le syntagme en *at* englobe le syntagme en *in* qui modifie la tête du premier, alors que, au niveau référentiel, *in* englobe davantage que *at*, et *morning* est plus large que *two o'clock*. Au niveau linéaire, on opère une sorte de zoom arrière allant du plus petit cadre au plus grand cadre alors que, dans la cognition, on fait l'hypothèse que le plus grand cadre est le premier construit. De même dans

n°300 : **In the top floor room of the dilapidated town house across the terrace,** a light has been on all night.

of the dilapidated town house across the terrace est inclus dans le plus grand syntagme prépositionnel en *in*, alors même que *of* dit l'appartenance de *the top floor* à *the dilapidated house across the terrace*, qui correspond effectivement à une plus grande réalité. Là encore, l'inclusion syntaxique représentée dans le linéaire fonctionne dans le sens contraire de l'inclusion référentielle. On dira la même chose de

n°103 : **At this point in the story**, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he's heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

n°158 : **At a flag stop in Louisiana**, a big, yellow-haired man named Juls stopped off a day coach at a settlement of twelve houses and a shoebox station.

Dans la phrase suivante, on emboîte une circonstance de lieu dans une circonstance de temps :

n°53 : **On the burnt-out end of a July day in Southwest Texas**, in a crossroads community whose only economic importance had depended on its relationship to a roach paste factory the EPA had shut down twenty years before, a young man driving a car without window glass stopped by an abandoned blue-and-white stucco filling station that had once sold Pure gas during the Depression and was now home to bats and clusters of tumbleweed.

Cette phrase contient un bel exemple de zoom arrière : *the burnt-out end* est inclus dans *a July day*, et tous deux peuvent être considérés comme englobés dans la localisation *Southwest Texas*. Du moins, cette récurrence de la contradiction entre l'organisation linéaire et la réalité incite à voir le plus petit syntagme prépositionnel comme décrivant la réalité la plus englobante. D'ailleurs, dans les exemples cités jusqu'à présent, *in* introduit toujours ce dernier syntagme qui s'apparente alors au plus grand *container*.

L'exemple suivant contient également plusieurs syntagmes prépositionnels :

n°29 : **In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end**, there is a little room.

Ils sont emboîtés deux à deux. *In*, *at* et *of* disent tous les trois la localisation, *in* par inclusion, *at* par intersection, et *of* par appartenance, et *from* dit, selon les termes de Huddleston & Pullum (2002 : 648) le déplacement du *trajector* à partir du *landmark*. Les deux syntagmes prépositionnels imbriqués dans *in the third house from the end* ne disent donc pas un emboîtement des réalités. En revanche, les deux autres grands syntagmes prépositionnels fonctionnent bien selon le mode exposé précédemment, un emboîtement syntaxique qui fonctionne à l'inverse de l'emboîtement des réalités. Pour autant, les trois grand syntagmes prépositionnels s'enchaînent selon un mouvement de zoom avant puisque l'on commence par la désignation d'un quartier, puis d'une rue, puis d'une maison, pour finalement localiser une pièce de cette maison. Les phrases précédentes, et tout particulièrement le n°29, offrent donc de beaux exemples de focalisation par une sorte de multi-fenestrage, tout comme la multiplication des cadres, maries-louises et autres ornements mettent en valeur la toile.

2.2.3.2. La conjonction de subordination *when* en position de premier mot

La conjonction de subordination *when* figure 11 fois en position de premier mot, ce qui représente presque 3% du corpus. Comme les prépositions étudiées au paragraphe précédent, *when* permet l'institution d'un lieu pour l'actualisation d'un procès. En cela il est un autre écho à la métaphore du cadre. Voici nos exemples :

n°6 : **When I returned from San Ceterino late in the afternoon**, I found that Mark and his friends had thrown half the food in our kitchen into the swimming pool.

n°11 : **When it came looking for me** I was in the hollow stump by Turtle Creek at the spot where the deep pool was hidden by low hanging bushes, where the fishing was the very best and only my brother and I figured we knew of it.

n°77 : **When I hear the sea wind blowing through the streets of the city in the morning**, I can still feel my father and the Old One – together – lifting me up to perch on the railing of a swaying deck; still feel the steady weight of Father's palm braced against my chest and Poh-Poh's thickly jacketed arm locked safely around my legs.

n°80 : **When the telephone rang** Gill was outside, raking the leaves into coppery piles, while her husband shoveled them on a bonfire.

n°244 : **When he was nearly thirteen**, my brother Jem got his arm badly broken at the elbow.

n°260 : **When my mother died four months after my sixteenth birthday**, I felt I had already received glimpses of all that would follow.

n°264 : **When the ache awoke me**, I poked the tip of my nose out from under the covers and pulled my knees hard into my chest where my heart hung pounding like a war drum.

n°269 : **When they came south out of Grant County** Boyd was not much more than a baby and the newly formed county they'd named Hidalgo was itself little older than the child.

n°302 : **When the team reached the site at five-thirty in the morning**, one or two family members would be waiting for them.

n°320 : **When Pemberton returned to the North Carolina mountains after three months in Boston settling his father's estate**, among those waiting on the train platform was a young woman pregnant with Pemberton's child.

n°384 : **When I woke up that morning** it was still pretty early.

Selon J.-R. Lapaire & W. Rotgé (1991),

> [Dans la structure WHEN Prop1, Prop2], WHEN sert à poser un point de repère temporel par rapport auquel la deuxième proposition sera effective. On a alors le fonctionnement suivant : « je-énonciateur pose un repère temporel (Prop1) tel que quand Prop1 est vrai, alors Prop2 l'est aussi (ou le sera […]). La deuxième proposition dépend ainsi de la réalisation de la première, indicateur d'ordre temporel. (Lapaire & Rotgé 1991 : 685)

En posant un repère temporel pour la partie rectrice de la phrase, la proposition en *when* lui offre un cadre. À la différence des syntagmes prépositionnels, Prop1 et Prop2 sont présentées comme étant liées par une relation de dépendance logique et chronologique. Le cadre temporel posé par la proposition en *when* est donc un préalable nécessaire qui doit être validé afin de recevoir Prop2. Aussi, Lapaire & Rotgé (1991 : 685) précisent que si d'un point de vue logique l'actualisation des deux propositions peut être simultanée (comme au n°384), « WHEN Prop1 n'est jamais postérieur à Prop2 », tout comme, chez Charbonnier, le cadre précède la représentation. En fait, pour les deux linguistes, WHEN Prop1 est prototypiquement antérieur à Prop2, puisque, disent-il, lorsque l'on choisit de placer WHEN Prop1 devant Prop2[42], c'est pour « privilégier l'ordre chronologique et donc placer en tête d'énoncé ce qui se passe en premier » (*ibid.*). L'autre effet de cet ordre des mots est, selon eux, lié au principe de l'*end focus*, énoncé par Quirk *et al.* (1985 : 1361-2), en vertu de quoi, si l'intonation n'est pas marquée, ce qui vient en fin d'énoncé est plus focalisé que le reste. Alors, comme le cadre, la partie en *when* aurait pour effet de mettre en valeur la partie focalisée qui suit.

D'autre part, il est possible d'interpréter la proposition en *when* comme un cadre causal et non seulement temporel. Autrement dit, « une fois Prop1 réalisée, Prop2 » devient « puisque Prop1 est réalisée, Prop2 » (Lapaire & Rotgé 1991 : 686). Une telle interprétation est possible dans la phrase n°264 :

> n°264 : **When the ache awoke me**, I poked the tip of my nose out from under the covers and pulled my knees hard into my chest where my heart hung pounding like a war drum.

Parce que la douleur a réveillé l'énonciateur, il change de position dans son lit. La cause est une forme de cadre qui conditionne l'actualisation de l'événement.

La racine *wh-* code un déficit informationnel, une « attente de sémantisme » (Lapaire & Rotgé 1991 : 681), qu'utilise à plein l'emploi interrogatif de *when*. Dans ses autres emplois, la racine *wh-* continue à porter ce code et fait de *when* un marqueur qui, situé en début de phrase, met en place une attente, celle de Prop2. Là encore, la comparaison avec le cadre fonctionne : un cadre vide au mur appelle un contenu, dont l'attente est ainsi mise en évidence.

[42] On peut en effet également ordonner la phrase comme suit : Prop1 WHEN Prop2. Pour Lapaire & Rotgé (1991 : 685), cette organisation permet de « privilégier la hiérarchie syntaxique ».

2.2.3.3. *There* dit existentiel en position de premier mot

There apparaît en position initiale dans 11 phrases de notre corpus, soit une quantité exactement identique à *When*, presque 3%. Dans chacune de ces 11 phrases, *there* participe à une expression présentative, dont la vocation est de dire l'existence de quelque chose.

n°39 : **There** were three years after it happened, after I'd returned from the town and come back here to the busy blank of the city, when some comment would be tossed off about the Second World War and how it had gone – some idiotic remark about clarity and purpose – and I'd resist the urge to stub out my cigarette and bring the dinner party to a satisfying halt.

n°42 : **There** was a chill in the air that Mary could feel through the windowpanes.

n°74 : **There** was something humiliating about waiting in a cart on a busy London street with all your possessions stacked around you, on show to the curious public.

n°88 : **There** is only one answer to the question: Would you like to see a three a.m. performance of amateur Portuguese circus clowns?

n°99 : **There** was a man standing against the north wall, barely visible.

n°176 : **There** was a strong smell of smoke, and new fear fueled me.

n°190 : **There** are many ways to have a deprived childhood.

n°211 : **There** are gods in Alabama: Jack Daniel's, high school quarterbacks, trucks, big tits, and also Jesus.

n°253 : **There** is a field – a broad south-sloping field sitting astride a long hill that curves away into a secret leafy valley.

n°319 : **There** was a smattering of applause as Malcolm Fox entered the room.

n°331 : **There** was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad it had forgotten its name.

À propos de *there* existentiel se posent un certain nombre de questions :

- *there* existentiel a-t-il un lien avec *there* adverbial de lieu ?
- *there* existentiel est-il le sujet de la proposition ?
- *there* existentiel est-il le thème de la proposition ?

Les réponses à ces questions détermineront s'il est possible d'établir un lien entre *there* et le motif du cadre, si *there* décrit un lieu *a priori* envisagé comme scène de l'existence.

i) There *existentiel a-t-il un lien avec* there *adverbial de lieu ?*

Sur ce point les linguistes sont partagés. Certains pensent (Breivik 1977, 1983 ; Quirk *et al.* 1985 entre autres) que *there* proforme adverbiale locative et *there* des tournures existentielles n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Quirk *et al.* (1985 : 1402) concèdent que les deux *there* peuvent avoir une origine commune, mais soutiennent que *there* existentiel est un *dummy theme*, un thème vide débarrassé de toute mémoire de son emploi de déictique spatial, et qui ne sert qu'à remplir une position de sujet syntaxique. En linguistique générativiste, *there* est considéré comme explétif, c'est-à-dire que le verbe de la proposition ne l'inclut pas dans sa structure argumentale. Cela revient à dire que dans une construction existentielle de type [THERE-BE-SN], le syntagme nominal n'est pas attribué à *there*, qui n'est pas prévu dans ce scénario verbal d'existence. *Be* est en effet un verbe qui n'admet qu'un argument dans sa structure, et, entre *there* existentiel et le syntagme nominal introduit après *be*, celui dont on dit l'existence n'est pas *there*. *There* existentiel est alors envisagé comme sémantiquement vide, comme un *dummy*.

D'autres, au contraire, voient demeurer en *there* un invariant locatif. En effet, si *there* n'est qu'un *dummy*, pourquoi est-ce lui qui a été sélectionné pour remplir cette place vide parmi tout le paradigme des syntagmes nominaux définis ? Il faut dès lors postuler un lien entre spatialité et existence. C.H. Kahn (1966) rappelle, à propos du verbe *einai* (« être » en grac ancien) que, dans la philosophie grecque,

> Whatever is, is somewhere; whatever is nowhere, is nothing. (Kahn 1966 : 258)

L'être s'entend ici comme l'existence, car, si l'être n'est pas de l'ordre du tangible, l'existence s'actualise dans l'espace. Dans *La physique* d'Aristote, on lit qu'exister revient à occuper une portion d'espace, qui tend à être coextensive à l'existence. L'existence, avec son préfixe *ex-*, porte en elle l'idée de l'extériorité, d'une projection vers le monde du dehors, tandis que l'être s'en tient peut-être davantage au monde du dedans. D'après Cotte (séminaire du 27 janvier 2005), l'extériorité de *there* se lit également dans son étymologie : la racine indo-européenne *th-*, commune aux déictiques et à l'article défini, est porteuse de l'idée de « poser ». *Th-* est réservé aux marqueurs du défini, de l'anaphore, employés pour ce qui est *déjà là*. Ce que l'on montre avec son doigt est nécessairement extérieur à soi, occupe donc sa propre portion d'espace. Comme le font remarquer Lapaire & Rotgé (1991 : 247), *there* dépasse un *here* initial, il marque l'éloignement de l'énonciateur par rapport à l'endroit désigné. Pour dire l'existence de ce qui est accessible à ma perception autour de moi, je dois

de fait en être séparé, éloigné. Exister, c'est pouvoir être localisé, occuper un espace. Si bien que l'espace peut-être découpé selon les lieux occupés par les existants : *there* renvoie à un de ces lieux. Il s'agit d'un lieu abstrait, d'une « scène abstraite », selon Bolinger (1977 : 99), qui parle aussi de "generalized 'location'" (*ibid.* : 91), employée pour porter des objets à notre connaissance (*brought into awareness*). *There* représente donc un lieu *a priori* qui accueille l'existence d'un nouveau référent. Placé en début de phrase et fondamentalement anaphorique, *there* désigne un espace abstrait qui précède l'existence et en devient donc le support.

ii) There *existentiel est-il le sujet de la proposition ?*

En tant qu'il est présenté comme le support spatial de l'existence d'un référent, *there* s'apparente au sujet envisagé comme substrat, soubassement, fondement de la prédication. Selon Bolinger (1977 : 91), *there* a perdu son statut d'adverbial pour devenir un pronom sujet syntaxique. Le syntagme nominal dont on prédique l'existence du référent est ainsi relégué en position de complément, tout en conservant son statut de sujet logique ou sémantique. De même Quirk *et al.* (1985 : 1403) distinguent le sujet syntaxique, représenté par *there*, et le sujet profond, qui correspond au syntagme nominal post-verbal. Néanmoins, en structure de surface, la place du sujet est instanciée par *there*. On pourra objecter que l'accord du verbe n'est en général pas déclenché par *there*, mais par le nombre du syntagme nominal qui suit le verbe, en tout cas en langue écrite[43]. Selon Cotte (séminaire du 27 janvier 2005), *there* n'est pas le sujet de la proposition puisque le prédicat ne porte pas sur lui : *there*, bien qu'il conserve son invariant sémantique spatial, est posé en début de phrase afin de permettre au véritable sujet d'occuper une position rhématique, à droite du verbe. Surtout, pour Cotte, comme pour J. Lyons (1967), *there* demeure fondamentalement adverbial, et non nominal, ce qui lui rend la fonction de sujet inaccessible. *There* ne joue donc pas le même rôle de cadre que le nom ou le sujet, il n'est que la scène abstraite de la prédication d'existence.

iii) There *existentiel est-il le thème de la proposition ?*

Si *there* n'est peut-être pas le sujet de la proposition, rien ne l'empêche en revanche d'en être le thème. En effet, il en occupe la position et offre au prédicat un lieu stable et

[43] Pour plus d'information sur l'accord du verbe déclenché par *there* ou par le syntagme nominal post-verbal, voir Copy (2008 : 227-229)

défini. Typiquement, la position du thème est occupée par du défini, de l'anaphorique. C'est le cas de *there* qui, selon Lapaire & Rotgé (1991 : 252) code une « antériorité (*th-*) liée à une situation (*-ere*) ». Le mot *thème* a d'ailleurs en commun avec *there* la racine indoeuropéenne *th-*, liée à « ce qui est là », à ce qui est posé, ainsi qu'à l'opération d'anaphore. La stabilité du thème, typiquement déjà connu, permet d'ajouter de nouvelles informations, comme l'existence d'un nouveau référent qui est, elle, éminemment rhématique. En cela, l'espace (abstrait) désigné par *there* n'est pas vide : le *th-* anaphorique indique que, si abstrait soit-il, *there* est déjà une totalité, c'est un lieu qui contient. Il précède l'existence. Selon Cotte (séminaire du 27 janvier 2005), le verbe et le syntagme nominal développent le contenu de *there*, le déplient. *There* est la trace d'un acquis cognitif. Placé en première position dans la phrase, *there* se signale comme une enveloppe pleine qui annonce un contenu. L'énonciateur donne ainsi d'abord à voir l'enveloppe avant d'en délivrer le contenu, dirigeant le regard du coénonciateur du large à l'étroit, du cadre à ce qu'il enceint, comme une *Gestalt*. Pour Cotte (séminaire du 27 janvier 2005), c'est le principe de la focalisation, qui reste, somme toute, le but de ces énoncés à tournure existentielle :

> La focalisation est une opération cognitive qui consiste à passer d'une totalité à des parties de cette totalité. Sans tout, pas de focalisation. (Cotte, séminaire du 27 janvier 2005)

There n'est donc pas thème parce qu'il reçoit la prédication, il l'est en tant qu'il offre une représentation immédiate d'un tout servant de fond, garantissant ainsi la saillance du référent dont on dit l'existence. L'annonce de l'information la plus importante, l'existence du vrai sujet, est ainsi dramatisée par un remaniement de l'ordre des constituants qui correspond à une inversion de l'ordre de la genèse de l'énoncé, où le sujet-thème réel est premier et la prédication d'existence est seconde, et avec elle le lieu de son actualisation. *Th-* est alors envisageable comme la trace d'une anaphore de construction, où, parce que l'existence du référent est déjà construite en cognition, le lieu qu'elle occupe l'est aussi ; *there* vient alors reprendre ce lieu et tout ce qu'il contient. Comme pour le sujet, on a affaire à une double dynamique de version et re-version : on attribue (en surface, *there* est à gauche du verbe *be* ou assimilés, comme un sujet) au lieu le fait d'être rempli par une existence en même temps que l'on extrait ou déroule l'existence de ce lieu. Comme le cadre, *there* crée un effet d'attente, il annonce l'existence de son contenu sans pour l'instant le révéler : on sait qu'il y a quelque chose, mais on ne sait pas encore quoi. La mise en valeur de son contenu est alors maximisée.

There existentiel est donc l'image d'un lieu abstrait, il est le cadre qui oriente le regard vers ce qui est important, ce que l'on focalise. Parce qu'il renvoie à un lieu défini, il précède aussi l'existence et sert ainsi de support à son expression, il la donne à voir, la rend saillante.

2.2.4. Sélectionner et conditionner : Lecercle et la chaîne de Markov

La focalisation et la saillance reposent sur un principe de sélection, d'une moindre attention portée au tout en faveur d'une de ses parties. Le tracé du cadre sélectionne un espace parmi l'espace pour accueillir un contenu rendu saillant par ce découpage. Plus haut, nous citions déjà ce passage de Charbonnier (2007) :

> La focalisation du regard et de l'attention [sur le tableau] ne peut s'effectuer qu'au détriment de tout le reste, de tout ce qui est constitué comme « reste » dans notre champ de vision. Le cadre délimite un champ et un hors-champ. Il exclut ce hors-champ du champ de la représentation. La signification se fonde sur le rapport entre intégration et exclusion du hors champ. L'intérieur ainsi délimité pour la représentation est exclusif : il « *a force d'exclusion* » (exclure venant de *claudere*, « fermer » : empêcher d'entrer, repousser), il « *exclut de tout partage, de toute participation* », il « *tend à exclure tout ce qui est gênant ou simplement étranger* », il « *exclut comme incompatible* » tout ce qui n 'est pas lui, tout ce qui est extérieur à lui.
>
> L'intérieur délimité par la couture sémiotique opérée par le cadre rectangulaire est donc essentiellement xénophobe. (Charbonnier 2007 : 49-50)

L'exclusion de tout ce qui reste hors du cadre a pour pendant une détermination *a priori* de ce qui est dedans : le contenu est fixé par ce premier geste, cette première décision qui sépare l'intérieur de l'extérieur. Lecercle, pour qui l'*incipit* est l'endroit où meurent les autres romans possibles, insiste sur l'importance de ce premier geste, du premier mot, de la première phrase, en s'appuyant sur le modèle mathématique de la chaîne de Markov :

> […] toute séquence linguistique ou narrative est une chaîne de Markov. On se souvient de ce qu'est cet objet mathématique : une séquence d'états finis tels que le premier état fait l'objet d'un choix sans aucune contrainte, le second est contraint par le premier, le troisième par les deux précédents, le dernier élément de la séquence étant une carte forcée, soumise à des contraintes maximales. (Lecercle 1997 : 9)

Il explique ensuite :

> Car toute séquence, linguistique ou narrative, a un aspect causal, et l'élément n+1 dépend du choix de l'élément n : si j'introduis un article défini, mes choix syntaxiques pour la suite du syntagme sont singulièrement limités. Ceci admis, on comprend à la fois la liberté et l'embarras du premier choix (et donc l'acuité de l'affect qui l'accompagne). C'est le premier pas qui compte : le premier choix détermine les autres, il est, sans paradoxe, à la fois entièrement libre et entièrement déterminant. (*ibid.*)

On retrouve le même principe, inhérent à la linéarité du discours, chez Bolinger ([1952] 1965) :

> Let us consider what happens when elements – call them words, for convenience – are laid end-to-end to form a phrase. Before the speaker begins, the possibilities of what he will communicate are practically infinite, or, if his utterance is bound within a discourse, they are at least enormously large. When the first word appears, the possibilities are vastly reduced, but that first word has, in communicative value for the hearer, its fullest possible semantic range. The second word follows, narrowing the range, the third comes to narrow it still further […]. (Bolinger [1952] 1965 : 281)

Ce phénomène de détermination agit, d'après Lecercle, aussi bien dans une séquence linguistique que narrative. En fait, on peut voir le principe de la chaîne de Markov apparaître à plusieurs niveaux.

Au niveau linguistique, d'un point de vue syntaxique le choix du premier mot conditionne en effet le choix du second. Un article défini ne peut être suivi que d'un nom ou d'un adjectif éventuellement précédé d'un adverbe ; si c'est une préposition, elle sera suivie d'un syntagme nominal, et le syntagme prépositionnel ainsi antéposé devra être suivi d'une proposition. Chaque premier mot réduit la liste des possibles pour le second. D'un point de vue sémantique, maintenant, le choix du sujet est contraignant : le premier syntagme nominal sujet, thème de la proposition, contraint le choix du verbe puisqu'un référent nominal ne peut accomplir que les procès dont il est capable. Ainsi, un inanimé se verra rarement prédiquer des prédicats cognitifs ou volitifs, ou un animal un procès de discours (hormis dans le cas de contes fantastiques). À son tour, le choix du verbe, si l'on admet qu'il constitue l'élément n+1, conditionne le choix de n+2 : selon que le verbe est transitif ou non, n+2 sera ou non un complément d'objet sous forme nécessairement nominale ou prépositionnelle, et du point de vue sémantique, tel verbe ne peut admettre qu'un certain type de compléments d'objets. Sauf contexte spécial, on aura difficilement la

combinaison DRINK + THE SOFA, par exemple.

Au niveau textuel, nous expliquions plus haut (voir 1.3.1) que pour faire texte, il faut que « chaque phrase [prenne] appui sur l'une au moins de ces phrases précédentes – de sorte que la compréhension de ce qui suit exige celle de ce qui précède » (Ducrot 1972[44]) ; ou encore que « un texte répond aux exigences de cohésion si toutes les phrases qu'il comporte y sont acceptées comme des suites possibles du contexte antécédent » (Martin 1983 : 205) ; et enfin que la *texture*, qui, selon Halliday & Hasan (1976 : 2), différencie le texte de ce qui ne l'est pas, correspond au tissage de phrases qui font référence les unes aux autres, s'appuient sur celles qui les précèdent. Le phénomène du texte repose donc sur cette idée de détermination et de contrainte. Le choix de la première phrase réduit nécessairement le champ des possibles pour la seconde, et ainsi de suite.

Au niveau du récit, le point de départ narratif conditionne également les développements qui suivront. Pour ne mentionner que les *topoi* narratifs évoqués plus haut, un début qui relate un départ se poursuivra pas un récit du voyage, avec ses péripéties éventuelles, l'arrivée dans un nouveau lieu, des rencontres, des bonheurs et des déceptions. Un début portant sur une catastrophe sera suivi d'épisodes visant la résolution du problème, et dont l'issue sera positive ou négative. Cette façon d'appréhender le récit comme une chaîne syntagmatique est calquée sur le modèle de la syntaxe des phrases. Les théories des grammaires du récit s'en inspirent, pour qui une histoire peut se résumer en un certain nombre de temps forts, « fonctions cardinales » (Barthes 1970). Dans la structure narrative, un « story-point » s'appuie nécessairement sur celui ou ceux qui le précèdent, la cohésion et la solidarité de l'ensemble étant garanties par un « programme narratif » (A.-J. Greimas) en germe dès le commencement. En outre, comme la présence d'un constituant peut être amenée par ce qui le précède en syntaxe (un syntagme nominal par une préposition, par exemple), une fonction narrative peut en impliquer une autre : selon Greimas (1966b : 194), dans les contes existent par exemple les fonctions de « manque » et de « liquidation du manque », d'« absence » et de « retour ». Certaines fonctions vont par paires, comme « assignation d'une épreuve/affrontement de l'épreuve », ou encore « persécution/délivrance »[45]. Le parallèle est aisé avec la construction syntagmatique de la

[44] Cette référence est citée par Adam (1995 : 13) mais il n'en donne pas les coordonnées précises. La citation est introuvable dans *Dire et ne pas dire* de Ducrot (1972).

[45] Voici la liste complète des fonctions de Greimas (1966b : 194), qui constituent une version condensée des fonctions présentées par Propp (1965 : 80) dans *Morphologie du conte*, et dont il envisageait déjà lui-même le regroupement :

1) Absence

proposition, vue comme le déploiement des potentialités contenues dans le sujet-thème. La contrainte induite par le premier choix est donc un principe fractal, qui apparaît à l'identique à différentes échelles, propositionnelle, textuelle, narrative. La dialectique clôture/ouverture inhérente au cadre est partout, aussi bien dans la simultanéité de la liberté totale du premier choix et la contrainte absolue qu'il induit, que dans la façon dont le premier pas ouvre vers le deuxième tout en ayant déjà fixé sa direction, ainsi que celle de tous ceux qui suivront. Le cadre apparaît comme un principe fractal, une structure de notre entendement que la cognition projette peut-être sur toutes ses productions et tout ce qu'elle soumet à son analyse.

À l'issue de cette première partie, on a compris que, par sa position liminaire, la première phrase hérite de toutes les problématiques du commencement ainsi que de sa spécificité. Le commencement est un lieu complexe, périlleux, magique et brutal, frustrant et excitant. Lieu d'un investissement affectif maximal selon Lecercle (1997), il est le *la*, le diapason pour Aragon, qui organise et oriente, et qui donne, filons la métaphore musicale, au morceau sa tonalité, la lui impose jusqu'à la double barre finale et fait que certaines notes, celles qui ne sont pas compatibles avec la gamme, n'y apparaîtront jamais. Lieu dangereux né d'une cassure, il donne le vertige et tout peut y vaciller. Au bord du vide, la première phrase est le point faible du texte, il n'y tient que par un fil et pourrait bien s'effilocher par ce bord à peine cousu. La fiction y est aussi bancale, arbitraire, illégitime,

2) Prohibition / violation
3) Enquête / soumission
4) Tromperie / soumission
5) Méfait (ou traîtrise) / manque
6) Mandement / décision du héros
7) Départ
8) Assignation d'une épreuve / affrontement de l'épreuve
9) Réception de l'adjuvant
10) Transfert spatial
11) Combat / victoire
12) Marque
13) Liquidation du manque
14) Retour
15) Persécution / délivrance
16) Arrivée incognito
17) Assignation d'une tâche / réussite
18) Reconnaissance
19) Révélation du traître / révélation du héros
20) Punition / mariage ou récompense

fuyante et balbutiante. Finalement, la lecture pourrait cesser, elle aussi, découragée par tant d'incertitude ; à moins que de cette menace ne naisse au contraire une folle excitation.

Partie II : **ORIENTER**

« Le mouvement perçu à l'état naissant est toujours un mouvement qui va quelque part. »
M. Merleau-Ponty, *La Nature, notes-cours du Collège de France* (1995 : 204)

Il n'existe pas, en tant que tel, de discours spécifique concernant la première phrase de roman. En revanche, de nombreux auteurs critiques, narratologues, poéticiens et linguistes se sont intéressés à l'*incipit* et admettent qu'il peut, en théorie, se réduire à la seule première phrase. De façon générale, le discours sur l'*incipit*, lorsqu'il ne porte pas sur ses mystères et son énigme, traite de ses fonctions, envisagées la plupart du temps du point de vue de l'auteur, comme le déplore Lecercle (1997) :

> […] si je me tourne vers ce que de l'*incipit* dit la théorie, mon intuition, mon expérience [de lecteur] ne sont guère confirmées. La théorie envisage l'*incipit* sous sa face habituelle, celle de la production, de l'auteur. Et ce qu'elle en dit se traduit en trois langages, pour une fois convergents. Le trait commun de ces trois discours est que l'*incipit* a une fonction. En écrivant la première phrase de son roman, l'auteur a devant lui une tâche, qu'il doit accomplir rapidement, complètement, et aussi économiquement qu'il le peut. (Lecercle 1997 : 8)

Les trois langages évoqués par Lecercle constituent en effet l'offre majoritaire dans la théorie. Les voici :

> Le premier langage est celui de la grammaire (prise ici en sa version énonciative). La fonction de l'*incipit* est la construction des repères. La première phrase doit introduire (c'est-à-dire commencer à construire) un énonciateur, un moment d'énonciation et une situation d'énonciation. […]
>
> Le second langage est celui de la rhétorique. Ici la fonction de l'*incipit* est d'exposition : il faut, le plus vite possible, et au moindre frais, transmettre au lecteur l'information pertinente. D'où un inventaire des tâches, dans un ordre calculé, que la rhétorique nous a légué sous la forme d'une liste de pronoms interrogatifs : *quis*, *quid*, *ubi*, *quando*, *cur*, *quomodo*. […]
>
> Le troisième langage est celui de la narratologie. Le terme de « fonction » est ici, bien sûr, particulièrement approprié : il fait allusion à Propp. Il y a donc une fonction d'*incipit*, qui est de produire (encore une fois : rapidement, complètement, économiquement) des *effets*, autrement dit de convoquer le lecteur à la place prévue pour lui (par le texte ? par son auteur ?). Le plus important de ces effets est l'effet d'identification : l'*incipit* agite sous mon nez un chiffon rouge pour que le lecteur que je suis s'investisse, avec précipitation, dans l'héroïne. (Lecercle 1997 : 8)

Selon Del Lungo (2003 : 153-175), l'*incipit* assume une fonction d'information (présentation des référents), de dramatisation (mise en marche de l'action), de thématisation (présentation du sujet du texte) et de séduction, laissant de côté le versant énonciatif pour ajouter une fonction codifiante (situer le texte parmi les textes, légitimer la prise de parole, orienter la lecture).

Un des problèmes posés par ce discours est en effet qu'il envisage les fonctions du point de vue de celui qui produit le texte : il faut présenter au lecteur les bonnes informations et lui permettre de construire une représentation. Pourtant, le versant de la réception mérite, lui aussi, qu'on l'explore. Nous tâcherons donc d'évaluer la validité du discours sur les fonctions du point de vue du lecteur. Enfin, d'un point de vue technique, élaborer un discours sur les fonctions (supposées ou réelles) de la première phrase nécessite un effort de séparation de phénomènes qui sont intrinsèquement liés : thématisation, information, orientation, dramatisation et codification sont un écheveau.

Pour cette raison, nous avons décidé de séparer les fonctions en deux grandes catégories : orienter et construire. Orienter et s'orienter, car il s'agit aussi bien pour le

producteur du texte de disposer dans la phrase des instructions de lecture, que pour le lecteur de trouver une voie d'accès au sens. Construire s'entend également comme ayant deux sujets potentiels : le producteur du texte construit un texte et un univers par un discours, que le lecteur décode en construisant des représentations et en élaborant une compréhension. Par cette organisation en deux volets, nous ne prétendons pas évacuer totalement le problème de l'emmêlement des fonctions – comment, en effet, construire sans orienter, et orienter sans construire ?

La séduction, la stimulation de la curiosité et du désir de lire, a été considérée comme la toile de fond de toutes les autres fonctions. Des développements lui seront spécifiquement consacrés dans la partie IV.

Dans les paragraphes qui vont suivre, nous allons nous efforcer de répondre à trois questions : Quelles fonctions attribue-t-on traditionnellement à la première phrase ? Peut-on réellement, une fois adopté le point de vue du lecteur, les lui attribuer ? Ces fonctions permettent-elles de rendre compte de la spécificité ressentie de la première phrase ?

Dans *Le Grand Robert*, on lit à l'entrée « Orienter » :

> 1. Disposer (un édifice) en direction de l'Orient. […] Sur le terrain, disposer (une carte, un plan) conformément à la direction des points cardinaux.
>
> 2. Disposer (une chose) par rapport aux points cardinaux, ou plus généralement par rapport à une direction, à un objet déterminé.
>
> 3. (Géogr., archit.) Orienter une carte, un plan : y porter les repères des points cardinaux.
>
> […]
>
> 5. Faire aller dans une direction déterminée, conduire, diriger, guider.

De cette définition nous tirons ces mots clés : disposer, direction, repères, diriger, guider. Si la première phrase oriente, c'est qu'elle trace une direction et est donc prise dans un rapport avec des repères qui lui sont extérieurs et la dépassent. Disposer une carte par rapport aux points cardinaux, c'est reconnaître où l'on est (chapitre 3) et où l'on va (chapitre 4), mais aussi où l'on n'est pas, où l'on ne va pas.

Chapitre 3 : **SITUER**

Dans la définition du verbe *orienter*, les termes de *repères* et de *points cardinaux* nous amènent à une fonction supposée de la première phrase : situer. La situation précède et initie l'orientation, puisqu'il faut, avant de déterminer sa direction, savoir d'où l'on part.

3.1. Ce que l'on est, ce que l'on n'est pas

Situer, c'est d'abord dire où l'on est et ce que l'on est, mais aussi, et par conséquent, ce que l'on n'est pas. Certaines phrases remplissent cette mission en énonçant une sorte de définition du texte qu'elles démarrent :

> n°5 : This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.
>
> n°10 : This is a true story, but I can't believe it's really happening.
>
> n°175 : This is not a straightforward story of romance.
>
> n°374 : To put it as simply as possible: this is the story of a polygamist who has an affair.

Ces quatre phrases contiennent toutes un *this* dit « proforme » en position de sujet syntaxique, suivi d'un verbe *be* copule au positif ou au négatif, et un syntagme nominal attribut du sujet ayant pour tête le nom *story*. À lire Halliday & Hasan (1976 : 57-70) et Lapaire & Rotgé (1991 : 47-73), on sait que *this* et *that* peuvent exercer un renvoi endophorique au contexte ou exophorique à la situation. Dans ce cadre, la spécificité de *this* par rapport à *that* est, au delà de la traditionnelle dichotomie topographique proximal/distal que Lapaire & Rotgé (1991 : 61) disqualifient de façon très convaincante, une orientation « psycho-grammaticale » tournée vers l'ouverture, ou non-clôture. Cotte (1998) réconcilie

avec la dichotomie proximal/distal en en faisant, précisément, une orientation psycho-grammaticale : *this* dit, selon lui la « co-présence, le face-à-face de l'observateur et de l'objet montré, la cotemporalité du repère et du repéré » (Cotte 1998 : 186) et induit donc une forme de proximité, là où *that* « instaure la distance permettant la clôture » (*ibid.* : 192). En effet, avec *this*, le référent est à l'esprit, « au premier plan », ce que code la finale *-is* (*ibid.* : 186). Lorsqu'il est endophorique, cette « ouverture du présent au futur » (*ibid.* : 186) dans l'ordre textuel est ce qui le spécialise dans la cataphore, et dans la présentation d'un référent lorsqu'il est exophorique. Cette orientation vers l'après permet sans doute d'expliquer que, dans notre corpus de premières phrases, on ne trouve aucun *that* à une position équivalente à celle de *this* dans les quatre exemples cités ci-dessus. Une manipulation révèle d'ailleurs que *that* y produirait un effet totalement autre :

n°5a : **That** is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.

n°10a : **That** is a true story, but I can't believe it's really happening.

n°175a : **That** is not a straightforward story of romance.

n°374a : To put it as simply as possible: **that** is the story of a polygamist who has an affair.

Le trait [+ clôture] que Lapaire & Rotgé (1991) et Cotte (1998) attribuent à *that* est ici flagrant et s'accorde mal avec le présent du verbe *be*, comme si cet énoncé en *that* ne pouvait qu'être rétrospectif et clôturer cette histoire, non la débuter :

n°175a' : **That WAS** not a straightforward story of romance.

Le prétérit semble mieux convenir. Selon Cotte (1998 : 195) en effet, tout comme *that*, « le passé se prête à la synthèse ». *That*, qui indique que le référent a été instauré par une énonciation ancienne (Cotte 1998 : 189), « sépare » l'énonciateur du référent et cette distance, à la manière d'une distance temporelle, lui en offre une « vision panoramique » (*ibid.* : 192). Cette vision globale du référent est à rapprocher de l'ostension qu'effectue *that* sur les propriétés distinctives du référent, présentées comme déjà intégrées et qui font du référent un objet dont on a déjà tout dit (*ibid.* : 189). L'énoncé 175b est donc dominé par une logique synthétique et de clôture : c'est bien l'histoire que l'on vient de finir de conter que l'on caractérise, comme si *not be a straightforward story of romance* était la conclusion, la qualité à laquelle avait permis de conclure l'énonciation achevée du référent associé à *that*. À l'inverse, *this* s'emploie pour un référent qui suscite actuellement l'intérêt, le gros plan,

l'analyse. Comme le dit Cotte (1998),

> *This* signifie que le [référent] est parfaitement « défini » […]. Il signifie aussi que celui-ci est parfaitement « indéfini » : il va occuper le premier plan du récit, confronter narrateur et narrataire, et dévoiler au cours de la narration ces particularités. (Cotte 1998 : 188)

S'opposent en effet le point de vue de l'énonciateur et du co-énonciateur, puisque, pour le premier, le référent est préconstruit (comme le marque l'opérateur *th-*), et pour le second, il est présenté comme un nouveau centre d'intérêt, l'objet d'un discours à venir. Avec *this*, il s'agit de « dérouler un préconstruit » (Cotte 1998 : 192). À nouveau, le démonstratif et le temps fonctionnent ensemble : *that* et le passé s'opposent à *this* et le présent. Le présent, temps de l'actualité et de la visualisation, « favorise une vision fragmentée » (*ibid.* : 195), concentrée sur l'objet à l'étude, et s'accorde bien avec une logique analytique : ***This is*** *a true story*.

Revenons à l'interprétation de *this* dans nos exemples. Est-il endophorique ou exophorique ? Rappelons qu'un *this* endophorique renvoie à une portion de discours située avant (anaphore) ou après (cataphore), et qu'un *this* exophorique renvoie à un élément du réel non textuel. Dans nos exemples, *this* pourrait être tout cela à la fois :

- Si l'on prend l'histoire en cours, comme on essaie souvent de nous le faire croire dans les débuts *in medias res*, si l'énonciateur a déjà débuté son récit et s'interrompt pour faire un commentaire sur sa nature, il peut employer *this* en anaphore. Dans cet emploi, le référent de *this* est donc équivalent à tout le « déjà dit » : « Ce que je suis *en train de* vous raconter est une histoire vraie », étant entendu que l'avant est caché aux yeux du lecteur. D'après Lapaire & Rotgé (1991 : 64), par ce *this* on signifie que le « dossier » qui a été ouvert à propos du référent n'est pas encore classé, qu'il est encore à l'étude. Dans le cas d'un roman, il va continuer à l'être sur quelques centaines de pages encore.
- Si l'énonciateur vient de prendre la parole et s'apprête à débuter la narration, alors *this* peut désigner tout le texte à venir ; c'est une cataphore. Le référent de *this* est donc le « à dire » : « Ce que je *vais* vous raconter est une histoire vraie ». *This* dit ici l'incomplétude (*ibid.*) de la détermination du référent, ce qui induit un appel à de nouvelles informations.
- Si l'énonciateur considère l'histoire en question comme un objet du réel extérieur au langage, comme dans *This is Miss Archer* (exemple de Lapaire & Rotgé 1991 : 51), *this* renvoie à la partie de réel qu'occupe cette histoire, il s'agit d'une référence exophorique : « Ce qui existe là, ce que vous avez sous les yeux ou entre les mains est une histoire vraie ».

C'est l'emploi le plus démonstratif de *this*, qu'on imagine pouvoir s'accompagner d'un geste d'eccéité. *This* pointe vers un objet physique mais aussi psychique et le place au premier plan, au centre de l'intérêt. Pour cet emploi, Lapaire & Rotgé (1991 : 51) avancent les appellations d'« énoncés "présentatifs" ou "performatifs" » : en effet, on y présente le référent, ce qui revient à le porter à l'existence dans le discours.

En situation de lecture de la première phrase d'un texte narratif, le lecteur donnera sans doute la priorité à l'interprétation cataphorique et comprendra que l'énonciateur lui offre une caractérisation du texte à venir, comme une sorte d'avertissement. Néanmoins, rien n'empêche de conserver les deux autres interprétations à l'esprit et d'envisager la référence comme multidirectionnelle, comme une sorte de feuilletage de potentialités. Si une interprétation est plus opérative que les autres, si elle permet au lecteur de stabiliser une référence et donc d'avancer dans la compréhension de l'énoncé et la représentation de son sens, elle n'occulte pas nécessairement toutes les autres, qui peuvent demeurer comme des options en attente d'être activées. Nous verrons que l'interprétation exophorique a son intérêt.

L'étude des démonstratifs *this* et *that* est l'occasion pour Lapaire & Rotgé (1991) de remettre en question un point présenté comme non problématique dans la plupart des grammaires : leur double nature grammaticale de déterminant et de pronom ou proforme. Leur démonstration nous permettra d'aller plus loin dans l'analyse de nos exemples. Pour eux, en effet, tous les emplois dits pronominaux seraient en réalité réductibles à une suite [DETERMINANT + NOM Ø][46] :

> N'est-on pas plutôt en présence de **constructions elliptiques** (« tournures qui omettent une ou plusieurs unités ») dans lesquelles THIS et THAT sont en réalité des déterminants qui portent sur un nom omis ou sous-entendu car récupérable (par implicite contextuel ou situationnel) ? (Lapaire & Rotgé 1991 : 51 ; ils soulignent)

Cette hypothèse est directement liée à ce que leur apprend la composition morphologique des deux démonstratifs : TH - IS / AT :

> THIS et THAT ont en commun le morphème TH-, signe récapitulatif d'un travail

[46] Notons ici que Lapaire & Rotgé (1991) reprennent l'idée de Cotte (1998), qui débute le chapitre de *L'explication grammaticale de textes anglais* consacré à *this* et *that* par cette phrase : « Adjectifs ou pronoms, les démonstratifs *this* et *that* sont des déterminants » (Cotte 1998 : 183). Là où Cotte voit une communauté sémantique (déterminant) mais une différence syntaxique (adjectifs et pronoms), Lapaire & Rotgé parient sur une syntaxe et une sémantique uniques pour ces marqueurs qu'ils analysent en tout lieu comme des déterminants.

> mental complexe et variable, situé en amont de l'énonciation et sur lequel le sujet parlant mise […]. TH- participe donc d'un **mouvement anaphorique** puisque ce marqueur porte (*-phore*) l'esprit vers l'arrière (*ana-*), c'est-à-dire vers des **opérations antérieurement effectuées** […]. TH- confère donc une « dimension **déjà »** à THIS/THAT, ou, si l'on préfère, une orientation mémorielle vers l'**avant**. L'on saisit d'emblée la raison pour laquelle le segment contenant l'un ou l'autre de ces opérateurs s'interprète nécessairement en fonction d'un **déjà posé/perçu/entendu/énoncé**, etc. […] **TH- interpose toujours le psychique entre les mots et ce qu'ils désignent** : trace vive de la **mémoire des opérations**, ce marqueur agit en tant que **relais** (« intermédiaire ») psycho-grammatical entre le référent (matériel ou textuel) et l'expression qui le contient. (Lapaire & Rotgé 1991 : 62-63 ; ils soulignent)

TH- est ce qui fait de *this* et *that* des « indices de présupposition d'existence » :

> […] sauf cas pathologique ou hallucination accidentelle, on ne montre à autrui que ce à quoi on accorde une réalité, une existence au monde. Autrement dit, on ne tend pas le doigt (ou l'esprit) vers du vide mais un objet, un phénomène, etc. que l'on a sensoriellement localisé et psychiquement enregistré. (Lapaire & Rotgé 1991 : 56)

Si le référent est toujours d'abord enregistré avant d'être désigné par le langage, c'est que le nom qui n'est pas exprimé lors d'un emploi dit « pronominal » de *this* ou *that* est en réalité toujours sous-entendu. D'où l'hypothèse d'un démonstratif toujours déterminant, jamais substitut. Leur analyse de TH- soulève un autre point important : si TH- marque toujours la reprise d'un contenu mental « déjà posé », c'est que *this* et *that* disent toujours une anaphore. Cotte (1998 : 40) l'appelle « anaphore de construction » ou encore « anaphore intérieure ». Par cette anaphore on rappelle une étape antérieure de la genèse du syntagme nominal, celle où l'existence du référent a été enregistrée par la cognition. Dès lors, référence textuelle et situationnelle ne seraient que des variantes secondaires de cette « anaphore de construction », une divergence dans la façon de présenter le référent, mais ne constitueraient pas le fondement d'une véritable division. De fait, l'anaphore que code TH-, « anaphore de construction », n'est ni endophorique, ni exophorique. Elle *porte* (*-phore*) vers *l'avant* (*ana-*) (Cotte 1998 : 53), mais un avant non textuel, l'amont d'une chronologie des processus psychologiques à l'origine des énoncés[47].

[47] Il serait pertinent de trouver un terme pour désigner ce type spécifique de reprise intérieure, un terme en *-phore* dont le préfixe renverrait à un avant logique, chronologique (mais une chronologie interne) et génétique. *Méta-* est un bon candidat, bien que déjà pris, mais trop imprécis : il renvoie à l'ailleurs, l'au-delà. *Rétro-* serait peut-être plus heureux : il y a l'idée d'un mouvement vers l'avant chronologique qui, parce que la temporalité est causalité, peut correspondre à une antériorité logique, causale, et donc génétique.

Revenons à l'analyse de Lapaire & Rotgé (1991) des démonstratifs comme étant toujours déterminants, suivis d'un nom exprimé ou non. Selon eux (1991 : 52), le nom omis aurait le plus souvent une portée générique : *This (person) is Miss Archer* ou, dans nos exemples, *This (story) is a story of...* Ce que nous comprenons, c'est que la saisie mentale du référent est une *Gestalt* : une perception primitivement globale du contour de la forme, et secondairement détaillée de ce qui la compose. Tout d'abord, la *deixis* constitue un procédé communicationnel permettant à l'énonciateur d'attirer l'attention du coénonciateur sur un référent. Pour ce faire, il doit faire simple (comme le traduit littéralement la phrase n°374 : *To put it as simply as possible: this is the story of...*), aller du général au particulier, du global au détaillé. Il ne fait en cela que rejouer les étapes de sa propre intellection : perception globale de l'ensemble, puis analyse détaillée des parties. *This* renverrait donc au référent tel qu'il a été enregistré en première saisie. Celle-ci fait de lui un défini, connu, déjà construit de façon globale, qui n'attend plus que de se voir attribuer des déterminations relevant d'une observation (chez l'énonciateur qui perçoit) et d'une description (pour le coénonciateur qui reçoit) plus analytique. Ce processus s'observe dans nos exemples, où l'on peut aisément remplacer NOM Ø derrière *this* par un nom de type générique, en l'occurrence *story*, qui serait donc répété de part et d'autre du verbe *be* :

n°5 : This **(story)** is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.

n°10 : This **(story)** is a true story, but I can't believe it's really happening.

n°175 : This **(story)** is not a straightforward story of romance.

n°374 : To put it as simply as possible: this **(story)** is the story of a polygamist who has an affair.

La seconde mention de *story*, celle qui est effective dans le texte, reprend la première de façon incrémentielle, en ajoutant de l'information sous forme d'adjectifs qualificatifs épithètes ou de syntagmes prépositionnels compléments qui en détaillent le contenu (*of*) ou la teneur (*about*). Tout se passe comme si le premier *story* correspondait à la première étape de la perception de l'objet, perception globale[48], à laquelle fait suite une seconde, plus détaillée, matérialisée par la seconde mention effective de *story*.

Notons que la détermination du nom *story* est indéfinie aux n°s5, 10 et 175, et définie au n°374. Pour les phrases n°s10 (*a true story*) et 175 (*a straightforward story of romance*),

[48] Ceci ne signifie pas que *this* possède les mêmes vertus globalisantes que *that*. Il s'agit ici de dissocier deux étapes de la perception, une première globale, une seconde plus détaillée.

l'article indéfini s'explique par la référence à une classe générique, un type de *story* : l'adjectif épithète *true* et le syntagme prépositionnel complément du nom *of romance* y sont catégorisants. L'attribution au sujet *This* du syntagme nominal *a true story* a pour but de rapporter le référent de *this* à un type dont il est un exemplaire représentatif (*a*) ; quant à *a story of romance* (où la préposition *of* fait de *romance* l'ingrédient principal[49] de *story*), la négation dit justement que le référent ne correspond pas à un exemplaire le plus typique (*not straightforward*) de la classe *story of romance*. Dans la phrase n°5 (*This is **a** story about a man named Eddie...*), *a story* pose un exemplaire typique de la classe *story* et la copule dit sa coréférentialité avec le référent de *this*. Le syntagme prépositionnel en *about* vient postmodifier *story* de façon périphérique : la préposition *about* fait le lien entre un repéré (*a story*) et un repère (*a man named Eddie...*) en présentant le premier comme à la surface du second qui, sorte de thème, est le centre d'un parcours circonvolutoire (*about* renvoie à un mouvement circulaire, Cotte 1998 : 151) dont on ne verra peut-être jamais la fin. *A story* catégorise le référent, en fait un exemplaire indéfini d'une classe, *about a man* décrit son thème. La complémentation en *about* ne permettant pas d'identifier un référent spécifique de *story*, la détermination est indéfinie. En revanche, dans la phrase n°374 (… *this is **the** story of a polygamist who has an affair*), la postmodification en *of* suffit ici à identifier le référent de *story*, qui prendra donc un article défini, contrairement à ce qui était le cas pour la postmodification en *of* de la phrase n°175 (*a story of romance*). En effet, dans *a story of romance*, la relation entre le repère *romance* et le repéré *story* ne suffisait pas à distinguer cet exemplaire de *story* de tous les autres de la classe, car la relation en *of* y sert à construire un autre type de *story* et non à apporter une détermination à un individu *story* particulier. Entre ces deux phrases, les déterminations ne sont pas interchangeables :

n°175b : ***** This is not **the** straightforward story of romance.

n°374b : ***/?** […] this is **a** story of a polygamist who has an affair.

[49] *Of* peut en effet mettre en rapport un objet (repéré) et son matériau (repère). Cotte (1998 : 61) nous l'explique en remontant à l'origine de la préposition *of* qui, historiquement, est une forme phonologiquement et sémantiquement affaiblie de *off*. « L'origine commune suppose un lien sémantique et l'affaiblissement fait penser que *of* pourrait être une contrepartie très abstraite de *off*. Celui-ci a un sens spatial concret où il signifie une séparation, dynamique ou statique, entre une réalité et une ligne ou une surface repère (ex : *take the dish off the table/ keep off the grass*, etc). Quand la séparation est dynamique, elle succède à une première association. On peut estimer que ce schéma se répète dans *of*. Ainsi *a table made of wood* est un objet fabriqué dont la matière d'origine, identifiable, permet de reconstituer la genèse. L'objet est d'abord potentiel, contenu dans la matière d'origine ; il en est dégagé par un travail et il acquiert une réalité propre, mais la matière reste visible et on peut faire dans les deux sens le parcours de l'unicité originelle à la dualité finale. » Dans le cas particulier de notre exemple (*a story of romance*), il est une histoire potentielle dans toute romance, et la romance y est reconnaissable.

L'impossibilité est moindre pour la phrase n°374b, mais nécessiterait sans doute une pause forte entre *story* et *of*, ce qui reviendrait à procéder d'abord à l'établissement de la coréférentialité entre le référent de *this* et un exemplaire représentatif et indéfini de la classe *story (this is a story)*, puis, dans un second temps, à apporter des précisions qui, on le constate, seraient plus probablement introduites par *about* :

n°374c : […] this is **a** story **about** a polygamist who has an affair.

L'article défini de *the story of a polygamist* est, selon Cotte (1998 : 61-62), la trace de l'ancienneté de la relation dite par *of* entre le repère et le repéré. Il s'agit d'une relation de type *have*, mais qui serait orientée, du point de vue de la hiérarchie syntaxique, dans le sens inverse : *a polygamist who has an affair HAS* ***a story/stories*** est le préconstruit sous-jacent au syntagme nominal *the story OF a polygamist who has an affair*. Les positions sont inversées dans le linéaire, *story* est passé à gauche, signe, pour Cotte (1998), que le syntagme nominal en *of* a intégré la relation créée à l'étape précédente par *have*. Au final,

> La relation initiale est une localisation ou une possession. La construction en *of* la *réélabore* en faisant d'elle une simple détermination pour le référent repéré qu'elle promeut à la tête du syntagme nominal. (Cotte 1998 : 62)

Ainsi, selon lui, *the story of a polygamist who has an affair* se gloserait « l'histoire qui est celle de + un polygame ayant une aventure a une/des histoire(s). » L'article défini de *the story* marque donc la reprise d'un premier *story* issu d'une étape antérieure de la genèse du syntagme nominal.

Revenons aux différentes déterminations nominales : en présentant le référent comme nouveau, la détermination indéfinie donne à la notion *story*, en la mettant au premier plan énonciatif, une importance que le défini, qui place le référent à l'arrière-plan, amenuise. L'indéfini augmente donc le potentiel méta-informatif de ces énoncés en prenant la forme d'une définition, qui associe un objet (*this (story)*) à une classe d'objets (*a story*).

Nos quatre exemples sont des énoncés qui, par l'emploi de *this*, posent l'existence du référent associé au nom, sous-entendu (*this*+NOM Ø) et ici remplaçable par *story*, comme acquise. Si *this* dit que l'histoire est déjà à l'esprit, son emploi *situe* à double titre : il (re)pose l'objet pour ensuite en extraire l'essence, il dit où il est et ce qu'il est.

Dans d'autres exemples, *this* situe de façon moins explicite :

n°305 : If you're going to read **this**, don't bother.

Si la vocation de l'énoncé n'est pas définitoire, la combinaison du verbe *read* et de son complément d'objet direct *this* suffit à entériner l'existence du texte (*text* est l'objet interne ou *a priori* du verbe *read*). On hésite toujours entre une interprétation cataphorique et exophorique du démonstratif, mais peut-être leur effet est-il finalement assez similaire : l'exophore et la cataphore offrent toutes deux la promesse d'une existence, en donnent une première image repliée et disent qu'il y a *ici* quelque chose qui existe *maintenant*. *This* fait donc l'effet d'un « vous êtes ici » sur une carte : vous êtes en train de lire ceci, ceci est donc un texte. Dans les phrases précédentes, on détaillait davantage la teneur de ce texte, mais le résultat était similaire.

Dans le fond, *this* agit dans ces phrases comme une sorte d'opérateur métatextuel d'auto-localisation. Dans nos exemples, en effet, il s'agit moins de *situer* que, pour le texte, de *se situer*. Or, pour dire où l'on est, il faut d'abord se regarder soi. Par *this*, le texte se signale, se circonscrit et se manifeste comme objet occupant une certaine portion du réel (exophore), qu'il nous invite (ou pas, phrase n°305 : […] *don't bother*) à visiter : il est ici. Dans ces emplois de *this is a/the story*, *this* devient une image hyper-synthétique du roman, plus qu'un proforme, un pro-texte.

La première phrase remplit-elle donc la fonction de situer ? Nous avons vu que certaines phrases le font, par un mouvement de retour sur soi, de réflexivité du regard. Cependant, il serait totalement abusif de dire que la première phrase (ne) sert (qu') à situer : nous verrons plus loin qu'il s'agit de ne pas confondre fonction et mission. (Se) situer (dans le sens avancé jusqu'ici) n'est pas un besoin, encore moins une obligation. Dès lors, il serait difficile de construire un discours généralisant à partir de quelques exemples.

3.2. Codifier

Dire ce que l'on est ne se fait pas toujours de façon aussi explicite que dans les phrases citées au paragraphe précédent. On use parfois de codes. En effet, si la première phrase situe, c'est, d'après Del Lungo (2003), en vertu de ce qu'il appelle la « fonction codifiante » de l'*incipit*. Elle aurait pour mission de dévoiler au lecteur et au monde de précieuses informations sur l'œuvre qui commence.

3.2.1. Le genre

La fonction codifiante dont parle Del Lungo (2003) revient à prêter à la première

phrase la capacité de coder le genre du texte et de le situer parmi tous les autres textes. Mieux, Del Lungo (2003 : 156) en fait un devoir, celui pour le texte d'« exposer, ou même élaborer, son « code », à travers des informations autoréférentielles et des signes de reconnaissance plus ou moins explicites ». Il parle de « fonction de codification linguistique ». Cet impératif répondait au besoin du lecteur de savoir rapidement à quel type de texte il a affaire. Del Lungo cite I. Lotman (1973 : 305) qui, dans *La Structure du texte artistique*, décrit le début de roman comme source d'informations métatextuelles :

> [Le lecteur] 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 percevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début. (Lotman 1973 : 305, *in* Del Lungo 2003 : 156-157)

« Percevoir le texte », c'est en élaborer une représentation globale, une prévision, en comprendre le sens et les implications. En effet, le même épisode relaté dans un texte de fiction et un texte de non-fiction aura le même sens, mais pas le même rapport à la vérité ni les mêmes implications ; ou encore, un pamphlet humoristique ou satirique, par exemple, contiendra peut-être des énoncés destinés à être interprétés en antiphrase. Selon Bakhtine (1984), producteur et destinataire de toute parole possèdent une compétence spécifique permettant au premier d'encoder le sens dans une forme correspondant à un certain genre, et au second d'identifier celui-ci :

> Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre, et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre […]. (Bakhtine 1984 : 285, *in* Adam 1995 : 17)

Cette identification s'effectue selon lui dès le commencement, de façon quasi-instantanée, « aux tout premiers mots ». Pour Bakhtine (1984 : 285), le genre est une information globale structurant la communication, de la mise en forme de l'énoncé à son interprétation si bien que, « si les genres du discours n'existaient pas, et si nous n'en avions pas la maîtrise, […] l'échange verbal serait quasiment impossible »[50]. Le genre agit donc comme un moule, un cadre. Comme Bakhtine, Halliday & Hasan (1976 : 324) considèrent le genre comme une structure, sa production et son déchiffrement comme une compétence textuelle (voir aussi van Dijk 1972 : 298), que Adam (1995 : 15) qualifie de « en quelque sorte typologique ».

Pourtant, si l'on considère que l'on prend typiquement connaissance d'une première

[50] Cité par Adam (1995 : 17).

phrase de roman lors de la lecture d'un livre, après l'avoir ouvert et passé les pages de garde, on peut douter de son réel pouvoir codifiant. En effet, la conscience du genre est, en situation de lecture standard, déjà acquise. Typiquement, le genre est clairement affiché sur la couverture (*Xxx – A novel*), et constitue le plus souvent un des critères de sélection du livre par le lecteur. Le genre précède donc le texte. En conséquence, la première phrase ne devrait pas avoir obligation de clarté ou d'« afficher la couleur », celle-ci étant en général largement prise en charge par le contenant.

Partant de cette fonction avancée par Del Lungo, examinons un instant l'idée que la première phrase aurait le pouvoir de codifier le genre. Après avoir jugé de sa possibilité, nous réfléchirons ensuite sur son opportunité et sa pertinence.

3.2.1.1. Possibilité et impossibilité d'une fonction de codification du genre

Pour déterminer si la première phrase peut porter le code du genre romanesque, il nous faut d'abord mettre au clair ce qui caractérise ce genre textuel. Nous proposons dans un premier temps l'équation suivante : Roman = récit + fictionnalité[51]. Il nous faut donc décider s'il est possible pour une phrase de manifester son appartenance à un récit d'une part, et la fictionnalité de son contenu d'autre part.

i) Afficher le type de texte : l'appartenance d'une phrase à un récit peut-elle se voir ?

Dans une synthèse des différentes théories du récit, Adam (1991) tente d'en proposer une définition. Nous adoptons sa classification des types de textes en sept catégories : descriptif, explicatif, argumentatif, narratif, conversationnel, injonctif-instructif, rhétorique-poétique (Adam 1991 : 10). Selon lui , un texte se définit par la dominante d'un de ces types, mais voit souvent l'intervention de séquences relevant des autres : « pas de narration sans description, une argumentation recourt souvent au récit, à l'explication et à la description » (*ibid.* : 10). Le type narratif se caractérise, selon Adam, par deux points fondamentaux : la présence d'un « acteur constant », et la « jonction chronologique doublée d'un rapport de causalité » (*ibid.* : 13) entre deux prédicats au moins. « Pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire » (*ibid.* : 12) ; si bien que

[51] Sans doute cette équation ne permet-elle pas d'épuiser ce qui fait le roman. Toutefois, elle est ici opératoire.

> En fait, pour qu'il y ait récit, il faut que l'on puisse postuler un enchaînement de propositions du type :
>
> I. A est X à l'instant t1
>
> II. L'événement Y arrive à A (ou A fait Y) à l'instant t2
>
> III. A est X' à l'instant t3. (Adam 1991 : 14)

En d'autres termes, et comme le dit Genette (1972 : 74), « le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif ». Or « raconter une histoire » repose effectivement sur l'existence d'un personnage à qui il arrive quelque chose, et une certaine forme de succession temporelle à propos de laquelle il est toujours possible de postuler une composante causale. En résumé,

> Pour avoir un récit il faut donc des *balises temporelle*s chargées de marquer la succession des faits (t1, t2, t3, tn) et un cours des événements manifestés au moyen de *prédicats en opposition* (X et X') et qui décrivent l'état de l'*acteur constant* (A) en différents points de la chronologie. […]
>
> La donnée la plus importante pour affirmer qu'une suite de propositions constitue un récit cohérent se situe au niveau
>
> -de la récurrence de A (l'acteur-personnage constant)
>
> -des rapports entre les prédicats initial (X) et final (X'). (Adam 1991 : 14)

À cela, Adam (1991 : 87) ajoute un autre critère, celui de la direction. La transformation de la situation initiale induite par l'action aboutit à un résultat, connu de celui qui raconte, et qui constitue le point de mire de sa narration :

> Pour qu'il y ait récit, il faut que cette temporalité de base soit emportée par une tension : la détermination rétrograde[52] qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin (t+n), organisé en fonction de cette situation finale. (Adam 1991 : 87)

En d'autres termes, un récit bien formé raconte une histoire qui commence à un point A et termine à un point B, la conscience de la direction étant présente dès le commencement chez le narrateur comme chez le lecteur/auditeur, même si ce dernier ignore encore quelle sera la fin. Adam (1991 : 86-93) finit par conclure à six composants du récit : 1. Une succession d'événements ; 2. Un acteur constant ; 3. Des prédicats transformés ; 4. Une

[52] Adam emprunte cette expression à Genette, *Figure II* (1969 : 94).

transformation de la situation initiale ; 5. Un résultat ; 6. Une évaluation finale ou morale. Les deux derniers composants peuvent demeurer dans l'implicite. Nous pourrions sans doute ajouter un autre critère à cette liste : l'existence d'une distance temporelle, même minimale, entre le moment de l'énonciation et celui de la narration. En effet, « raconter une histoire » place typiquement l'acte énonciatif sur un plan temporel postérieur aux événements narrés. Cette distance offre à l'énonciateur le temps de l'organisation du récit, de l'interprétation (souvent causale) qui supplée à une première perception typiquement fragmentaire des événements (Adam 1991 : 11), et fait du prétérit, temps de la distance par excellence, le temps le plus typique du récit. Toutefois, cette postériorité ne se trouve pas nécessairement compromise dans un récit au présent : la logique temporelle est en réalité indépendante des temps grammaticaux qui en rendent compte, fidèlement ou non, dans le discours.

Nous savons maintenant ce qu'est un récit en théorie. Il nous faut à présent répondre à la question suivante : une phrase peut-elle indiquer son appartenance à un récit ?

Notre corpus est constitué de phrases seules qui n'ont pas vocation à constituer en elles-mêmes des récits complets. En revanche, elles peuvent en théorie déjà être *du* récit, c'est-à-dire raconter, ou plutôt, parce qu'elles sont liminales, commencer à raconter.

Dans ces conditions, posons que les phrases qui appartiennent de la façon la plus évidente à un récit sont celles qui vérifient les trois conditions suivantes : un acteur constant, une série de plusieurs événements consécutifs organisés en séquence, et une distance temporelle entre le moment d'énonciation et les événements narrés.

n°23 : At almost one o'clock I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, its receipt stapled over the top.

n°59 : The fifth of July, they went down to the river, RL and June, sat on the rocks with a bottle of Johnnie Walker Red and talked about Taylor.

n°179 : In the middle of his second year in prison, Lomba got access to pencil and paper and he started a diary.

n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

Dans ces phrases, des acteurs constants subissent ou accomplissent au moins deux procès

de type événement. Ces procès sont systématiquement liés par une contiguïté temporelle et causale. Dans la phrase n°23, on prend donc en compte les procès *entered* et *turned*, mais pas *worked*, qui correspond à une donnée stative et non événementielle. Le premier procès précède le second dans la logique temporelle et causale. Le prétérit se charge de signifier la distance temporelle qui sépare le discours des faits.

On retrouve une configuration identique dans les phrases n°s59 et 179.

> n°59 : The fifth of July, they went down to the river, RL and June, sat on the rocks with a bottle of Johnnie Walker Red and talked about Taylor.
>
> n°179 : In the middle of his second year in prison, Lomba got access to pencil and paper and he started a diary.

Au n°59, trois procès d'événements s'enchaînent : *walked*, *sat*, *talked*. La forme énumérative de la phrase s'accorde avec la consécution des événements qu'accomplissent les deux acteurs. Au n°179, l'acquisition du crayon et du papier précède le démarrage du journal intime aussi bien au niveau temporel que causal : impossible en effet d'écrire un journal sans ces accessoires. Dans ces deux phrases, la distance temporelle est dite par la conjugaison au prétérit, à laquelle s'ajoutent les datations.

La phrase n°342

> n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

présente un enchaînement de quatre procès relevant de façon détaillée tous les actes du personnage au sein d'une séquence courte : *sits*, *rests his elbows*, *buries his face*, *wishes*. La conjugaison au présent simule une annulation de la distance temporelle entre le temps du narrant et celui du narré. Pourtant, dans un monde où l'omniscience n'existe pas[53], il faut supposer un temps minimum de reconstitution des mouvements intérieurs du personnage (*wishes*), voire un temps pendant lequel le narrateur collecte auprès du personnage des informations sur le contenu de ses pensées et ses émotions. La distance temporelle est donc rendue implicite par le procès cognitif *wish*. En revanche, dans une phrase au présent comme

> n°317 : Lloyd shoves off the bed covers and hurries to the front door in white underwear and black socks.

[53] Rappelons que nous traitons pour le moment de la possibilité de reconnaître une phrase appartenant à texte narratif, sans statuer sur son caractère fictionnel ou non. L'omniscience du narrateur n'étant pas caractéristique du texte narratif, elle n'est pour le moment pas envisagée.

où n'intervient aucun procès cognitif, impossible de déduire l'existence d'une distance temporelle, ni de décider s'il s'agit d'un récit ou non : loin de raconter l'histoire de Lloyd, le narrateur pourrait tout simplement commenter les faits et gestes du personnage comme le ferait un commentateur sportif. Le commentaire sportif n'est certes pas dans une coïncidence absolue avec le moment de l'énonciation (il faut au moins le temps de percevoir et de dire), mais est-ce pour autant un récit ? En réalité, en dépit de l'apparente simplicité des explications de Adam, il est parfois difficile de déterminer quand une phrase cesse d'être du récit. On s'aperçoit que plus le désir de faire correspondre une phrase à une définition type est grand, plus la difficulté s'accentue. Seules les phrases au prétérit sont claires sur l'existence d'une distance temporelle.

Parfois, l'ordre logique des événements et leur ordre d'apparition dans le linéaire divergent. C'est souvent le cas lorsqu'il y a subordination :

> n°3 : Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the etagère.
>
> n°193 : My milk started leaking about thirty seconds after I realised my baby was stolen.

Dans ces deux phrases, le premier événement mentionné est celui qui survient en dernier dans la logique temporelle et causale. Le ou les verbes subordonnés correspondent à des événements dont la connaissance est présentée comme ancienne. Dans la phrase n°3, c'est l'absence de Jaja à l'église qui entraîne la colère du père, et ces deux événements conjugués initient une dégradation de l'équilibre familial. Au n°193, le rapt de l'enfant, mentionné en dernier, est suivi de la prise de conscience du rapt, et de la montée de lait. Dans la phrase n°193, il y a trois subordonnées. La première est une gérondive, *leaking*, complément du verbe *start* ; ensemble, ils forment le prédicat. Suivent une subordonnée circonstancielle *after I realised my baby was stolen*, qui sert de repère temporel au prédicat de la principale *start leaking*, et une subordonnée nominale *(Ø) my baby was stolen*, complément d'objet direct du verbe *realised*. Il y a donc emboîtement de deux subordonnées l'une dans l'autre. La plus petite subordonnée est aussi la plus à droite, et son contenu sémantique le plus ancien. Néanmoins, certaines subordonnées, notamment les circonstancielles, sont parfois antéposées[54] :

[54] La position de la circonstancielle joue sur la congruence entre l'ordre logique (signalé par des numéros ci-dessous) et l'ordre linéaire :
n°70 : Jonah was dead for a brief time (1) before the paramedics brought him back to life (2) → congruence

n°6 : When I returned from san Ceterino late in the afternoon, I found that Mark and his friends had thrown half the food in our kitchen into the swimming pool.

Ici, la proposition subordonnée de temps en *when* décrit un événement (*returned*) antérieur à celui de la principale *found*. En revanche, *found* a pour complément d'objet direct, à sa droite, une proposition subordonnée nominale en *that* décrivant un procès qui lui est également antérieur, comme l'indique la conjugaison au *pluperfect* de *had thrown*. Cette phrase décrit trois événements : (X : *I* ; Y : *Mark and his friends*)

(1) *Y threw half the food into the swimming pool*

(2) *X returned*

(3) *X found food*

Tous trois sont reliés par des liens de consécution temporelle et causale : *return* (2) → *find* (3) qui est l'état résultant de (1), (1) ayant été rendu possible par le départ de *I*, préconstruit par le procès *return*. On peut reformuler le récit ainsi :

n°6a : I left to san Ceterino, Mark and his friends threw half the food in our kitchen into the swimming pool, I returned from san Ceterino, I found food in the swimming pool and figured that the presence of food in the swimming pool was due to what Mark and his friends had done while I was away.

Il faudrait donc ajouter deux événements à la liste :

(0) *X left*

(1) *Y threw half the food into the swimming pool*

(2) *X returned*

(3) *X found food in the swimming pool*

(4) *X found that* (1) *caused* (3).

Cet exemple fait apparaître deux éléments importants. Tout d'abord, tant que l'ensemble est cohérent, divers acteurs peuvent intervenir du moment que l'un d'eux au moins est constant. Dans la phrase n°6, en effet, un des procès n'a pas le même agent que les autres, mais le procès commis par Y n'est mentionné que pour raconter ce qui arrive à X. Enfin, un récit peut en partie être constitué d'événements implicites que la logique temporelle et causale oblige à présupposer.

n°117 : The snow started to fall (1) several hours before her labor began (2) → congruence

n°124 : Before they were born (2), Georgia and Bessi experienced a moment of indecision (1) → non congruence.

Dans ces conditions, des phrases ne décrivant qu'un seul événement peuvent être considérées comme du récit :

> n°4 : Jenny-May Butler, the little girl who lived across the road from me, went missing when I was a child.
>
> n°236 : Your Honor, in the winter of 1972 R and I broke up, or I should say he broke up with me.
>
> n°287 : A woman steps out of her carriage, brass bells on its hood chinking like a dancer's anklets.
>
> n°390 : Gradually, Caroline returned to her senses.

Ces phrases correspondent en effet point par point au schéma proposé par Adam (1991) et que nous citions plus haut :

> I. A est X à l'instant t1
>
> II. L'événement Y arrive à A (ou A fait Y) à l'instant t2
>
> III. A est X' à l'instant t3. (Adam 1991 : 14)

Dans la phrase n°4,

> n°4 : Jenny-May Butler, the little girl who lived across the road from me, went missing when I was a child.

Jenny-May Butler était présente à l'instant t1, elle habitait (*lived* est statif) dans la maison d'en face, puis un événement est survenu à l'instant t2 (l'événement Y), un rapt, si bien que la petite fille est devenue absente, introuvable, à l'instant t3. Dans la phrase n°236,

> n°236 : Your Honor, in the winter of 1972 R and I broke up, or I should say he broke up with me.

celui ou celle qui s'adresse au juge était en couple avec R à l'instant t1, a été quitté(e) à l'instant t2, et s'est retrouvé(e) célibataire à l'instant t3. Au n°287,

> n°287 : A woman steps out of her carriage, brass bells on its hood chinking like a dancer's anklets.

la femme était dans la voiture en t1, elle en sort en t2, elle est donc dans la rue, ou n'importe où ailleurs que dans la voiture en t3. Dans la phrase n°390,

> n°390 : Gradually, Caroline returned to her senses.

Caroline était inconsciente au moment t1, elle reprend progressivement connaissance au moment t2, elle est consciente au moment t3. Loin de ne constituer que des bribes de

récits, ces phrases sont, à elles seules, des récits à part entière[55]. Les procès décrits étant téliques, leur déroulement est un micro récit.

Ces phrases, ainsi que celles à événements successifs citées plus haut, peuvent être alternativement considérées comme des récits complets ou incomplets, selon qu'on les envisage comme des phrases isolées, ou comme parties d'un tout : chacune de ces phrases est réductible à un schéma [avant, situation initiale → événement, transformation→ après, situation finale], mais à la lecture de chacune d'entre elles, le lecteur, par un sentiment d'inachevé, est tenté de s'interroger sur la suite du récit – « et alors ? », se demande-t-il. Autrement dit, on assiste à un phénomène fractal : ces récits miniatures sont éléments constitutifs d'un récit grandeur nature. À l'inverse, les phrases ne décrivant qu'un procès atélique rendent difficile la représentation du passage d'une situation initiale à une situation finale :

n°13 : Amber long stared into the policeman's face.

L'absence de *telos* au procès *stare* ne permet pas à la phrase n°13 de constituer un récit à elle toute seule.

n°220 : I was looking for Via Republica 43, but the fog was thick.

Dans cette phrase, le verbe *be* de la seconde proposition, est statif et descriptif, et ne permet pas de se représenter un scénario complet. L'aspect grammatical imperfectif de *was looking* présente l'événement de la quête comme inachevé, n'ayant pas atteint son terme, et fige le mouvement narratif en rendant impossible la consécution avec un autre procès.

Comment tester la possibilité de reconnaître un récit sur de telles phrases ? Au n°13, la notion d'acteur constant est rendue caduque par ce procès unique qui ne permet pas d'imaginer une succession temporelle et causale. Pourtant, le lecteur a l'intuition qu'il s'agit bien là d'une phrase tirée d'un récit. Au n°220, l'aspect imperfectif fait obstacle à l'ouverture d'une séquence narrative et pourtant, le narrateur ne nous raconte-t-il pas déjà quelque chose de son histoire ? À dire vrai, plus nous essayons de repérer les signes extérieurs du récit, plus notre esprit se trouble. Penser que seules les phrases décrivant des procès téliques, si possible au prétérit, permettent de reconnaître un texte de type narratif nous paraît inconcevable. De surcroît, on remarque que certaines phrases du corpus exemplifient plusieurs types de textes en même temps :

[55] L'exemple n°70, qui comprend deux procès, est également un récit complet :
n°70 : Jonah was dead for a brief time before the paramedics brought him back to life.

n°255 : 'I'm writing a history of the world,' she says.

n°298 : 'I suppose the important thing is to make some sort of difference,' she said.

Dans ces deux phrases, le discours rapporté au style direct correspond à la narration (tenons pour acquis que les verbes introducteurs de discours contribuent ici à un récit) d'une conversation : les types conversationnels et narratifs sont imbriqués. Selon Adam (1991 : 10), le type d'un texte est déterminé par sa dominante : « pas de narration sans description, une argumentation recourt souvent au récit, à l'explication et à la description ». Autrement dit, une phrase qui semble être du récit peut être tirée d'un texte argumentatif, une phrase qui semble être de type rhétorico-poétique peut avoir été extraite d'un texte narratif, et ainsi de suite.

Dès lors, il nous semble que, si l'hybridité des types de discours ne compromet pas l'intégrité du type de texte, c'est qu'il est hasardeux de déterminer le type d'un texte à partir d'une seule de ses phrases ; par conséquent, il n'est pas raisonnable d'attribuer à une phrase seule la fonction d'informer sur le type du texte auquel elle appartient, quand bien même on tomberait parfois, ou même souvent, juste. À l'issue de ce raisonnement, nous mettons en doute la possibilité d'une codification du type de texte par la première phrase. Dans le cas du roman, le type narratif se déduit après avoir lu *n* phrases et perçu l'objectif global du texte, celui de raconter une histoire. Mais surtout, le type narratif est un présupposé : le lecteur sait qu'il va lire un roman, il est donc, en plus d'être hasardeux, inutile pour l'auteur de confirmer le type narratif et orienter le lecteur, autant qu'il est superflu pour ce dernier de chercher à l'être.

Mieux, s'il est bien une phrase qui peut se permettre de s'écarter de ce qu'il est attendu d'un type de texte, c'est la première : si à la centième, il n'aperçoit toujours pas de phrases s'apparentant à du récit, le lecteur commencera à douter du présupposé selon lequel il est en train de lire un texte narratif ; mais à la première, il n'a aucune raison de ne pas y croire dur comme fer. Par sa position liminaire, la première phrase est la plus proche du bord, mais aussi du cadre, ce qui fait d'elle celle qui en est peut-être le plus imprégnée et qui peut le plus s'en affranchir.

Passons au second volet de notre évaluation de la fonction codifiante : la première phrase peut-elle rendre manifeste la fictionnalité de son contenu ?

ii) Traduire la fictionnalité ?

Nous postulons que la fictionnalité est, elle aussi, un présupposé qui précède le texte. Ce présupposé est construit par ce que le lecteur sait de l'auteur, par l'indication *A novel* figurant sur la couverture, et par tout l'éditorial en général. Rappelons que nous n'envisageons pas la première phrase de roman comme si elle était rencontrée au hasard, sortie de son contexte : on la prend dans son milieu écologique, comme un lecteur qui ouvrirait un roman qu'il viendrait d'acheter, qu'il aurait d'ailleurs acheté précisément parce que c'était un roman. Difficile alors d'attribuer à la première phrase toute fonction d'orientation ou de codification quant à la fictionnalité du texte. Et dans le fond, se pose la question suivante : est-il possible pour une phrase de codifier sa fictionnalité ? la fictionnalité se laisse-t-elle codifier dans des formes spécifiques ?

S'il est une phrase qui signale sa fictionnalité, ainsi que celle du texte entier auquel elle appartient, c'est la première phrase du conte de fée. Les formules « Il était une fois » ou "*Once upon a time*" jouent en effet un véritable rôle de code et inscrivent d'emblée le récit dans une dimension mythique ou légendaire. Pour autant, rien n'empêche de trouver ces formules en ouverture d'un article de journal. En effet, l'usage en a fait un outil de codification générique, tant et si bien que leur emploi dans un texte expositif pourra être ironique, servir à conférer à des faits une sorte d'aura de merveilleux ou de féérie, mais pas nécessairement une irréalité. L'affinité de ces formules avec la fiction réside dans ce qu'elles induisent de « mise à distance », selon Adam (1993):

> Le monde représenté est soit merveilleux, c'est-à-dire soumis à une logique particulière, soit un monde soumis à l'alternative du VRAI et du FAUX dans la logique de notre univers de référence. En commençant une narration par 'Il était une fois...', le narrateur opère une mise à distance à la fois énonciative […] et fictionnelle […], il donne au lecteur / auditeur une instruction sur l'ancrage énonciatif non actuel de ce qui suit et sur le monde singulier, non conforme aux lois qui régissent notre univers de référence, dans lequel il conviendra d'évaluer les faits relatés. (Adam 1993 : 21)

Pareillement, pour Weinrich (1973),

> *Une fois, (once, einmal, una vez...)* ne figurent pas ici un autre Temps, mais un autre univers. Un univers régi par un temps propre, n'ayant qu'une ressemblance fort lointaine avec celui qu'indiquent les horloges, et où le sommeil, par exemple, peut durer sept ans de suite. (Weinrich 1973 : 46)

Cette mise à distance devient donc le code de la fictionnalité. Et c'est à ce titre, pour le dévoyer, que les formules des contes de fées sont utilisées dans des textes d'autres genres. Est-ce à dire que seuls les récits les plus éloignés de la réalité quotidienne, ceux qui racontent les mondes les plus impossibles, peuvent prétendre coder la fictionnalité ?

Selon Hamburger (1986), l'utilisation de certains verbes décrivant des procès psychologiques trahit également la fictionnalité d'un texte. En effet, l'omniscience n'étant pas un phénomène reconnu comme possible, lorsqu'un énonciateur prétend connaître les pensées, sentiments ou impressions d'autrui, c'est nécessairement que ses propos relèvent de la fiction. Dans le cas d'un récit historique, dit-elle, le narrateur peut se risquer à reconstituer les pensées ou sentiments d'un personnage, mais uniquement sur la base de ses connaissances ou de ses déductions. Cette subjectivité rapportée ne se présente alors pas comme invention mais vise au contraire la vérité factuelle. On objectera à Hamburger que l'origine fictive ou déductive des procès cognitifs n'est pas visible, ne se manifeste pas d'une façon repérable par le lecteur. Seule une préconnaissance du genre textuel lui permet de savoir si telle pensée ou tel sentiment attribués au personnage sont le fruit d'une invention ou d'un savoir.

Dans la même veine, Hamburger (1986) voit dans le prétérit employé dans les récits de fictions, qu'elle nomme « Prétérit épique » (*das epische Präeteritum*), un indice de fictionnalité des textes. Plus exactement, elle en fait le temps de la fiction. Détourné de sa fonction initiale d'« assertion du passé » (Weinrich 1973 : 59), le prétérit épique perd sa valeur temporelle pour signifier un autre type de distance, celle entre l'actualité et la non-actualité. Conjointement, pour Hamburger (1986 : 123) les dates et les lieux, et autres éléments de situation spatio-temporelle, cessent de renvoyer au temps historique et à l'espace référentiel et prennent une valeur « purement notionnelle ». Cette mutation du prétérit d'« assertion du passé » en prétérit épique, mutation poétique, ne se fait que lorsque d'autres indices de fictionnalité apparaissent, notamment la mise au second plan du *je* origine du discours au profit des personnages de la narration, et la présence des verbes psychologiques, comme indiqué plus haut. Le prétérit épique ne se reconnaît donc pas à une forme, à un visage spécifique. La fictionnalité est en réalité un effet créé par un faisceau de facteurs que le lecteur compétent doit savoir reconnaître. Difficile alors de faire d'aucun des indices de fictionnalité cités par Hamburger de véritables outils de codification du fictif. Le fictif est dans le cadre avant que d'être dans le texte.

D'autre part, voici ce que Weinrich (1973) objecte à Hamburger à propos du

prétérit épique :

> Le « Prétérit épique », c'est-à-dire le Präteritum allemand employé dans la poésie de fiction, n'est pas le seul à jouir des propriétés décrites par Käte Hamburger. Tous les temps linguistiques fonctionnent comme des signaux qu'il serait faux de réduire à de simples informations sur le Temps. Par son appartenance à la classe des temps du monde raconté[56], le Präteritum a pour caractéristique d'informer l'auditeur sur l'attitude de locution appropriée. En ce cas, il signale la situation de récit en tant que telle. Rien dans tout ceci n'autorise à tenir pour pertinente la différence entre expression orale et expression écrite, entre textes littéraires et non-littéraires, ni entre littérature et poésie. (Weinrich 1973 : 60)

On comprendra ici que la différence entre « textes littéraires et non-littéraires » équivaut, sous la plume de Weinrich, à une différence entre « récits de fiction et récits de non-fiction ». Weinrich (1973) et Hamburger (1986) sont donc d'accord sur une chose : le prétérit est un des codes du récit, pas de la fiction. De fait, la différence n'est pas toujours clairement faite par les auteurs entre récit d'une part et récit de fiction d'autre part. Weinrich (1973 : 58), par exemple, évoque J. Pouillon, auteur de *Temps et roman* (1946),[57] et dit ceci :

> Lui aussi est fondamentalement convaincu de la congruence entre Temps et temps verbal. Mais il fait une exception pour l'Imparfait, temps du récit par excellence. Selon lui, l'Imparfait du roman a moins une signification chronologique qu'une signification spatiale : « Il nous décale de ce que nous regardons. » (Weinrich 1973 : 58)

De « temps du récit », on passe subrepticement à « Imparfait du roman », ou temps de la fiction. Weinrich (1973 : 36) place bien le prétérit (imparfait et passé simple en français) dans la liste des temps narratifs, ce qui en fait certes un bon candidat pour figurer dans un récit, par exemple de fiction. En conclusion, la fictionnalité ne se signale pas par des formes spécifiques.

Cela se vérifie sur notre corpus. Si les temps du prétérit sont plus représentés que ceux du présent (la proportion est environ de 60/40 sur 100), cela tend simplement à prouver que la majorité des romans cités dans notre corpus placent l'énonciateur dans une position de narrateur, de rapporteur de faits qui se sont produits à distance (temporelle et/ou logique) de lui. Plusieurs de ces phrases contiennent des verbes, adjectifs ou noms

[56] À ce sujet, voir *supra* au chapitre 2 (2.1.2.2.iv.).

[57] Pouillon, J. (1946), *Temps et roman*, Paris.

attribuant des processus cognitifs ou sensoriels à des troisièmes personnes, mais il n'est jamais impossible d'y voir le résultat des déductions ou le reflet des connaissances de l'énonciateur. Le corpus offre de nombreux exemples, dont

n°21 : It always **pleased** the Reverend Isidor Fabian that he had only to step out of his synagogue on the Lindenstrasse and there it was, the first of the seven bridges.

n°36 : Andreas **thought** he saw the fire down in the bay before anyone else did.

L'énonciateur de la phrase n°21 semble retransmettre les propos du Révérend, par lesquels il lui aurait expliqué combien la proximité du fleuve était pour lui source de joie. L'oralité de *there it was, the first of the seven bridges* tend vers le style indirect libre, ce qui vient confirmer l'impression que l'emploi du verbe *pleased*, loin d'être le fruit d'affabulations fantaisistes, est fondé sur un ouï-dire. Il en est de même pour *thought* de la phrase n°36, procès intérieur dont l'expérient a pu rapporter l'occurrence à l'énonciateur. Il serait donc totalement réducteur d'associer systématiquement l'emploi des verbes cognitifs conjugués à la troisième personne à l'omniscience ou l'invention de l'énonciateur.

La fictionnalité d'un texte (hors – peut-être – contes de fée et récits fantastiques ou merveilleux) ne se reconnaît pas à une phrase. En fait, elle ne se reconnaît pas tout court. Elle est un acquis, un préconstruit qui encadre le texte et en conditionne l'interprétation. Dans le cas des romans « généralistes » qui font l'objet de notre étude, on peut même faire l'hypothèse que la neutralité de la fictionnalité est opportune : ce type de roman raconte la vie, celle de personnages imaginaires, certes, mais surtout celle de n'importe qui. À peu d'exceptions près, les premières phrases de notre corpus se font l'écho de scènes banales, quotidiennes ou, quand elles sont exceptionnelles (meurtre, disparition, mort), ne s'écartant pas ou peu du vraisemblable, de ce qui pourrait nous arriver à tous. L'identification aux personnages, ce processus psychologique qui constitue un des véritables moteurs de la lecture et qui, en cela, est visé par les écrivains, est-elle plus forte ou mieux garantie dans ces conditions ? Les amateurs de science fiction ou de *Heroic Fantasy* diront certainement que la distance qui les sépare du monde alternatif construit par le roman n'empêche en rien la mise en place du processus d'identification : quel que soit le décor, les mêmes ressorts humains sont mis en exergue, ceux dans lesquels tout un chacun saura se reconnaître. Selon Schaeffer (1999), c'est là un ingrédient indispensable de l'immersion fictionnelle, elle-même nécessaire à l'implication du lecteur dans sa lecture :

> Dans les récits de fiction, le théâtre ou le cinéma, l'importance de cette dynamique d'empathie affective avec les personnages n'est pas due au hasard : pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire il doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels. (Schaeffer 1999 : 186)

Si l'identification nécessite que le lecteur se reconnaisse dans le destin des personnages, elle profite sans doute du fait que, dans le roman, le fictionnel est toujours envisageable comme factuel. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, sur la page du *copyright* des romans, apparaît souvent ce genre de mention légale :

> The characters and events in this book are fictitious. Any similarity to real persons, living or dead, is coincidental and not intended by the author.

ou

> This is a work of fiction. While, as in all fiction, the literary perceptions and insights are based on experience, all names, characters, places and incidents either are products of the author's imagination or are used fictitiously.

Ces phrases, dont l'objectif est de protéger juridiquement l'auteur contre d'éventuelles accusations de violation de la vie privée ou du droit à l'image, sont bien la preuve de l'ambiguïté permanente qui demeure entre fictionnalité et factualité. Cette ambiguïté, si elle perdure au niveau du texte, est censée être levée à celui de l'œuvre avec la coopération du lecteur, signataire symbolique d'un pacte de lecture : le fictionnel est acquis, il est dit par le cadre. Le paratexte fait ainsi figure de seul lieu de « fiabilité institutionnelle » (C. Montalbetti 2002), offrant un cadre stable pour l'établissement du « contrat fictionnel ». À l'intérieur du texte en revanche, l'échange constant entre fictionnalité et factualité ne permet pas de confier à tel ou tel passage du texte la responsabilité de ce pacte. La coexistence du potentiel fictionnel et factuel du texte explique l'état psychologique paradoxal qu'est l'immersion fictionnelle du lecteur, telle que la définit Schaeffer (1999, déjà cité au chapitre 2, point 2.1.2.3) :

> La situation d'immersion fictionnelle se caractérise donc par l'existence conjointe de leurres mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente. (Schaeffer 1999 : 189)

Ce blocage opère dès lors que le lecteur est conscient de lire un texte de fiction. Cette conscience précède la lecture. Le lecteur fait d'incessants allers-retours : il tombe dans le

piège d'un texte qui ne dit pas (ne sait pas dire !) une fictionnalité que hurle un éditorial, neutralisant ainsi le piège. La conscience, l'acquis du fictionnel permettent en réalité le jeu : je sais que ce n'est pas vrai, je peux donc d'autant mieux me prendre au jeu de croire le contraire.

iii) Coder le roman, ce « genre sans loi » ?

Partant de l'équation selon laquelle le roman est un récit de fiction, nous avons écarté la possibilité pour une phrase de codifier le type de texte (récit) et sa fictionnalité. La première phrase est comme le roman lui-même : un objet qui ne se laisse pas aisément classifier. Si, à son apparition au XII^e^ siècle, il était presque exclusivement d'aventure, le roman a grandi sans contrainte, ce qui lui valut jusqu'au XIX^e^ siècle l'image d'un genre sans noblesse (M. Raimond 1989 : 18-26). Le roman est, d'après Raimond (1989 : 19) un « genre sans loi » difficile à circonscrire :

> Un grand désarroi s'empare de l'esprit dès qu'il considère la variété des formes romanesques. Il faut reconnaître qu'une grande incertitude pèse sur la notion même de roman. On le conçoit spontanément, dans la plupart des cas, comme une histoire imaginaire d'une certaine longueur (plusieurs centaines de pages) dans laquelle une action est nouée par la disposition des événements et des caractères. La part de ce qu'on appelle l'affabulation, qui est cet art d'agencer l'intrigue de manière à tenir le lecteur en haleine, reste souvent considérable. […] Quelle que soit sa forme, le roman est un récit, une narration ; il nous propose de nous intéresser à la vie d'un ou de plusieurs personnages ; c'est une disposition naturelle de l'esprit humain qui nous donne le goût de « *nous soustraire au cours ordinaire des choses pour nous créer un ordre imaginaire d'événements où nos facultés trouvent un plus libre exercice* » (article « roman » de *La Grande Encyclopédie*). (Raimond 1989 : 19)

Au vu d'une telle définition, on comprend la difficulté, voire l'impossibilité pour le roman contemporain d'afficher des signes de reconnaissance observables dans les phrases mêmes du texte. De surcroît, les 402 romans choisis pour constituer le corpus l'ont été pour leur caractère « généraliste », ni foncièrement policier, ni fantastique, ni historique, ni ostensiblement affilié à quelque sous-genre romanesque. Ce type de roman se définit spécifiquement par l'absence de codes génériques, *a contrario* du genre merveilleux et, dans une moindre mesure, policier, dont certaines phrases du corpus imitent les codes. En effet, on sait le sous-genre du conte caractérisé par une première phrase très codifiée grâce à

l'emploi de formules comme *Once upon a time*, ou *There was once*... Un exemple de notre corpus correspond à ce modèle :

> n°331 : There was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad it had forgotten its name.

À la formule initiale s'ajoutent la personnification de la ville (*it had forgotten its name*) et l'emploi du superlatif (***the*** *sadd****est*** *of cities*) et de l'intensif (***so*** *ruinously sad*) dans la construction du code générique du conte. Cependant, rien n'assure que le roman entier sera un conte.

Le genre policier ou à *suspense*, s'il n'est pas nécessairement signalé par un code spécifique dans les premières phrases, se manifeste souvent par des thématiques macabres ou catastrophiques :

> n°171 : Only later, I began to dream of murder.
>
> n°193 : My milk started leaking about thirty seconds after I realised my baby was stolen.
>
> n°259 : The blood had come hard from her, so much of it that, when Vaclav Skala awoke in wet bed linens to find her curled up against him on her side, moaning and glazed with sweat, rosary beads twisted around her clenched fingers, he smiled at the thought that she's finally broken her water.
>
> n°273 : The birds saw the murder.
>
> n°285 : I am a murderer.
>
> n°375 : It was a death that began it all and another death that led us on.

l'imminence d'un drame,

> n°50 : The memory starts here, in my apron pocket, with the gun.
>
> n°90 : Two days before Hannah's father disappeared, he took her out in his boat.
>
> n°213 : He should have seen it coming.
>
> n°299 : Something isn't quite right – I have a hunch about this.

ainsi qu'un style se voulant percutant, comme avec ces phrases averbales :

> n°34 : A town of two rivers, its plunging valley an anomaly in the tedious southwestern Ontario plain.
>
> n°120 : Sound of gunshots, like bones snapping.

n°133 : A dark night, blacked out: a night for murder.

n°219 : A whisper: sssshh.

n°343 : Three o'clock, the dead hour.

Ces phrases sans verbe recteur donnent le sentiment d'être énoncées dans la précipitation, la panique. L'économie de mots dit une urgence, un stress amoindrissant les capacités d'organisation et de mise en forme du discours par l'énonciateur, une coïncidence avec la perception que l'on n'a pas su dépasser.

De façon générale, l'examen des phrases qui composent le corpus fait apparaître une grande diversité, caractérisée par des emprunts à divers types ou genres textuels. Ainsi dans notre corpus, les phrases suivantes débutent

- comme des lettres :

n°8 : May 1964,

My dearest,

Of all the many people we meet in a lifetime, it is strange that so many of us find ourselves in thrall to one particular person.

n°132 : Dear Theresa

I'm lying on my bed tonight missing you, my eyes are swollen, hot tears running down my face.

n°258 : Dear Tess, I'd do anything to be with you, right now, right this moment, so I could hold your hand, look at your face, listen to your voice.

Ces lettres, adressées à quelqu'un d'autre que le lecteur du roman, placent ce dernier en position d'intrus, violeur involontaire d'une intimité qu'on lui offre en pâture. Le roman s'ouvre sur un discours dont il est exclu, ou qui, en réalité, est ouvert pour quelqu'un d'autre que lui. Enfermé à l'extérieur et jeté en plein dedans à la fois, le lecteur est malmené par ce début épistolaire. Sans la présence d'un narrateur garant d'une certaine distance, ces lettres ont l'effet paradoxal de maximiser la brutalité du passage du monde au roman, tout en résorbant l'écart avec un réel livré tel quel – rappelons que le *topos* des lettres retrouvées servait autrefois à donner l'illusion de l'authenticité.

- un journal intime :

n°26 : First day of the new life.

n°107 : Today I'm five.

n°137 : I will not

Drink more than fourteen alcohol units a week.

n°345 : Dearest Diary, Today I've made a major decision: *I am never going to die.*

Là encore, le lecteur intercepte un discours qui ne lui est pas destiné. Placé en position de voyeur, spectateur déplacé d'une scène intérieure, il déguste un plat qui n'a pas été préparé pour lui. Ce festin interdit n'en est peut-être que meilleur. Bien qu'elles prétendent s'éloigner du genre romanesque, ces phrases restent en totale adéquation avec certains points évoqués au précédent chapitre : on retrouve notamment le *topos* du commencement et de la nouveauté, avec les adjectifs *first* et *new* de la phrase n°26, le début d'une nouvelle année de vie à la phrase n°107, la prise d'une décision pour un nouveau départ aux phrases n°^{s}137 et 345.

- un rapport ou des notes :

n°120 : Sound of gunshots, like bones snapping.

n°131 : Five o'clock and freezing.

Ces deux phrases sans verbe sont de celles qu'on écrit à la va-vite sur un petit carnet. Ces notes « pour soi » au style télégraphique sont typiquement destinées à n'être lues que par celui qui les a écrites et qu'il est parfois le seul à pouvoir comprendre. Dans ces deux phrases, on met systématiquement en rapport une donnée objective (un son, une heure) et une impression ou une sensation (ce qu'évoque ce son, la température ressentie à l'heure dite), plaçant ainsi l'énonciateur dans la position d'un spectateur qui attend, écoute, observe.

- un livre de commandements :

n°339 : Whatever falls from the sky above, thou shalt not curse it.

Avec l'adverbe de négation, les formes pronominale et verbale archaïques *thou shalt* ancrent la phrase dans un intertexte biblique. *Thou*, personne générique, représente l'énonciateur, le coénonciateur et tous les hommes à la fois. Le commandement divin fait donc du lecteur le destinataire direct d'un message qu'il est invité à prendre à son compte, méditer et transformer en actes.

- un discours publicitaire :

n°212 : Choosing your wool is dizzying with potential.

n°393 : Yuletide break special offer for high achievers.

Imaginons un magasin de laine et accessoires de tricot proposant une grande journée portes ouvertes où des experts pourront conseiller les novices dans le choix de leurs pelotes – la phrase n°212 serait tout à fait à propos sur un prospectus promotionnel. On sait que la métaphore du tissage est couramment employée pour parler du texte[58] ; celle du tricot fonctionne également. Les mots *choosing* et *potential* disposés à l'initiale et à la fin encadrent une phrase déjà fort bien tricotée, symétrique autour de l'axe du verbe *be* central. On a presque envie de lire *Choosing... is... potential*, qui fait écho à l'une des problématiques du commencement : le choix initial et l'expression d'un potentiel déterminé par ce premier choix. À cela s'ajoute le vertige (*dizzying*) inhérent à la création. Du côté du lecteur, choisir un roman, apercevoir son potentiel narratif et voir naître une histoire de l'enchevêtrement de ses divers fils de laine sont non moins enivrants. Quant à la phrase n°393, on l'imagine aisément placardée sur la vitrine d'un magasin, en lettres capitales sur papier fluorescent. À l'initiale d'un roman, cette phrase propose au lecteur d'être l'heureux bénéficiaire d'une offre exceptionnelle réservée aux personnes les plus méritantes. Incitation à la consommation, cette phrase est avant tout une invitation à la lecture.

Si peu de phrases de notre corpus sont aussi clairement assimilables à d'autres genres ou types de textes que dans les exemples ci-dessus (12 phrases sur 402), bien plus nombreuses sont celles qui permettent l'ambiguïté ; c'est-à-dire que si elles ne surprennent pas dans un roman, elles pourraient tout aussi bien figurer dans

- une biographie ou une notice nécrologique :

n°1 : Terrieux lived in a small apartment on the fourth floor of a rooming house in the South end of Saint-John, New Brunswick.

n°83 : In May of 1973, Clayton Loverage built the only privacy fence in Springdale, Illinois.

n°186 : His name was Atticus Cody.

n°355 : Mae Mobley was born on a early Sunday morning in August 1960.

[58] Pour une analyse étymologique complète du mot *texte*, voir l'article de M. Moser (1998 : 52), dont voici un court aperçu : « Le verbe latin "*textere*" aboutit normalement au verbe français "tisser" et sa famille. *Textus*, en latin, a le sens de : tissu, entrelacs, enlacement, réseau, texture, contexture, notamment chez Lucrèce, Pline Le Jeune et Quintilien. S'y rattache derechef "toile" remontant au latin "tela" qui se compose de *tex-la au sens de tissu, chaîne et même métier à tisser. »

n°385 : Cornelius Engelbrecht invented himself.

Ces phrases au prétérit et à la troisième personne du singulier décrivent des procès présentés comme définitoires d'un personnage. Dans les phrases n°s1, 83 et 186, l'indication de l'adresse, du nom et de la date de naissance sont typiques de la biographie. Au n°83, le verbe d'action *build* semble moins servir à décrire ce qu'a fait le personnage en mai 1973 qu'à dire qui était Clayton Loverage, en quoi il a révolutionné les mentalités (*the* ***only*** *privacy fence*) de Springdale dans l'Illinois. Quant à la phrase n°385, le personnage se voit d'emblée affublé d'une aura particulière par ce procès *invent oneself*, faisant de lui quelqu'un de différent, un homme d'affaire parti de rien, un artiste visionnaire transfiguré par ses créations, bref un homme à qui il serait légitime de consacrer une biographie.

- une autobiographie :

n°17 : The Harmony Silk Factory is the name of the Shophouse my father bought in 1942 as a front for his illegal business.

n°52 : The first thing I remember is being under something.

n°143 : My legal name is Alexander Perchov.

n°145 : My name is Peter Paddington.

n°182 : My name is Bruno Littlemore: Bruno I was given, Littlemore I gave myself, and with some prodding I have finally decided to give this undeserving and spiritually diseased world the generous gift of my memoirs.

n°205 : I became what I am today at the age of twelve, on a frigid overcast day in the winter of 1975.

n°275 : My name is Berl Pickett, Dr. Berl Pickett.

n°285 : I am a murderer.

n°313 : In my first memory, I am three years old and I am trying to kill my sister.

n°350 : My mother began me one evening in 1968 on a table in the café of the town's only cinema.

n°359 : My name is Rhianna Jane Davies but my twin sister Vicky always calls me Re.

n°383 : After eight months spent in the obscurity of our mother's womb, my brother, Shiva, and I came into the world in the late afternoon of the

twentieth of September in the year of grace 1954.

n°396 : I have green eyes.

Ces énoncés à la première personne tournent autour des thématiques de l'origine, de l'identité, et sont caractérisés par une démarche étiologique. L'énonciateur y dit qui il est, décline son état civil (n°s143, 145, 182, 275, 359) se décrit physiquement (n°396), retrace les étapes fondatrices de son identité (n°s52, 205, 313), indique sa profession (n°275) ou l'occupation qui le définit le mieux (n°285), et remonte à sa naissance (n°s350, 383) et à sa généalogie (n°s17, 182, 313, 359, 383). Les phrases sont au présent lorsque les procès qu'elles contiennent sont toujours vrais au moment de l'énonciation, typiquement les verbes d'état servant à l'expression d'une caractéristique plus ou moins permanente du sujet (son nom, son aspect physique, sa profession) ; et au prétérit lorsque les verbes décrivent des procès révolus, typiquement la naissance, ou tout autre événement passé.

- une dépêche journalistique,

n°75 : The man was called Calvin Franz and the helicopter was a Bell 222.

n°163 : Old Man Húng makes the best phõ in the city and has done so for decades.

On imagine aisément la phrase n°75 tirée d'un article de journal relatant la façon dont ce militaire a péri dans un accident d'hélicoptère, et la phrase n°163 d'un article des pages « Tourisme » ou « Sortir » d'un magazine.

Le présupposé du genre est tel qu'il n'est pas nécessaire pour la première phrase de toujours affirmer le positionnement du texte dans le paradigme des types de textes. Néanmoins, l'effet créé par chacune de ces ressemblances à d'autres genres textuels est fort. Le présupposé du romanesque est si profondément enraciné que, loin de le compromettre, elles le servent bien au contraire en déployant une palette variée et divertissante d'univers, de situations, de regards et d'intimités. En tant que telle, chacune des phrases de notre corpus pourrait sans doute débuter des textes de bien d'autres types. Au vrai, si l'information du genre ne précédait pas la lecture de la première phrase, il serait impossible de différencier un énoncé tiré d'un roman d'un autre tiré d'un article de journal.

3.2.1.2. Pertinence et impertinence d'une fonction de codification du genre

i) La codification : fonction ou mission ?

Cette constatation achève de semer le doute sur la pertinence de la fonction de

codification du genre par la première phrase. Le présupposé du genre est tel qu'il permet aux écrivains une grande liberté de forme. On pourrait nous objecter que, conscients que le lecteur attendrait de la première phrase qu'elle soit codifiante, les écrivains prendraient plaisir à ne pas faire ce que l'on attend d'eux. Ces écarts seraient alors une façon paradoxale de confirmer l'existence d'une nécessité de codifier le type de texte. Nous ne croyons pas à cet argument : aucune des premières phrases citées plus haut n'est réellement surprenante tant il est acquis que le roman est un genre où tout est permis. Nous pensons que, lorsqu'il ouvre un roman, le lecteur n'attend rien qui soit de l'ordre d'une codification du genre, bien au contraire, il s'attend à tout. Comme il a été dit plus haut, la première phrase est sans doute celle pour qui la représentativité du genre romanesque est la plus superflue tant elle est tenue par le cadre, auquel elle est juxtaposée.

Ne faisons pas à Del Lungo un faux procès : la fonction codifiante dont il parle est celle de l'*incipit*, non spécifiquement de la première phrase. Un passage plus long permettrait peut-être davantage de codification. Cependant l'*incipit* pouvant en théorie se limiter à la première phrase, tout ce qui s'applique au premier devrait également s'appliquer à la seconde. Nous avons testé la fonction de codification du genre sur la première phrase et nous la mettons en doute. Ce que nous critiquons, c'est la façon dont Del Lungo (2003) la présente comme, plus qu'une *fonction*, une *mission*. C'est fort différent : un objet qui a une mission x est fait pour x, c'est la destination qui justifie son existence auprès de son créateur et de ses utilisateurs ; s'il a une fonction y, en revanche, c'est seulement qu'il est apte à y – que cette aptitude ait été recherchée ou non par son créateur –, c'est que l'on peut l'utiliser pour y, s'en servir pour y sans que ce service rendu soit l'unique mode de relation à l'objet.

On s'interroge : la codification du genre est-elle donc une mission ou une fonction de l'*incipit* ? Nous le disions plus haut, la codification est déjà effectuée par les contours du livre : les romans sont comme tous les autres objets du monde, ils se signalent avant tout par leur bord, leur enveloppe globale qui, elle, est catégorisante. Un énoncé seul ne peut finalement catégoriser que lui-même. Le roman a deux composants axiomatiques, le récit et la fiction, mais tout n'y est pas récit, et tout n'y est pas fiction non plus. En outre, pour quelle raison est-il jugé nécessaire ou préférable (c'est, pour Lotman dans l'« intérêt » du lecteur) par les théoriciens d'exposer rapidement les codes du genre ? Est-ce pour plaire ? Bien se lire ? Bien se vendre ? Garantir une clarté éditoriale ? Pouvoir s'appeler « roman » ? Quelle proportion de récit et de fiction un roman doit-il alors comporter pour être appelé

« roman » ? L'intégrité de l'ensemble peut-elle être compromise par l'hétérogénéité de l'intérieur ? Si le genre est un contenant, quel degré d'impureté de l'intérieur est toléré avant que le « moule » ne casse ? Le langage du roman est comme celui de la vie réelle : multiple et hybride, fait d'un peu de réel, d'un peu d'imaginaire, d'un peu de narration, d'explication, de description, etc. Il est certain qu'un roman qui débuterait par 25 pages de notice technique d'un appareil informatique serait pour le moins déroutant, mais à partir de quand jugerait-on que « roman » est une erreur d'étiquetage ou une tromperie sur la marchandise ? Nous pensons que, si le roman est récit de fiction, c'est là sa dominante – une dominante moins quantitative que qualitative –, c'est son trait central, dont la pérennité est garantie par le présupposé du genre plus que par une majorité représentative d'énoncés typiques, si tant est qu'on parvienne à mettre au clair cette typicité. Nous osons même l'hypothèse suivante : si un livre appelé « roman » a pour contenu une notice explicative d'appareil informatique, le lecteur, certes un peu dérouté (et sans doute assommé), y verra potentiellement une audace de l'auteur et fera spontanément l'effort d'y retrouver la trame d'une histoire. Il se dira sans doute que c'est lui qui n'a pas compris. Il en fera donc un roman, mauvais peut-être, mais un roman.

Revenons à des cas plus typiques. Nous disions donc que le roman est récit de fiction. Si tel est le cas, admettons qu'un roman lambda est composé d'une majorité d'énoncés relevant du récit de fiction (en supposant qu'on parvienne à les reconnaître), qu'il y a une forte correspondance entre le contour et l'intérieur, un peu comme un gâteau dont la croûte serait de la même matière que la mie. La première tranche, sans surprise, sera du gâteau, et ainsi de suite jusqu'à la dernière. Que la première phrase soit de la même matière que le reste du texte semble tout aussi naturel. Le fait que l'*incipit* relève des mêmes codes que l'ensemble du texte ne constitue donc pas une spécificité, ni le fruit d'une contrainte à laquelle l'auteur se plierait. Que le commencement d'un texte ressemble à son milieu et à sa fin n'a, à notre sens, rien de remarquable. Nous ne nions cependant pas que le lecteur utilise la première phrase (et tout le commencement) pour se faire une idée de ce que sera le roman, de sa musique, de sa saveur, tant au niveau du fond que de la forme, presque de façon instinctive et sensuelle.

ii) La fonction codifiante à l'épreuve du corpus

Nous considérons que 100% des phrases du corpus peuvent être la première phrase d'un récit, pour plusieurs raisons :

(1) certaines sont déjà du récit, comme les phrases à scénario complet et incomplet vues au point 3.2.1.) :

n°4 : Jenny-May Butler, the little girl who lived across the road from me, went missing when I was a child.

n°6 : When I returned from San Ceterino late in the afternoon, I found that Mark and his friends had thrown half the food in our kitchen into the swimming pool.

n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

(2) d'autres sont descriptives et peuvent consister en la présentation, même succincte, d'un acteur-personnage, d'une situation ou d'un lieu constitutifs d'un récit à venir :

n°62 : Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live sits a little store front with a simple sign stencilled on the window: 'Desforges Pianos: outillage, fournitures.'

n°66 : A man of sixty-eight is standing on a Cornish beach, peeing on small molluscs.

n°219 : A whisper: sssshh.

n°333 : A dark night, blacked out: a night for murder.

(3) d'autres encore sont de l'ordre du commentaire ou de la vérité générale, et peuvent servir à la présentation d'une thématique qu'un récit viendra développer :

n°40 : At two o'clock in the morning, no one is to blame.

n°204 : Can I explain why I wanted to jump off the top of a tower-block?

n°212 : Choosing your wool is dizzying with potential.

n°258 : Dear Tess, I'd do anything to be with you, right now, right this moment, so I could hold your hand, look at your face, listen to your voice.

n°285 : I am a murderer.

Corollairement, 100% des phrases du corpus pourraient tout autant ne pas appartenir à un récit, tout texte étant susceptible de contenir des passages relevant d'autres types textuels. Une majorité des phrases du corpus correspondent au type (1), mais les statistiques sont hésitantes, trop de phrases restant difficiles à classer ou présentant en leur sein même des caractères propres à plusieurs types textuels, comme dans la phrase n°262,

n°262 : As you presumably lived in a cave, dear Rosalia, and were possibly a twelfth-century nun – I'm afraid the *Concise Saints* allots you a meager, wobbly blurb, pinned together with conjecture – it's unlikely you ever had your nerves quaked at six forty-five a.m. by mechanical jubilation, as mine were, here, this morning, whilst trying to get the most out of that last leg of beauty sleep.

qui mêle conversation (*you*, *I*), commentaire (modalités appréciatives *I'm afraid... it's unlikely...*) et récit (*as were mine, here, this morning...*).

Toutefois, une poignée de phrases du corpus pourraient nous obliger à nuancer nos critiques. En effet, quelques phrases sont véritablement annonciatrices d'un récit : déjà évoqués plus haut, ce sont les énoncés en *This is the story of...*

n°5 : This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.

n°10 : This is a true story, but I can't believe it's really happening.

n°175 : This is not a straightforward story of romance.

n°374 : To put it as simply as possible: this is the story of a polygamist who has an affair.

Story est synonyme de récit. En définissant explicitement le type de texte qui va suivre, *story* est codifiant. Mais est-ce pour remplir une fonction ? Ces phrases codifient, mais ont-elles été pensées *pour* codifier ? Nous ne le pensons pas, tout simplement parce que, le type de texte venant à peine d'être annoncé par l'éditorial sur la couverture et les pages de garde, l'auteur et le lecteur n'en ont nul besoin. Nous pensons que le mot *story* est employé à des fins métanarratives, pour donner au lecteur une image anticipée d'une totalité. Comme « récit », « *story* » induit le déroulement d'un scénario, depuis une situation initiale jusqu'à une situation finale en passant par une transformation. À la vue de ce mot, le lecteur aperçoit une forme globale, un discours spécifique se détachant du fond des discours usuels. Il devine aussi une destination, ce qui ne manque pas d'augmenter sa curiosité et son désir de savoir.

Concernant la fictionnalité, nous avons jusqu'à présent ignoré un mode de codification générique évoqué par Del Lungo (2003 : 156). Aux origines du roman, dit-il, l'*incipit* avait pour fonction (pour mission) de légitimer le texte, de l'authentifier. Cet usage, jugé incontournable, était spécifiquement lié au fait que, contrairement à la vérité, la fiction n'est ni légitime, ni nécessaire, et que rien ne justifie son existence plutôt que son inexistence. Il s'agissait donc de donner une illusion de vérité, de faire du faux avec du vrai,

à moins que ce ne soit du vrai avec du faux, et ainsi « de réaliser le passage dans un espace linguistique nouveau, qui demande une confrontation avec l'arbitraire lié à l'origine du discours et à l'acte même du commencement » (Del Lungo 2003 : 156). Afin de « trouver une justification à la prise de parole, ainsi que d'affirmer de diverses manières la légitimité du texte », Del Lungo répertorie plusieurs méthodes :

> […] soit par la référence à une *auctorias*, de type sur-humain (Dieu, Muse, etc.), général (la Loi, la Société, la Science, l'Idéologie, etc.) ou humain (l'auteur ou une tierce personne jouant un rôle de garantie) ; soit par un discours justificatif visant à affirmer l'importance morale ou sociale de l'œuvre ; soit par d'autres moyens de garantie propres à l'*incipit* mais aussi à la préface (notamment dans le roman réaliste), tels que la demande de récit, qui légitime la narration par la structure du récit encadré, ou le recours à un narrateur, voire un personnage, en position de témoin […]. (Del Lungo 2003 : 156)

Il fallait authentifier le texte, et de là en légitimer l'exposition aux yeux du lecteur. De fil en aiguille, la présence d'une de ces stratégies vint à constituer pour le roman un véritable signe extérieur de reconnaissance, une manière de code, dans un jeu de faux-semblants entre l'auteur et le lecteur. Del Lungo (2003 : 58 n5) nous rappelle[59] que, dès le XVIII^e^ siècle, le *topos* du manuscrit retrouvé, par exemple, était reconnu par les lecteurs comme un signe évident de fictionnalité et que, à partir du XIX^e^ siècle, il n'était plus employé que par ironie. Ce *topos* servait de pacte, par lequel auteur et lecteur s'accordaient sur le fait qu'il s'agissait bien là d'un jeu. Dans le roman réaliste, à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'ambition est totalisante, presque scientifique, on vise l'exacte *mimesis* (pas seulement dans l'*incipit*), comme si ce naturalisme tenait lieu de garantie de vérité, d'authenticité. À l'inverse, le XX^e^ siècle voit la diffusion d'un nouveau modèle d'exorde romanesque, l'*in medias res* qui, prétendant saisir l'histoire au vol, assume voire revendique l'arbitraire inhérent à toute création artistique. À quoi bon, en effet, tenter de légitimer ce qui n'a d'autre raison d'être que le plaisir du jeu, d'autre vérité que celle de l'art ? Finalement, le Nouveau Roman achève de désacraliser la vérité et la nécessité du discours romanesque en remettant en question jusqu'à la possibilité même du récit, du commencement, du dire.

On pourrait donc croire le roman de la fin du XX^e^ et début du XXI^e^ siècles totalement affranchi du besoin d'asseoir sa légitimité. Pourtant quelques phrases de notre corpus rejouent certaines de ces vieilles cartes. Voyons notamment cette phrase, qui utilise

[59] Il cite C. Angelet (1990), « La topique du manuscrit retrouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42, 1990 : 169).

le *topos* de l'histoire vraie :

n°10 : This is a true story, but I can't believe it's really happening.

L'énonciateur semble dire : « Je vous assure que c'est une histoire vraie, pourtant/la preuve en est qu'elle va plus loin que ce que j'aurais pu imaginer ». Aussi incrédule que l'histoire est vraie, l'énonciateur nie la possibilité d'une fiction largement supplantée par une réalité bien plus incroyable. *It's really happening* affirme avec force (adverbe *really* et aspect inaccompli) l'actualité des événements en cours. La conjugaison au présent annule toute distance avec le réel, et l'aspect *be-ing*, s'il code l'acquis perceptif et le retour analytique sur le procès, ne fait pas ici de l'énonciateur l'analyste froid et distancié de la situation. L'imperfectif semble au contraire dire la prise de conscience ébahie, abasourdie, impuissante de cette vérité, dont l'énonciateur apparemment sidéré ne parvient pas à décoller son regard et ses pensées. Dès lors, impossible pour lui d'être un de ces narrateurs qui met en scène les événements, ménage ses effets, s'arrange avec la vérité, lui qui semble avoir renoncé à jamais la dépasser. Le prétérit, dont on dit toujours qu'il est le temps du récit, permet notamment d'afficher et d'assumer cette distance qui offre à l'énonciateur le temps de la réflexion, et donc de l'invention. Bien évidemment, dans cette phrase n°10, le lecteur n'y croit pas, l'histoire que l'on va lui raconter n'est pas vraie. Pourtant, nous semble-t-il, cette première phrase parle à une tendance psychologique universelle : nous aimons tous les histoires vraies, nous nous passionnons pour les faits divers et nous identifions peut-être plus intensément à des personnes réelles qu'à des personnages fictifs. Sans doute l'auteur a donc l'espoir d'activer ce ressort inconscient afin de susciter chez le lecteur un investissement affectif maximal. C'est là, à notre sens, la vraie raison d'être de ce *topos* de l'histoire vraie dans cette phrase. C'est donc l'effet secondaire de la légitimation qui est visé, et non la légitimation elle-même.

D'autres phrases tentent d'adoucir l'abrupt passage du discours du monde au discours du texte en passant par une vérité générale. Faisant ainsi appel au savoir et au bon sens de tout un chacun, la phrase fait le lien entre le dehors (la vie) et le dedans (le texte et la fiction). Cette technique fait partie de l'attirail rhétorique habituel de ceux qui parlent en public, notamment dans le domaine de l'humour. Quand un *one-man show* n'est pas structuré en une succession de saynètes mais va de digression en digression, le point de départ est souvent une vérité générale, qu'on décline en une anecdote particulière. Tout se passe comme si, pour justifier qu'une personne prenne la parole sur scène, pour que le spectateur accepte qu'on l'emmène là où il va rire, il fallait que l'énonciateur et l'auditoire se

connectent à une réalité commune. De même, dans la conversation spontanée, on a souvent recours à des généralités, comme pour créer un lien avec l'interlocuteur et ainsi mieux le rallier à sa cause, mais aussi limiter les risques, éviter de s'exposer. Ne reproche-t-on pas aux élèves de l'enseignement secondaire qui débutent dans l'art de la dissertation de trop souvent ouvrir leur introduction par un énoncé d'une extrême généralité, type « De tout temps les hommes... » ? Ce défaut trahit un besoin de sécurité qui pousse à poser en premier quelque chose dont on est sûr de la vérité, vérité qu'autrui saura sûrement reconnaître. Autre avantage pour l'élève mal assuré, ces énoncés génériques permettent de différer tant soit peu la véritable entrée en matière. Les phrases suivantes retardent (ou évitent) elles aussi le moment du commencement du récit, ce qui ne manque pas de créer un effet d'attente :

n°2 : Water never warms in American harbors.

n°69 : All children make mistakes.

n°84 : They say that everybody has a secret.

n°106 : *Life changes fast.*

n°185 : People say you're born innocent, but it's not true.

n°190 : There are many ways to have a deprived childhood.

n°214 : We all make mistakes, all of the time.

n°268 : It is useful, people generally agree, for a wife to wake up before her husband.

n°333 : The mind after a sharp blow to the head is like a house after a hurricane: unrecognizable shards, shreds and splinters.

n°354 : Divorce is a difficult business.

Il nous semble que débuter un roman par une de ces phrases, c'est comme débuter une symphonie par un accord en point d'orgue : on expose l'harmonie, tout comme ces phrases semblent bien annoncer une thématique, mais on n'est pas encore dans le mouvement. On commence donc par une suspension, et l'on pourrait presque s'arrêter là, ne jamais dépasser cette phrase qui semble suffire à elle-même. Curieusement, donc, en inscrivant le texte dans la vérité avec force présents gnomiques, syntagmes nominaux à interprétation générique, et divers instruments de généralisation (prédéterminant et pronom totalisants *all*,

lexèmes *people* et *everybody*, adverbes *generally* et *never*) ces phrases créent un effet paradoxal : à la fois la vague annonce d'une thématique et le retardement du commencement du récit mettent en appétit, et la généricité de l'énoncé fait que la phrase se clôt sur elle-même, se suffit, sans doute parce que ce qui est dit est tellement su de tous, qu'il n'est nul besoin d'en dire davantage. Un présupposé sauve le lecteur de l'ennui et le roman de l'oubli : le sens. Si l'on m'assène une vérité, c'est qu'elle est dans un rapport de pertinence avec l'histoire que l'on va me conter, et je redouble de curiosité et d'impatience.

Certaines phrases manifestent un certain désir de conserver le lien entre le monde extérieur et le monde de la fiction :

> n°399 : September is at least a good time for a new start, I reflected as I left the house early this morning.

Le mois de septembre est associé dans nos cultures occidentales aux rentrées scolaires, présupposé qui sert de support à l'association *September – new start* présentée comme une vérité générale. L'isotopie du départ et du commencement, omniprésente dans cette phrase (*new start*, *left*, *early this morning*), active en effet cette interprétation du mois de septembre comme le moment d'un renouveau. Depuis l'enfance, c'est en effet le mois de la rentrée scolaire, le début d'un nouveau cycle. Nombreux, d'ailleurs, sont ceux qui, même une fois adultes, conservent en eux l'empreinte indélébile de ce rythme scolaire et qui, tous les mois de septembre, voient résonner en eux (positivement ou négativement) l'écho de ces émotions enfantines associées à la *rentrée*. La première proposition ancre donc la phrase dans une vérité (au présent gnomique) inscrite en chacun de nous depuis l'enfance, tandis que la deuxième embraye sur le récit (au prétérit) proprement dit. La modalisation *at least* introduit déjà une subjectivité dans le générique, laissant deviner l'existence d'un sujet parlant qui fait quitter le général pour le particulier, et la vérité immuable pour le récit anecdotique.

> n°199 : I read somewhere that a butterfly flapping its wings in Hong Kong could affect the course of a tornado in Texas.

Dans cette phrase, l'ordre est inversé : le particulier (du pronom *I* et de l'occurrence de procès au prétérit *read*) précède le générique (*a butterfly* et *a tornado* à interprétation générique, et le modal *could* de capacité matérielle comme caractéristique permanente du sujet). Le récit, en principale, enchâsse la généralité dite dans une subordonnée dont on sait qu'elle est première dans la genèse de l'énoncé et relève donc de l'acquis. Dans la principale, le circonstant *somewhere* induit un flou qui a pour double effet de faciliter l'identification du

lecteur à une expérience type de lecture qu'il partage avec l'énonciateur, et de rendre la relation prédicative [I – Read – X] assimilable à [People – Say – X], et donc interprétable de façon générique. Par le procès *read*, la phrase affiche un lien avec un ailleurs textuel (*somewhere*) qui, trop lointain ou pas assez pertinent pour être cité avec exactitude, sert d'argument d'autorité : cette vérité existe dans les livres (au moins un !), n'est-ce pas la preuve qu'il s'agit bel et bien d'une vérité ? Si le récit tarde à démarrer dans cette phrase, la personne et le temps du verbe de la principale manifestent déjà sa mise en place et opèrent donc une forme de transition de la vérité générale à l'histoire particulière.

Ces phrases créent un effet de transition entre le monde ordinaire et le monde de la fiction, le vrai et le faux, et d'atténuation de l'arbitraire de la prise de parole romanesque. Le résultat est donc le même que celui du *topos* des manuscrits retrouvés, mais était-ce là l'objectif visé ? Nous en doutons : d'une part, comme nous l'avons montré, le besoin de codification est nul ; d'autre part, si un lecteur du XIX^e^ siècle assimilait le *topos* des lettres ou du manuscrit retrouvés à un signal de fictionnalité, il n'en est rien pour le lecteur de la fin du XX^e^ et du début du XIX^e^, pour qui cette tradition et son détournement ne veulent plus dire grand-chose. Nous pensons que, par l'utilisation du *topos* de l'histoire vraie ou le recours à la vérité générale, les écrivains visent surtout leurs effets secondaires : la vérité générale permet à l'énonciateur de se connecter au coénonciateur avec qui il partage le même savoir et la même expérience, et d'augmenter l'attente de ce dernier en retardant le début du véritable récit ; et, c'est une hypothèse, l'histoire vraie permet d'attiser la curiosité du lecteur et de stimuler son réflexe d'identification aux personnages.

À l'issue de cette démonstration, nous remettons en question la fonction de codification générique de la première phrase.

3.2.2. Situer dans l'intertexte romanesque

Selon Del Lungo (2003),

> L'*incipit* a aussi pour fonction de situer l'œuvre dans l'intertexte constitué par l'histoire du genre romanesque, c'est-à-dire de se confronter avec des textes déjà écrits et déjà lus : le commencement doit donc orienter la réception et répondre aux attentes du lecteur par rapport à des codes ou à des modèles préexistants, ce qui implique une « négociation » problématique entre l'imposition générique et l'innovation créative. (Del Lungo 2003 : 157)

La mission de l'*incipit* serait donc de situer l'œuvre dans l'intertexte, et d'en orienter la

réception, les deux allant en réalité de pair. Les quelques exemples, cités plus haut, de la présence de codes liés au conte ou au polar illustrent le désir de l'auteur de s'affilier (peut-être le temps d'une phrase seulement) à ces sous-genres littéraires, que ces codes soient reconnus par le lecteur (à condition qu'ils soient suffisamment reconnaissables), et que les attentes de ce dernier soient ainsi orientées. Del Lungo (2003) s'appuie à ce propos sur ce passage de *L'Esthétique de la réception* de H. R. Jauss (1978) :

> […] une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès le début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit, attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrée par la poétique explicite et implicite des genres et des styles. (Jauss 1978 : 50, *in* Del Lungo 2003 : 157)

Del Lungo (2003 : 158) en conclut que, dans l'*incipit* (à plus forte raison sans doute dans la première phrase), le niveau d'information du lecteur étant presque nul, tout est signe, tout est trace d'une intention, tout est indice – même lorsqu'il n'y a pas d'indice et que l'auteur joue la neutralité. En effet, une référence au conte dans la première phrase pourra laisser présager une structuration héritée du récit mythique, caractérisé, comme nous l'a appris Greimas[60], par une logique de résolution de la situation initiale par son inversion. Si, comme dans notre exemple de la phrase n°331 ci-dessous,

> n°331 : There was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad it had forgotten its name.

la ville en question est triste, on s'attend à ce que le récit se termine par la résolution de cette tristesse. Dans un autre registre, une référence aux codes du polar laissera entrevoir un crime (s'il n'est pas déjà mis en scène dès le début), une enquête, et la réussite ou l'échec de celle-ci. Dans la phrase suivante,

> n°73 : In the Beginning was not the Word...

où figure une citation modifiée de la première phrase de la *Genèse* selon Saint Jean, on s'attend au récit d'une création, à la naissance de quelque chose. En revanche, si, comme dans l'écrasante majorité des cas, le style de la première phrase est relativement neutre, et ne

[60] Voir les explications de A. Hénault (1983 : 81-82).

permet pas de reconnaître un sous-genre spécifique ni une référence intertextuelle, il est moins facile de faire ce genre de prédictions. Reste que l'on aborde toujours un livre en ayant une certaine idée de ce qu'il sera, aussi bien dans sa forme que dans son contenu, quitte à ce que ce préjugé soit contredit par la suite. L'utilisation de certains codes et l'allusion à certaines références peuvent donc orienter le lecteur dans la construction de ces attentes ; mais cela ne signifie pas que, en l'absence de ces signaux, ces attentes n'existent pas, ni qu'elles sont nécessairement désorientées.

D'autre part, la première phrase du roman annonce et condense un style, situe le texte dans une esthétique, une poétique. À ce titre, selon J. Hopes (1997 : 257-258), « l'*incipit* présente mais aussi représente le texte » et « occupe une place à la fois stratégique et symbolique ». On désigne parfois les romans les plus célèbres par leur première phrase (que l'on pense à *L'Étranger*, à *Mrs. Dalloway* ou, bien sûr, à *La Recherche du temps perdu*). Surtout, la première phrase est le lieu d'une rencontre, *la* première entre le texte et le lecteur, celle qui, comme toute première rencontre, laissera son empreinte. La critique génétique montre souvent le soin que les écrivains portent au choix de la première phrase d'un roman, ils la pensent pour cette rencontre, pour que la première impression soit la bonne, celle qui orientera le lecteur dans le bon sens[61].

[61] La critique génétique des *incipits* ne sera pas abordée dans cette thèse, dont l'approche est centrée sur la réception, non la production des textes.

Chapitre 4 : **ALLER EN DIRECTION D'UN SENS**

Disposer une carte par rapport à des points cardinaux, c'est lui donner une direction, l'orienter. On sait que deux droites apparemment parallèles divergeront nécessairement, même au bout de *n* millions de kilomètres, si leur orientation n'est pas d'une identité parfaite. L'orientation est une détermination. Le tracé d'une direction consiste à relier un point de départ souvent précis à un point d'arrivée qui ne l'est pas toujours mais qui se trouve « par là ». La première phrase ouvre, pour reprendre la métaphore d'Aragon (1969 : 96), le sentier du texte et de l'histoire qu'il raconte. Texte et récit, comme des sentiers, vont quelque part – on ne sait pas où, mais on sait qu'ils y vont et qu'il y a, quelque part au bout du chemin, une fin. Ils construisent leur téléologie.

4.1. Textualité et configuration du sens

4.1.1. Le local et le global

Tout texte, de tout genre, oriente nécessairement la lecture dans la mesure où il se présente comme un texte. En effet, le lecteur tend à considérer un texte *a priori* comme une production linguistique orientée vers la construction d'un sens, où toutes les unités qui composent l'ensemble contribuent à l'élaboration d'un tout cohérent et cohésif. Ainsi, d'après Halliday & Hasan (1976),

> The important fact is that the hearer typically assumes that any passage which for external reasons OUGHT to be a text (as opposed to something he knows to be a fragment, such as one end of a telephone conversation) *is* in fact a text; and he will go to enormous lengths to interpret it as complete and intelligible. This is an aspect of the very general human tendency to assume in the other

> person an intention to communicate, an assumption which is no doubt a very great value for survival. (Halliday & Hasan 1976 : 54)

Le lecteur ou auditeur de tout discours présuppose l'existence d'un sens, fruit de l'intention communicationnelle de l'énonciateur. La possibilité du sens est en fait essentielle à la communication, de même que, chez le coénonciateur, le présupposé de l'intention communicationnelle de l'énonciateur est irrépressible. Face à un texte, chaque proposition, chaque phrase sera appréhendée par le lecteur comme procédant d'une intention communicationnelle qui détermine le sens global du texte[62]. C'est en tant que partie d'un tout qu'une proposition est acceptée et comprise comme ayant un sens, et pas seulement une signification produite par la combinatoire des signes qui la composent. Selon U. Eco (1985),

> Le lecteur comprend ce qui est dit-écrit parce qu'il part du principe que ce qui (lui) est dit est animé d'une visée de pertinence (le texte veut dire quelque chose) et parce qu'il dispose d'un stock de représentations supposées partagées dans lequel il puise pour retrouver les repères à partir desquels l'énoncé a été formulé. (Eco 1985 : 27)

Autrement dit, tout énoncé, s'il est supposé appartenir à un texte, sera accepté comme ayant une certaine pertinence par rapport à celui-ci, parfois en dépit de son apparente incongruité. Le lecteur postule l'existence *a priori* d'un sens (entendu comme construction psycho-sémantique et comme direction, orientation). En cela, la première phrase, qui n'est reliée à aucune autre par sa gauche et qui surgit de façon arbitraire, est rendue acceptable par le présupposé de son appartenance au texte. Quant au partage d'un fond commun psycho-culturel permettant au lecteur et au producteur du texte de se *caler* sur des représentations, sinon parfaitement identiques, au moins à peu près semblables, c'est en effet ce qui rend possible la communication du message (voir 6.2.1.). On retiendra surtout que le présupposé d'un sens est un *a priori* qui précède la lecture de tout énoncé.

La première phrase n'est pas responsable de l'existence *a priori* d'un sens. En revanche, elle contribue à construire le sens spécifique du texte dont elle est le commencement. Elle contient en effet la ou les premières d'une longue série de propositions orientées vers ce sens. C'est là, selon Adam (1995), une définition

[62] Dans le cas spécifique du roman, on peut parler d'intention*s* plurielles, la source en étant double, par métalepse : l'énonciateur et l'auteur sont en effet identifiables par le lecteur comme deux sources intentionnelles distinctes et superposées. Le premier est la source intentionnelle du *dit*, le second celle du *non dit*, d'un message infratextuel – ou bien est-ce métatextuel – qui dépasse le texte concret.

« élémentaire » du texte :

> Un texte est une suite configurationnellement orientée d'unités (propositions) séquentiellement liées et progressant vers une fin. (Adam 1995 : 49)

Ce qu'il appelle « l'effet de texte » est selon lui « le résultat du passage de la séquence [de propositions] à la configuration, de la séquence textuelle comme suite linéaire d'unités linguistiques à la reconstruction de cette séquence comme un tout de sens » (Adam 1995 : 49). Si les énoncés d'un texte sont tendus vers une fin, la lecture de tout énoncé tiré d'un texte s'accompagnera d'un travail de reconstitution de ce sens, mu par une *libido*, un désir vital (cf. l'impératif de survie formulé par Halliday & Hasan[63]). En d'autres termes, s'il est lu comme indépendant de tout texte, un énoncé *x* isolé sera interprété *grosso modo* pour lui-même, on en tirera les informations qui y sont communiquées. S'il est lu comme extrait d'un texte dont on ignore le titre, le genre, l'auteur, il sera interprété pour lui-même et dans l'idée qu'il est une partie d'un tout, une des pierres de l'édifice ; tout qui, s'il était connu, donnerait à l'énoncé *x* son *vrai* sens, son sens complet. Les informations communiquées par l'énoncé seront donc stockées en attendant d'en savoir davantage et de pouvoir ainsi éliminer les implications qui s'avèreront incompatibles avec la suite. S'il est lu comme extrait d'un texte dont on connaît le genre, le titre, l'auteur, les revues critiques, la couverture, l'énoncé *x* sera interprété pour lui-même et en rapport avec chacun de ces éléments, son sens en sera potentiellement modifié, certaines isotopies y seront peut-être activées, d'autres désactivées. L'aspect configurationnel du texte implique qu'il forme un tout. Alors s'organise un dialogisme entre le local et le global. Du côté de l'auteur, le sens global oriente la production des unités locales, comme l'explique Benveniste (1974) :

> […] ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens, c'est au contraire le sens (l'« intenté »), conçu globalement, qui se réalise et se divise en « signes » particuliers, qui sont les mots. (Benveniste 1974 : 64)

Du côté du lecteur, les unités locales permettent (idéalement) la reconstitution du sens global conçu par l'auteur, qui viendra à son tour orienter l'interprétation des énoncés au niveau local. C'est ce que Adam (1995 : 16) appelle « la solidarité presque organique qui pousse les parties à s'organiser en un tout et le tout à se réfléchir en elles ». Dès lors, le lecteur peut adopter deux attitudes différentes. S'il a une idée préconçue, vraie ou fausse, du sens global de l'œuvre, il peut partir du global et recevoir *a priori* tout énoncé comme ayant

[63] On pourrait tordre la célèbre formule de Ricœur et parler de *véhémence* non plus *ontologique*, mais *herméneutique*.

sa place dans l'ensemble. S'il n'a pas de préconception du sens global, il peut tenter de le construire à partir des unités locales. Dans tous les cas, ce tout ne saurait être considéré comme la simple addition de ses parties. Adam (1995 : 17) évoque les travaux du mathématicien A. Lautman (1977 : 39) qui, dans son chapitre « Le local et le global », précise ceci (Adam le paraphrase) :

> […] il est impossible de considérer un tout mathématique comme résultant de la juxtaposition d'éléments définis indépendamment de toute considération d'ensemble relative à la structure du tout en lequel ces éléments s'intègrent. (Adam 1995 : 17)

La transfiguration du tout par rapport à l'addition de ses parties se vérifie à plusieurs titres. Le sens d'une proposition est certes fait de la juxtaposition des mots et des structures syntaxiques qui la composent, mais ceux-ci ne font sens que dans la mesure où ils s'organisent en un tout signifiant, dirigé par une syntaxe. Le sens de la phrase dépend du sens des éléments qui la composent, auquel s'ajoute une « considération d'ensemble », fonction du tout que représente l'orientation générale du texte, que détermine son sens global. Puisque la première phrase est conçue comme appartenant à un texte, elle participe au global, mais est aussi déterminée par lui. Indécis à ce stade du texte, ce global se traduit au minimum par l'idée que la phrase appartient à un ensemble signifiant qui la dépasse. D'où le caractère énigmatique si souvent associé au début du texte : « Mais de quoi me parle-t-on ? Pourquoi m'en parle-t-on ? Où veut-on en venir ? ». À la lecture de la première phrase d'un texte, la conscience du caractère configurationnel du sens incite le lecteur à se risquer à toutes les inférences, à anticiper sur la suite ainsi que, et c'est un point crucial sur lequel nous reviendrons au chapitre 7, à imaginer un contexte antécédent par rapport auquel l'énoncé trouve sa pertinence.

4.1.2. Une phrase peut-elle dire son appartenance à un texte ? L'exemple des marques de troisième personne

En théorie, la textualité est donnée *a priori*, elle n'est pas construite par la première phrase. Cependant, celle-ci peut la manifester. À l'examen du corpus, on constate en effet qu'un certain nombre de phrases portent des marques de cohésion textuelle indiquant leur appartenance à un texte : les marques de troisième personne, par exemple, que Halliday & Hasan (1976) catégorisent comme éminemment cohésives car essentiellement endophoriques ; arrêtons-nous un instant sur ce terme.

Pour les auteurs de *Cohesion in English*, ce qu'ils nomment *reference* est le fait, pour certains mots de la langue, de ne pas être interprétables en soi, mais de signaler que leur contenu sémantique est à récupérer ailleurs. Selon les cas, ces *reference items* renvoient à la situation ou au texte. Dans le premier cas, on parle d'*exophore*, l'information se trouve à l'extérieur du langage ; dans le second cas, c'est l'*endophore*, le renvoi se fait au sein du langage, à l'intérieur du discours. La référence endophorique se ramifie en deux : l'anaphore renvoie à l'avant du texte, et la cataphore à l'après. Quel que soit le type de référence,

> What is essential to every instance of reference whether endophoric (textual) or exophoric (situational) is that there is a presupposition that must be satisfied; the thing referred to has to be identifiable somehow. (Halliday & Hasan 1976 : 33)

Lorsque dans une phrase d'un texte apparaît un marqueur de troisième personne, le lecteur peut donc partir du principe que l'identité du référent se trouve quelque part, dans le texte ou dans la situation. En soi, aucun *reference item* n'est *a priori* endophorique ou exophorique. Halliday & Hasan (1976) donnent l'exemple suivant :

> If we hear a fragment of conversation such as
>
> [2 : 3] That must have cost a lot of money.
>
> we have no means of knowing whether *that* is anaphoric or exophoric. The previous speaker might have said, 'I've just been on holidays in Tahiti', or the participants might be looking at their host's collection of antique silver; and if both these conditions hold good, the interpretation will remain doubtful. (Halliday & Hasan 1976 : 33)

Dans le premier cas, la référence est endophorique, *that* fait référence à une portion de discours antérieur ; dans le second elle est exophorique, *that* pointe un élément présent dans la situation. Si l'on vient de parler de l'argenterie, qu'elle est donc dans le discours antérieur, et qu'elle se trouve également dans la situation, sous les yeux de l'énonciateur et du coénonciateur, il peut y avoir ambiguïté. Lorsqu'une séquence de propositions présente des *reference items* qui, à l'inverse, ne trouvent pas de résolution possible, le discours est incompréhensible ; Halliday & Hasan parlent de *pseudo-text*[64].

Pour Halliday & Hasan (1976), les *reference items* de troisième personne sont

[64] Ils citent l'exemple d'un poème dit par le Lapin dans *Alice in Wonderland* (au chapitre 12), truffé de multiples pronoms personnels sans qu'aucun référent vienne jamais expliciter leur contenu sémantique (Halliday & Hasan 1976 : 48).

essentiellement endophoriques, là où les première et deuxième personnes sont de nature plus exophorique :

> Only the third person is inherently cohesive, in that a third person form typically refers anaphorically to a preceding item in the text. First and second person forms do not normally refer to the text at all; their referents are defined by the speech roles of speaker and hearer, and hence they are normally interpreted exophorically, by reference to the situation. […] The first and second forms essentially refer to the situation, whereas those of the third person essentially refer anaphorically or cataphorically to the text.[65] (Halliday & Hasan 1976 : 48)

Selon Benveniste (1966), contrairement à *je* et *tu* qui sont directement déterminés par la situation de locution (il dit d'« *allocution* »), les pronoms de troisième personne

> […] ne servent qu'en qualité de substituts abréviatifs (« Pierre est malade ; *il* a de la fièvre ») ; ils remplacent ou relaient l'un ou l'autre des éléments matériels de l'énoncé. […] C'est une fonction de « représentation » syntaxique […] qui répond à un besoin d'économie, en remplaçant un segment de l'énoncé, et même un énoncé entier, par un substitut plus maniable. (Benveniste 1966 : 256)

Benveniste en conclut que les pronoms de troisième personne ne sont pas des « indicateurs de personnes » (*ibid.*), mais de simples instruments de reprise synthétique. Il qualifie la troisième personne de « non-personne », que le paradigme des trois personnes dans les langues modernes fait apparaître comme faussement « coordonnée » aux deux autres. Mais ce n'est, selon lui, qu'une symétrie de forme. Les marqueurs de troisième personne sont donc, pour lui, réservés à la reprise ; ils sont endophoriques.

Le potentiel cohésif de la troisième personne est la raison pour laquelle nous lui portons ici toute notre attention : sa présence tend à indiquer que la phrase à laquelle elle appartient fait partie d'un texte car elle signifie qu'un contenu référentiel est à récupérer dans le texte, mais que c'est aussi le même contenu référentiel dont on a déjà parlé[66]. Dans le cas d'une première phrase, pourtant, il n'y a pas de texte antérieur : avant, la page est blanche. Dès lors, en présence d'un marqueur de personne, et dans l'hypothèse où ce

[65] Halliday & Hasan (1976 : 49) précisent néanmoins que l'emploi endophorique de la troisième personne est une tendance générale susceptible d'être contredite : "Just as the first and second person forms, while typically exophoric, may refer anaphorically, so also the third person forms, while typically anaphoric, may refer exophorically to some person or thing that is present in the context of situation." Les références endophoriques des première et deuxième personnes se trouvent, selon eux, dans le discours rapporté au style direct (*ibid.* : 48-49).

[66] À propos de l'exemple *Three blind mice, three blind mice. See how they run! See how they run!*, "*they* means not merely 'three blind mice', but 'the same three blind mice that we have just been talking about'", Halliday & Hasan (1976 : 31).

marqueur est endophorique, on peut envisager plusieurs possibilités :

(1) soit le marqueur est anaphorique, un référent plausible se trouve dans la phrase, à gauche

(2) soit le marqueur est cataphorique et trouve un contenu plausible dans la phrase, à droite

(3) soit le marqueur est anaphorique et est potentiellement élucidé par un élément du paratexte, à gauche

(4) soit le marqueur ne trouve aucun référent plausible dans le texte ou le paratexte, ni à droite ni à gauche

Le cas (1) n'est pas problématique, il correspond à une occurrence normale de référence anaphorique, de cohésion au sein d'une phrase.

Le cas (2) ne l'est guère plus, voici les quatre exemples fournis par le corpus :

n°59 : The fifth of July, **they** went down to the river, **RL and June**, sat on the rocks with a bottle of Johnnie Walker Red and talked about Taylor.

n°244 : When **he** was nearly thirteen, **my brother Jem** got his arm badly broken at the elbow.

n°312 : Until **she** was twenty-six, **Jody Linder** felt suspicious of happiness.

n°392 : I still see **her**, **our Liz**, sitting on a plank, dangling over that well.

Il s'agit là d'une technique d'écriture offrant un certain dynamisme ; on crée une attente en différant le moment de l'identification du référent. Grâce à l'effet d'annonce dû au pronom, la focalisation est maximale sur le syntagme nominal qui développe son contenu.

Les marqueurs de personnes ne relevant ni de (1) ni de (2) sont au nombre de 90 dans le corpus, soit un toutes les cinq phrases :

Le cas (3), où un élément du paratexte vient élucider un marqueur de personne, est envisageable dans un certain nombre de phrases, avec des degrés de plausibilité divers. Voici des exemples où le titre contient un référent très plausible :

n°82 : *Nom de chapitre :* **Sara**

Each time she thought of it, **she** felt her body shiver, felt the pistol cold in her hand, the pressure of her finger as it drew down upon the trigger.

n°111 : *Titre :* ***Paula Spencer***

She copes.

n°117 : *Titre :* ***The Memory Keeper's Daughter***

The snow started to fall several hours before **her** labor began.

n°155 : *Titre :* ***The Good Doctor***

The first time I saw **him** I thought, ***he*** *won't last.*

n°160 : *Titre :* *Still* ***Alice***

Even then, more than a year earlier, there were neurons in **her** head, not far from **her** ears, that were being strangled to death, too quietly for **her** to hear them.

n°181 : *Indication supplémentaire :* **Orchard Lane**

It is a quiet place, especially at night.

n°186 : *Titre :* ***The Sailor in the Wardrobe***

His name was Atticus Cody.

n°368 : *Titre :* ***The Master***

Sometimes in the night **he** dreamed about the dead – familiar faces and the others, half-forgotten ones, fleetingly summoned up.

n°370 : *Titre :* ***The Other Family***

Looking back, it astonished her that one of **them** had broken down in the hospital.

Le paratexte peut ainsi constituer une source d'information permettant l'élucidation de marqueurs anaphoriques de personne lorsque la phrase elle-même n'y suffit pas. Le lecteur va en effet mettre à profit tout indice et peut se servir du paratexte comme d'un contexte (ou co-texte) pour la première phrase. La première phrase pouvant s'appuyer sur du contexte à gauche, la seconde pourra à son tour s'appuyer sur la première, qui sera devenue son contexte, et ainsi de suite. Le lien, créé par le lecteur (mais pas nécessairement prévu par l'auteur) entre la première phrase et le paratexte, lui permet de valider le présupposé de l'appartenance de la première phrase à un texte.

Parfois, le lecteur peut hésiter entre deux interprétations :

n°19 : *Indication supplémentaire :* **Karin**

Ruthie Bowles said I would wind up hating **her**.

L'antécédent de *her* peut être le sujet de la principale *Ruthie Bowles*, ou *Karin*, qui apparaît en position de contexte paratextuel. Rien, en théorie, ne donne priorité au candidat interne à la phrase, ni au niveau syntaxique, ni au niveau sémantique. L'objet de *hate* pourrait être l'énonciatrice rapportée, consciente que ses amitiés finissent toujours mal, ou une tierce personne, contre qui Ruthie mettrait la locutrice en garde. *Her* pourrait d'ailleurs aussi bien désigner un autre personnage féminin, dont on ne nous a pas encore parlé, et qui ne serait ni Ruthie, ni Karin – mais peut-être le lecteur n'irait pas chercher aussi loin. Sans doute se contenterait-il des deux premières hypothèses et attendrait-il de se voir confirmer l'une d'elles.

Dans d'autres cas, un élément du paratexte pourrait servir d'antécédent, le genre, le nombre, le type (animé/inanimé) concordent, mais la plausibilité est moyenne ou faible :

n°11 : *Titre :* ***The Cure for Death by Lightning***

> When **it** came looking for me I was in the hollow stump by Turtle Creek at the spot where the deep pool was hidden by low hanging bushes, where the fishing was the very best and only my brother and I figured we knew of it.

Le titre et *it* pourraient être coréférentiels, ils renvoient tous deux à un référent inanimé. Pourtant, le procès intentionnel *came looking for me* est peu compatible avec le référent du titre, à moins qu'il y ait personnification. La plausibilité est donc très faible.

n°47 : *Nom de chapitre :* **Virginia** is a hard road

> This is what I write to **her**: *the clouds tonight embossed the sky.*

Dans cet exemple, l'ambiguïté se situe au niveau du référent du nom propre *Virginia*. S'il s'agit de l'État de Virginie aux États-Unis, *Virginia* ne peut pas servir d'antécédent pour *her*, et le nom de chapitre signifie que la route est dure jusqu'en Virginie. Si *Virginia* est le prénom d'une femme, il peut élucider la référence de *her*. Le titre du chapitre suggèrerait dans ce cas que conquérir le cœur de cette femme est difficile, donc l'énonciateur lui écrit des poèmes pour la séduire. Tout cela est possible, bien qu'il ne soit pas certain que comparer une femme à une route soit très flatteur.

Une quarantaine de phrases se trouvent dans cette zone floue où un élément du paratexte pourrait faire office de référent mais le lien demeure incertain. Lorsqu'il y a

ambiguïté ou faible plausibilité, le lecteur met l'interprétation du marqueur en suspens dans l'attente de plus amples informations. C'est là une façon pour l'auteur de brouiller les pistes et ainsi d'aiguiser son attention au texte, comme dans la phrase suivante :

n°252 : *Titre :* ***The Long Song***

It was finished almost as soon as it began.

La phrase et le titre semblent se contredire, alors même que le référent du titre est compatible avec le type de pronom personnel et le procès. En effet, si la chanson est longue, comment peut-elle être courte ? La chanson n'est peut-être pas le référent de *it*. La certitude viendra donc après ; le pronom appelle du texte à droite et la phrase se signale comme partie d'un tout.

Le cas (4) est le plus intéressant et correspond, lui aussi, à une quarantaine de phrases (un cas toutes les 11 phrases). Il s'agit de phrases pour lesquelles l'environnement textuel immédiat ne permet pas l'élucidation de la référence associée au marqueur de troisième personne. Dans quelques cas, la référence la troisième personne est générique :

n°84 : **They** say that everybody has a secret.

n°140 : The first time Richard hit me I saw stars in front of my eyes just like **they** do in cartoons.

n°400 : **They** say Los Angeles is like *the Wizard of Oz*

Dans les phrases n°s84 et 400, *they* signifie « les gens », on traduirait en français par *on dit que*. Dans la phrase n°140, *they* renvoie de façon un peu indifférenciée aux personnages et aux créateurs de *cartoons*, et serait également glosable par un *on* français. Il peut s'agir d'une référence exophorique à un référent connu de tous, ou endophorique à un référent présent dans la mémoire discursive d'une société.

Dans tous les autres cas, le lecteur ne partage ni contexte ni situation avec l'énonciateur. Dès lors, le présupposé de textualité, qui s'apparente presque ici à une foi, joue à plein. Il nous faut cependant envisager deux points de vue différents.

Depuis le point de vue de l'énonciateur :

***** Le jeu de la fiction veut parfois que la première phrase ne correspond pas au début de l'énonciation : on prête à celui qui énonce la première phrase (typiquement, le narrateur) une existence qui excède, et donc précède, le texte, si bien qu'il énonçait déjà avant que le texte ne commence, à propos d'événements dont il avait déjà connaissance. Le texte est en

quelque sorte pris au vol. Il existe donc du texte avant le texte, mais nous, lecteurs, n'y avons pas accès :

n°16 : For one whole year **he** did nothing but drive, traveling back and forth across America as **he** waited for the money to run out.

Dans cet exemple, tout se passe comme si on cachait un énoncé précédent qui aurait pu être

n°16a : *Now, let me tell you the story of* ***my friend X*** *after his father died*. For one whole year he...

On *fait comme si* le pronom était un marqueur anaphorique, le *énième* (*his father* est le premier). ***** Le jeu de la fiction veut que celui qui énonce peut vouloir parler de référents présents dans sa situation d'énonciation, qui est fictive, et qui n'est pas accessible aux yeux du lecteur.

n°94 : **It** was inevitable.

L'énonciateur pourrait être en train de faire la queue dans un magasin bondé un 24 décembre ; une femme cherche à passer devant tout le monde, un conflit éclate. L'énonciateur dit : *It was inevitable.* Le texte écrit pourrait commencer par ce commentaire à propos de la situation. *It* serait alors un exophorique.

Notons que la phrase n°94 aurait très bien pu être analysée comme la n°16, et sans doute réciproquement[67]. En fait, on semble toujours pouvoir hésiter entre endophore et exophore, comme dans ces quelques exemples :

n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and **she** was attempting to open a package with a carving knife.

n°72 : **She** has become an old woman.

Dans ces phrases, *she* peut être compris comme anaphorique ou exophorique : on peut à chaque fois imaginer que l'énoncé en continue un précédent, ou bien qu'il décrit ou commente une situation.

n°45a : *Let me tell you what happened to* ***my friend X*** *who injured herself badly the other day.* It was Friday evening..., **she**... → *Anaphore*

[67] Parfois, l'une ou l'autre semble pourtant mieux convenir (il ne nous plaît pas, par exemple, d'envisager une interprétation exophorique du *he* de la phrase n°16), mais nous ne parvenons pas à nous l'expliquer. Il nous semble qu'une affinité existe entre récit (compris d'après Benveniste) et endophore, et entre discours et exophore. Cependant, il paraît impossible d'y voir guère plus qu'une affinité, toute généralisation étant difficile à justifier théoriquement : on peut faire un récit à propos de deux personnes que l'on désigne par un pronom sur une photo, et l'on peut aussi tenir une conversation à propos d'une personne en la désignant d'abord par son nom puis par des pronoms.

ou

n°45b : *L'énonciateur feuillette un magazine et, voyant la photo d'une célèbre actrice, raconte à son interlocuteur l'avoir vue l'autre jour dans la rue. Il montre la photo du doigt et dit* : It was Friday evening..., **she**... → *Exophore*

n°72a : *I saw* ***Catherine Deneuve*** *in the street the other day*. **She** has become an old woman. → *Anaphore*

ou

n°72b : *L'énonciateur et un ami viennent de croiser Catherine Deneuve dans la rue. Il commente* : **She** has become an old woman. → *Exophore*

Du point de vue de l'énonciateur, tout est donc possible.

Depuis le point de vue du lecteur, deux possibilités :

***** Il peut attendre que la suite du texte identifie le référent du pronom ou du démonstratif possessif. Tout en étant conscient que le texte cherche à créer l'illusion que l'énonciateur l'emploie comme anaphorique, il envisage donc le marqueur de troisième personne comme un cataphorique.

***** La plupart du temps, le lecteur tente d'adopter le point de vue de l'énonciateur. C'est-à-dire que, n'ayant pas accès aux précieuses informations que possède ce dernier, il va tenter de les suppléer. Si un pronom de troisième personne ne trouve pas sa résolution dans la phrase, il peut inventer un énoncé imaginaire du type :

n°45c : *There was* ***a woman***. It was Friday evening, half an hour before the light struck, and **she**...

Cet énoncé fait office de contexte minimum. Le lecteur reconstitue du texte, comble le manque. Il prendra donc le pronom *she* comme un anaphorique. Par empathie avec l'énonciateur, en adoptant son point de vue, et parce qu'il accepte de croire à son existence extra-linguistique, il part du principe que *she* a un référent, qui a dû être mentionné auparavant mais dans un énoncé caché.

Toujours par empathie avec l'énonciateur, en adoptant son point de vue, et donc en admettant qu'il existe au-delà du texte, le lecteur peut aussi imaginer qu'on fait directement référence à une femme en situation. Alors il imaginera qu'il existe, autour de l'énonciateur, une situation dans laquelle se trouve cette femme.

Ici se profile un débat que nous aborderons aux chapitres 6 (6.2.) et 7 (7.3.) : le lecteur pense-t-il la situation en image ou en mots ? S'il la pense en mots, on en revient à une anaphore :

n°45d : *Someone is telling me about a situation that he or she once knew of, where there was* ***a woman***. It was Friday evening, half an hour before the light struck, and **she** ...

S'il la pense en image, c'est que la présentation des référents est inutile à l'élaboration d'une représentation de la situation fictive : *she* dit alors de façon minimale et suffisante qu'il y a un personnage féminin connu de l'énonciateur. Le nom ou la désignation de ce personnage féminin seront peut-être spécifiés ultérieurement au fil du texte, confirmation ou infirmation cataphorique aux hypothèses interprétatives du lecteur. Mais une situation minimale est déjà possible : il y a une voix telle qu'elle me parle d'un monde tel qu'il contient une femme telle qu'elle fait ceci ou cela.

Revenons-en aux fonctions de la première phrase. La première phrase peut donc porter sur elle des indices d'une textualité qui oriente vers l'avant ou vers l'après : des marqueurs de personne impossibles à identifier directement dans la phrase peuvent être interprétés comme anaphoriques, tendus vers un texte avant imaginaire, mais aussi cataphoriques, orientés vers un texte ultérieur que le lecteur espère éclairant. Ces marqueurs indiquent qu'il y a cohésion, au moins en principe. On peut y voir une façon de signifier la textualité, d'imprimer une appartenance à un tout et la participation à un sens configurationnel dont la lecture est orientée vers la découverte. À travers les marques de troisième personne non élucidées se noue une forme d'intrigue grammaticale, invitant le lecteur à entrer dans une quête de sens. Pour accéder au sens, il lui faut lever les secrets de ces formes pronominales qui, d'entrée, le plongent dans le jeu du déchiffrement. Ce jeu, pour être possible, nécessite la validation d'une condition : l'acquis de la textualité, sans quoi l'énoncé serait tout simplement rejeté comme incomplet et irrecevable.

L'indétermination, dont les marqueurs de troisième personne irrésolus sont à l'origine, est facteur de *tension* ; la syntaxe est comme dramatisée. En effet, lorsque R. Baroni (2007 : 17) élabore sa définition de la *tension narrative*, on y retrouve les mêmes ingrédients : « indétermination temporaire », « incertitude anticipatrice » (*ibid.* : 18), « attente de sens » (*ibid.* : 19), « réticence du discours » (*ibid.* : 21), « résolution promise mais retardée » (*ibid.* : 41), induisant « curiosité » (*ibid.* : 24), « attente et le désir d'une détente » (*ibid.* : 49). La troisième personne irrésolue apparaît comme une *intrigue* syntaxique, sémantique et référentielle, et préfigure, à l'échelle du syntagme, de la proposition et de la phrase, la tension narrative qui ne tardera guère à se nouer au niveau diégétique. Le cache-cache des déterminations oriente la lecture sur le terrain du jeu et le mode de l'enquête ; il met en

marche la machine herméneutique.[68]

4.2. Configuration narrative : planifier, orienter, guider

Adam (1991) emploie le terme de *configuration* non plus à propos du texte, mais de l'organisation profonde des récits :

> La dimension chronologique des épisodes et la transformation des prédicats dont on a parlé ne suffisent pas pour définir [les récits de plus de quelques phrases]. Il ne suffit pas qu'un lecteur soit capable de suivre une histoire dans ce qu'on peut appeler sa *dimension épisodique* ; il doit aussi pouvoir *saisir ensemble* ces événements successifs et dégager une configuration sémantique. Soit une *dimension configurationnelle* qui recouvre ce qu'on peut aussi appeler la macro-structure sémantique d'un texte. (Adam 1991 : 17)

Dans l'opposition entre les dimensions *épisodique* et *configurationnelle*, on retrouve les ingrédients de l'opposition entre le local et le global, entre le niveau phrastique et la configuration textuelle dont nous parlions au point précédent. Comme le texte, donc, la construction du récit est orientée dans un certain sens, selon une certaine configuration dramatique. Ce sens, programmé par l'auteur et présupposé par le lecteur, conditionne ce que Adam (1991 : 17) appelle « l'activité narrative », que pratiquent émetteur et récepteur du récit. L'auteur oriente la narration vers ce but final et le lecteur a besoin d'en présupposer l'existence pour traiter les informations qu'il glane au fil de la lecture. C'est depuis ces deux points de vue que nous allons maintenant faire le point sur ce que l'on pourrait appeler la *fonction de planification* de la première phrase. Cette fonction est voisine, mais néanmoins bien différente, de la *fonction de dramatisation* avancée par Del Lungo (2003 : 171), qui consiste pour un *incipit* à présenter divers modes d'entrée dans l'action : progressif, immédiat, par un événement périphérique ou au contraire cardinal.

4.2.1. Structuration algorithmique du récit

Typiquement, celui qui dit ou écrit le récit en connaît déjà la fin. C'est, idéalement, par rapport à cette fin qu'il en détermine le début, que le récit soit fictif ou non. Prenons un exemple : si je veux raconter comment je me suis fait voler mon portefeuille dans le métro, je sais que mon point d'arrivée sera le vol ou l'absence de portefeuille, et mon point de départ celui que je jugerai pertinent par rapport à ce point d'arrivée. Je commencerai

[68] Il sera à nouveau question de ces marqueurs de troisième personne non élucidés au chapitre 6, au point 6.3.2.2. sur l'existence présupposée.

donc par raconter qu'en partant du travail, j'ai pris le métro, étant entendu qu'à ce moment là, je possédais encore mon portefeuille. Je peux aussi partir d'un point postérieur au vol, et commencer par raconter que j'ai voulu m'acheter des cigarettes en sortant du métro, et c'est là que je me suis aperçue que mon portefeuille avait disparu et que j'ai conclu à un vol, dont je peux essayer de reconstruire les circonstances. Je ne commencerai donc pas par le récit de ma journée de travail, ou de la veille au soir, ou bien encore de ma pause déjeuner si rien de tout cela n'a de rapport logique ou de proximité temporelle avec ce qui clôture le récit, l'état de perte. Un récit est comme un objet organique, organisé, orienté. Il est *pour* sa fin.

En cela, et à partir de l'exemple du récit mythique, Greimas (1966a : 29) compare le récit à un algorithme. En logique, un algorithme est l'« enchaînement des actions nécessaires à l'accomplissement d'une tâche ». A. Hénault (1983) nous explique le lien entre algorithme et récit :

> […] ordonner à rebours ses diverses composantes en partant de la fin visée ; la succession de ses phases est réglée selon un principe qui les subordonne les unes aux autres par des présuppositions en chaîne : si le Petit Poucet a pu assurer le bonheur de sa famille (1) c'est parce qu'il s'est acquis la fortune de l'ogre (2). S'il a obtenu (2) c'est pour s'être emparé des bottes de sept lieues (3) et pour avoir eu la vie sauve (4) – (4) a été possible parce qu'il s'est substitué avec ses frères aux filles de l'ogre (5)... […] Autrement dit, la disposition logique du conte est exactement inverse de l'ordre chronologique de sa narration qui met d'abord en scène les programmes subordonnés permettant d'atteindre le programme principal.
>
> La conception algorithmique de la structure du message narratif postule l'existence d'opérations de pensée qui ordonnent a-chronologiquement tout le déroulement des épisodes, antérieurement à la mise en discours, linéaire et dominée par une certaine représentation de la temporalité. (Hénault 1983 : 28)

On comprend donc que la première situation de l'histoire correspond au plus haut degré de subordination, que le premier maillon de la chaîne chronologique est aussi le dernier de la chaîne structurale. Il est intéressant de constater qu'on obtient l'inverse d'une chaîne de Markov, évoquée au point 2.2.4. comme modèle de détermination des énoncés : chez Markov, le premier élément est le plus libre ; avec l'algorithme, il est le plus contraint. Dans cette conception logique du récit, le point de départ de l'histoire est donc programmé pour sa fin, dans une « détermination rétrograde » (Genette 1969 : 94). Du point de vue de son contenu, la situation initiale correspond, selon Greimas (1966a), à l'inverse de la situation

finale ; dans le récit mythique, le début et la fin s'opposent, l'histoire est « dichotomisée en *un avant* vs *un après* » :

> À cet *avant* vs *après* correspond ce qu'on appelle un « renversement de la situation » qui, sur le plan de la structure implicite, n'est autre chose qu'une inversion des signes du contenu. Une corrélation existe ainsi entre les deux plans : $\frac{\text{avant}}{\text{après}} \approx \frac{\text{contenu inversé}}{\text{contenu posé}}$
>
> (Greimas 1966a : 28-29)

Conformément à la logique rétrograde énoncée par Greimas, le *contenu posé* n'est pas l'avant, mais bien l'après. Le commencement est donc second par rapport à la fin, fabriqué par rapport à elle. Entre ces deux pôles, se succèdent des épisodes, « linguistiquement simulés » par des « fonctions-prédicats » (Greimas 1966a : 28-29), enchaînés sur la ligne du temps. Pour Greimas (1966a), l'inversion des contenus constitue l'épine dorsale du récit, et cette « structure sémantique simple » induit une hiérarchisation des contenus primaires qui participent au scénario de la transformation principale, et des contenus secondaires qui en sont les épisodes transitoires. L'inversion des contenus constitue donc l'axe narratif principal, celui qui donne un sens au récit. Chez Propp (1965), dont s'inspire Greimas, la situation initiale consiste en la mise en place du cadre spatio-temporel et des personnages principaux. Cette présentation est orientée : si, par exemple, la situation initiale fait apparaître un manque (un prince sans princesse), le récit sera dirigé vers la liquidation de ce manque (un mariage) ; si l'on commence par une situation idéale, le récit consistera en une perturbation puis un retour à l'ordre initial.

En dehors du strict cadre du récit mythique, les principes édictés par Greimas semblent s'appliquer : quand je raconte comment on m'a dérobé mon portefeuille, il s'agit du passage de l'état d'avoir à celui de perte, c'est pourquoi il est pertinent de commencer la narration par le temps où je possédais encore mon portefeuille. Dans cet exemple, l'inversion n'est pas résolutive ; l'avoir étant l'état normal et désiré, l'histoire ne finit pas bien – mais il y a tout de même inversion. Toutes les histoires n'ont pas une fin heureuse, mais toutes sont composées d'épisodes conduisant à la transformation d'une situation antérieure, organisés dans un bon ordre. Un récit bien formé répond en effet à une structure syntagmatique (Propp 1965, Rumelhart 1975) prévoyant l'enchaînement de séquences de ce que Propp puis Greimas (1966a, 1966b) ont nommé *fonctions narratives*, des « faire » narratifs organisés en une syntaxe, et dont la succession constitue le récit. Pour

Greimas, les fonctions bâtissent la structure logique et chronologique profonde du récit merveilleux, indépendamment de sa mise en discours d'une part (objet de la narratologie), et des sélections opérées sur les paradigmes ouverts par chaque fonction syntagmatique d'autre part.

Dans *Logique du récit*, C. Brémond (1966) apporte une autre dimension à la structuration syntagmatique du récit en proposant une « logique des possibles narratifs ». Selon lui, une fonction qui engage l'accomplissement d'actions, par exemple « la liquidation du manque », ouvre toujours la possibilité de son actualisation et de sa non-actualisation, c'est-à-dire du faire et du non-faire. Et l'actualisation, si elle est choisie, ouvre la possibilité de l'échec ou l'atteinte du but assigné à l'action. Il introduit donc la possibilité de la bifurcation (Adam 1991 : 32) et établit qu'il faut « ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire » (Brémond 1966 : 25[69]). Barthes (1970), à la suite de Tomachevski (1925), analyse la structure du récit comme une suite de « noyaux » ou « fonctions cardinales » en intégrant la logique des possibles de Brémond. Ce sont des séquences narratives principales qui, à la différence des « fonctions catalyses », « indices » ou fonctions secondaires, garantissent l'intégrité du récit et, de façon symptomatique, figureraient sous forme de propositions dans un résumé de l'histoire.

Notre objet n'est pas ici de débattre du bien-fondé de telle ou telle orientation théorique ; il s'agit de mettre en évidence l'existence d'une logique algorithmique sous-jacente au récit et d'un sens global.

Généralisant à tous les types de récits, Adam (1991 : 46) parle, lui, de *macro-structure sémantique configurationnelle*, direction globale « organisant le(s) sens du récit de telle sorte que l'on puisse savoir ce qu'il signifie « globalement » » (Adam 1991 : 17). Pour le texte romanesque en particulier, Adam (1991) introduit une nuance de taille :

> Les textes romanesques, s'ils « racontent » encore quelque chose, le font selon l'ordre d'une dominante que je dirai « poétique ». Le « tissu de chronologie, de causalité et de tout un ensemble de lois aux couleurs naturelles » (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1972, Gallimard, p.172) qui définit le récit est remplacé par une « tresse verbale » (Jakobson, 1973, p.17-18). La progression temporelle est remplacée par un enfilage de motifs qui ne découlent pas les uns des autres par nécessité logique (causale, psychologique) mais se combinent selon un principe de ressemblance ou de contraste formel, selon l'ordre « musical » de la langue travaillée […]. (Adam 1991 : 20)

[69] Cité par Adam (1991 : 32).

Remplacer les successions temporelle et causale par une sorte d'organicité poétique ne nous semble pas applicable à *tous* les romans. Si, déjà en leur temps, Flaubert et Zola disaient ne pas se soucier de l'histoire ou de l'intrigue, il ne s'agissait, selon Raimond (1989 : 19), que « d'affirmations théoriques car la *pratique* des romanciers est souvent bien différente des théories qu'ils affichent ». Il nous semble que le roman est typiquement récit, et que le récit se caractérise par une composition configurationnelle non pas seulement poétique ou linguistique, mais temporelle, causale, logique. On préfèrera donc penser la coexistence des deux types de configuration, l'une ou l'autre pouvant dominer plus ou moins d'un roman ou d'un passage à l'autre.

Le corollaire de la conception algorithmique de la composition romanesque et la structuration configurationnelle du récit est qu'elles font du commencement un moment programmatique, et de la suite une bobine à dévider depuis cette initiale. Il n'y aurait, en quelque sorte, qu'à inverser la polarité de la situation initiale pour connaître le contenu de la situation finale, et d'imaginer la succession des procès nécessaires à cette transformation pour avoir une idée des épisodes du récit. Le début s'apparente en outre, pour l'auteur, à un formidable outil d'orientation des attentes du lecteur.

Notre objet d'étude n'étant pas la première situation narrative d'un récit, mais la première phrase d'un texte narratif, il nous faut décider si la détermination de droite à gauche fonctionne également pour les textes, et donc si la première phrase possède les mêmes vertus programmatiques que la première situation. Dans sa théorie fonctionnelle, Greimas opère une distinction entre structure profonde et structure de surface, la seconde étant indépendante de la première : autrement dit, si la structure logique syntagmatique du récit le fait commencer par une situation donnée, le texte, lui, ne débutera pas nécessairement par des énoncés consacrés à la représentation de cette situation. Par conséquent, début du texte, ou du roman, et début chronologique de l'histoire ne coïncident pas nécessairement, compromettant l'extension, du récit au texte, de la théorie de la détermination à rebours. Les romanciers entretiennent parfois le mythe d'une première phrase « destin » (Aragon 1969 : 45), qui contiendrait en germe un roman qui « sort de son début comme d'une source » (Aragon 1969 : 94) – cette prédestination n'est pas très éloignée de la logique algorithmique. D'un côté, le fantasme de la foudre de l'inspiration créatrice s'abattant sur l'auteur et lui dictant la phrase clé qui lui ouvrira l'une après l'autre les portes de son œuvre, de l'autre la détermination du début de l'histoire par sa fin. Dans le roman, deux phénomènes se superposent : le récit et le texte. Chacun a sa

configuration, chacun a sa propre organicité, qui nous font mieux comprendre les propos de Adam sur la logique « poétique » du roman. En effet, si la trame de l'histoire répond à un ordre logique et est une macrostructure sémantique déterminée par sa fin, le texte, lui, est une danse sur la piste tracée par l'histoire, mais dont la valse, entre *muthos* et *logos*, vaut aussi pour elle-même et suit sa propre logique artistique, comme le ferait la chorégraphie d'un ballet narratif. Il y a, en effet, mille façons de raconter la même histoire.

4.2.2. La lecture comme déchiffrement de l'intention dramatique et planification

4.2.2.1. Une première phrase programmatique ?

Si le récit est un algorithme, il devrait, en théorie, suffire au lecteur d'inverser le contenu de la situation initiale pour obtenir celui de la situation finale. Du point de vue de la réception, le seul contenu à disposition étant celui de la première phrase, il fait office de *contenu posé*, servant au lecteur à entamer son travail de déchiffrement. On n'obtient plus

$$\frac{\text{avant}}{\text{après}} \approx \frac{\text{contenu inversé}}{\text{contenu posé}}$$

mais

$$\frac{\text{avant}}{\text{après}} \approx \frac{\text{contenu posé}}{\text{contenu inversé}}$$

Le contenu inversé correspond à la projection d'un après, dont le calcul par inversion de l'avant demeure hypothétique. Pour le lecteur, le mouvement ne se fait donc plus de la fin vers le début, mais du début vers la fin ; le discours est interprété dans une téléologie. Selon Adam (1991), la lecture du récit est une opération herméneutique toujours polarisée vers sa fin, en direction d'un sens :

> Le lecteur anticipe et dirige inconsciemment son attente en direction du dénouement (ce que les histoires drôles mettent bien en évidence). Saisir une suite de propositions comme un tout, c'est pouvoir mettre une fin en rapport avec un début, c'est pouvoir lire le début comme promesse de la fin, c'est pouvoir dériver des séquences de propositions (en trouvant dans le texte les instructions nécessaires à cette opération) une macrostructure sémantique organisant le(s) sens du récit de telle sorte que l'on puisse savoir ce qu'il signifie « globalement ». (Adam 1991 : 17-18)

Nous retrouvons dans ce passage les termes que Adam utilisait déjà à propos du texte (voir point 4.2.1. de ce chapitre) : le passage du local au global, de la séquence à la macrostructure (ou configuration). Faire dialoguer les niveaux micro et macro est présenté

par Adam à la fois comme une compétence du lecteur et une nécessité :

> Il se suffit pas qu'un lecteur soit capable de suivre une histoire dans ce qu'on peut appeler sa *configuration épisodique* ; il doit aussi pouvoir *saisir ensemble* ces événements successifs et dégager une configuration sémantique. […] Quand il lit un récit, l'utilisateur de la langue a besoin de savoir, en gros, de quoi il s'agit (il en va de même à l'oral, bien sûr). Il établit, au moins à titre d'hypothèse au début, un sens global ou un thème donnant un sens à ce qu'il lit ou entend. La fonction cognitive de cette opération est essentielle dans le traitement de toute information un peu complexe. Sans de telles inférences, nous serions incapables d'établir une cohérence dans une séquence de plusieurs phrases. (Adam 1991 : 18)

À la lecture de tout début de récit se joue donc sa mise en rapport avec une fin potentielle. La caractérisation du début comme *promesse de la fin* offre une nouvelle fois la vision de deux extrémités reliées par un arc tracé d'un trait de crayon, non plus uniquement de la droite vers la gauche comme dans l'algorithme, mais dans les deux sens. En effet, l'activité narrative du lecteur oscille entre interprétation des unités linguistiques et épisodiques locales, et leur rapport avec un sens global inféré à partir des premières. Dans l'esprit du lecteur, sens global (que l'on comprend comme lié à une représentation de la fin du récit) et sens local fonctionnent donc en dialogisme et se déterminent l'un l'autre[70]. Ce sens global est une macro-structure correspondant *grosso modo* à un ou plusieurs énoncé(s) résumant tout le récit. Autrement dit, à la lecture du début du récit, le lecteur construit une représentation anticipée de cette macro-structure : le héros a perdu son portefeuille, on va sans doute d'abord me raconter comment il l'a perdu, puis comment il va le retrouver. La lecture est motivée par l'espoir d'une résolution de la tension dramatique typiquement nouée au début du récit, résolution dont le lecteur anticipe les moyens. Cet espoir justifie la lecture et lui donne, à elle aussi, un sens et une direction.

On l'a dit, début du texte et situation initiale ne coïncident pas toujours et, malgré l'orientation téléologique du discours, on peut douter que la logique algorithmique du récit

[70] On retrouve le même principe dans la définition de l'isotopie selon F. Rastier (1996) dans *Sémantique interprétative* ; voir notamment l'introduction : « En général, on considère l'isotopie comme une forme remarquable de combinatoire sémique, un effet de la combinaison des sèmes. Ici au contraire, où l'on procède paradoxalement à partir du texte pour aller vers ses éléments, l'isotopie apparaît comme un principe régulateur fondamental. Ce n'est pas la récurrence de sèmes déjà donnés qui constitue l'isotopie, mais à l'inverse la présomption d'isotopie qui permet d'actualiser des sèmes, voire *les* sèmes » (Rastier 1996 : 11-12). Dans la terminologie de Rastier, ces isotopies sont dites *génériques*. Dans *Sens et textualité* (1989 : 57), Rastier utilise le terme de thème *générique*, opposé au thème *spécifique*, opposition qu'il assimile à *fond/figure* de la *Gestalttheorie*. Faire une lecture psychanalytique d'un roman permet, par exemple, de dégager des isotopies ou thèmes génériques.

puisse s'étendre à celle du texte. Si la première situation est déterminée par la dernière, la phrase initiale l'est-elle aussi par la phrase finale[71] ? Une telle assimilation semblerait abusive : la logique narrative est une macro-structure faite de grandes lignes à gros traits, quand le texte est foisonnement poétique et micro-structurel.

Si la première phrase ne décrit pas nécessairement la première situation dans l'ordre logique de l'histoire, elle peut toutefois décrire *une* situation, ou une ébauche de situation. Une phrase seule ne suffit pas toujours à la représentation d'une situation totale, ni ne permet toujours de déterminer quelle valeur lui est assignée : positive, négative, bonheur, malheur, satisfaction, manque, etc. En effet, le lecteur a besoin d'*indices* (Barthes 1977) l'aidant à « la reconstruction de l'*orientation appréciative* » (Adam 1991 : 46) de ce qui est représenté dans le texte. Ces *indices* font partie de ce qui, selon Barthes, se glisse entre les noyaux constitutifs de l'armature principale du récit, notamment dans les descriptions. Le lecteur doit les déchiffrer au fil de la lecture afin d'accéder à un abord non plus logique, mais évaluatif des situations, événements et épisodes. Le contenu référentiel et appréciatif incomplet de la première phrase peut rendre difficile une représentation anticipée du symétrique de la situation qu'elle simule.

Résumons-nous : est-il possible de considérer que, par principe, la première phrase permet au lecteur d'anticiper sur la fin du récit en passant du contenu initial présenté à un contenu final calculé en remontant ainsi la chaîne de l'algorithme ? Il nous semble que cette idée rencontre deux entraves majeures : premièrement, la première phrase du texte et la première situation dans l'ordre logique du récit ne sont pas liées par des liens de dépendance et de coïncidence nécessaires ; deuxièmement, si la première phrase décrit une situation, encore faut-il qu'il soit possible d'en comprendre l'orientation appréciative ou la valeur (globalement positive ou négative) et, par conséquent, de savoir quelle direction doit prendre l'inversion du contenu. Cette seconde difficulté est certainement due au fait que nous ne considérons que la première phrase. En effet, aussi bien l'assignation par l'auteur que le décodage par le lecteur de la valeur d'une situation peut nécessiter de plus longs développements.

4.2.2.2. Examen du corpus et cas de figure

On estime que, pour être programmatique et permettre le calcul de la situation

[71] Nous ne le ferons pas ici, mais il serait intéressant de mettre en regard la première et la dernière phrase d'un récit.

finale, une première phrase doit d'abord représenter une situation, puis que celle-ci soit la première dans l'armature du récit, et enfin qu'elle permette le repérage d'une orientation appréciative. Soit les trois conditions suivantes :

[+ situation[72]] une situation est représentée. Par « situation », on entend l'« ensemble des circonstances dans lesquelles une personne se trouve ». Une situation est donc centrée sur un ou des personnages.

[+ première] cette situation est la première dans la logique d'un récit.

[+ valeur] cette situation est présentée comme ayant une orientation appréciative positive ou négative.

i) [+ situation] [+ première] [+ valeur] : *première phrase promesse d'une fin annoncée*

Ce cas de figure est le plus rare dans le corpus : environ 2% du corpus[73]. Les phrases de cette catégorie indiquent que la situation qu'elles décrivent ou à laquelle elles font allusion est la première d'un récit, et une valeur lui est explicitement assignée :

> n°3 : Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the etagère.

Dans cette phrase, si l'on suppose que le récit à venir consistera à raconter comment les événements *did not go to communion*, *flung his heavy missal across the room*, et *broke the figurines on the etagère* ont résulté en une dégradation de la situation familiale, telle qu'exprimée par la relation prédicative [THINGS-FALL APART], puis comment les choses ont empiré pour finalement rentrer dans l'ordre, alors nous sommes en présence de la première situation dans la logique du récit. Le prédicat inchoatif *started to fall apart* indique que le conflit qui éclate entre Jaja et son père est le premier élément d'une chaîne causale et temporelle d'une part, et du récit qui en sera fait d'autre part, menant à la détérioration de la vie domestique. Le procès *fall apart* dénote un basculement dramatique dans un désordre et une désagrégation des acquis, par une succession d'événements échappant à la volonté de l'énonciateur. Ce basculement oriente l'interprétation de *flung his missal* et *broke the figurines* comme actes de violence, construisant ainsi une isotopie *crise*. La valeur de cette situation étant négative, on peut se figurer que le récit aboutira à son inverse : un rétablissement de la paix familiale. Le contenu de la situation finale peut donc être anticipé à partir de celui la

[72] L'étude de la construction d'une situation sera l'objet du chapitre 6.

[73] Ces statistiques sont approximatives en raison de la difficulté à classer un certain nombre de phrases. Cependant, ces « inclassables » ne sont pas suffisamment nombreuses (une dizaine) pour fausser la répartition générale indiquée par ces statistiques.

situation initiale.

Arrêtons-nous un instant sur *things*. L'anglais propose un article Ø, *the* paraissant moins naturel dans ce contexte (**?** *The things started to fall apart*). On traduirait en français par « Les choses », passant donc à un article défini. L'énoncé joue peut-être sur l'ambiguïté de cette détermination non marquée : si *things* est glosé par « les choses », le nom désigne une sorte d'ensemble flou de tout ce qui constitue la vie de famille ; si la glose est « des choses », les référents sont les objets et bibelots présents dans la maison, qui, à l'instar du missel et des figurines sur l'étagère, se mettent à tomber au sol. La seconde lecture est une matérialisation métaphorique de la première, qui nous semble être l'interprétation dominante de cet énoncé. Si donc *things* est traduit par « les choses », Ø est-il défini ? Il apparaît que Ø construit une référence paradoxale, à la fois définie, spécifique et floue. Dans son article « *Ø guests bolted for the cover of the house* : détermination en Ø-s de l'argument sujet dans un énoncé de type événement », C. Mazodier (1993) fournit à ce sujet une étude très éclairante. Elle commence par expliquer en quoi l'interprétation du syntagme nominal doit être spécifique : l'occurrence d'un procès de type événement, comme c'est le cas dans son exemple (énoncé dans le titre de l'article[74]) et dans le nôtre, implique selon elle une situation spécifique. En effet, une occurrence d'événement (à l'inverse des propriétés) s'accomplit en un temps et un lieu uniques et, de façon générale, « met en relief l'ancrage du lien sujet/prédicat dans une situation particulière, ce qui entraîne l'interprétation spécifique[75] de la référence associée au nom sujet » (Mazodier 1993 : 138). À cela s'ajoute, dans son exemple comme dans le nôtre, l'existence de « repères temporels explicites, qui structurent la chronologie des événements mis en place : *When the thunder and lightning began* [pour nous, la séquence allant de *when* à *étagère*] établit un moment repère spécifique par rapport auquel la suite [pour nous, le début] de l'énoncé […] est calculée » (Mazodier 1993 : 137). La qualité d'événement du procès ne fait donc aucun doute, pas plus que l'interprétation spécifique du référent du sujet grammatical. Selon elle, « les problématiques de l'existence et de l'identification sont les deux pôles de la détermination nominale » (*ibid.* : 139). Du point de vue de l'existence, elle remarque que les invités de son exemple ne sont pas ici mentionnés pour la première fois. Dans notre phrase, s'il nous est impossible d'avoir

[74] Le voici dans sa version intégrale : "But when the thunder and lightning began, the wind dropped and the rain fell heavily and straight down – in sheets. Ø Guests bolted for the cover of the house." (JIPOM p.122) (Mazodier 1993 : 137).

[75] Il semble que Mazodier ne fasse pas ici la distinction entre le particulier et le spécifique. En ce qui nous concerne, nous entendons bien spécifique comme sous-type de particulier.

accès à une première mention, on peut néanmoins supposer que, puisque *things* représente « la situation à la maison », « la vie », toutes choses connues de l'énonciateur et faisant partie de son quotidien, l'existence du référent est également considérée comme acquise ; d'où, d'ailleurs, la traduction par *les* en français. En ne signalant pas cet acquis de l'existence par une « reprise anaphorique explicite » (*ie* par *the*), « l'énonciateur a choisi de ne pas marquer la préconstruction de l'existence des occurrences » (*ibid.*). Plus intéressant pour nous,

> Du point de vue de l'identification, il ne s'agit pas non plus d'identifier les occurrences qui constituent l'argument sujet. On note en effet que **la détermination en Ø-s**, comme dans le cas du renvoi à la classe, **véhicule une appréhension globale des occurrences dans la situation** : […] on ne distingue pas les occurrences individuelles dans l'ensemble des invités affectés par [le prédicat *bolt*] : tout ce que l'on peut dire c'est que les occurrences en question sont des invités, mais il ne s'agit pas de les appréhender un par un. Toute différenciation entre les occurrences qui constituent l'ensemble est gommée. (Mazodier 1993 : 140 ; elle souligne)

Ø et le pluriel sont en réelle affinité : c'est aussi le propre du pluriel que de désigner une diversité d'occurrences par un lexème représentant leur plus petit dénominateur commun sémique. En fait, cette appréhension globale est dite par tout le syntagme nominal. En effet, *things* (et *guests* dans une moindre mesure), dont le référent est très étendu (quoique limité *a posteriori* par le circonstant *at home* du procès *fall apart*, qui se comporte comme une sorte de complément déplacé du nom *things*) agit comme une sorte de mot-balluchon, un lexème suffisamment flou pour désigner de façon indifférenciée une pluralité d'individus. La référence du syntagme nominal est donc créée par tous les éléments qui le composent, d'une façon que l'on pourrait qualifier d'impressionniste. En plaçant *Ø things* en position de sujet, l'énonciateur fait le choix « d'appréhender un ensemble d'individus spécifiques sans passer par une vision individualisée » (*ibid.* : 142). Mazodier parle de « sortie du domaine quantitatif » (*ibid.*) : en effet, le choix du déterminant Ø permet de ne pas statuer sur l'étendue quantitative du référent. Cette mise à l'arrière-plan du quantitatif correspond, selon elle, à une « sortie de l'ancrage référentiel » (*ibid.* : 144). La référence devient floue et exerce « une influence sur l'interprétation de l'énoncé du point de vue de la représentation de celui-ci dans le temps chronologique ». Elle poursuit :

> En effet, si l'on reprend l'exemple (6)a :
>
> (6)a *Guests bolted for the cover of the house.*

> on constate qu'en l'absence d'indications complémentaires […] on ne peut décider si, dans le domaine référentiel, plusieurs invités se précipitent simultanément ou successivement. […] [L]'absence d'ancrage référentiel de l'argument sujet qui véhicule l'appréhension globalisée d'un ensemble d'occurrences, implique aussi une **globalisation du procès**. (Mazodier 1993 : 144 ; elle souligne)

Cette analyse convient à notre exemple : *fall apart* désigne de façon indistincte une suite d'événements dont on ignore s'ils ont lieu de façon successive ou simultanée ; tout ce que l'on sait, c'est quel en a été l'élément déclencheur. Au final, donc, c'est toute la situation décrite par l'énonciateur qui se trouve globalisée, floutée. Cette globalisation tombe à point nommé pour deux raisons. La première est d'ordre textuel : par son caractère globalisant, cette première phrase agit comme une sorte de résumé, de condensé synthétique et indifférencié de la situation. La seconde est d'ordre référentiel : la situation décrite est celle d'une crise, dans une famille. En cas de crise, ne dit-on pas volontiers « *Tout* va mal », « *Tout* part à vau-l'eau » ? Le principe même de la crise est l'enchaînement inexorable d'événements indésirables convergeant à un même résultat négatif, et implique chez ceux qui la vivent une tendance psychologique à la dramatisation et à la totalisation : tout s'écroule (*fall apart*), plus rien ne va, sans que soit précisé ce qui se cache derrière « rien », « tout » ou « s'écrouler ». De fait, la difficulté tend à nous coller aux choses, nous faire manquer d'un recul en général nécessaire à la détermination précise de l'étendue d'un référent. À propos de Ø-s en argument sujet, Mazodier (1993 : 145) parle de « flottement dans l'attribution d'une valeur à la référence du sujet », d'« indétermination notionnelle ». À partir de l'exemple suivant (*ibid.* : 143)

> *Jack did mention at intervals that his work had been inspired by Marcus Vallar, but as time passed* ***Ø people*** *forgot who Vallar was.* (IMMP p.36)

Mazodier explique que

> […] ce qui frappe ici, c'est l'absence de construction référentielle du terme sujet *people* : *people* ne fait que marquer que le sujet est animé-humain, trait qui est déjà conditionné par le verbe *forget*. Si l'on peut parler d'« indétermination » du sujet, elle est ici directement notionnelle ; *people* remplit une place vide[76] sans apporter de construction supplémentaire. L'énonciateur identifie le sujet comme adéquat à instancier la place sujet, c'est tout. L'effet de l'énoncé est alors de poser l'existence d'un événement : Il y a eu « oubli de Vallar ».

[76] Pour expliquer ce phénomène, Mazodier (1993 : 148) adapte la théorie de l'objet interne de Franckel et Paillard à l'argument sujet et parle de « sujet interne ».

(Mazodier 1993 : 145)

Cette analyse s'applique de façon particulièrement intéressante à notre exemple. En effet, l'objectif communicationnel de l'énonciateur semble bien être de dire l'existence d'un procès *fall apart*, l'existence d'une crise. L'indétermination notionnelle est complète dans l'emploi que l'énonciateur fait du nom *things* dans notre phrase. Il y désigne « ce qui se passe normalement dans une famille, la vie de famille, etc. », mais son contenu, très énonciatif, peut varier selon les situations. D'autre part, ici, l'énonciateur parle de sa famille, son monde, nul besoin pour lui de détailler davantage ce référent : il ne le connaît que trop, c'est de tout son univers qu'il parle, d'autant plus qu'il était sans doute enfant au moment des faits. L'article Ø est en effet défini lorsqu'il sert à désigner un référent très familier. De son côté, *things*, du fait de son caractère à la fois globalisant, spécifique et vague, agit presque comme un pronom, en lieu et place d'un syntagme nominal développé. Comme le pronom, en effet, il indique que son référent est d'un haut degré de familiarité pour l'énonciateur, qui s'avère ainsi un bon narrateur potentiel. S'il se permet cette référence vague, c'est que l'énonciateur suppose que son coénonciateur a la capacité de la décoder. Le vague, souvent signe d'un haut degré de connaissance partagée, ne manque pas, dans cette première phrase, de créer une certaine complicité entre le narrateur et le lecteur. En résumé, cette phrase décrit une situation globale de crise qui, par son statut de situation initiale, laisse envisager le reste du récit comme dirigé vers sa résorption. De plus, l'appréhension globale du référent du sujet et du prédicat appelle un développement, un dépliement de ce « balluchonnage » de la réalité. En cela, cette première phrase expose de façon efficace la situation de départ.

n°54 : The troubles started on a Thursday.

Dans cette phrase, le nom *troubles* contient en lui-même tout un scénario. Est un problème une situation ennuyeuse, inconfortable ou dangereuse que l'on souhaite, typiquement, voir résolue. À l'inverse de *things* qui renvoyait à des choses familières et normalement installées, *troubles* est associé à de l'accidentel. Le jour où les problèmes commencent (*started on a Thursday*) est aussi celui où naît le désir de les voir disparaître. De plus, il est probable que la catégorisation d'une situation en *problème* est le fruit d'une analyse *a posteriori* d'un état de faits, ce qui tend à confirmer l'idée d'un mot scénario comprenant la succession de différentes étapes, dont une prise de conscience. Le récit pourra donc être celui de la transformation d'une situation, identifiée comme problématique, par des actes menant à un

dénouement résolutif. *Troubles* étant un terme vague, il ne prescrit pas la représentation d'une situation précise ; le lecteur s'en tiendra donc à se figurer le *fait d'avoir des problèmes*. À ce titre, l'association du défini *the* et du vague *troubles* fait un écho inversé au couple formé par l'indéfini *a* et le précis *Thursday*. Dans *a Thursday*, peut-être l'énonciateur ne se souvient-il plus de la date précise, mais chaque jour de la semaine ayant ses spécificités et ses rythmes, l'association mémorielle d'un événement et d'un jour de la semaine est facilitée. La référence de *a Thurdsay* est donc particulière non spécifique. Le couplage du vague de *troubles* et du défini presque déictique de *the* crée, comme dans la phrase n°4 précédemment analysée, l'impression d'une familiarité du référent : ces problèmes, l'énonciateur les connaît bien, ce sont peut-être les siens, ou ceux d'un personnage dont les pensées résonnent dans ses mots. Ce sont en tout cas « les problèmes qu'il a à l'esprit » au moment T_0. Comme dans la phrase n°4, cet énonciateur semble donc maîtriser son sujet, avoir le contenu de *troubles* – véritable récit en puissance – à l'esprit. Cela fait de lui un bon narrateur.

Ces deux premières phrases ont une vertu méta-narrative : elles informent sur le statut de leur contenu référentiel par rapport à la structure narrative générale. La coïncidence entre le commencement du texte et le commencement du récit, ainsi que la valeur assignée à la situation confèrent à ces phrases une dimension programmatique.

Les catégories suivantes ne valident pas tous les traits. Incomplète, la représentation de la situation en est retardée et revêt un caractère énigmatique. L'anticipation diégétique, indéterminée et donc multidirectionnelle, se double d'une anticipation métanarrative : on prédit que, à un moment donné, le texte dévoilera les informations clés que la première phrase a retenues.

ii) [+ situation] [+ première] [- valeur] : *première phrase promesse d'un début*

Ces phrases, relativement peu nombreuses, représentent moins de 5% du corpus. Une information méta-narrative y indique que la situation évoquée est bien une situation initiale, mais aucune valeur ne lui est clairement assignée. On dit l'existence d'une situation mais, contrairement à ce qui était le cas dans les phrases n°s4 et 54, il n'est pas d'indication permettant de déterminer l'orientation appréciative de la situation.

On note une récurrence de *it* sujet d'un verbe *begin* dans les trois phrases suivantes :

n°169 : It begins in a once-upon-a-time land, on a remote plain, far from the

place we call home.

n°180 : It began when George was trying on a black suit in Allders the week before Bob Green's funeral.

n°203 : The night before it all begins, Jude has the dream again.

Dans ces phrases, *it* représente une situation de façon globale et imprécise. L'existence d'une situation est acquise, mais on ignore sa teneur. Dans les phrases n°s169 et 180, le verbe *begin* est entouré à gauche de son sujet syntaxique *it*, et à droite de compléments circonstanciels opérant une localisation spatiale ou temporelle. Le contenu référentiel de *it* est incertain mais on sait que son référent doit être compatible avec la réalité du procès auquel il participe. En position de sujet syntaxique d'un verbe comme *begin*, on l'imagine être un phénomène, un processus, un état peut-être – quelque chose qui peut commencer, continuer et finir. *It* peut être une image de l'histoire. Au n°169, déjà analysé au point 4.1.2. sur les marqueurs de troisième personne non élucidés, on a vu que *it* pouvait reprendre le référent du titre du roman, *The Opera*. La première phrase en serait la première didascalie. L'énonciateur s'y pose en créateur, dispose les différents éléments de sa création. *It begins* ne signifie donc pas exactement « L'histoire commence là », mais « Voici où commence la représentation scénique de l'histoire ».

Dans les phrases suivantes aussi, l'énonciateur apparaît comme le grand organisateur et planificateur de la narration :

n°5 : This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.

n°315 : This is the story of Jesus and his brother Christ, of how they were born, of how they lived and of how one of them died.

Ces premières phrases agissent comme des cadres méta-narratifs, comme des macro-énoncés formulant une macro-structure sémantique, quoiqu'un peu incomplète pour la phrase n°5 où l'histoire commence et finit par la mort du personnage, mais où l'on ignore tout de ce qui peut courir entre ces deux points de la narration qui sont en réalité le même dans l'extralinguistique.

Dans la phrase n°180,

n°180 : It began when George was trying on a black suit in Allders the week before Bob Green's funeral.

on substitue aisément *it* par le neutre *what will be the story*, ou *the troubles*, plus orienté : la

mention de l'enterrement inscrit dans un contexte négatif le contenu de *it* qui, puisqu'il est minimal et neutre, est le support idéal de toutes les projections, comme un linge blanc sur lequel viennent déteindre toutes les ambiances sémantiques. Le personnage se trouve dans un magasin de vêtements et essaie un costume noir. La couleur du costume permet de supposer que cet essayage est précisément lié à l'enterrement. Or, on n'achète pas un nouveau costume pour l'enterrement de n'importe qui : on suppose donc qu'il s'agit ici des obsèques d'un des proches du personnage, quelqu'un qui compte pour lui, un ami ou un membre de sa famille. L'essayage a lieu une semaine avant l'enterrement, ce qui veut dire que le décès vient sans doute d'avoir lieu. Il est donc permis de supposer que c'est dans une atmosphère de deuil que le référent de *it* a débuté son existence. Pour autant, rien ne permet assurément de déterminer le contenu précis de ce *it*, ni, par conséquent, la direction que va prendre le récit. Le deuil n'est peut-être que la toile de fond de l'histoire, ce qui débute au moment de l'essayage est peut-être d'un tout autre ordre.

La phrase n°203

> n°203 : The night before it all begins, Jude has the dream again.

présente un événement survenu la nuit qui précède le commencement du phénomène référé par *it*. L'effet totalisant de *all* laisse entrevoir un référent complexe et étendu, c'est-à-dire dont l'étendue est co-extensive à l'esprit de l'énonciateur au moment de l'énonciation : son esprit est plein de ce référent, c'est le centre de ses préoccupations. *All* englobe de façon peu discriminante un ensemble vague qui constitue la référence *it*, comme on entoure d'un trait de crayon des éléments épars sur une feuille. Cumulée à l'imprécision de *it*, la globalisation sans distinguo de *all* donne l'impression que le référent est évident, sous les yeux : c'est « tout ça, là ». Ce référent évident, qui occupe l'esprit de l'énonciateur et, supposément, de son coénonciateur (c'est du moins l'impression de complicité que l'on veut créer ici), occupera sans doute également son discours : l'indéfini de l'énoncé appelle de la détermination et, par conséquent, ouvre sur une suite. D'autre part, cette phrase nous plonge dans l'avant de *it*, dont le contenu, à l'heure de cet avant, n'est pas encore. Avant le commencement se trouve peut-être sa cause – un rêve, ou plutôt la répétition d'un rêve. Étonnamment, alors même qu'elle fait état d'un commencement annonciateur de divers développements à suivre, cette phrase ouvre également sur une antériorité. Le commencement est précédé d'un événement qui est lui-même le *énième* d'une itération dont on ignore jusqu'où elle remonte. Si le référent de *it* est bien un équivalent de « ce qui est

arrivé (et que je vais vous conter) », il est représenté dans cette phrase comme pris dans une contiguïté temporelle et sans doute causale, dirigeant ainsi le regard du lecteur vers deux horizons qui lui sont pour l'instant insaisissables : l'infini de l'avant et l'infini de l'après qui, s'il sait pourtant cet horizon-là fini, demeure pour lui indéterminé.

Phrase n°375,

> n°375 : It was a death that began it all and another death that led us on.

on retrouve une itération, cette fois-ci orientée vers la droite, la seconde mort confirmant ce que la première avait amorcé. Le syntagme nominal *a death*, sujet du verbe *begin*, est la cause du commencement de *it all*. La construction clivée, qui réorganise une relation prédicative déjà enregistrée comme acquise, place un autre *it* en position de sujet syntaxique de la phrase. Deux *it* rythment ainsi la phrase à l'initiale et en son milieu, renforçant l'impression de préconstruit. L'énonciateur retrace ainsi l'étiologie du référent de *it all*, de son commencement à sa continuation. Nulle mention n'est ici faite de la fin, dont le spectre est le corollaire supposé de ce commencement. Tout, en effet, finit bien par avoir une fin.

Comme en témoigne la présence des adjectifs et adverbes *first*, les phrases suivantes présentent le premier élément de ce qui semble s'annoncer comme une suite ou une série :

> n°26 : **First** day of the new life.
>
> n°52 : The **first** thing I remember is being under something.
>
> n°140 : The **first** time Richard hit me I saw stars in front of my eyes just like they do in cartoons.
>
> n°142 : I did almost nothing on my **first** day as Idi Admin's doctor.
>
> n°151 : On my **first** day in jail, a three hundred pound man named Porterhouse hit me in the back of the head with a metal tray.
>
> n°155 : The **first** time I saw him I thought, *he won't last*.
>
> n°162 : I **first** began to dream of Cairo in the evenings, as I sat in my room, listening, while Abu-Ali berated his wife or shouted at some unfortunate customer who had happened to incur his displeasure while making purchases at his stop.

Pour chacune de ces phrases, on peut prédire qu'il y aura une deuxième fois, un deuxième rêve, un deuxième jour, puis un troisième, un quatrième, jusqu'à ce que le dernier élément de l'énumération finisse par venir la clôturer. Les syntagmes nominaux en *the first time* (n°s140 et 155) laissent supposer une évolution du prédicat de la proposition principale. Le

procès dit en subordonnée s'est produit au moins en deux occurrences. Le regard rétrospectif sur la première fois fait apparaître, par comparaison, un certain contraste, témoin du chemin parcouru. La première fois, parce qu'elle est désignée comme telle, s'inscrit donc d'emblée dans un parcours dont elle est l'initiale. En outre, l'itération, suggérée par la mention du premier élément d'une énumération, permet d'entrevoir un chemin jalonné par la récurrence du même, ce qui permet notamment de lui prédire une certaine centralité dans l'ensemble du récit. Le premier jour (n°s26, 142, 151), parce qu'il sous-entend une pluralité de jours, inaugure un nouveau cycle : un renouveau à la phrase n°26, un nouveau travail au n°142, un séjour en prison au n°155. Le présupposé de la pertinence, conjugué au statut inaugural du premier jour, laisse présager que le récit se développera dans le cadre de cette nouvelle période tout juste initiée, mais aucune indication n'informe sur sa direction, son orientation, sa destination.

n°313 : In my **first** memory, I am three years old and I am trying to kill my sister.

Le premier souvenir agit différemment : contrairement aux autres « premiers », il ne correspond pas à la première occurrence d'une série, et ainsi ne s'oppose guère au deuxième, troisième ou énième, mais à l'absence de souvenir. Il inaugure la mémoire de soi, remonte à l'origine de la conscience à un certain moment de l'enfance. Ce retour à l'origine mémorielle et la présence de la première personne *I* semblent annoncer un récit de soi sous forme de remémoration, depuis ce premier souvenir jusqu'au moment de l'énonciation. L'impossibilité d'un souvenir antérieur impose une limite à la mémoire et donc au discours remémorant, que l'émergence d'une conscience de soi vient borner comme le ferait le bord d'un cadre.

n°50 : The memory starts here, in my apron pocket, with the gun.

Dans cette phrase, l'énonciateur identifie le commencement d'un souvenir. La détermination définie dans *The memory* présente le référent du syntagme nominal comme déjà connu. *The memory* joue sur la polysémie du nom *memory*, fonction cognitive et contenu mémoriel, et l'on peut croire que la conscience de l'arme dans la poche du tablier constitue le premier souvenir de l'énonciateur, comme après une amnésie. Pris dans son sens de contenu mémoriel, *The memory* est ici une figure du récit (on aurait pu avoir « *The story starts here* »). Récit et souvenir sont coextensifs et le second est source et matériau du premier. Par ailleurs, si le souvenir commence ici, c'est qu'il n'y a pas d'avant, que le contenu de *memory* a

donc un bord gauche bien délimité et se présente comme un objet clos. Pourtant, la détermination définie, en indiquant que l'existence du souvenir est acquise et déjà pensée, compromet l'hermétisme de la borne du commencement et trahit l'existence d'une antériorité. Les détails du souvenir, *in my apron, with the gun*, sont fragmentés et se focalisent sur le contenu de cette poche, comme si la mémoire était logée dans la main de l'énonciateur plus que dans son esprit. De *The memory starts with the gun*, on peut comprendre que le pistolet est l'instrument (préposition *with*) de la remémoration, son déclencheur. Le présent de *starts* laisse la possibilité d'une mémoire en acte au moment de l'énonciation. Simultanément, le défini du possessif *my* et de l'article *the* fait le lien avec un avant, comme si la conscience de la poche et de l'arme n'avaient jamais cessé, pendant que la mémoire, elle, était suspendue. Début du souvenir, début du texte et début du récit convergent.

On trouve, dans les phrases suivantes, le syntagme prépositionnel *in the beginning*, en système avec *then*, *afterward* ou *in the end*.

n°73 : **In the Beginning** was not the Word...

n°234 : **In the beginning** were the howlers.

Le procès décrit par le verbe *begin* peut s'envisager en soi et pour soi, sans rapport avec la suite et la fin : dans *Today I begin my piano lessons*, l'énoncé ne parie ni sur la continuation ni sur l'achèvement, mais raconte la venue à l'existence d'un objet grâce à un événement inaugural. À l'inverse, *in the beginning* est nécessairement annonciateur d'une suite dans le discours. Cela tient, nous semble-t-il, au fait que *in the beginning* présuppose un point de vue rétrospectif. *Beginning* est un nom issu de la lexicalisation du participe présent du verbe *begin* ; c'est, autrement dit, un verbe nominalisé, un nom décrivant un processus dans le réel. La trace du participe présent, toujours visible dans la terminaison *-ing*, trahit l'empreinte du point de vue de celui qui observe le processus en cours. Le regard de l'observateur saisit de façon globale le phénomène de commencement comme un tableau, une scène. Plus exactement, ce tableau est mental et la saisie est re-saisie, puisqu'ils sont considérés depuis un moment ultérieur, après que le commencement a été dépassé. La rétrospection est dite par la forme *-ing* qui code le retour sur le référent, la nécessité d'une analyse reliant des percepts fragmentaires en un processus cohérent et nommable. Le regard opère ensuite un déplacement : alors que le commencement est bien celui d'un phénomène, que *quelque chose* a bien commencé, *the beginning* devient une zone, un espace temporel qui inclut et contient (préposition *in*) ce qui commence. *The beginning* devient le moment et le lieu marqués par, et

portant l'empreinte de l'actualisation d'un procès *begin*. Une paraphrase possible de *in the beginning* est d'ailleurs *when/where it began*, où *it* est l'opérateur d'une saisie globale du phénomène, le prétérit dit la rétrospection, et *-wh* la précédence, l'acquis, l'*a priori* d'un moment et d'un lieu pour l'actualisation de l'événement *begin*.

Dans la phrase n°234,

> n°234 : In the beginning were the howlers.

in the beginning, syntagme prépositionnel locatif antéposé au verbe, agit comme cadre pour l'existence de *the howlers* et fait apparaître le commencement comme un moment décidé par l'énonciateur et primitif par rapport à ce qu'il contient. Ce commencement décidé l'est par rapport aux développements ultérieurs et à une fin.

Dans la phrase n°73,

> n°73 : In the Beginning was not the Word...

la négation présuppose l'affirmation, que crie l'intertexte biblique sous-jacent. L'énoncé effectif se superpose à l'énoncé attendu en sur-impression, et met en évidence le travail analytique d'un énonciateur en pleine tentative de redéfinition de ce qui se trouvait au commencement. En plus de laisser espérer un après et une fin, cette phrase fait attendre la réponse à la question « qu'y avait-il alors au commencement ? ». Le désir d'une suite au récit se double donc du désir d'une suite au texte.

> n°9 : First there wasn't and then there was.

> n°44 : Let us start with the river – all things begin with a river and we shall probably end there, no doubt – but let's wait and see how we go.

Ces deux phrases se lisent comme des programmes d'organisation narrative. La phrase n°9, description du phénomène de commencement, est une mise en abyme de ce qui se joue à l'émergence à la fois du texte et du récit qui tous deux passent de l'état d'absence à celui de présence lors de la première phrase. Dans cette phrase, tout commence donc par une création (présentée comme spontanée par les coordonnants *and then* qui taisent l'acte créatif), à laquelle l'adverbe *first* laisse présager une suite (*second*). La saillance de cette nouveauté désormais existante (*there wasn't*, *there was*) rejoue celle du texte sur la page blanche et celle des événements à raconter qui, parce qu'ils sont normalement liés par une contiguïté temporelle et causale, font bloc, se détachent du fond et constituent une forme saisissable.

La phrase n°44 nous met en présence d'une figure de créateur en plein travail,

décidant du point de départ de son parcours créatif. Le point d'arrivée est envisagé comme probable mais pas totalement certain, fonction des éventuelles bifurcations du chemin. Le point de départ étant premier, le *modus operandi* du créateur est donc plutôt anti-algorithmique. L'image de la rivière est une métaphore de l'écriture comme source jaillissante, courant impétueux mais néanmoins condamné à une certaine prévisibilité dite par *shall*, *probably* et *no doubt* : une rivière sort rarement de son lit, la direction de son cours est déterminée par la pente et la topographie du terrain, elle court d'un point A à un point B. Le cours d'eau figure également le récit, mouvement dynamique dirigé vers une fin comme la course inexorable de l'eau de l'amont vers l'aval. Mais le narrateur prend cette rivière comme point de départ de façon arbitraire ou par convention, non par nécessité. Il est impossible de s'en servir de base pour le calcul d'une fin.

iii) [+ situation] [? première] [+ valeur] : *première phrase promesse d'une inversion dont on ignore le statut*

Plus nombreuses, ces phrases représentent presque 20% du corpus. Dans ce groupe de phrases, on repère une situation dont la valeur est aisément identifiable comme indésirable, menaçante ou dangereuse. On imagine donc que l'inversion de cette situation est visée dans le récit. Néanmoins, la situation n'est pas clairement identifiée comme la première, ni d'ailleurs comme importante, critique ou cardinale (Barthes 1970), comme appartenant à la chaîne causale (R. Schank 1975) du récit.

n°4 : Jenny-May Butler, the little girl who lived across the road from me, went missing when I was a child.

n°193 : My milk started leaking about thirty seconds after I realised my baby was stolen.

n°294 : It was dark where she was crouched but the little girl did as she'd been told.

n°299 : Something isn't quite right – I have a hunch about this.

n°362 : The snow in the mountains was melting and Bunny had been dead for several weeks before we came to understand the gravity of our situation.

Les cinq phrases ci-dessus représentent des situations de péril, de menace : la disparition (n°4) et la séquestration (du moins est-ce une interprétation possible du n°294) d'un enfant, l'enlèvement d'un bébé (n°193), un mauvais pressentiment (n°299), des personnages en

mauvaise passe (n°362). Chacune de ces situations pourrait débuter un récit ayant pour objectif leur résolution : on retrouverait les enfants perdus, les bébés volés, tout rentrerait dans l'ordre. Cependant, l'absence d'indice sur le statut de la situation dans la chronologie et la logique du récit ne permet pas de prédire quelle en sera la fin. Pour autant, la résolution de la situation présentée peut, au minimum, constituer un récit dans le récit ou une étape narrative et donc, à son échelle, engager un certain degré de prévisibilité de la suite – mais pas de la fin – du récit.

> n°258 : Dear Tess, I'd do anything to be with you, right now, right this moment, so I could hold your hand, look at your face, listen to your voice.

On retrouve ici la fonction greimasienne du manque, qui appelle sa résolution. *I'd do anything to be with you* semble promettre le déploiement d'une énergie visant à la transformation de la situation et la récupération de l'objet du désir. Là encore, si le manque et la quête peuvent constituer le contenu d'une partie du récit, le statut de point de départ n'étant pas assigné à cette situation, le calcul de la situation finale n'est pas permis.

Certaines phrases tiennent la résolution pour acquise :

> n°311 : After she threw the baby in, nobody believed me for the longest time.

> n°312 : Until she was twenty-six, Jody Linder felt suspicious of happiness.

Les circonstants *for the longest time* (n°311) et *until she was twenty-six* (n°312) décrivent des intervalles de temps bornés à droite. *For the longest time* est imprécis sur les coordonnées exactes de cette borne de droite et le superlatif *the longest* fait de l'intervalle une évaluation subjective ; pourtant, au bout d'un certain temps, les autres ont fini par cesser de se méfier d'elle, le problème s'est résolu. *Until she was twenty-six* délimite l'intervalle pendant lequel la caractéristique décrite était vraie pour le personnage, après quoi *suspicious of happiness* s'est mu en ***not*** *suspicious of happiness*. Le lecteur sait donc que la situation décrite sera transformée en son inverse. Impossible pourtant de savoir si le récit sera celui de cette transformation (auquel cas cette première phrase constituerait un résumé du récit) ou s'il ne s'agit là que d'une information servant à la description de l'héroïne.

Dans une moindre mesure, la phrase suivante invite à la représentation de son inverse :

> n°280 : The Rubin family, everybody agrees, seems doomed to happiness.

Le consensus (*everybody agrees*) de l'opinion, le systématisme fataliste de *doomed* et le choix de

présenter le bonheur de cette famille comme un paraître (*seem*) semblent indiquer que le récit va consister en la contradiction de chacun de ces points. L'inversion sera donc le passage d'un bonheur perçu, qu'il soit réel ou feint, à des difficultés avérées. L'état statique (présent de vérité stable) et permanent de cette famille risque donc de subir des perturbations, mais rien n'assure que le passage de l'ordre au désordre (puis, sans doute, au retour de l'ordre) soit bien l'épine dorsale du récit. Pourtant, là encore, il est indéniable que cette phrase crée chez le lecteur une attente de la perturbation. Ainsi, même si elle ne permet pas une représentation anticipée de la situation finale du récit, elle contient malgré tout des informations sur une partie (même petite) de la teneur de ce récit, à défaut d'en dévoiler la direction.

iv) [- situation] : *la représentation en attente*

Certaines phrases jouent à donner le moins d'indices possible permettant au lecteur d'orienter ses attentes. Dans ces phrases, la représentation d'une situation est compromise, rendant caducs les traits [première] et [valeur]. Elles représentent, comme le cas de figure précédent, 18% du total des phrases. En voici quelques exemples :

n°96 : Outside the technicolor sunset is giving way to the silvery sleep of searchlights over distant Cardiff as a hand tugs the blackout curtain across the sky.

n°109 : Orlando.

n°114 : It is Sunday morning.

n°143 : My legal name is Alexander Perchov.

n°145 : My name is Peter Paddington.

n°181 : It is a quiet place, especially at night.

n°228 : Alfred was growing a mustache.

n°211 : There are gods in Alabama: Jack Daniel's, high school quarterbacks, trucks, big tits, and also Jesus.

n°396 : I have green eyes.

La plupart sont des phrases courtes : plus une phrase est longue, plus elle risque de véhiculer des informations permettant au lecteur de se représenter une situation type et d'en tirer les implications dramatiques et narratives. D'autres sont des vérités générales qui,

si elles contiennent des informations d'ordre thématique, sont trop génériques et n'autorisent pas la mise en place d'une situation spécifique. D'autres encore sont des descriptions de paysages, qui ne dépassent donc pas la représentation d'un cadre spatio-temporel. Ces phrases laissent le lecteur dans l'expectative et mettent la représentation d'une situation en attente. Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant que le lecteur ne se représente rien : un cadre spatial, par exemple, peut être riche de potentiels, suivant que l'histoire se déroule à la ville ou à la campagne, ou dans tel ou tel pays, certaines suites narratives peuvent être activées ou non. En outre, ce retardement de la mise en route d'une intrigue au plan *diégétique* correspond en réalité à son accélération au plan *déictique* (Baroni 2007 : 40) de la communication : plus l'information concernant la situation narrative est différée, plus l'anticipation d'une configuration globale est compromise pour le lecteur, et plus les intentions narratives de l'auteur deviennent, pour lui, énigmatiques.

Au final, on peut diviser le corpus en deux en fonction de la validation du trait [situation]. Si ce trait est validé, contrairement au cas de figure ci-dessus, les phrases sont toutes promesses d'une partie du récit ou d'une de ses dimensions :

v) [+ situation] : *première phrase promesse d'un certain contenu narratif :*

Plus de la moitié des phrases du corpus ne valident que le trait [situation] ([+situation] [?/- première] [- valeur]). Le cumul de toutes les phrases validant [+ situation] totalise plus de 80% du corpus.

Par exemple, dans la phrase n°280,

> n°280 : The Rubin family, everybody agrees, seems doomed to happiness.

le lecteur s'attend à ce qu'on lui raconte le fonctionnement de cette famille, la façon dont elle semble idéale, mais aussi comment le vernis finit par craquer. Au n°258,

> n°258 : Dear Tess, I'd do anything to be with you, right now, right this moment, so I could hold your hand, look at your face, listen to your voice.

on s'attend à ce que la relation entre l'auteur de la lettre et Tess soit une des composantes du récit, peut-être sa toile de fond, ou une sorte d'histoire parallèle. Un récit peut en effet faire l'objet de plusieurs lectures : on peut lire les histoires de Sherlock Holmes comme des enquêtes, orientées vers la résolution d'un problème, ou comme l'histoire d'un personnage complexe, ou du point de vue de la relation entre Holmes et Watson, etc. Il faut donc se

garder de disqualifier la première phrase comme source programmatique du récit sous le simple prétexte qu'elle ne permet pas toujours (ou qu'elle permet rarement) d'élaborer une représentation anticipée de la fin : elle permet au lecteur de prédire ce dont on va lui parler, tout en ne tablant pas sur le fait qu'on ne va lui parler que de cela. S'il part, peut-être à tort, du principe que ce dont on lui parle a une certaine pertinence par rapport au reste du texte, il pourra s'attendre à voir le développement de certains contenus. Les phrases contenant *first*, déjà citées plus haut (n°140 ci-dessous, mais aussi les n°s142, 151, 155, 162), sont annonciatrices de la réapparition du même événement, ce qui augmente la prévisibilité d'une partie du contenu de la suite :

> n°140 : The **first** time Richard hit me I saw stars in front of my eyes just like they do in cartoons.

La prévisibilité d'une partie du contenu du récit est notamment permise par des phrases contenant ce qu'on peut appeler des **« mots-scenarii »**. Selon Quéré (1994), on peut en effet admettre

> […] qu'un mot ou plutôt, techniquement, un lexème puisse équivaloir à toute une histoire et soit comme la condensation d'un récit en puissance. Un terme comme celui de « discussion » par exemple recouvre ou recèle tous les ingrédients d'une véritable aventure avec ses différentes parties prenantes, avec ses intervenants pourvus chacun de leurs motivations et de leurs objectifs, avec ses moments de coopération et d'affrontement, avec ses fluctuations, son achèvement ou sa relance, bref avec tout ce qui d'ordinaire fait la vertu narrative et la teneur dramatisée des récits tels qu'on les reçoit classiquement. C'est alors comme si, prenant tel ou tel mot, tel ou tel « lexème-événement », il suffisait d'en tirer les implications, d'en développer les potentialités pour obtenir un récit en bonne et due forme […]. (Quéré 1994 : 30)

On trouve ainsi dans les phrases suivantes

> n°117 : The snow started to fall several hours before her **labor** began.

Labor : « lexème-événement » dont le scénario comprend l'apparition de signes cliniques, leur aggravation, l'atteinte d'un point culminant correspondant à l'expulsion de l'enfant, qui constitue le dénouement.

> n°161 : In New York, they **saved**.

Saved : procès supposant l'identification d'un danger, l'émergence d'une volonté salvatrice, la

mise en place d'actions orientées vers le sauvetage, et la résolution par obtention de la disparition du danger.

n°168 : The great Miami **Hurricane** of 1971 took its time gathering.

Hurricane : phénomène météorologique mobile, annoncé, approchant, terrassant un espace, causant la peur, la destruction, puis la désolation. Il est typiquement suivi de réparations.

n°210 : It seems increasingly likely that I really will undertake the **expedition** that has been preoccupying my imagination now for some days.

Expedition : projet, attente, préparation, voyage, étapes, atteinte de la destination-objectif, exploration, retour.

n°273 : The birds saw the **murder**.

Murder : déploiement volontaire de l'énergie d'un individu à l'encontre d'autrui, confrontation potentielle, attaque et défense, victoire de l'assaillant contre la victime, résolution par la mort. Commence ensuite une seconde phase : découverte du crime, culpabilité, enquête, rebondissements, etc.

n°354 : **Divorce** is a difficult business.

Divorce : événement de la vie, procédure juridique clôturant (typiquement) un long processus de dégradation de la vie conjugale, confrontations, tromperies, déceptions, etc., intervenant après un intervalle plus ou moins long de vie maritale. Le scénario *divorce* présuppose donc le scénario *marriage*, qui lui-même comprend les phrases préparatoires à l'union, la rencontre, la séduction, la cérémonie, etc.

n°363 : My main **competition** was Irma Johnson.

Competition : ce nom dit un certain rapport à autrui qu'on considère comme une menace pour l'atteinte d'un objectif. Cet objectif est un objet à gagner, un prix, un titre, une récompense quelconque, convoité par au moins deux prétendants. Le scénario suppose une confrontation, comme un combat, et le triomphe de l'un des prétendants.

n°397 : Why is the measure of love **loss**?

Loss : passage de la possession au manque, de la présence à l'absence d'un objet. Ce passage constitue déjà le scénario complet de la perte, mais on peut cependant lui adjoindre l'émergence d'un désir du retour de l'objet perdu, et, par conséquent, l'éventuel déploiement d'une énergie dans ce but.

D'autres phrases permettent au lecteur de se représenter une sorte de **tableau thématico-situationnel**, d'en présumer les implications dramatiques et narratives et donc d'orienter ses attentes. Le lecteur peut ainsi prédire la présence de certains contenus dans la suite du récit, sans pour autant être capable d'inférer ce qui constituera l'axe principal du récit.

n°259 : The blood had come hard from her, so much of it that, when Vaclav Skala awoke in wet bed linens to find her curled up against him on her side, moaning and glazed with sweat, rosary beads twisted around her clenched fingers, he smiled at the thought that she's finally broken her water.

n°263 : My suffering left me sad and gloomy.

n°318 : The death warrant arrived that morning, packaged in a large white envelope marked *confidential* and addressed to Tab Mason, Superintendent, Oregon State Penitentiary.

n°338 : 'You too will marry a boy I choose,' said Mrs Rupa Mehra firmly to her younger daughter.

n°347 : Major Pettigrew was still upset about the phone call from his brother's wife and so he answered the doorbell without thinking.

n°349 : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere to go.

Dans la phrase n°259, le roman s'ouvre sur le tableau d'une hémorragie annonciatrice d'un accouchement problématique, alors qu'un couple apparemment heureux (*curled up against him*, *he smiled*) semble mener une vie normale. Cette première scène présage une suite faite d'inquiétude, d'hôpital, d'une possible mort. Phrase n°263, on découvre un tableau général de tristesse et de souffrance. Cette phrase courte de 7 mots est accablée par une écrasante isotopie du malheur dite par la totalité des mots lexicaux. Le déterminant possessif *my* et le pronom objet *me* ne laissent au sujet parlant que la place d'un objet souffrant, à la fois siège et cible de son malheur, dans un solipsisme circulaire. Dans la phrase n°318, le tableau est carcéral, sur fond de condamnation à mort, envisagée du point de vue du personnel pénitentiaire. Au n°338, la réplique au style direct nous fait directement plonger dans une famille que l'on imagine indienne (grâce au nom propre), une mère omnipotente, des filles obligées à des mariages forcés. Dans la phrase n°347, le tableau est ambigu du fait de la polysémie de l'adjectif *upset* : il peut s'agir d'une contrariété due à une discorde entre le personnage et la femme de son frère, ou d'une plus forte émotion, un bouleversement causé par une mauvaise nouvelle annoncée par la belle-sœur lors de la conversation

téléphonique. Le lecteur peut donc élaborer deux tableaux possibles, et attendre que de plus amples développements viennent confirmer l'un ou l'autre. Et enfin au n°349, une femme veut partir en vacances. La seconde partie de la phrase *but there was nowhere to go* résonne comme un discours indirect libre et nous plonge dans la situation de cette femme qui, sans doute parce qu'elle s'y prend trop tard, ou qu'elle n'a pas de moyens, ou qu'elle n'a pas de relations pouvant lui faire bénéficier d'un lieu de villégiature, se plaint de ne pas trouver de quoi satisfaire son désir.

Pour chacune de ces phrases, le lecteur peut, afin de se représenter la scène, avoir recours à une situation type de la vie courante. Ces situations types (urgence médicale, accouchement risqué, mauvaise nouvelle, mariage forcé par l'autorité parentale, frustration de ne pas pouvoir partir en vacances, etc.) ont toutes des implications plausibles, engagent divers développements possibles et, par conséquent, permettent au lecteur d'orienter ses attentes, et à l'auteur de les diriger.

La première phrase induit une réduction du champ des possibles et porte les premières instructions laissées par l'auteur afin de contraindre l'activité de représentation et d'interprétation du lecteur. Pour F. Rastier (1989), le texte est contrainte :

> Plutôt que le réceptacle dépositaire d'un sens plus ou moins profond, le texte apparaît comme une série de contraintes qui dessinent des parcours interprétatifs. Chaque lecteur est libre de suivre un tracé personnel, de déformer ou de négliger à sa guise les parcours indiqués par le texte, en fonction de ses objectifs et de sa situation historique. […] un texte doit être conçu comme un ensemble de contraintes sur la production du sens […]. (Rastier 1989 : 18)

Le texte remplit une fonction de guidage, autre aspect de l'orientation. C'est, selon Adam (1995), une caractéristique du texte écrit :

> En tant que texte produit pour être lu, l'écrit a subi un traitement, une certaine élaboration : le scripteur fournit les indices qu'il juge utiles à une bonne transmission de ce qu'il veut dire et pour ce faire, il s'appuie sur un savoir commun et fait des hypothèses sur ce que son (ses) lecteur(s) pourra (pourront) déduire de son texte. (Adam 1995 : 26)

Les situations types sont un avatar de ce *savoir commun*. Il est vrai que le texte oral, puisqu'il est délivré en présence de ses auditeurs, laisse la place aux ajustements en cas de difficultés dans la transmission du sens. Reçu à distance de sa production, le texte écrit nécessite un certain guidage. Si l'enjeu du début d'un roman est de permettre au lecteur d'élaborer

rapidement une idée globale du texte, du récit et de l'univers construit, il semble en effet pertinent de penser que l'auteur a intérêt à le guider. De son côté, le lecteur est à l'affût et tend à faire indice de tout signe.

4.2.2.3. Bilan et conclusion

Si elle l'est rarement d'une fin, la première phrase peut donc s'avérer programmatique d'un certain contenu narratif et permettre de prédire certains moments du récit. Les propriétés thématiques de la première phrase sont donc, à ce titre, mises à profit par le lecteur lorsqu'il génère des inférences : inférences locales sur la suite immédiate, inférences plus globales sur la forme générale du roman, sa *configuration*. Ces inférences sont sous-tendues par un présupposé : le monde fictif représenté est soumis au temps et à la causalité, il obéit aux mêmes lois que notre monde ordinaire. On peut donc le lire et le prédire grâce à notre connaissance du monde, notamment des processus causaux. On applique au monde de la fiction le même bon sens, le même savoir statistique[77] qu'à notre monde ordinaire.

On a noté l'importance du concept de *configuration*, tant au niveau narratif que textuel. Il s'agit de ne pas oublier que, dans un texte narratif, la narration est construite par le texte et que le texte vit par et pour la narration : configuration textuelle et narrative fonctionnent de concert. Texte et récit sont dans le temps, laissant ainsi au lecteur le loisir de les anticiper. Anticiper le récit, c'est aussi anticiper le texte ; s'attendre à un certain contenu narratif revient à prédire un certain contenu textuel. Par le texte, « proposition après proposition, est progressivement construite une représentation orientée […] cette orientation, qui tient lieu de programme, permet d'anticiper sur la suite et sur la cohérence globale du texte » (Adam 1995 : 49).

Une phrase peut notamment programmer l'apparition de certains mots. Des recherches en psychologie cognitive expérimentale tendent à prouver que, lors de la lecture d'un texte et en présence d'une situation familière mettant en scène une action, l'instrument employé par l'agent est inféré par le lecteur[78] (Swinney & Osterhout 1990[79]). L'existence de

[77] Il a été établi que les enfants acquièrent au fil de leur développement un savoir statistique sur le monde : il est probable ou non que telle cause entraîne tel effet. Voir notamment les travaux de S. Dehaene sur l'apprentissage. Sur la psychogénèse de la notion de causalité chez l'enfant, voir les ouvrages de E. Claparède, J. Piaget et A. Michotte.

[78] La mention d'un instrument incohérent par rapport à l'action a pour effet d'augmenter le temps de lecture. C'est ainsi que l'on peut conclure à la préconception de l'instrument.

[79] Pour une revue des diverses recherches sur les inférences générées pendant la lecture, voir N. Campion & J.-P. Rossi (1999).

l'instrument est donc préconçue et son apparition à un moment donné du texte est donc, en quelque sorte, programmée par le lecteur. En réalité, toute phrase, tout mot transporte, par le jeu des réseaux sémantiques, du texte potentiel.

Il n'est pas dit que toute première phrase soit voulue programmatique par l'auteur, qu'il lui assigne cette fonction. Néanmoins, le lecteur, avide et curieux, n'a d'autre choix que de la prendre comme telle : il lui faut en extraire le maximum d'informations, en épuiser les ressources programmatiques, la faire parler. Certaines phrases jouent de cette urgence en se faisant arides, avares et peu propices à l'élaboration d'un programme. Cette désorientation est, selon Del Lungo (2003 : 135-138), une des ficelles par lesquelles la première phrase exprime sa « fonction de séduction ». Elle diffère la mise en place d'une configuration en devenant énigme – *captatio benevolentiae* moderne, « perverse », sur le mode de « l'obstacle, du barrage, voire de l'interdiction » (Del Lungo 2003 : 137).

Programmatique, la première phrase l'est avant tout parce qu'elle est phrase : elle prévoit, dans le respect d'une certaine cohérence causale, narrative et textuelle, une certaine suite. Selon Le Ny (2005), c'est là une caractéristique standard de toute phrase d'un texte, et le lecteur applique spontanément toujours les mêmes raisonnements prédictifs :

> Chez le lecteur normal, le traitement cognitif du début « Les forêts... » permet aussi d'anticiper, grammaticalement, que ce groupe sera avec une probabilité élevée le sujet du verbe qui va venir, et que celui-ci sera aussi au pluriel ; d'anticiper aussi que le sens de la phrase qui va venir sera en rapport avec tout ce qui est habituellement su à propos des forêts. (Le Ny 2005 : 105)

Le Ny (2005 : 105) parle d'« information d'anticipation probabiliste, qui attend d'être normalement confirmée par la suite de la phrase ». En cela, la première phrase ne diffère guère d'une autre ; mais parce qu'elle est première, elle concentre toutes les attentes.

Au niveau thématique, des « anticipations probabilistes » (Le Ny 2005 : 105) sont également envisageables. Pour Del Lungo (2003),

> […] le début du roman joue obligatoirement un rôle thématique en raison de la présentation – implicite ou explicite – du sujet du texte, et en raison de l'ouverture des champs sémantiques ou perceptifs. (Del Lungo 2003 : 160)

Il est vrai, nous le verrons au chapitre 6, que l'introduction des personnages du récit constitue l'une des étapes essentielles de la construction de l'univers de la fiction. Lorsqu'un personnage est présenté dans la première phrase, le lecteur peut prédire qu'il sera l'un des principaux acteurs du récit. En revanche, de l'aveu même de Del Lungo, l'exposition des

thématiques majeures qui constitueront les lignes de force du récit :

> […] s'étale, à vrai dire, dans tout l'espace d'ouverture du roman, car le titre est le premier élément thématique […]. Il faut donc imaginer que plusieurs chaînes de thématisation se structurent à l'ouverture du roman, reliant différents espaces textuels suivant une séquence obligée : titre – autres éléments du péritexte – *incipit* – texte ; et souvent ces chaînes thématiques – nous l'avons déjà remarqué à propos des avertissements, notes, prologues, mais aussi certains *incipit* – sont loin d'être cohérentes. (Del Lungo 2003 : 160-161)

Bien que ce que Del Lungo (2003) nomme *fonction de thématisation* dépasse, donc, notre objet d'étude, il est indéniable que, lorsqu'il découvre la première phrase, le lecteur élabore déjà, plus ou moins sourdement, une idée de ce que sera le roman, ou plutôt réoriente l'idée qu'il s'en était faite avant même d'ouvrir le livre.

Cette anticipation n'est plus un calcul algorithmique mais une prédiction heuristique, mélange d'intuition et de connaissances acquises par l'expérience. En fonction de ce qu'il connaît de la situation décrite mais aussi du type de texte, le lecteur élabore un raisonnement analogique. D'après *L'homme cognitif* de A. Weil-Barais (1993),

> Le raisonnement analogique est un raisonnement incertain qui permet aux sujets d'avancer dans leur connaissance du monde et dans la résolution des problèmes auxquels ils sont confrontés. […] On avance des hypothèses qui permettent de s'engager dans un raisonnement expérimental qui permettra de les contrôler. On se donne une représentation d'un objet inconnu en le rapportant à un objet connu. C'est une méthode heuristique de découverte. (Weil-Barais 1993 : 526)

Le genre du texte, annoncé par les paratextes et l'éditorial, joue un grand rôle dans ce type de prédiction. Au fil de ses lectures, le lecteur forge en effet ses compétences *transtextuelles* (terme que Baroni (2007 : 29 puis 225 *sq.*) emprunte à Genette) et peut prédire certains développements en fonction des régularités génériques qu'il attribue à tel ou tel type ou sous-type de texte. La conscience du genre fonde ses préjugés, comme autant de repères l'aidant à la compréhension du texte.

En conclusion de cette deuxième partie, la première phrase sert-elle à orienter la lecture ? Oui, sans doute, par la force des choses : en tant que début, elle est le *diapason* (Aragon 1969 : 96), elle situe le discours et initie le sentier qui la poursuivra jusqu'à la fin. Par son contenu, elle peut orienter le lecteur sur certaines pistes, mais aussi jouer à le

désorienter. Par sa position initiale, elle est, au moment de sa lecture, la première et unique expression du texte et de la fiction, celle par quoi ils adviennent, annulant du même coup tout ce qu'ils ne seront pas. Selon A. Berthoz (1997 : 282), physiologiste de la perception et de l'action, « le cerveau est une machine biologique à prédire ». Une propriété de notre cognition serait ainsi de dériver des perceptions un cortège de simulations, prédictions et anticipations. Toute action, tout état perçus seraient intégrés à des scénarios déroulant toute la chaîne des possibles causaux jusqu'à une fin. « L'anticipation est bien une caractéristique essentielle [du] fonctionnement [des sens] » (Berthoz 1997 : 28). La machine prédictive et anticipatrice[80] s'est sans doute mise en marche avant la lecture effective de la première phrase, car, ainsi que l'écrit Gadamer (1976 : 104), « quiconque veut comprendre un texte a toujours un projet ».

À l'entrée en lecture, le lecteur a donc un projet, qu'il croise avec les données objectives du texte. La compréhension, autant qu'elle a besoin de ces schémas anticipatoires, peut les craindre : elle peut échouer si le projet ne sait pas rester plastique et muter au fil des informations entrantes.

Si texte et discours narratifs sont pour leur fin, si la cognition est une « machine à prédire », quelle spécificité reste-t-il à la première phrase au regard de l'orientation ? On pourrait penser que cette phrase n'est guère plus programmatique que la énième du texte, et que le lecteur lui applique autant qu'à une autre ses projections anticipatoires. Néanmoins, il lui reste qu'elle est la première : elle annule une partie des possibles déduits des paratextes, et, surtout, elle concentre donc toutes les attentes du lecteur, ce qui en fait, pour l'auteur, un formidable terrain de jeu. Le jeu est le grand cadre pragmatique de l'activité littéraire dont le roman est support et médium ; jouer à dire et à ne pas dire, jouer à croire et faire croire, jouer aussi à deviner et à se laisser surprendre.

Souvent incomplète et parfois absente, la situation construite par la première phrase laisse des zones d'ombres qui orientent la lecture sur le mode de l'imagination active et du déchiffrement. La désorientation diégétique sert ainsi l'orientation pragmatique.

Nous avons mis en doute la pertinence des fonctions de codification. Elle augmente sans doute dès lors que l'on considère, non plus uniquement la seule première phrase, mais les premières pages du roman. Si, après plusieurs pages, le roman échoue à donner une impression relativement claire sur sa nature, il prend le risque d'être abandonné par le lecteur, confus. En revanche, une seule phrase ne saurait concentrer autant d'enjeux,

[80] Il sera à nouveau question de l'anticipation et de la prédiction au chapitre 7, point 7.3.2.1.

ni ne pourrait répondre à tant d'exigences.

Ainsi, la véritable grande fonction d'orientation de la première phrase est la suivante : plaire. Elle est la phrase du texte qui porte cet impératif à son paroxysme ; c'est là l'une de ses spécificités. Il lui faut séduire pour attirer le lecteur sur le sentier du roman, le charmer pour le diriger vers la suite de la lecture, piquer sa curiosité pour faire émerger chez lui le désir de s'engager sur le chemin de la fiction. À ce jeu-là, tous les moyens sont bons, tous les coups sont permis, et il n'y a aucun code de bonne conduite ; car il faut à tout prix que le lecteur lise, sans quoi la fiction demeurera lettre morte, elle qui ne peut, pour paraphraser W. Iser (1979 : 279), sortir de sa virtualité et trouver son actualité que dans une conscience. Selon Baroni (2007), l'incertitude serait l'ingrédient essentiel de cette séduction. L'attrait de l'incertitude est-il dû au fait qu'elle nuit à l'activité anticipatoire du lecteur ou, au contraire qu'elle la démultiplie ?[81]

[81] On traitera de l'anticipation au chapitre 7, point 7.3.2.1. Sur la séduction et l'incertitude, voir le chapitre 8.

Partie III : **CONSTRUIRE**

« … projeter un monde sonore au-delà d'un monde muet… »
G. Bachelard, *L'air et les songes*, (1943 : 65)

Nous avons choisi de traiter les fonctions associées à la première phrase sous deux angles généraux : orienter et construire ; deux angles convergents, puisque l'orientation et la construction sont coïncidentes et codépendantes. Le texte construit un discours, mais aussi un monde, un univers. Dans cette partie, on explorera la construction sous divers aspects. Construction aux niveaux énonciatif et narratif d'abord (chapitre 5), puis construction d'une situation au moyen d'un texte servant de support aux représentations du lecteur ; on adoptera alors une approche cognitiviste (chapitre 6). En parallèle, se joue également la construction de ce que Del Lungo (2003 : 135-136) appelle l'« attraction », l'« énigme », qui pousse le lecteur de l'extérieur à l'intérieur de la fiction. Nous conserverons à l'esprit notre objectif : caractériser la spécificité de la première phrase du roman.

Chapitre 5 : **CONSTRUIRE LE CADRE ÉNONCIATIF ET NARRATIF**

Lecercle (1997), que nous citions en introduction à la partie II de cette thèse, fait état d'une fonction traditionnellement attribuée à la première phrase : la construction des repères.

> La fonction de l'*incipit* est la construction des repères. La première phrase doit introduire (c'est-à-dire commencer à construire) un énonciateur, un moment d'énonciation et une situation d'énonciation. (Lecercle 1997 : 8)

L'expression « construction des repères » et la référence à « l'énonciation » situent le propos de Lecercle dans le sillon de la Théorie des Opérations Énonciatives (TOE). Dans le cadre de cette théorie, un énoncé, produit d'un acte d'énonciation, est le résultat d'une construction complexe : construction d'un repère origine du discours qui servira de support aux déterminations et modalités (l'énonciateur S_0), construction d'un temps repère site du procès d'énonciation (moment de l'énonciation T_0)[82], construction d'une référence (le repéré) et construction d'une unité d'énonciation (l'énoncé), condition et résultat des précédentes constructions. Le *repérage*, à la fois « opération de détermination d'un repéré par mise en relation avec un repère » (M.-L. Groussier & C. Rivière 1996 : 117) et produit de cette opération[83], est le concept axiomatique de cette théorie. Sa possibilité est fonction de la construction préalable (explicite ou implicite) de repères. Dès qu'il y a discours, il y a référence à des objets du monde (réels ou inventés) et il y a donc mise en relation d'un

[82] S_0 et T_0 constituent les coordonnées de la situation d'énonciation Sit_0.

[83] Groussier & Rivière (1996 : 177) : « Le terme de repérage est employé aussi bien pour l'opération que pour la relation qui en résulte. »

repéré avec un repère.

Le repère primitif de tout discours est la situation d'énonciation, définie par l'énonciateur et le moment de l'énonciation. L'énonciateur est « l'origine des repérages mis en jeu par le processus énonciatif et non l'origine du processus » (S. de Voguë 1992 : 81-82[84]) : il est une abstraction, une « conscience énonciative désincarnée » (Rivara 2000 : 307) qui, lorsqu'il y a discours, s'incarne dans un sujet pensant, expérient, s'exprimant, doué d'intention, nommé *locuteur* et noté L_1 ; c'est en lui que naît l'intention d'énoncer. Seule l'énonciation préexiste à ce qu'elle construit. Cette précédence fait de Sit_0 la seule origine absolue[85] possible des opérations de référence et de détermination. Parce qu'elle contient le premier énoncé du texte, la première phrase est l'endroit crucial où ces repères se posent, c'est-à-dire se fondent et se manifestent pour la première fois.

Le concept de situation d'énonciation tient pour présupposé que tout discours a une origine subjective et spatio-temporelle. Toutes les déterminations nominales, verbales et toutes les références présentes dans le discours sont donc « calculées » par rapport à cette origine, qui est aussi support des modalités. La relation à l'origine énonciative, dite « de repérage », est ainsi codée par un certain nombre de marqueurs et de désinences, qui, en plus de dire cette relation, peuvent également en indiquer le mode.

5.1. Les types de repérage énonciatif dans la TOE[86]

Dans la TOE, la relation de repérage, dite *epsilon*, est notée $\in$; il en existe quatre.

- **L'identification**, notée = : repérer a et b en identification revient à dire que a et b sont équivalents. Par le signe =, on signifie la possible réversibilité de la relation de repérage en cas d'identification parfaite, de telle sorte que a=b peut équivaloir à b=a. Le temps grammatical du présent, par exemple, repère un procès en identification avec T_0 ; le pronom personnel *je* identifie l'énonciateur (l'instance d'énonciation) avec le locuteur (la personne de chair qui fonde l'énonciateur), tel que $S_0 = L_1$. Le marqueur typique du repérage en identification est le verbe *être*.

- La différenciation, ou localisation, ou décalage, notée $\neq$: repérer a et b en

[84] Cité dans le glossaire des termes de la TOE, consultable en ligne : www.sil.org/linguistics/glossary_fe/defs/TOEFr.asp

[85] Par opposition aux repères relatifs que constituent les situations d'énonciation rapportées.

[86] D'après A. Culioli (1999), L. Danon-Boileau (1987), H. Chuquet (1994), R. Rivara (2000).

différenciation signifie que a et b sont distincts et pris dans une relation dissymétrique où l'un est repère et l'autre repéré. Contrairement à ce qui était vrai pour l'identification (parfaite), la relation n'est donc pas réversible. La différenciation sert notamment à la localisation : la différence correspond à l'écart entre le repère et le repéré et s'apprécie par contraste avec l'écart nul propre à l'identification. La deuxième personne (*you*) est la trace d'un repérage en différenciation : le référent de ce pronom personnel est repéré par rapport à *I* en décalage. Le passé composé français et le *present perfect* anglais reposent également sur ce type de repérage : un procès a eu lieu dans le passé et est mis en rapport avec la situation d'énonciation ; le procès est décalé mais en rapport avec l'origine.

- La rupture, ou décrochage, notée ω : ce repérage rompt avec la situation d'énonciation. Le repéré n'informe pas sur la situation d'énonciation et la situation d'énonciation n'informe pas sur le repéré ; ils sont déconnectés. La troisième personne, personne exclue de la situation d'énonciation (qui est une situation d'interlocution à deux) résulte de ce type de repérage, de même que les temps de l'*aoriste*, *i.e.* le passé simple français et le prétérit simple anglais, spécialisés dans la description de procès dont l'antériorité déconnecte du présent de l'énonciation.

- Le repérage « étoile » ou mixte, noté *, est un repérage en deux temps. Il s'agit premièrement d'une rupture, mais une rupture logique, un décrochage vers un autre plan que celui de la réalité. Ce repérage place le repéré sur un plan disjoint, indépendant de la situation origine (Sit_0). Dans un second temps, les trois types de repérages habituels (=, ≠, ω) interviennent pour construire les énoncés. Le repérage * sert à la formation d'énoncés fictifs.

Dans les paragraphes qui suivent, on s'intéressera notamment à la façon dont la TOE explique la combinatoire de ces divers repérages et rend compte de l'émergence d'une énonciation de fiction (ou est-ce une fiction d'énonciation ?). Nous verrons ensuite comment la TOE fait le lien entre énonciation et narration, et analyserons des exemples tirés du corpus.

5.2. Fiction et énonciation

5.2.1. Le paradoxe de la fiction : le vrai, le faux, le ni vrai ni faux

D'après Rivara (2000), aucun signe extérieur ne distingue les assertions de fiction des énoncés de non-fiction[87]. En revanche, elles se démarquent grâce à une caractéristique qui leur est tout à fait spécifique :

> […] ces assertions sont censées remplir à la fois deux fonctions incompatibles : en tant qu'assertions, elles doivent *présenter comme vrai* un contenu propositionnel et ainsi poser l'existence d'un individu, d'un objet, d'un événement ; mais en tant qu'assertions de fiction, elles doivent présenter l'existence des composants du monde décrit comme n'étant *ni vraie ni fausse*. (Rivara 2000 : 290)

Rivara pose ici en des termes très clairs l'apparent paradoxe d'un monde à l'intérieur duquel tout est « pris au sérieux » (Rivara 2000 : 301), mais à l'extérieur duquel rien de ce qui en relève ne peut l'être. Comme le disait Genette (1991 : 43), que cite Rivara (2000 : 291), « une promesse de Vautrin à Rastignac n'engage pas Balzac, mais elle engage […] sérieusement Vautrin ». Réciproquement, selon Martin (1988),

> […] les affirmations qui sont faites dans la fiction sont, comme toutes les affirmations, données pour vraies ; or nous savons qu'elles ne correspondent à rien ; et pourtant nous n'avons pas le sentiment d'être trompés. (Martin 1988 : 161)

En effet, la réussite du processus global de création et de réception d'une œuvre de fiction repose sur une volonté partagée par toutes les parties de *faire comme si* tout était vrai – le fameux *willing suspension of disbelief*. Par sa position liminaire, la première phrase sert de transition et d'interface entre deux modes d'appréhension du discours, le mode sérieux et le mode ludique. S'il consent donc à « faire comme si », il s'agit pour le lecteur d'accueillir ce monde fictif comme un monde autonome, à l'intérieur duquel rien n'est feint. Pour M. Vuillaume (1990 : 18), le texte de fiction doit être accepté comme « la narration fidèle d'événements qui se sont réellement produits », ce qui revient à accorder au narrateur le crédit de celui qui relate des faits connus et acceptés comme étant réels dans un monde parallèle. Pour le narrateur, en effet, l'histoire qu'il raconte est bien vraie, autant que l'est le fait qu'il la raconte au lecteur. Pour Vuillaume (1990 : 112), ce dispositif pragmatique mettant en relation le narrateur et le lecteur, deux entités n'appartenant pas au même plan

[87] Pour une discussion sur le statut logique et pragmatique des énoncés de fiction, voir au chapitre 2, point 2.1.2.

de réalité, ajoute un « surcroît de fiction » essentiel au bon fonctionnement de celle-ci. Dans la théorie des *Text Worlds*, développée par P. Werth (1999), on considère qu'entre le lecteur et le narrateur s'établit une relation de confiance (*trusting relationship*, J. Gavins[88] 2007 : 130) identique à celle qui, dans la conversation ordinaire, engage l'une envers l'autre les deux parties de l'interlocution.

La communication narrateur-lecteur est elle-même incluse dans un cadre plus grand qui l'enchâsse, celui de la communication auteur-lecteur. Bien qu'elle ne transite pas par le texte, celle-ci est présente dans le contexte pragmatique global d'une œuvre de fiction, si l'on admet toutefois que l'auteur écrit pour un public (dont on peut supposer qu'il a une certaine représentation) et que le lecteur ne peut s'empêcher de construire une certaine image de l'individu incarné dont le nom figure sur la couverture[89].

À la fois vraies (à l'intérieur du monde fictif) et fausses (dans le monde ordinaire), les assertions de fiction ne sont, d'après la TOE[90] et comme le dit Rivara (2000 : 290 cf. *supra*), « ni vraies ni fausses ». En effet, elles sont énoncées sur un mode qui les rend étrangères à la notion de vérité. La spécificité logique de la fiction serait donc la conséquence d'une spécificité énonciative.

5.2.2. Transfert d'origine énonciative et mode d'énonciation fictive : qui parle ?

D'après Rivara (2000) et à la suite de A. Culioli (1999 notamment), le discours fictionnel correspond, d'un point de vue énonciatif, à un dédoublement de la situation d'énonciation. Opère une dissociation entre la situation d'énonciation de l'auteur (Rivara parle d'*auteur-énonciateur*) et celle du narrateur, conformément d'ailleurs à ce que soutient la tradition narratologique qui a coutume de séparer ces deux entités. On lit dans Rivara (2000),

> Dans l'étude littéraire d'une œuvre, l'expression « l'auteur » fait donc référence à

[88] J. Gavins (2007) est l'auteur d'une introduction à la théorie du *Text World*. Cette théorie, élaborée par P. Werth (2009), prétend qu'un texte construit un *text world*, une représentation.

[89] Selon la *Text World Theory*, le lecteur a spontanément tendance à voir en le narrateur une représentation, au moins partielle, de l'auteur. On lit dans Gavins (2007 : 129), "Whether you have read X's work before or not, whether you know anything about his life and personality or not, you may nevertheless assume the narrator of this novel to be a text-world projection of aspects of himself. In literary theory, this projection is known as the **implied author**." Il nous semble que Gavins fait ici erreur : dans la notion d'*implied author*, telle que W.C. Booth l'a énoncée dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), l'image que le lecteur se fait de l'auteur n'a pas spécifiquement pour origine ou support la figure du narrateur. L'*implied author*, cette figure imaginaire de l'auteur plus ou moins conforme à la réalité, se construit à partir du style de l'écriture et des divers partis pris esthétiques et idéologiques dont le texte est la manifestation. La figure du narrateur y participe peut-être, mais elle n'en est certainement pas l'origine exclusive.

[90] La TOE est ici en accord avec la linguistique pragmatique.

> un être humain spécifique qui, dans la théorie de l'énonciation, est à la fois *locuteur* et, pour reprendre une distinction essentielle chez Culioli, un *énonciateur*. On dira que son destinataire est le lecteur, ou, plus exactement, le *public* […]. [Le] narrateur est un être abstrait, construit par l'auteur […]. (Rivara 2000 : 293)

Revenons un instant sur la distinction que Culioli introduit entre *locuteur* et *énonciateur*. Le *locuteur* est la personne physique à partir de laquelle est créé l'*énonciateur*, être abstrait correspondant au *locuteur* en tant qu'il a la parole à un moment donné. Dans la TOE, le *locuteur* est noté L_1 et l'*énonciateur* S_0. Le chiffre zéro, qui représente un nombre non réel, symbolise le caractère abstrait de l'énonciateur, tandis que le locuteur, être concret et incarné, est désigné par le chiffre un, nombre réel. L'équation suivante est posée : $S_0 = L_1$. L'auteur est un *locuteur* L_1 et un *énonciateur* S_0, conformément à l'équation précédente. D'après Culioli, le narrateur, lui, est un énonciateur fictif noté S_0^1, issu d'une situation d'énonciation fictive notée Sit_0^1 (S_0^1, T_0^1). Cette situation Sit_0^1, celle du narrateur, est dérivée de la situation d'origine de l'auteur, en vertu d'un repérage complexe correspondant à la valeur * (« étoile ») de la relation *epsilon* (relation de repérage). D'après Culioli (1999 : 133-134), la dérivation d'un moment T_0^1 à partir de T_0 correspond à la constitution d'un moment fictif, « un espace où les contradictions sont suspendues ». Au départ, Culioli réserve ce type de repérage aux énoncés n'ayant pas valeur de vérité, comme les énoncés ludiques des jeux enfantins (« je serais le marchand, tu serais la marchande »), les hypothétiques (« si j'étais riche... »), et les injonctives conditionnelles (« qu'elle ose seulement me parler et je m'en vais »). Rivara (2000) parle lui aussi d'un nouvel *espace énonciatif*, dérivé d'une situation d'énonciation ordinaire, et qui n'est pas soumis aux mêmes règles :

> Un espace énonciatif est ainsi ouvert, à l'intérieur duquel sont abolies les contraintes de vraisemblance pragmatique qui pèsent sur le discours quotidien. […] Ceci implique notamment que, *dans ce discours fictif, les locuteurs ne pourront rien asserter du monde réel qui doive être « pris au sérieux »*. (Rivara 2000 : 301 ; il souligne)

C'est, selon lui, ce *mode d'énonciation ludique* (Rivara 2000 : 301) que les exemples de Culioli ont en commun avec la narration de fiction :

> On voit que ce mode d'énonciation ludique est très proche de celui des narrateurs de la littérature de fiction : le narrateur fictif a les propriétés d'un énonciateur fictif S_0^1, mis en place par l'auteur qui énonce « (Ceci est un) roman, une nouvelle, une fable », etc. et qui construit ainsi, par un énoncé tout

> à fait sérieux, l'énonciateur-narrateur chargé de raconter l'histoire. (Rivara 2000 : 301)

L'énonciation ludique est donc dérivée d'une énonciation ordinaire, enchâssée dans celle-ci. De l'une à l'autre, de Sit_0 à Sit_0^1, a donc lieu un glissement, une disjonction, une dérivation ; et de l'auteur-énonciateur au narrateur-énonciateur, une transmission d'autorité énonciative, un transfert d'origine : l'auteur, personne physique à l'origine du texte, délègue au narrateur qu'il construit la tâche de raconter l'histoire. Ce n'est donc pas l'auteur qui est énonciateur du récit, mais le narrateur. Selon Rivara (2000),

> […] l'auteur d'un roman ou d'un recueil de contes et nouvelles *n'énonce dans le livre que le paratexte : le titre, le sous-titre* (« roman », « conte », « nouvelle », etc), éventuellement la dédicace, etc. Ce faisant, il asserte que ce qui suit est un récit de fiction, et qu'il confie à un narrateur la tâche de rédiger ce récit. Ce narrateur est un être abstrait, construit par l'auteur […]. (Rivara 2000 : 293 ; il souligne)

Ainsi, la responsabilité énonciative de l'auteur cesse où débute celle du narrateur. Selon Rivara, ce moment de transmission a lieu après l'énonciation du titre, du sous-titre (par lequel « il [l'auteur] choisit d'adopter la convention de fiction », *ibid.* : 293), de la dédicace ou autres avant-propos, avertissement, note de l'auteur, etc. Autrement dit, en plus de tout le corps du texte, ce sont aussi le titre de la partie, du chapitre, ou l'indication de lieu ou de temps qui précèdent la première phrase qui seraient également assumés par l'énonciateur fictif qu'est le narrateur. En effet, pour Rivara, l'auteur délègue « le pouvoir de **rédiger** le récit » (*ibid.*) au narrateur, qui devient ainsi scripteur fictif du texte écrit, responsable (fictivement) par conséquent de ce dernier ainsi que de tous les choix stylistiques et narratifs induits.

Cette façon de présenter les choses ne fait pas l'unanimité. L. Danon-Boileau (1982), par exemple, diverge tout d'abord par la terminologie qu'il emploie : au terme d'« auteur », qui « intéresse les biographes » (Danon-Boileau 1982 : 42), il préfère celui d'« écrivain », qui, pour lui, désigne le « mécanisme de production qui a pour résultat l'ensemble des énoncés d'un livre » (*ibid.*), le « mécanisme d'engendrement des textes » (*ibid* : 42 n12). En fait, Rivara (2000) ne dissocie pas la personne de l'auteur et sa figure en tant que source énonciative. Pour Danon-Boileau (1982) en revanche, c'est l'écrivain qui décide du style, des divers choix lexicaux, des stratégies narratives. Il ne peut donc pas être totalement exclu du cadre de l'énonciation. En vérité, l'idée d'un narrateur-scripteur

éliminant totalement l'auteur du tableau paraît assez contre-intuitive, un artifice théorique.

En revanche, la position de Rivara (2000) a ceci de commode qu'elle permet de séparer totalement les deux situations d'énonciation, de les rendre étanches l'une à l'autre et ainsi d'évacuer la contradiction suivante : dans la perspective de Danon-Boileau (1982), nous avons deux situations d'énonciations disjointes (valeur *) et pourtant l'un des deux énonciateurs (l'auteur) semble agir sur les énoncés de l'autre (le narrateur) en lui dictant son texte, pour ainsi dire. À l'inverse, si l'écriture du texte est totalement assumée par le narrateur, on fait le postulat théorique que l'auteur fonde le narrateur, pas le texte.

Culioli (1999) parle, pour la situation d'énonciation fictive Sit_0^1, d'un « repère origine dédoublé, à la fois identifiable et non identifiable à Sit_0 », reconnaissant ainsi, lui aussi, la superposition de la rupture et de l'identité entre les deux situations, en particulier lorsque le narrateur dit *je* (voir *infra* 5.3.2.). Les deux situations enchâssées connaîtraient donc une forme de compatibilité : l'enchâssante pourrait organiser l'enchâssée. Nous sommes d'accord avec cette position. Nous considérerons que la responsabilité fictive du narrateur débute par la première phrase.

La première phrase est donc le lieu d'un transfert d'origine énonciative. C'est par elle et pour elle qu'opère le dédoublement énonciatif dont parle Culioli, qu'a lieu le passage du relais entre l'auteur-énonciateur et le narrateur-énonciateur, que s'ouvre un nouvel espace énonciatif, ludique et spécifique, au sein duquel tout est permis. La première phrase construit une nouvelle situation d'énonciation. Être le site de cette mutation lui offre une formidable spécificité. Elle est le point de chute d'Alice lorsqu'elle atterrit dans le pays des merveilles, c'est par elle que, après avoir passé les seuils successifs de la couverture et des paratextes, le lecteur pénètre dans ce nouveau territoire imaginaire.

5.3. Narration et énonciation

5.3.1. Narration *est* énonciation

Si rien ne doit être « pris au sérieux » à l'extérieur, à l'intérieur de ce nouveau cadre énonciatif, en revanche, le discours a valeur de vérité. Les mécanismes énonciatifs à l'œuvre dans le discours ordinaire y fonctionnent de la même façon, notamment l'opération de repérage qui peut, par rapport à la situation d'énonciation fictive, prendre les mêmes valeurs que dans un discours ordinaire : identification, différenciation, rupture. D'après Rivara (2000),

> Un repérage fictif […] est une opération composite : il comprend toujours un

> repérage en rupture par rapport à *Sit*$_0$ et qui ouvre un espace énonciatif détaché de celui défini par *Sit*$_0$: un énoncé fictif ne parle pas du réel, mais uniquement des événements et entités qui se situent dans l'espace fictif, même s'ils sont empruntés au réel. (Rivara 2000 : 302)

Une fois ce nouvel espace énonciatif détaché de son origine, les énoncés peuvent commencer à parler du monde fictif, exactement comme ils le feraient du monde ordinaire. On assiste donc à un repérage en deux temps, « composite », au cours duquel se succèdent deux moments : d'une part, la rupture ou disjonction, par la valeur *, constitutive d'une nouvelle situation d'énonciation ; d'autre part, à l'intérieur de cette énonciation fictive dérivée, on se servira des diverses relations de repérage permettant de parler du monde fictionnel en question. Les trois autres types de repérage interviennent donc tout comme ils le feraient dans une énonciation ordinaire. À la valeur * de $\in$ (*epsilon*) viennent donc s'ajouter les micro-valeurs = (identification), ≠ (différenciation ou localisation), et ω (rupture, décrochage) de la relation de repérage.

Notons que les linguistes de l'énonciation n'ont pas tous la même conception du repérage fictif. Prenons par exemple H. Wyld (2001) qui, à l'inverse de Rivara (2000), ne conçoit pas l'énonciation fictive comme dérivée de la situation d'origine : elle est, selon lui, en *non-repérage* par rapport à *Sit*$_0$. Cette relation négative, notée $\notin$, construit une situation d'énonciation en miroir. La relation *epsilon* se décline ainsi en deux variables, $\in$ et $\notin$, la première servant à construire des récits factifs (*realis*), la seconde des récits fictifs (*irrealis*) (Wyld 2001 : 112). Toujours est-il que $\notin$ peut prendre les mêmes micro-valeurs que son *alter ego* $\in$.

Ce qui est commun à ces théories est que la narration est une énonciation. C'est, d'ailleurs, la thèse de Rivara (2000), qui s'emploie à développer une *narratologie énonciative*. Si la narration est une énonciation, c'est donc que le narrateur est un énonciateur. Les divers repérages énonciatifs additionnels (ou micro-valeurs de $\notin$) peuvent en cela constituer des indices pour l'identification du type de narrateur. Si l'énonciateur dit *je*, c'est qu'à la disjonction * ou la négation du repérage $\notin$ s'ajoute une identification = ; s'il parle d'une troisième personne, s'ajoute le repérage ω ; et enfin, s'il dit *tu*, s'ajoute le repérage ≠.

Pour démontrer que le narrateur est toujours un énonciateur, Rivara revient sur Benveniste. Pour Benveniste (1966), il existe deux modes d'énonciation : le « discours » et le « récit ». Le premier se caractérise par des marqueurs comme le présent (et le passé

composé en français), les première et deuxième personnes, des marqueurs directement en rapport avec la situation d'énonciation (*maintenant*, *hier*, *demain*, etc.), et une intention d'influencer autrui, que l'on peut traduire par le simple fait que le propos est adressé à un destinataire, ce qui suppose un certain rapport intersubjectif. Le second se reconnaît aux temps de l'aoriste (prétérit anglais, passé simple français), à l'emploi de la troisième personne, à des marqueurs qui ne sont pas directement en rapport avec la situation d'énonciation (*à ce moment là*, *la veille*, *le lendemain*, etc.), ainsi qu'à une absence de volonté d'influencer autrui, que l'on comprend comme le fait que le récit n'a pas de destinataire direct. Selon Danon-Boileau (1982 : 96), ces deux modes peuvent se résumer à une opposition entre *deixis* et anaphore : « tandis que le "discours" met en œuvre un repérage de type *déictique*, "histoire"[91] en revanche met en jeu un autre mode de procédure, à savoir le *repérage anaphorique* ». D'après lui,

> La deixis consiste à définir un objet linguistique (événement, nom) pour et par le rapport que cet objet entretient avec la situation d'énonciation.
>
> L'anaphore consiste à définir un objet linguistique (événement, nom) pour et par le rapport que cet objet entretient avec un autre objet déjà mis en place dans le corps de l'énoncé. (Danon-Boileau 1982 : 95)

Le « discours » correspond bien à cette définition de la *deixis* : tout y est rapporté à Sit_0, les objets linguistiques parlent de la situation d'énonciation et la situation d'énonciation définit les objets linguistiques. Le mode du récit, en revanche, n'informe pas sur la situation d'énonciation, les objets linguistiques sont définis par un autre repère, construit dans le passé ; on dit que, lorsqu'il y a anaphore, les noms et les événements sont repérés les uns par rapport aux autres, et non par rapport à la situation d'énonciation, que « le repère, c'est-à-dire le point de départ des calculs, est devenu un objet linguistique déjà en place dans l'énoncé (« objet » du type : « ce jour-là ») » (Danon-Boileau 1982 : 96). Cette rupture par rapport à la situation d'énonciation est la raison pour laquelle Benveniste écrit, à propos du « récit » que « les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste 1966 : 241). À ce propos, Rivara fait la mise au point suivante : « il s'agit bien d'une *apparence* » (Rivara 2000 : 23), car il est pour lui certain qu'il n'existe pas de narration sans origine énonciative :

> La notion d'un mode de discours (l'histoire ou le récit) entièrement coupé d'une situation d'énonciation (ne comportant aucun déictique), privé de tout narrateur et de tout destinataire que le texte vise à « influencer » en quelque

[91] Ou « récit ».

façon, apparaît inacceptable. (Rivara 2000 : 146)

Impossible, on en convient, pour une linguistique de l'énonciation de concevoir un énoncé qui n'aurait pas pour origine une situation d'énonciation et un énonciateur. Pour Rivara (2000), la communication écrite (typique selon lui du récit – ce qui exclut sans doute à tort le récit oral) n'est en effet qu'une variante de « la communication orale face à face », phénomène qu'il considère comme « central » (Rivara 2000 : 147). Quel que soit le mode de communication, celle-ci fonctionne donc toujours selon le modèle de la conversation, où un énonciateur s'adresse à un coénonciateur, tous deux ancrés dans une situation d'énonciation.

Nous ne sommes pas certaine de comprendre, toutefois, quelle difficulté il y a à envisager des énoncés « ne comportant aucun déictique ». En effet, l'existence d'un énonciateur origine de toute énonciation ne nous semble pas incompatible avec l'idée qu'un énoncé pourrait être dénué de toute trace de cette origine. L'explication de Danon-Boileau (1982) nous séduit davantage. Pour lui, dans une énonciation de type « récit » l'énonciateur demeure le seul maître de ses énoncés, mais il ne sert simplement plus de repère :

> Ce qui précède ne devrait naturellement pas faire croire que nous pensons qu'en « histoire » [ou récit] et pour le repérage anaphorique, l'énonciateur n'intervient plus. Ce serait aussi sot que de dire que dans le cadre d'une anaphore du type « Pierre... il » l'énonciateur n'intervient pas. Il demeure, mais non pas comme repère : il reste comme support. Il n'est plus l'origine à partir de laquelle vont se faire les repérages, mais il reste, entre autres, maître du domaine où va se constituer l'opération anaphorique. Si « Pierre » est soudain repris par « le salaud », même si tout le texte est au passé simple, il faut bien qu'il y ait un support à l'opération dont atteste la mise en rapport des deux termes. (Danon-Boileau 1982 : 97)

L'énonciateur demeure donc origine de la voix, mais non des repérages ; support des qualifications et modalisations, mais ni repère ni point de départ pour le calcul des déterminations. Même lorsqu'un narrateur est très effacé, il demeure néanmoins énonciateur.

Si la narration est une énonciation, on peut supposer qu'à tel type d'énonciation correspondra tel type de narration. En effet, selon que l'énonciateur se présente ou non comme origine de toutes les déterminations, il définit un certain type de narrateur.

5.3.2. Les types de narrateurs

On s'intéresse ici à ce que Danon-Boileau (1982) nomme les *narrateurs primaires*. Ce sont des énonciateurs d'*énoncés primaires*, qui s'opposent aux énonciateurs d'*énoncés rapportés*. Voici comment il les définit :

> L'énoncé rapporté est la catégorie commune au discours direct, au discours indirect et au style indirect libre. L'énoncé primaire est ce qui, dans un texte, n'appartient pas à l'une de ces trois catégories d'énoncé rapporté. Bien qu'il soit défini négativement (comme une sorte de « reste », une fois soustraits les énoncés rapportés), l'énoncé primaire, comme son nom l'indique, est le niveau d'énoncé le plus « enchâssant ». Ainsi dans « *Œdipe disait que sa mère était belle* », « Œdipe disait » est un énoncé primaire tandis que « sa mère était belle » est un énoncé rapporté[92]. (Danon-Boileau 1982 : 37)

Le narrateur primaire est donc l'énonciateur « le plus enchâssant », le chef d'orchestre de la narration qui peut, de temps à autres, céder la parole à des énonciateurs rapportés. Conformément à la tradition narratologique, Danon-Boileau (1982), et Rivara (2000) à sa suite, distinguent des types à l'intérieur de cette catégorie des narrateurs primaires. Mais tandis que la narratologie de Genette détermine les types de narrateur en fonction du point de vue (ou focalisation) qu'il adopte pour raconter l'histoire, Danon-Boileau et Rivara ont pour unique critère de discrimination le fait qu'il dit ou ne dit pas *je*.

Cette distinction est basée sur une donnée énonciative simple : si le narrateur est repéré en identification par rapport à l'énonciateur, autrement dit, s'il dit *je*, il s'agit d'un narrateur explicite (Danon-Boileau) ou narrateur autobiographique (Rivara). Si *je* n'apparaît pas, au profit la plupart du temps d'une omniprésence de la troisième personne (les narrations à la deuxième personne, au repérage en différenciation, sont rares), les repérages personnels sont exclusivement en rupture, jamais en identification ; le narrateur est donc anonyme, il ne se nomme pas, ne se désigne pas.

Dans l'optique d'un travail sur la première phrase du roman et en particulier d'un chapitre sur ses fonctions de construction, il nous faut dire ceci : de façon schématique, toute phrase d'une narration, la première au même titre que les autres, est susceptible d'indiquer, par le choix de la personne qui participe aux procès, un type de narration. Toutefois, la réciproque n'est pas vraie : le type de narration ne se reflète pas dans toutes les phrases du texte. Seuls les énoncés primaires contenant une marque de première personne

[92] Nous dirions plutôt que l'enchâssante est « Œdipe disait que sa mère était belle », énoncé primaire qui inclut une partie rapportée en position enchâssée (ou subordonnée) « que sa mère était belle ».

sont assurément indicateurs d'une narration de type autobiographique à narrateur explicite ; une phrase ayant pour sujet une troisième personne n'appartient pas nécessairement à une narration à la troisième personne. Si l'énonciation construit, par la présence ou l'absence de repérages en identification à l'énonciateur, un type de narration, cette construction peut avoir lieu dans la première phrase mais peut aussi être retardée. Autrement dit, une première phrase dans laquelle l'énonciateur primaire ne dit pas *je* ne construit pas nécessairement le cadre d'une narration dite à la troisième personne avec un narrateur anonyme, *je* pouvant apparaître dans la deuxième phrase. Il nous semble d'ailleurs que l'on n'attend guère de la première phrase qu'elle soit claire sur le type de narration qu'elle amorce ; elle l'est parfois cependant.

5.3.2.1. Le narrateur *autobiographique* ou *explicite*

Pour Danon-Boileau (1982), le narrateur *explicite* est « le support des modalités et l'origine des repérages dans les énoncés primaires qui contiennent un pronom de première personne » (1982 : 38). Autrement dit, en plus d'être, comme tout énonciateur, « support des modalités » et « origine des repérages », il dispose également d'une « identité référentielle » (*ibid.*). Il peut donc aussi être « sujet d'énoncé » (*ibid.*) en plus d'en être l'origine. Danon-Boileau signale la possibilité d'introduire une subdivision dans la catégorie du narrateur explicite, en référence à W.C. Booth (1961) et son *narrateur représenté*. Le *narrateur représenté* serait un narrateur explicite « figuré » (Danon-Boileau 1982 : 38), c'est-à-dire un narrateur personnage. Lorsqu'il n'est pas *représenté*, le narrateur explicite est donc un énonciateur (qui dit *je*) pour lequel « le pronom de première personne met en place la « forme » d'une référence possible pour l'énonciateur » (*ibid.* : 38-39), sans que cette forme soit instanciée. *Représenté* ou non, le narrateur explicite raconte l'histoire et « repère les objets de son discours par rapport à la situation d'énonciation qui est la sienne » (*ibid.* : 40). En se désignant lui-même par *je*, en se rendant ainsi sujet de son propre discours, et en faisant de la situation qu'il occupe le repère de ses énoncés, il devient possible de « visualiser » (*ibid.*) le narrateur explicite.

Pour Rivara (2000), le narrateur *autobiographique*, ainsi que l'indique son nom, raconte « *son* histoire » – en fait, la sienne propre ou celle d'un autre dont il a été témoin (Rivara 2000 : 23). « Héros ou témoin » (*ibid.* : 155) de l'histoire qu'il raconte, « l'importance du rôle du narrateur dans l'histoire varie considérablement » (*ibid.*) Selon Rivara, le narrateur-énonciateur fictif, lorsqu'il dit *je*, « marqueur d'identification » (Rivara 2000 : 305), est

construit comme à la fois identique et disjoint (repérage *) de l'auteur-énonciateur qui l'a institué. De cette façon, ce narrateur acquiert par défaut les mêmes propriétés énonciatives que l'auteur-énonciateur : « le pouvoir de se désigner par *je* » et « le pouvoir de faire des assertions » (*ibid.*).

Notons que le narrateur autobiographique pose le problème de la dualité du *je*. À la fois *je* narrant et *je* narré, l'énonciateur, dont l'ancrage chronologique est nécessairement postérieur au moment narré, parle d'un soi à distance. Pour J. Simonin-Grumbach (1975), que cite Rivara (2000 : 160), cette distance fait du *je* narré une forme de troisième personne, personne absente. Cependant, Rivara soutient que le pronom personnel *je* « dit l'identité d'un être humain avec lui-même à travers le temps » (Rivara 2000 : 162). Conciliant ainsi distance et identité, la dualité du *je* est propice à l'analyse distanciée des faits passés et à l'introspection, comme elle autorise l'accès à la subjectivité immédiate, expériente et agissante du héros ou témoin de l'histoire.

5.3.2.2. Le narrateur *anonyme*

Danon-Boileau (1982 : 38) définit le narrateur anonyme comme un énonciateur qui « constitue le support des qualifications et l'origine des repérages de son énoncé » mais qui, à l'inverse du narrateur *explicite*, n'a aucune « identité référentielle ». C'est, selon lui, le narrateur par défaut, celui à qui l'on assigne tout énoncé dans lequel on ne dit pas *je*, étant entendu que, lorsque deux énoncés se suivent, si dans le premier le narrateur dit *je* mais pas dans le second, on partira du principe que les deux énoncés relèvent du même narrateur explicite. On comprendra donc qu'un énoncé qui ne contient aucun pronom de première personne sera par défaut interprété comme imputable à un narrateur anonyme, sauf indication contextuelle contraire[93]. Le narrateur anonyme est « le support des divers jugements qui peuvent prendre naissance dans toute la portion d'énoncé qu'il commande » (*ibid.*). Danon-Boileau prend pour exemple « *La marquise sortit à cinq heures* »,

> Pour « faire sentir » ce que nous visons ici, nous pourrions dire que le narrateur anonyme est ici celui qui sait que la personne qui sort à cinq heures est une marquise – et non une duchesse, par exemple. (Danon-Boileau 1982 : 37)

[93] « Faisons alors l'hypothèse que, sauf marquage explicite d'un changement d'énonciateur – en particulier en raison d'un changement de niveau d'énoncé – deux énoncés qui se suivent et qui sont unis par un lien anaphorique sont à mettre sur le compte d'un même énonciateur », Danon-Boileau (1982 : 39). Par « changement de niveau d'énoncé », l'auteur entend le passage d'un niveau d'énonciation primaire à un niveau d'énonciation rapportée, manifesté par l'intervention de guillemets ou de verbes introducteurs de discours rapporté.

Le narrateur anonyme est donc doué de science, parfois d'omniscience. Il est également « responsable des éventuelles modalisations » (« *La marquise sortit sans doute/peut-être à cinq heures* », *ibid.*). C'est aussi « à partir de lui que s'effectuent les repérages servant à mettre en place les références du temps, du lieu et des objets dont il parle » :

> Pour mieux dire, c'est sa situation d'énonciation qui sert de point d'origine aux repérages de l'énoncé. Ainsi dans :
>
> « *Hier, la marquise est sortie à cinq heures* »
>
> « hier » n'a de référence que dans la mesure où le narrateur anonyme parle à partir d'une situation qu'il donne implicitement comme valant pour « aujourd'hui ».

En résumé, le narrateur anonyme est un énonciateur doté des attributs habituellement associés à cette fonction. À ceci près que,

> On ne sait pas qui il est : il ne s'appelle pas par un « je » ; il n'est désigné par aucun nom […] ; c'est ce que traduit imparfaitement la notion « anonyme ». « Anonyme », en effet, est un constat, non d'absence d'identité mais d'absence de nom ; « anonyme » suppose donc qu'une référence peut être assignée à ce support des énoncés primaires sans pronom de première personne. Ce n'est pas le cas. (Danon-Boileau 1982 : 38)

Absence de nom et non absence d'identité, l'anonymat du narrateur ne fait pas pour autant de lui un être sans aucune réalité : tout énonciateur a un certain point de vue et, à travers les qualifications et modalisations dont il est le support, exprime nécessairement une certaine subjectivité. Contre Benveniste (1966) et comme Rivara (2000), Danon-Boileau (1982) ne conçoit pas de narration sans narrateur.

Il prévoit deux types de narrateurs anonymes. Il y a d'un côté le narrateur effacé :

> Le narrateur effacé repère les objets de son discours par rapport à la situation d'énonciation. Mais il ne se désigne pas lui-même par un « je ». De sorte qu'il reste hors de portée de toute description, et conserve une sorte de transcendance par rapport aux autres personnages. (Danon-Boileau 1982 : 40-41)

Il s'agit donc d'un narrateur anonyme, mais dont la situation d'énonciation sert de repère. Le narrateur effacé pourra donc faire allusion à son *ici* et *maintenant*, et bien qu'il ne dise jamais *je*, utilisera un mode de repérage déictique. Du point de vue des marqueurs, on verra donc apparaître des traces de repérages en identification à la situation d'énonciation du

narrateur : présent, déictiques de temps (*maintenant*) et de lieu (*ici*).

De l'autre côté, le véritable narrateur anonyme est, lui, totalement effacé :

> Le narrateur anonyme, enfin, repère les objets de son discours en faisant jouer des repérages internes au texte (anaphoriques […]). Mais il ne prend jamais appui sur sa situation d'énonciation. Et bien sûr, il ne se désigne jamais lui-même par un « je ». (Danon-Boileau 1982 : 41)

Ce narrateur anonyme se fait totalement oublier et ne rapporte jamais les faits qu'il narre à sa propre situation d'énonciation. Son *hic et nunc* sera donc totalement absent de ses énoncés, il adoptera un mode de repérage anaphorique.

Rivara (2000) ignore cette distinction : l'absence du *je* est pour lui le seul critère d'identification du narrateur anonyme, qu'il compare à un historien :

> Le narrateur anonyme n'est rien d'autre que l'historien d'événements fictifs : il a dans l'histoire qu'il raconte un statut narratologique proche de celui de l'historien dans le récit des faits réels dont il a connaissance grâce à des sources et documents divers jugés authentiques. (Rivara 2000 : 26)

Tout comme l'historien, ce narrateur anonyme est donc un énonciateur comme les autres, origine des qualifications et support des modalisations : l'historien, bien qu'il ne parle pas de lui, s'exprime et ne saurait faire totalement abstraction de sa subjectivité.

Comme l'historien cependant, le narrateur d'un récit que Rivara (2000 : 24) qualifie d'« impersonnel » jouit d'une vision bien plus étendue que ne serait celle du narrateur s'il était personnage de l'histoire :

> Le récit impersonnel possède ce pouvoir extraordinaire d'emmener librement le lecteur d'un lieu à l'autre, et de le transporter d'une époque à une autre sans recourir, explicitement ou non, à la mémoire ou à la faculté de prévision d'un narrateur-personnage. En un mot, *il nous déplace librement dans le temps et dans l'espace*. (Rivara 2000 : 24 ; il souligne)

Affranchi des limites d'un point de vue étriqué calqué sur celui d'un individu normal, le narrateur anonyme se voit attribuer des qualités « sur-humaines » : une extrême mobilité du regard et « l'accès aux consciences individuelles [qui] est évidemment le privilège du seul narrateur anonyme de la fiction » (Rivara 2000 : 151). L'impossibilité de dire *je* est conçue par Rivara comme la « contrepartie de ce pouvoir sur-humain » (*ibid.*) d'omniscience. Comme chez Danon-Boileau, pour Rivara la transcendance du narrateur anonyme et l'impossibilité d'en faire un objet de discours sont donc corrélées. Cela dit, les deux linguistes orientent la corrélation dans deux directions opposées : Danon-Boileau (1982 :

40-41) fait de la transcendance la conséquence de cette position « hors de portée de toute description » du narrateur anonyme ; Rivara (2000 : 151) présente la privation du *je* comme l'effet secondaire de son omniscience.

5.3.2.3. L'énonciateur universel

Rivara (2000) fait mention d'un autre type d'énonciateur proche du narrateur anonyme. Nous choisissons cependant de le traiter à part tant il se manifeste sous des formes spécifiques. Il s'agit de ce qu'il nomme « énonciateur universel » (Rivara 2000 : 62). Il est à l'origine de tout « discours scientifique ou "théorique" se présentant comme objectif », « susceptible d'être *produit par n'importe quel locuteur* compétent, dans des *situations quelconques* » (*ibid.* : 63 ; il souligne) et valable pour tous les lecteurs à la fois et aucun en particulier. Cet énonciateur universel produit donc des énoncés de vérité générale aux syntagmes nominaux à interprétation générique et au présent gnomique, « sans rapport avec une situation d'énonciation particulière, donc non déictique » (*ibid.*).

En position de première phrase, ce genre d'énoncé pourrait être rapporté à un énonciateur anonyme, puisqu'il ne dit pas *je*. En revanche, pour être narrateur, encore faut-il narrer. Or, débuter un récit par un énoncé de vérité générale retarde le commencement du récit proprement dit. Dans cette énonciation universelle nous ne voyons donc guère de narration, ni de narrateur dans cet énonciateur. En position initiale, ces énoncés semblent renoncer à, ou différer, la construction d'un narrateur, le limitant à un rôle d'énonciateur quelconque, universel, perroquet d'énoncés absolument indépendants de son point de vue par définition unique. Plusieurs exemples seront analysés plus bas.

5.3.2.4. Bilan de ces concepts

On s'interroge ici sur la validité opérationnelle de ces concepts quant à la caractérisation de la première phrase. Quel est leur intérêt, font-ils avancer la compréhension de la spécificité du commencement romanesque ? On les mettra à l'épreuve du corpus.

i) Quel apport vis-à-vis de la notion de focalisation ?

Genette (1983) écrit

> À mes yeux, tout récit est, explicitement ou non, « à la première personne », puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit

> pronom. (Genette 1983 : 65)

En effet, un narrateur peut toujours sortir de l'anonymat. Ce constat met en doute la pertinence d'une classification des narrations sur le seul critère du *je*. De fait, la démarche typologique de Genette aboutit à une division autre, selon les divers types de focalisation. Rivara (2000) s'applique d'ailleurs à disqualifier cette démarche au profit de sa *narratologie énonciative* qui, comme l'indique son nom, appréhende la narratologie sous l'angle de l'énonciation. La notion de point de vue narratif chez Genette est en effet indépendante de toute donnée énonciative, c'est bien ce que lui reproche Rivara.

En effet, comme l'explique Danon-Boileau (1982 : 44-48), les focalisations « zéro », « interne » et « externe » de Genette sont transversales par rapport aux deux types de narrateurs primaires (anonyme et explicite/autobiographique). Dans le cas d'une focalisation « zéro », ou « vision par derrière le personnage » (Pouillon que cite Danon-Boileau 1982 : 44),

> […] le narrateur est intuitivement perçu comme averti de toutes choses et, en particulier, des pensées et jugements secrets de chacun de ses personnages. […] Le narrateur maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui de ses personnages. Jamais il ne « focalise » sa narration sur la vision de tel d'entre eux. […] Ce qui est spécifique de la focalisation zéro, **ce n'est pas la présence ou l'absence de « je » en énoncé primaire**, c'est le fait que le narrateur primaire s'interdit de mimer la manière de juger de ses personnages. (Danon-Boileau 1982 : 44 ; on souligne)

Danon-Boileau définit la focalisation « interne » ou « vision *avec* le personnage » (Pouillon) comme

> […] la possibilité offerte par le narrateur (**qu'il soit explicite ou anonyme**) de laisser entendre immédiatement les propos intimes d'un personnage, ses jugements et ses appréciations, en adoptant, dans sa propre formulation du récit, des appréciations et des modalités qui pourraient être celles d'un personnage […]. En fait, d'un point de vue linguistique, **la focalisation interne est compatible avec plusieurs types de narration primaire**. D'abord le texte peut disposer d'un **narrateur primaire qui dit « je »**. […] Le « point de vue » adopté est celui du narrateur primaire explicite, et les jugements exprimés dans l'énoncé primaire sont exclusivement les siens. […] Mais le récit peut aussi être **une narration anonyme**. Dans ce cas, le narrateur primaire laisse filtrer dans son énoncé le point de vue d'un personnage défini […]. (Danon-Boileau 1982 : 45-46 ; on souligne)

Quant à la focalisation « externe », ou vision « du dehors », elle

> […] semble procéder d'un observateur objectif, qui assiste aux événements rapportés sans prendre aucun parti ni connaître les pensées des personnages qu'il voit agir. (Danon-Boileau 1982 : 47)

L'observateur y est cependant moins *objectif* qu'extérieur, une narration de ce type ne se définissant pas par l'absence de point de vue du narrateur :

> […] le trait caractéristique de la « focalisation externe » n'est pas l'absence d'appréciations dans l'énoncé du narrateur primaire (**ce dernier peut proposer ses propres jugements**), mais l'absence de modalités et d'appréciations qui pourraient être attribuées, du point de vue du sens, […] au personnage. (Danon-Boileau 1982 : 47 ; on souligne)

En résumé, la focalisation externe a de commun avec la focalisation zéro qu'elle laisse les personnages à distance, l'omniscience en moins. Les fragments que nous avons soulignés en gras l'affirment, la focalisation est indifférente au type de narration primaire en place et au fait que le narrateur se désigne ou non par *je*.

Pour Danon-Boileau (1982 : 49), toute caractérisation linguistique de la focalisation a en effet ses limites. On ne repère pas, il est vrai, une focalisation à des marqueurs linguistiques spécifiques. De plus, « ce terme a pour domaine, non pas un énoncé – ou une suite limitée d'énoncés –, mais l'ensemble des énoncés qui constituent un roman », « le rapport défini entre les séquences, les scènes et les fragments » (*ibid.*). Telle focalisation se manifeste en partie par la liberté avec laquelle le narrateur voyage d'une séquence à une autre lorsqu'il est omniscient ; telle autre au contraire par les contraintes que lui impose son point de vue limité lorsqu'il est personnage. Or, selon Danon-Boileau (1982 : 49), lorsque, précisément, la focalisation devient « mode de construction » du récit, « le linguiste doit se taire et céder la parole à l'analyste ou au critique littéraire ».

L'apport de la notion de type de narrateur primaire sur critère énonciatif est donc complémentaire ou transversal par rapport à la notion de focalisation. La focalisation et les types de narrateurs primaires sont des concepts qui ne jouent simplement pas sur le même terrain : quand la focalisation s'intéresse à des séquences narratives plus ou moins longues, la « narratologie énonciative », elle, a pour objet l'énoncé. La pertinence d'une *narratologie énonciative* se fonde ainsi dans l'orientation plus microscopique de ses analyses, tandis qu'une focalisation s'apprécie à de plus larges échelles : que l'on pense par exemple au style indirect libre, où une analyse énonciative de la narration permet d'observer les changements

d'énonciateur et les passages du narrateur primaire à un narrateur rapporté d'un mot à l'autre, là où, dans de pareils cas, une narratologie traditionnelle y verrait le symptôme d'une focalisation autorisant l'omniscience du narrateur. Dans le cadre d'une étude sur la première phrase de roman, c'est-à-dire sur un énoncé unique, la narratologie énonciative paraît plus pertinente.

L'opposition entre *deixis* et anaphore, que Danon-Boileau (1982) applique aux textes narratifs, apporte un regard tout aussi complémentaire sur la question des modes de l'énonciation-narration. Elle a en effet l'avantage de prendre en compte divers marqueurs et non la seule présence ou absence du *je*. Elle propose de considérer deux façons de raconter les histoires, qui peuvent parfois se conjuguer.

ii) Deux façons de raconter les histoires qui en font trois : anaphore, deixis, *polyphonie*

Imitation et *récit* chez Platon, *telling* et *showing* chez H. James, *discours* et *récit* chez Benveniste : pour ce qui est de raconter les histoires, il a souvent été question d'opposer deux façons de faire. Raconter comme en s'adressant à un interlocuteur, l'énonciateur responsable de tout le discours ; ou raconter de plus loin, l'énonciateur s'effaçant au profit des personnages et événements de son récit. Chez Benveniste, l'opposition récit-discours s'observe dans les temps, les personnes, les marqueurs de temps et dans la présence ou l'absence de volonté, chez l'énonciateur, d'influencer autrui. Cette distinction a été maintes fois reprise, souvent aménagée, par les linguistes énonciativistes[94].

C. Fuchs & A. Léonard(1979 : 55) opposent deux plans d'énonciation : un « plan descriptif », où un sujet est clairement identifié comme énonciateur et support des modalités et qualifications, et un « plan constatif », sorte d'énonciation objective, où la source énonciative est indéterminée.

J. Guillemin-Flescher (1981 : 424-425), qui oppose « commentaire » et « constat », rappelle que pour ce dernier mode narratif, il ne s'agit pas de céder à la tentation de croire que, parce qu'il est effacé, l'énonciateur cesse d'être l'origine des repérages. Bien que la relation de repérage tienne davantage, selon elle, du non-repérage, il n'en reste pas moins que « tout énoncé suppose une origine qui constitue un point de référence ». Comme l'explique Copy (2008 : 131), « dans le *constat*, cette relation a la caractéristique de ne pas apparaître » : le rapport à l'énonciateur est asymptomatique.

[94] Voir Copy (2008 : 130-137) pour sa revue sur les propositions de la TOE en alternative à l'opposition récit/discours.

Danon-Boileau (1982) reprend à son compte l'opposition entre deux modes narratifs en les ramenant à deux modes énonciatifs, deux modes de repérages : la *deixis* et l'anaphore :

> Il y a toujours deux façons de raconter les histoires : soit on repère ce dont on parle (lieux, temps, personnes) par rapport à la situation que l'on occupe comme énonciateur (*i.e.* par rapport à la situation d'énonciation définie par « je - ici - maintenant »), soit on opère sans faire jouer cette situation (on doit alors repérer le texte par rapport à lui-même). (Danon-Boileau 1982 : 40)

Selon lui, ces deux modes ne s'excluent pas mutuellement mais peuvent au contraire cohabiter au sein du même texte, voire du même énoncé. Ainsi, il peut ne pas y avoir de *deixis* au niveau de l'énonciateur (qui ne dit pas *je*) mais qu'il y en ait au niveau spatio-temporel par une référence à « ici » et « maintenant ». C'est, selon Danon-Boileau le « jeu » de certains textes. Il sépare ainsi « la référence couplée à l'énonciateur » et « le problème du mode de repérage des objets mis en place par le discours (personnes autres qu'énonciateur, lieux, temps) » :

> Les trois éléments qui définissent la situation d'énonciation (je, ici, maintenant) ne sont pas nécessairement employés de façon solidaire dans le repérage institué par un texte. C'est même le jeu sur cette déliaison qui s'appelle l'écriture. (Danon-Boileau 1982 : 40-41)

On s'aperçoit en effet que ce que Danon-Boileau appelle un « narrateur effacé » (voir supra 5.3.2.2.) correspond à ce mélange. En fait, chacun des deux grands types de narrateurs (anonyme et explicite) comprend un sous-type nommé « effacé », et les narrateurs « effacés » des deux types correspondent à la même définition. Voici pour le narrateur explicite *effacé* :

> Dans les énoncés relevant d'un narrateur explicite, il faudrait […] faire une distinction entre les phrases présentant un narrateur explicite effectif, et celles qui sont seulement placées « sous le patronage » (mais sans la présence effective[95]) d'un narrateur explicite. Ces dernières pourraient alors être rapportées à un narrateur explicite effacé. […] On pourrait supposer un roman où l'énoncé primaire ne contiendrait pas de « je » mais où ce « je » serait sans cesse sur le point de « se donner ». (Danon-Boileau 1982 : 40)

Et pour le narrateur dit *effacé* qui est un type de narrateur anonyme :

[95] Cette « présence effective » reviendrait simplement à la présence d'un *je* dans la phrase mais ne semble pas correspondre à un narrateur personnage (ou narrateur explicite « figuré » ou « représenté » (Danon-Boileau 1982 : 39).

> Le narrateur effacé repère les objets de son discours par rapport à la situation d'énonciation. Mais il ne se désigne pas lui-même par un « je ». (Danon-Boileau 1982 : 40-41)

On en revient donc toujours à un narrateur qui ne dit pas *je*, mais dont les énoncés renvoient à sa propre situation d'énonciation. Ce narrateur réfère donc sur un mode hybride.

L'idée d'une hybridité des modes narratifs basée sur une mixité des repérages énonciatifs était déjà présente chez Fuchs & Léonard (1979) ainsi que chez Guillemin-Flescher (1981). Cependant, au-delà d'un mélange des types de repérages, chez ces auteurs la mixité se situe au niveau des origines énonciatives et aboutit à une forme de polyphonie : pour Guillemin-Flescher, les énoncés n'ont « pas nécessairement une origine unique » (1981 : 425). Ainsi le mode du « constat », parce qu'il est gouverné par une instance qui « pose qu'elle n'est pas spécifiquement l'origine de l'ensemble des repérages dans l'énoncé », permet « des origines multiples plus ou moins déterminées » (Copy 2008 : 131-132). L'idée d'une possible variation des points de vue est également présente chez Ducrot (1984, 2002), qui rejette « le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix » (Ducrot 1984 : 171), et a développé une théorie de la polyphonie dans les textes.

C'est à travers la notion de discours indirect libre que Danon-Boileau (1982 : 52) aborde véritablement « la complexité du phénomène des "voix" ». « Énonciation "superposée" », « changement de discours » (Danon-Boileau 1982 : 55), « jeu sur la confusion et/ou la disjonction des niveaux d'énoncés » (*ibid.* : 57), le style indirect libre est une forme d'entrelacement de discours aux origines énonciatives plurielles consistant en l'inclusion d'un discours rapporté dans un énoncé primaire, sans qu'apparaisse la moindre trace de citation (guillemets du discours direct) ni de subordination (pour le discours indirect). En outre, l'écart temporel entre l'énoncé primaire et le discours rapporté est parfois rendu flou par une confusion des temps grammaticaux, *shifters*[96] (ou embrayeurs) temporels et des pronoms personnels. Passons à l'analyse du corpus.

Dans les exemples suivants, du discours rapporté intervient à l'intérieur d'un énoncé

[96] « Nous appellerons *shifters temporels* les expressions dont la référence temporelle n'est pas donnée en soi mais doit être déterminée par rapport à un repère énonciatif. » (Danon-Boileau 1982 : 69). Par exemple : « hier », « aujourd'hui », « la veille », « demain », « le jour suivant », « à l'époque » qui, contrairement à « en 1972 » ou « le vendredi 4 mai » ne peuvent être situés sur la courbe du temps que par rapport à un certain moment du temps.

primaire :

> n°37 : It is early in the morning when Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.
>
> n°254 : America, said Horace, the office temp, was a run-down and demented pimp.
>
> n°399 : September is at least a good time for a new start, I reflected as I left the house early this morning.

On reconnaît le style indirect libre à l'absence de guillemets permettant de hiérarchiser les deux discours qui cohabitent. Seuls les verbes introducteurs de discours en incise laissent deviner une différence de niveau d'énonciation, c'est-à-dire l'existence d'un discours enchâssant (primaire) et d'un enchâssé (rapporté). La présence de ce verbe introducteur donne néanmoins à ces phrases une apparence relativement proche de celle d'un style direct ordinaire, les guillemets en moins.

> n°399 : September is at least a good time for a new start, I reflected as I left the house early this morning.

Dans la phrase n°399, il ne s'agit pas de paroles mais d'une pensée (*reflected*) rapportée par celui-là même qui en est l'auteur (*I reflected*). Séparés par une virgule et dissociés par une discordance temporelle, les deux discours qui cohabitent sont bien distincts. Mais l'absence de guillemets, signe de ponctuation qui code habituellement l'ouverture d'une forme audible de discours, peut toutefois figurer une continuité de conscience et l'affaiblissement des frontières entre ce qui enchâsse et ce qui est enchâssé, jusqu'à produire un effet de parataxe. Seule l'absence d'objet pour *reflected* force l'interprétation de la première partie de la phrase comme discours rapporté, introduit, quoique de façon postposée, par ce verbe *reflect*. On retrouve dans cette phrase des traces énonciatives diverses. La première personne est fondamentalement déictique, sa référence étant absolument dépendante de la situation d'énonciation, de qui parle. Ce pronom identifie donc le sujet des énoncés à celui qui les produit. Sorte de compte rendu de conscience, cet énoncé introduit donc une polyphonie à l'intérieur d'un discours n'ayant pourtant qu'un seul énonciateur incarné dans un locuteur unique : le référent de *I*. De ce locuteur unique, on a pourtant ici deux aperçus différents : il y a le locuteur au moment de l'énonciation primaire origine de l'énoncé et le locuteur qui, en sortant de chez lui ce matin-là, a cette pensée.

À l'intérieur même de la partie rapportée de l'énoncé, on peut entendre deux voix.

L'une, qui parle au présent de vérité générale, est la voix des croyances communes, des symbolismes populaires, l'écho des préconceptions culturelles ; c'est elle qui associe le mois de septembre au changement, c'est elle l'auteur de la proposition dont *is* est la tête. L'autre, qui cite la première, est plus discrète : c'est la voix intérieure du locuteur, auteur de la modalisation *at least*, qui estime que cette croyance associée au mois de septembre convient à la situation actuelle, et qui semble faire de cette adéquation une forme de compensation, comme si, contraint à ce nouveau départ, l'énonciateur-personnage avait décidé de voir le verre à moitié plein plutôt qu'à moitié vide. Une phrase, deux discours, deux énonciateurs pour un locuteur et maintenant trois voix : celle de l'énonciateur narrateur primaire en T_0, celle des croyances communes et celle de l'énonciateur rapporté.

Le présent, habituellement déictique, perd son lien à la situation d'énonciation du fait de sa valeur de vérité générale. Le prétérit de *reflected* et *left* est, comme souvent, associé à un mode de repérage anaphorique : sa valeur référentielle n'est pas donnée en soi mais dépend d'autres marqueurs textuels, ici *this morning*. À la *deixis* de *I* répond le déictique de *this morning*, qui clôture l'énoncé sur sa situation d'énonciation et achève de réduire la distance (déjà en partie résolue par la continuité de conscience qui relie le narrateur et le narré) entre le moment de l'énonciation et celui des événements, en la limitant à une journée. L'écart, inhérent au prétérit, souvent *a priori* dans les récits de fiction, devient ainsi défini, circonscrit à quelques heures. Après l'ouverture infinie du présent de vérité générale de la proposition initiale – ouverture déjà égratignée par le modalisant *at least* qui ramène à l'énonciateur–, l'énoncé se clôt sur lui-même en refermant la boucle sur la situation d'énonciation (*this*), rétrécissant en chemin le point de vue qui, autrefois générique, est rendu ultra spécifique par le déterminant déictique.

n°254 : America, said Horace, the office temp, was a run-down and demented pimp.

Dans la phrase n°254, on trouve la même absence de guillemets et la même persistance d'une incise introductrice de discours. Contrairement à l'exemple précédemment analysé, dans cette phrase le discours rapporté est dit, et le sujet est disjoint de l'énonciateur, comme l'indique la troisième personne, matérialisée par un nom propre. Le narrateur primaire, qui ne dit pas *je*, est plutôt effacé. Il se signale néanmoins à la façon dont, en donnant en incise des précisions sur Horace, il prend en compte, guide et ménage le narrataire. Cette sollicitude est pourtant contrecarrée par la confusion qu'introduit le style indirect libre du discours rapporté. En effet, il est impossible de savoir si la réplique de

Horace était à l'origine une phrase au présent ou au prétérit. Au style direct devrait-on dire

n°254a : Horace, the office temp, said: 'America **is** a run-down and demented pimp.'

ou bien

n°254b : Horace, the office temp, said: 'America **was** a run-down and demented pimp.'

En permettant la continuité d'une seule voix, l'absence de guillemets introduit un flou. Sans guillemets, la réplique « reste prise dans le discours du narrateur primaire » (Danon-Boileau 1982 : 56) et peut hériter de la logique temporelle de ce dernier, abdiquant ainsi de la sienne propre. Si la réplique d'origine est au présent, c'est que le narrateur primaire rapporte les propos de Horace en les subordonnant aux siens, à la manière d'un discours indirect, et applique donc une concordance des temps. Si la réplique d'origine est au prétérit, en la rapportant au style indirect libre le narrateur primaire la reproduit telle quelle. Nul besoin de trancher, l'important est de constater que le style indirect libre est facteur de confusion.

n°37 : It is early in the morning when Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

Dans la phrase n°37, on a apparemment le même genre de configuration que dans les deux phrases précédentes : pas de guillemets mais un verbe introducteur de discours ou plutôt, ici, de pensée. Comme précédemment, le narrateur et son sujet sont disjoints, la phrase ayant pour thème une troisième personne. Mais contrairement à ce qui était le cas jusqu'à présent, de ce tiers on rapporte les pensées, qui plus est au présent. En introduisant la pensée comme coïncidente avec le moment de l'énonciation (*he thinks*), l'énonciateur (le narrateur) affirme son omniscience, que *awakens to* avait déjà bien installée en nous offrant du réveil une vision de l'intérieur. S'il est toujours possible d'envisager qu'une pensée a pu être rapportée par son auteur à un tiers, qui la rapporterait à son tour comme un événement passé (*he thought*), le présent de *think* donne l'impression que le narrateur retranscrit les pensées à mesure qu'elles surgissent dans l'esprit du personnage. Tout se passe comme si *awaken to* avait préparé le style indirect libre, comme si cette première insertion dans la conscience du personnage avait rendu accessible cet espace intime, qu'il devient dès lors possible au narrateur de lire et de nous donner à entendre. Le présent de la phrase est également intéressant : il ne sert pas ici à donner plus de vie à un récit d'actions, comme le ferait un présent de prosopopée ; il plante un décor plus qu'il ne raconte. Bien qu'elle ne soit pas totalement statique (*awakens* et *thinks* sont des événements), la situation

est une scène[97] que le narrateur nous donne à voir. Au lieu donc de la coïncidence temporelle et personnelle simulée du présent de narration historique, le présent de cette phrase semble être la trace d'une coïncidence effective entre l'énonciation et la scène décrite. Ce présent est donc éminemment déictique et rattache la scène à la situation occupée par l'énonciateur. Bien qu'il ne dise pas *je*, le narrateur sait donc, par d'autres moyens, rendre présente sa situation d'énonciation et, comme le dit Cotte (1998 : 13), « attire[r] l'attention sur l'acte énonciatif », autrement dit, attirer l'attention sur lui.

Cet énoncé présente donc les signes d'hybridité mis en exergue par Danon-Boileau (1982), une désolidarisation du triptyque « je – ici – maintenant ». Quant au style indirect libre, il contribue à l'impression de proximité et d'omniscience en abolissant les frontières entre le discours primaire et le discours rapporté, entre ce que dit le narrateur et ce que pense le personnage. À bien y regarder, cet énoncé n'est pas sans ambiguïté. En effet, quelle retranscription et reformulation au style direct faut-il envisager ?

n°37 : It is early in the morning when Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°37a : It is early in the morning when Joe Beaudry awakens to a droning sound and thinks/says: "The ceiling fan".

ou

n°37b : It is early in the morning when Joe Beaudry awakens to a droning sound and thinks: "It's the ceiling fan, I think." / "I think it's the ceiling fan."

Employé en incise comme dans la phrase d'origine, *think* équivaut à un verbe de discours. Dans la première reformulation, *the ceiling fan* répond à une question implicite *What is it?* Ici, *think* conserve donc son sens d'introducteur de contenu cognitif et pourrait aisément être remplacé par *say*. Dans la seconde reformulation, le premier *think* est le même que dans la version 37a mais le second *think* devient verbe d'opinion : à son avis, le coupable est le ventilateur. Rien dans la phrase d'origine ne permet de décider quelle a été exactement la pensée du personnage. L'assouplissement des règles habituelles du discours rapporté peut donc avoir pour effet d'introduire le doute jusqu'au sens même de certains mots.

Dans les trois exemples suivants, le style indirect libre introduit encore davantage de confusion.

n°21 : It always pleased the Reverend Isidor Fabian that he had only to step

[97] Cotte voit le présent des premières phrases de *Adam Bede* (George Eliot) comme un élément crucial dans la création d'un effet de *scène*, de *statisme* (Cotte 1998 : 12-17).

out of his synagogue on the Lindenstrasse and there it was, the first of the seven bridges.

n°103 : At this point of the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.).

n°349 : Alison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere to go.

En plus des guillemets, on voit en effet disparaître également le verbe introducteur de discours.

Dans la phrase n°21, le narrateur apparemment anonyme (il ne dit pas *je*), prend pour sujet une troisième personne, le révérend Isidor Fabian. À chaque fois qu'il sort de sa synagogue, ce dernier constate la proximité de ce pont qui s'offre ainsi à sa vue. On l'entend penser : *Here it is, the first of the seven bridges*. À chaque fois, cette proximité lui procure du plaisir. L'oralité de *there it was* ainsi que de la dislocation à droite de *the first of the seven bridges*, qui spécifie *a posteriori* la référence du pronom *it*, met sur la piste d'un discours rapporté au style indirect libre.

Du fait de son inclusion dans l'énoncé primaire au prétérit, la pensée du révérend subit un *backshift* ou *translation vers le passé* (Danon-Boileau 1982 : 53) et, de façon générale, un *shift* de la coïncidence à la non coïncidence : le présent devient prétérit, le proximal *here* fait place au distal *there*. Le verbe cognitif *pleased* place sur le terrain du sentiment et constitue une première forme d'insertion dans l'esprit du personnage, insertion que matérialise le discours rapporté au style indirect libre. L'adverbe de lieu, malgré cette translation, conserve entier son statut de déictique : sa référence est calculée par rapport à une situation d'énonciation, mais laquelle ? Celle du révérend, énonciateur rapporté, ou celle du narrateur, énonciateur primaire ? Tout en conservant la formulation spontanée du personnage, le narrateur primaire ramène l'énoncé dans son domaine, superpose son énonciation à celle du révérend. Il nous fait bien comprendre que c'est lui qui domine. En effet, la postmodification de *it* disloquée à droite est, croit-on, directement adressée au narrataire. Le révérend, qui se tient face au pont, l'a présent à l'esprit et y réfère par conséquent de façon synthétique et définie par le pronom personnel *it*. Ce n'est que s'il avait voulu faire la démonstration à quelqu'un de la proximité du pont qu'il aurait précisé le contenu de *it* et dit "*here is the first of the seven bridges*" ou "*here it is, I mean, the first of the seven bridges*".

Une autre interprétation de cette phrase serait de dire qu'elle est intégralement du discours rapporté. On entend alors le révérend dire (et non plus penser) : *It always pleases / pleased me that I only have / had to step out of my synagogue and here it is, / there it was the first of the seven bridges*, la postmodification étant prévue à l'intention de son interlocuteur et la dislocation à droite mimant la scène de la découverte du pont. *Here it is* dit une saisie globale et rapide, et l'antéposition de l'adverbe de lieu est iconique d'une perception où la présence de la chose frappe avant son existence. L'expressivité de *Here it is* contribue donc à l'impression d'oralité et à l'effet de polyphonie.

Dans les deux cas, on assiste à la superposition de deux situations d'énonciation comme un calque qu'on appliquerait sur une surface : sous le transparent qui les recouvre et les domine, on peut encore voir les traits du dessous et les deux plans peuvent ainsi se fondre et se confondre, sans pour autant jamais totalement fusionner. Revient l'image du palimpseste, plusieurs fois évoquée dans la partie I.

L'exemple de la phrase n°349 est proche.

> n°349 : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere to go.

La partie de la phrase qui suit la virgule est discordante par rapport à la première. On devrait avoir :

> n°349a : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere she could go / there was nowhere for her to go.

ou

> n°349b : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but she had nowhere to go.

Dans ces deux reformulations, on voit revenir un pronom de troisième personne *she* en position de sujet syntaxique de la relation prédicative *she-go*. Dans la phrase d'origine, c'est la formulation impersonnelle en *there* couplée à l'ellipse de ce sujet qui signe le changement de niveau de discours. En dépit de l'amoindrissement de son sens déictique dans cet emploi présentatif souvent dit explétif, *there* semble conserver un invariant spatial qui maintient son rapport à la situation d'énonciation du locuteur. Or la personne qui n'a nulle part où partir en vacances n'est pas le narrateur mais le personnage. *Wanted*, déjà, nous avait immiscés dans les désirs d'Allison Spooner et avait ouvert la voie à une incursion dans ses pensées.

Dans la phrase n°103,

n°103 : At this point of the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.).

le discours entre parenthèses correspond à une reproduction de ce que Packard a pu entendre du vocabulaire amoureux. Le choix du terme *lingo* (jargon), très marqué car peu attendu dans ce contexte, est conforme à la méfiance que le narrateur prête au personnage et semble même sortir tout droit de la bouche de celui-ci. Les jargons ont mauvaise presse, soupçonnés de vouloir tromper par leur trop grande technicité. Les extraits qui suivent sont une sélection des meilleurs clichés véhiculés par les films à l'eau de rose et les chansons d'amour. *Oh my darling Clementine* est en effet le titre d'une ballade traditionnelle américaine. Pour Packard, ce prénom semble être stéréotypiquement romantique. Si *lingo* paraît emprunté au vocabulaire du personnage, la liste entre parenthèse est ce que le personnage emprunte aux clichés de l'amour romantique.

Au niveau des repérages, la phrase est complexe. La première partie est rapportée à la situation qu'occupe l'énonciateur, le narrateur primaire, du fait de *this*. En maître d'une narration que l'on semble prendre au vol, le narrateur marque un temps d'arrêt et dresse un bilan métanarratif, replace l'instant dans l'économie générale de l'histoire. On comprend que, si Packard n'est encore jamais tombé amoureux à ce stade de l'histoire, il va sans doute rencontrer l'amour par la suite. *This*, qui colle l'énonciateur au référent, place le reste de la phrase en discordance : les temps du prétérit (*past perfect* et prétérit simple) qui suivent auraient nécessité un *that*, et ce *this* appelle un présent (*present perfect* puis présent simple) de ses vœux. Tout se passe comme si l'on avait

n°103a : Up to **now**, Packard **had** never fallen in love, and **didn't** trust what he'**d** heard of the lingo…

où *now* et les temps du prétérit sont discordants. *Now* coïncide avec la situation d'énonciation du narrateur primaire qui est son repère origine absolu ; les temps du prétérit sont eux en rupture avec cette situation et, notamment, le *past perfect* prend pour repère un moment du passé disjoint de T_0. Dans un énoncé correct, on aurait

n°103b : Up to **now**, Packard **has** never fallen in love, and **doesn't** trust what he'**s** heard of the lingo...

n°103c : Up to **then**, Packard **had** never fallen in love, and **didn't** trust what he'**d** heard of the lingo...

Est-ce à dire qu'il faut attribuer les deux parties de la phrase articulées autour de la virgule à

deux origines énonciatives différentes ? Que tout ce qui se passe après *At this point of the story* est imputable à l'énonciateur rapporté qu'est Packard ? Dans cette phrase en particulier, il est bien difficile de décider. On remarque, ici aussi, que les verbes *trust*, psychologique, et *hear*, perceptif, ouvrent pour la première fois l'espace intérieur du personnage et amènent la partie véritablement mimée qui suit.

Notons donc que, dans ces exemples, bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de verbe introducteur de discours ou de pensée, on trouve systématiquement un verbe de type cognitif, de perception ou de sentiment qui précède le style indirect libre. S'il n'introduit pas véritablement le discours rapporté, il constitue une forme d'insertion dans le monde intérieur du personnage, à la manière d'un *introducteur d'espace mental* (G. Fauconnier 1984 : 32) implicite[98].

La phrase suivante n'en contient pas :

n°14 : Shamas stands in the open door and watches the earth, the magnet that it is, pulling snowflakes out of the sky towards itself.

Dans cette phrase le narrateur décrit la position du personnage Shamas (*stands in the open door*) ainsi que son activité (*watches the earth*). Après la première virgule, il énonce une métaphore en identifiant *the earth*, que reprend le pronom *it*, à *magnet* : la terre attire les flocons de neige à soi comme un aimant. Qui est la source de cette métaphore ? À qui attribuer cette vision de la neige comme un mouvement partant délibérément du sol, qui tire les flocons du ciel pour les ramener vers soi ? Nulle discordance temporelle, nulle incompatibilité de repérage ne trahit clairement un changement de point de vue. On peut développer deux hypothèses.

Premièrement, le narrateur, parce qu'il décrit le personnage, le regarde. Pour déterminer que Shamas regarde la terre, le narrateur doit lui aussi poser son regard sur celle-ci. Une fois les yeux sur le même objet, il peut s'attarder sur lui, le considérer sous différents angles, notamment en intégrant à son observation le contexte météorologique. La neige qui tombe sur la terre peut alors la lui faire apparaître comme un aimant (qu'elle est d'ailleurs, en vertu des lois de la gravité). Dans ce cas, le narrateur est la source de cette métaphore, il nous livre ses propres élucubrations. À l'appui de cette hypothèse, on peut penser que, en l'absence de toute trace ou suggestion d'un changement de point de vue,

[98] Fauconnier (1984) décrit les *introducteurs d'espace mentaux* comme explicites : « les introducteurs peuvent être des groupes adverbiaux […], des adverbes […], des conjonctions logiques […], des combinaisons sujet-verbe (Max croit..., Marie espère..., Gertrude prétend...). » Nos verbes cognitifs agissent de façon plus implicite.

comme par exemple un verbe cognitif qui initie une insertion dans l'esprit d'un personnage, le narrateur prend en charge l'intégralité de l'énoncé. Au plus, on peut croire que le narrateur, qui s'est donné le même objet d'observation que le personnage, projette sur lui ses propres réflexions et considérations métaphoriques, tout en en restant l'unique origine de leur formulation linguistique.

Deuxièmement, on peut penser que c'est au contraire au personnage, sur qui toute la première partie de la phrase est centrée, que l'on doit cette métaphore et cette vision singulière du phénomène de la neige qui tombe. Tout se passe alors comme si le narrateur pénétrait l'esprit du personnage et avait accès à ses pensées, comme si le regard fixe (*watch*) de Shamas, dont le corps est également statique (*stands*), était une voie d'accès à l'intimité de ses pensées, comme si l'insertion dans la conscience de Shamas opérait par le regard, de la manière suivante :

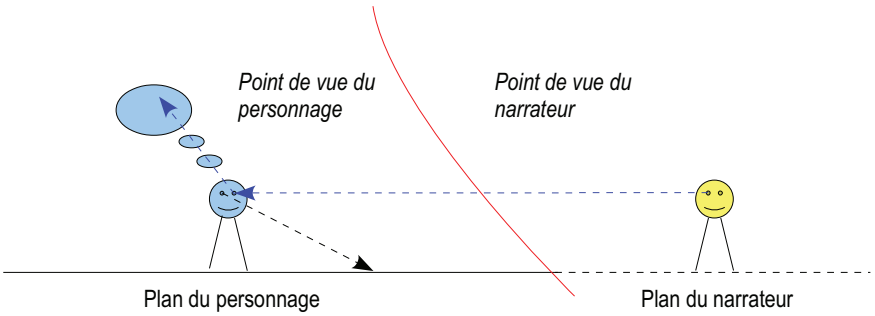


Figure 5 : Le regard comme voie d'accès à la conscience du personnage.

Le point de vue passe donc de l'extérieur, de la perception superficielle d'un corps effectuant un procès, à l'intérieur, à la pensée vive dont le mouvement contraste avec la fixité du corps et du regard. La seconde hypothèse est à nos yeux la plus séduisante, mais rien, à première vue, ne nous permet d'argumenter en sa faveur.

Dans les deux cas, cette métaphore s'enracine dans une conscience, une subjectivité qui se donne comme site de perceptions, de sentiments, d'affects. Comme l'explique J. Neveux (2010),

> Une métaphore type est une expression linguistique réalisée exclusivement en discours, motivée par une situation affective singulière, caractérisée par une analogie *affectant* l'énonciateur, entre deux entités A et B distinctes dans la langue. (Neveux 2010 : 379)

En l'espèce, cette « situation affective singulière » est une situation d'énonciation, origine

d'un énoncé dont la motivation est l'expression du sentiment[99] de l'énonciateur. Dans notre exemple, la terre (A) fait au personnage l'effet d'un aimant (B). Dans la terminologie développée par Neveux (2010), A *affecte* le personnage comme le ferait B :

> La situation d'énonciation type de la métaphore est définie par une implication forte du sujet parlant, qui est affecté par A comme (de la même façon dont) il a été (imagine avoir été/pense pouvoir être) affecté par B. La motivation cognitive de la métaphore est alors la plus perceptible. (Neveux 2010 : 239)

Ainsi définie par l'« implication forte du sujet parlant », la situation d'énonciation de la métaphore est une situation d'énonciation *sentimentale*, affective. La perception de A (la terre) *affecte* le sujet et devient une « occasion cognitive sentimentale » (*ibid.* : 379) singulière, qui motive l'analogie. L'émergence linguistique de la métaphore est donc seconde par rapport à l'émergence cognitive et affective du sentiment, qui s'enracine nécessairement dans une conscience singulière. Symptôme de cette singularité, selon Neveux (2010),

> La seule paraphrase possible d'une métaphore équivalente du point de vue du sens est la suivante : *A is B = A is B to me*. (Neveux 2010 : 380)

To me (only) ajoute-t-elle. Paradoxalement, la métaphore promet, en dépit de cette restriction, une transmission efficace de l'intention référentielle à l'autre. D'après Neveux, en effet, la métaphore est « transparente »[100] :

> Cette transparence se situe au niveau de l'effet pragmatique d'un énoncé métaphorique ; cette vérité affective est comprise (reçue) immédiatement par l'énonciataire. […] La compréhension des énoncés métaphoriques est non médiate (*unmediated*) car elle engage une réponse affective de l'énonciateur. (Neveux 2010 : 358)

Dans notre exemple n°14, la métaphore permet donc un accès direct et immédiat à ce qui traverse une conscience.

Loin de résoudre l'hésitation quant à la source de cette métaphore, les explications de Neveux nous font au contraire apparaître un autre niveau de confusion : puisque le lecteur ignore, à l'issue de cette phrase, quelle conscience vient de s'ouvrir à lui au travers de cette métaphore, il n'est pas non plus en mesure de savoir quel sera le probable thème du

---

[99] Après A.R. Damasio (2003), Neveux définit le sentiment comme la perception d'objets et d'événements qui « se trouvent dans le corps et non hors de lui » (Neveux 2010 : 373). Elle qualifie donc de « sentimental » tout ce qui a trait à la perception et à l'expression par un sujet de ses mouvements intérieurs.

[100] Elle cite S. Guttenplan à ce sujet : "When we hear a metaphor utterance framed in familiar words, we have an unmediated sense of having understood it", *in* Guttenplan (2005 : 21), *Objects of Metaphor*, Oxford : Clarendon Press.

roman qu'il débute. En effet, si la métaphore est de Shamas, on comprend que c'est à ce personnage que l'on s'intéresse à travers le point de vue du narrateur, c'est lui qui est au premier plan de l'énonciation. Le narrateur ne sert alors que de médium, de voie d'accès. Si, au contraire, la métaphore vient du narrateur, Shamas n'est plus qu'un objet accessoire sous les yeux d'un narrateur dont les mouvements intérieurs, désormais au premier plan, sont le seul véritable centre d'intérêt du discours.

Un élément de la construction syntaxique de la phrase peut toutefois nous aider à trancher. Dans l'incise, *the magnet that it is*, la relation d'identification entre *the earth* et *the magnet* est dite par une proposition subordonnée relative introduite par le pronom relatif *that*. La relative est une structure qualifiante qui complète un nom en disant de son référent qu'il a participé, participe ou participera à un procès. Elle est la réélaboration d'une proposition indépendante qui pose pour la première fois la relation prédicative contenue dans la relative. Ici, pour

Shamas watches the earth, the magnet that it is

on a

1. Shamas watches the earth. The earth is a magnet.

Ces propositions indépendantes partagent un argument : *the earth*, complément d'objet direct du verbe de la première proposition, sujet de la seconde. La seconde proposition construit la métaphore.

2. Shamas watches the earth, that is a magnet.

Les deux propositions sont reliées par leur argument partagé : la seconde occurrence de cet argument est remplacée par un pronom relatif *that*, chargé non seulement de représenter le sujet du second verbe, mais aussi d'opérer la liaison entre les deux propositions et de matérialiser la subordination. Subordonnée, la seconde proposition est intégrée syntaxiquement dans la première, tout comme la relation prédicative qu'elle pose est intégrée cognitivement dans l'esprit de l'énonciateur : l'analogie métaphorique est désormais une relation ancienne, entérinée, acquise.

3. Shamas watches the earth, the magnet that it is.

L'étape 3 est une réélaboration de l'étape 2, l'article défini du syntagme nominal *the magnet* est la trace d'une anaphore interne, d'une reprise de *a magnet* de l'étape directement antérieure de la genèse. *The magnet* apparaît maintenant comme le pendant mimétique de *the*

earth, si bien que ces deux syntagmes nominaux, dont la mémoire du locuteur a retenu l'identité, semblent presque interchangeables de part et d'autre de la virgule. L'antéposition de *the magnet*, qui permet la juxtaposition des deux syntagmes, l'extrait de sa relation prédicative et l'oblige à être représenté par un deuxième pronom : *it*. L'aimant est donc figuré trois fois : *the magnet*, *that*, *it*. Plus l'énoncé se transforme, plus semble augmenter son degré de préconstruction. Surtout, la relative nous pose après le moment où se construit la relation d'identité entre *the earth* et *the magnet* : ce n'est donc pas la première fois que l'auteur de cette métaphore fait cette analogie. On a même le sentiment que, à chaque fois qu'il neige, il prend le temps de regarder tomber les flocons, d'observer leur chute jusqu'au sol. Or, c'est bien Shamas qui, nous dit-on, se tient au seuil de la porte à regarder tomber la neige, non le narrateur, spectateur de la scène. Ce qui n'était auparavant qu'une intuition tend donc à se confirmer : c'est Shamas qui regarde, Shamas qui pense, et c'est donc bien Shamas qui est l'auteur de la métaphore. L'énoncé est bien polyphonique.

On voit donc à travers cet exemple n°14 combien la polyphonie peut être subtile, le style indirect libre discret, tant et si bien que la voix du narrateur et celle, silencieuse, du personnage se superposent, jusqu'à rendre délicate et incertaine leur dissociation.

Dans l'exemple qui suit, la source de la voix est indécidable :

n°201 : Peter Crowther's book on the election was already in the shop.

L'adverbe *already* est révélateur d'un point de vue interne à la situation et préconstruit un avant. Si le narrateur dit *already*, c'est que, de son point de vue ou de celui qu'il choisit d'adopter, la publication du livre est arrivée rapidement. Rapidement par rapport à ce qu'il escomptait, considérant la date à laquelle Peter Crowther en a terminé l'écriture ; ou trop tôt par rapport à ce qu'il espérait, si ce livre peut le compromettre ; ou très vite, conformément à ses espoirs, s'il envisage cette publication avec enthousiasme. *Already* préconstruit la publication du livre dont, si l'énonciateur (quel qu'il soit) ignorait à quel moment elle allait se produire, il savait qu'elle se produirait.

Déjà, à l'initiale de la phrase, dans le syntagme nominal sujet, le génitif déterminatif en *SN's N* préconstruisait l'existence de ce livre : *Peter Crowther's book on the election*, que nous réduisons, pour les besoins de la démonstration, à *Peter Crwother's book*. Le génitif *SN's N* présuppose en effet une relation de possession préalablement construite entre *Peter Crowther* et *book*. Dans la structure au génitif, le premier syntagme nominal est posé en lieu et place d'un déterminant pour le second (*the book*, *his book*, *Peter Crother's book*). Une relation de

possession en *have*, *Peter Crowther has a book*, est déjà intégrée par l'énonciateur. Cette proposition originelle est nominalisée grâce à une construction en *of* qui relie les deux syntagmes nominaux : *the book of Peter Crowther*, où *the* est l'anaphorique interne de *a* qui servait, dans la proposition en *have*, à construire l'existence de *book*. Entre la première et la deuxième étape, on assiste à un changement de thème : *Peter Crowther* était le thème de la proposition en *have*, *the book* est devenu le thème de sa nominalisation (la tête du syntagme nominal). Ce choix énonciatif s'accompagne de modifications syntaxiques et cette deuxième étape suppose d'ores et déjà un certain degré d'intégration de la relation de possession : en effet, l'élément possédé, *a book*, introduit une première fois à droite en position rhématique (*has a book*), a été antéposé à gauche, mouvement qui, selon Cotte (1998 : 232), physifie une synthétisation et concrétise l'ancienneté de la connaissance du référent. Désormais à droite (*of Peter Crowther*), le possesseur est relégué au rang de complément du nom tête, complément dont on pourrait syntaxiquement se passer. Troisième étape, *of Peter Crowther* est synthétisé en *Peter Crowther's*, et s'antépose à la tête *book*. L'article défini *the* disparaît au profit de ce nouveau déterminant, sous forme d'un syntagme nominal SN*'s* qui utilise la relation de possession dont *book* est l'objet pour l'inscrire dans le monde et le repérer. L'antéposition de *Peter Crowther's*, son passage à gauche, physifie à nouveau une intégration : l'intégration, cette fois, de la relation de possession du référent du nom tête à son possesseur. Ainsi, l'énonciateur de ce syntagme nominal se présente, dès l'initiale, comme celui qui sait, celui qui connaît, celui qui voit et nous raconte les choses depuis l'intérieur.

Already vient ensuite confirmer cette impression en préconstruisant la publication de ce livre et en sous-entendant qu'elle entre en interaction avec d'autres événements : un événement dont l'actualisation est *déjà* l'est toujours et nécessairement relativement à d'autres, et à l'encontre de sa non actualisation qui est donc, elle aussi, envisagée. Dans cette phrase, l'origine énonciative est indécidable. Si l'on avait

> n°201a : *I realised that* Peter Crowther's book on the election was already in the shop.

on saurait que le point de vue qui construit *already* est celui du narrateur. Si l'on avait

> n°201b : *She realised that* Peter Crowther's book on the election was already in the shop.

on saurait que le point de vue est celui du personnage féminin : le procès cognitif *realised* aurait ouvert l'accès à sa conscience, et aurait conduit à la formulation du contenu de ses

pensées, rapportées au style indirect libre, superposées à un énoncé primaire au prétérit dont le narrateur serait la source. Mais dans

n°201 : Peter Crowther's book on the election was already in the shop.

on ignore qui parle.

Ces phrases sont autant d'exemples de ce « jeu », de cette « déliaison » que Danon-Boileau (1982) nomme « écriture », et dont la première phrase du roman est l'unité initiale. De l'« écriture littéraire », devrait-on ajouter : dans tout autre type de texte, s'entend, dans tout texte plaçant la vérité au-dessus de l'esthétique et du jeu, ces trompes-l'œil seraient inconcevables. Ce flou et cette confusion portent en effet le code de la ludicité du discours, du jeu. Selon J. Baudrillard (1979 : 95), cette « dimension de moins », qui écarte de la vérité, est un charme « qui nous ensorcèle » : « c'est cette dimension de moins qui fait l'espace de la séduction et devient source de vertige ».

Les titres et sous-titres sont typiquement moins écrits (mais pas moins choisis) et définissent moins que la phrase l'écriture d'un romancier, sa plume, son style, son esthétique. Si dès la première phrase l'auteur joue avec les règles habituelles de l'énonciation, c'est là peut-être le signe que la première phrase n'a pas tant pour rôle d'établir un cadre narratif clair que de faire entendre un ton, de faire savoir quelles vont être les règles du jeu.

5.4. Les fonctions énonciatives et narratives de la première phrase

5.4.1. Ouverture d'un espace énonciatif ludique

Comme il a été vu plus haut, la première phrase est le lieu d'un transfert d'origine énonciative entre l'auteur du texte et le narrateur de l'histoire, d'une ouverture d'un espace énonciatif ludique dérivé de l'énonciation ordinaire. Être le support de ce transfert et le site de cette ouverture est une de ses fonctions. Lors de la première phrase, un énonciateur prend la parole, le narrateur, qui, assorti d'une autorité énonciative léguée par l'auteur, règne en maître sur les énoncés dont il est la source. Rien dans sa forme ne prédestine la première phrase à remplir cette fonction ; si ce n'était elle, c'en serait une autre, pourvu qu'elle soit placée en première position, à l'endroit de la première énonciation. Elle ne porte pas non plus sur elle quelque marque que ce soit, quelque spécificité due à cette fonction.

Pourtant, la première phrase est bien rendue spécifique par cette fonction. Bien

qu'elle soit en théorie interchangeable avec n'importe quelle autre, sa position liminaire, qui fait d'elle le premier énoncé, la rend particulière. C'est par elle et pour elle qu'émerge une nouvelle énonciation, produit du dédoublement de la situation d'énonciation originelle de l'auteur. Elle borde l'espace énonciatif ludique créé par l'auteur et que domine le narrateur. Elle est la frontière de ce nouveau continent énonciatif découpé de sa terre d'origine comme par une sorte de tectonique un peu particulière où, au lieu de s'écarter sur un plan horizontal, la nouvelle plaque ainsi créée dériverait sur un plan autre, fictif, imaginaire, et où la fracture (propre au jeu) entre les deux continents se résorberait d'elle-même une fois le livre refermé.

Revenons à la citation de Lecercle (1997) que nous avions prise comme point de départ :

> La fonction de l'*incipit* est la construction des repères. La première phrase doit introduire (c'est-à-dire commencer à construire) un énonciateur, un moment d'énonciation et une situation d'énonciation. (Lecercle 1997 : 8)

Il y a deux façons de la comprendre. Soit l'on considère que la construction d'une situation d'énonciation (énonciateur et moment) se fait d'office par la simple existence d'une énonciation, qui se trouve par ailleurs être fictive. Dans ce cas, la première phrase n'a nul besoin d'être précise quant à qui parle, où et quand. Soit l'on perçoit dans le propos de Lecercle la nécessité de construire des références associées à la situation d'énonciation : l'identité de celui qui parle, l'époque à laquelle a lieu l'énonciation. Tout notre développement sur l'ouverture d'un ailleurs énonciatif penche vers la première interprétation. On y voit l'énonciateur et le moment d'énonciation fictifs comme résultats *a priori*, c'est-à-dire indifférents aux contingences et spécificités référentielles, de la dérivation d'une situation d'énonciation fictive à partir d'une situation d'énonciation ordinaire. La seconde interprétation du propos de Lecercle se rapporte davantage au type de narrateur, sa façon de se positionner par rapport aux faits, et touche à la question de savoir si les référents introduits parlent de la situation d'énonciation ou en sont déconnectés.

5.4.2. Construire un certain regard

L'énonciateur à qui la parole est donnée est un narrateur. Instauré par la première phrase, on le convoque pour raconter une histoire. La narratologie, qui construit un discours sur le récit, ses modes, ses stratégies, s'emploie à déterminer le « point de vue » depuis lequel l'histoire est racontée : autrement dit, elle cherche à caractériser le narrateur.

Au pluriel, les « points de vue » sont observés pour leurs variations et la façon dont ils peuvent composer un kaléidoscope de focalisations. On l'a vu, une phrase n'est pas un objet suffisant pour une étude narratologique de ce type. Cependant, on aurait tort de penser que, parce que, en la matière, elle ne suffit pas à construire tout, la première phrase ne construit rien.

En effet, s'il n'est pas toujours franc ni définitif, un point de vue, un regard, est bien instauré dans cette phrase comme il l'est nécessairement par tout énoncé, c'est là du moins le postulat de base de la linguistique énonciative. Une spécificité de la première phrase est donc qu'elle instaure un point de vue. Ce point de vue dépend de l'endroit où le regard prend sa source.

5.4.2.1. L'énonciateur dit *je* :

En disant *je*, le narrateur se signale de façon explicite et se fait sujet de son propre discours. Le point de vue ainsi construit assume sa subjectivité. L'omniscience lui étant typiquement inaccessible, ce narrateur ne peut en effet raconter que ce qu'il sait, a vu, entendu, compris, ressenti – en somme, il nous donne de l'histoire une version autobiographique. Étant admis qu'un narrateur explicite (Danon-Boileau 1982) ou autobiographique (Rivara 2000) (*i.e.* qui dit *je*) ne dit pas nécessairement *je* dans tous les énoncés qu'il produit, y compris le premier, il faut admettre qu'une première phrase qui contient *je* a la particularité d'afficher et d'assumer l'origine du regard et, puisqu'il y a *je*, que le récit se laisse étiqueter comme une narration à la première personne.

La première phrase d'une narration de type autobiographique construit un regard dont l'orientation varie. En effet, le principal objet d'observation d'un récit à la première personne n'est pas nécessairement le narrateur lui-même.

Dans les deux phrases suivantes, le pronom de première personne figure en position de premier mot de ces deux phrases mais, s'il en constitue le point de départ, il n'en est pas véritablement le centre d'intérêt :

n°63 : I have known John Slater all my life.

n°395 : I was standing on the shingle bank when they towed her boat back in.

Dans la phrase n°63, le narrateur semble en effet nous présenter celui qui sera l'objet de son discours : John Slater. Puisqu'il le connaît depuis toujours, le narrateur se place en témoin privilégié de la vie de cet homme, qui semble liée à la sienne. La périphrase verbale

au *present perfect* met l'accompli du procès dit par le prédicat *know John Slater all my life* en relation avec la situation actuelle de l'énonciateur-narrateur par la conjugaison au présent de l'auxiliaire *have*. L'accompli de ce procès et, partant, l'expérience que le sujet en a peuvent ainsi servir d'explication et de légitimation à la position actuelle de l'énonciateur : celle de narrateur, celle de celui qui a la parole et qui va raconter l'histoire de John Slater.

Dans la phrase n°395, la proposition principale dont *I* est le sujet syntaxique sert de cadre à l'événement porté par la proposition subordonnée. L'aspect imperfectif de *was standing* additionné à la signification d'état du verbe *stand* crée au début de la phrase une forte impression de statisme. De l'autre côté de la phrase, un événement (*towed*) conduit par un groupe de personnes pour le moment anonymes est rendu saillant par l'opposition de son dynamisme au statisme du début. Le procès *towed* au prétérit simple est vu de façon compacte là où, pris dans son déroulement et non borné à droite, *was standing* s'étire et s'offre comme un fond sur lequel ce remorquage est une forme saillante. S'opposent aussi *on* et *in* : tandis que la préposition *on* ancre l'énonciateur-narrateur dans le sol et le plante là, l'adverbe *in* introduit du mouvement. Dans cette phrase, le corps du narrateur fait office de trépied de caméra vissé à cette berge, pendant que ses yeux enregistrent la scène.

Cette interprétation se lit jusque dans l'ordre des mots. En effet, la première partie de la phrase, thématique, fait de l'énonciateur le point de départ de tout. La *deixis* de *I* identifie son référent en le rapportant à la situation d'énonciation et présente le narrateur comme le seul individu de la scène à jouir d'une forme de définition et d'identité, à l'inverse des référents de *they* et *her*, troisièmes personnes, personnes absentes de *Sit*. Cette asymétrie a pour double effet d'attirer l'attention sur les personnes dont l'identité demeure mystérieuse, et de faire du narrateur un référent stable, connu, bon sujet syntaxique pour la proposition principale qui inclut et sert de socle, à sa droite, à la subordonnée en *when* en position rhématique de *end focus*. Dans cette phrase le narrateur est donc cantonné à une position peu valorisée de source perceptive, de point d'accès à une scène dont il est le témoin et qui fait figure de centre, de point focal du regard.

À l'inverse, dans les phrases suivantes, l'énonciateur-narrateur débute un récit de soi, une véritable autobiographie :

n°12 : I couldn't move.

n°107 : Today I'm five.

n°141 : My sweater was new, stinging red and ugly.

n°205 : I became what I am today at the age of twelve, on a frigid overcast day in the winter of 1975.

Dans ces phrases, aucune troisième personne ne vient dissiper le solipsisme du narrateur.

n°107 : Today I'm five.

Seul et unique objet de son discours, le narrateur tient le journal de son existence. Ancré *ici* et *maintenant*, il réunit dans le même énoncé les deux paramètres de la situation d'énonciation : *today* et *I*. Circonstant de temps antéposé, *today* affirme d'entrée le mode déictique de la narration et la coïncidence temporelle et personnelle du propos avec le moment et l'origine subjective de l'énonciation. Physiquement situé au milieu de l'énoncé, tout se rapporte à *I*, c'est lui le centre d'intérêt.

Dans les phrases n°s12, 141 et 205, toutes trois au prétérit, le narrateur plonge dans ses souvenirs et se raconte.

n°12 : I couldn't move.

Sujet d'un syntagme verbal dont la tête est un verbe d'événement, dans la phrase n°12, *I* est déjà au cœur de l'intrigue : la négation de la capacité du mouvement, fondée sur le présupposé de son contraire, induit l'existence de contraintes pesant sur le corps du narrateur. Est-il victime d'un accident ? immobilisé par des liens et retenu par des ravisseurs ? paralysé par la peur ou la surprise ? Le regard du narrateur se concentre sur son propre passé et cette première phrase débute un récit d'action dont le narrateur se donne comme l'acteur principal.

n°141 : My sweater was new, stinging red and ugly.

Phrase n°141, bien que rien ne l'indique explicitement, on imagine aisément que le narrateur était enfant au moment des faits : souvent les enfants se voient imposer de porter des vêtements qu'ils détestent. L'accablement de l'enfant est d'ailleurs figuré par la structure tripartite de l'attribut du sujet, composé de trois syntagmes adjectivaux allant *crescendo* : la

nouveauté (*new*, adjectif descriptif du type « âge »[101]) pouvait encore passer pour une qualité positive mais le participe présent *stinging* qui modifie l'adjectif de couleur en la rendant presque douloureuse fait basculer la qualification dans le domaine du péjoratif, ce que confirme avec efficace l'adjectif évaluatif *ugly* qui, en plus de clore l'énumération sur une radicalisation, distribue un peu du dégoût qu'il dénote aux deux syntagmes adjectivaux qui le précèdent. La description de ce pull-over rouge vif vaut donc beaucoup plus que pour elle-même. Elle nous immisce de façon à la fois médiée (à travers la description d'un objet) et immédiate dans la subjectivité du narrateur et suggère des sentiments de honte, de colère, d'injustice. Le regard de l'énonciateur est plongé au plus profond du passé et de l'intime ; le narrateur, croit-on, ouvre par cette première phrase le récit de son enfance, ses souffrances, son destin.

n°205 : I became what I am today at the age of twelve, on a frigid overcast day in the winter of 1975.

L'enfance du narrateur est également au cœur de cette phrase. Présent et prétérit sont mis en regard, le passé est convoqué pour expliquer le présent. Entre les deux *I* s'intercale le procès *become* au prétérit, comme une passerelle entre le narrateur d'hier et celui d'aujourd'hui. Passé et présent alternent : du prétérit de *became* on passe au présent de *am* et de *today*, pour revenir au passé des douze ans du narrateur et de cette journée hivernale de 1975. En finissant sur un circonstant de temps et par une date, cette phrase termine comme beaucoup de premières phrases de romans débutent : *On a frigid overcast day in the winter of 1975,* ... ferait un bon début de phrase initiale de roman, si bien que cette fin de phrase fait l'effet d'une ouverture sur le récit de cette journée particulière. De l'avant au maintenant, le regard du narrateur balaie son histoire et retrace les origines de ce qu'il est aujourd'hui, depuis ses douze ans jusqu'au moment de l'énonciation.

n°351 : Who am I?

Dans cette phrase minimale, *I*, coincé entre l'être et le point d'interrogation, renvoie à un

[101] On fait ici référence aux différents types d'adjectifs descriptifs qui apparaissent typiquement dans l'ordre suivant : taille, âge, forme, couleur, origine, matière. Les adjectifs descriptifs viennent normalement après les déterminatifs et les évaluatifs, et avant les classifiants : déterminatifs, évaluatifs, descriptifs, classifiants. À cet égard, les adjectifs de notre exemple ne sont pas dans le « bon » ordre : premièrement, *ugly*, évaluatif, ne devrait pas figurer derrière *new* et *red* qui sont descriptifs ; deuxièmement, *new* et *red* devraient, s'ils respectaient l'ordre des descriptifs annoncés plus haut, être inversés, *new* étant du type « âge » et *red* « couleur ». Cependant, dans notre exemple, la présence de virgules et de la conjonction de coordination *and* tendent à annuler les contraintes qui pèsent sur l'ordre d'apparition des adjectifs et à laisser l'énonciateur libre de les ordonner à sa guise. Ici, c'est, nous semble-t-il, une gradation du neutre vers le plus péjoratif qui préside au choix de l'ordre des adjectifs.

narrateur en pleine quête identitaire. Le sujet syntaxique et thème de la phrase, habituellement situé à gauche dans l'énoncé, du côté du stable et du connu, se retrouve par le jeu des antépositions au bord opposé, que le point d'interrogation laisse comme suspendu, irrésolu. L'organisation interrogative de l'énoncé a pour effet la focalisation de *I*. L'énoncé, qui débute par un substitut indéterminé de *I* (le pronom interrogatif *who*) et se clôt explicitement sur lui, ne parvient pourtant pas à boucler sa boucle. L'antéposition du verbe au sujet suspend la validation de la prédication pour une bonne raison : à ce sujet *I* on ne sait quel attribut rapporter. *Who*, pronom interrogatif à fonction d'attribut du sujet, en position de thème, est référentiellement vide et dédie l'énoncé à la recherche de sa référence. Prisonnier d'une coréférentialité manquée, l'énoncé tourne en rond autour de son centre, le verbe *be* au présent, qui confirme l'irrésolution de cette interrogation en disant son actualité : au moment où il parle, l'énonciateur ne sait pas qui il est. Le regard de l'énonciateur, à la fois braqué sur lui-même et désorienté, cherche son objet.

Dans la phrase suivante,

> n°30 : The man – me, this pale being, no one else, it seems – wakes in fright, tangled up in the sheets.

l'hésitation quant au point de vue à adopter trahit là aussi un problème identitaire. Le narrateur tantôt se reconnaît comme soi, tantôt se perçoit comme autre. Le syntagme nominal initial *the man*, où l'énonciateur n'est pas *je*, identifie le narrateur à une personne de sexe masculin, non-identifiée, mais néanmoins définie, comme l'indique un article *the* qui se laisse volontiers interpréter comme un déictique. En effet, en explicitant l'identité de cet homme directement après l'avoir dénommé par le syntagme nominal *the man*, le narrateur laisse entendre que c'est la première fois qu'il en parle, et sans doute qu'il le voit, évacuant ainsi l'interprétation anaphorique[102,103] de *the*. Le choix du nom *man*, neutre, semble être le résultat d'une observation objective de l'individu qu'il a devant les yeux. Plus loin, dans l'incise entre tirets, *this* est la trace de l'attardement du regard sur l'homme, qu'on prend comme objet d'une considération plus approfondie. Paradoxalement, ce rapprochement s'accompagne d'un nom qui éloigne davantage du référent, *being* étant un hyperonyme de *man*. L'adjectif qualificatif *pale* confirme pourtant la démarche analytique de l'observateur qui s'attarde sur son objet pour en enregistrer les propriétés. Malgré cela, l'effet global du syntagme nominal *this pale being* est bien celui d'une mise à distance (après examen) du

[102] Même en première position, une anaphore aurait en effet été possible du point de vue du narrateur. Le jeu du fictif permet en effet croire qu'il énonçait déjà avant que le texte ne commence.

[103] Certains linguistes parlent d'anaphore de situation. On parle nous de *deixis*.

référent : ce qui est sous les yeux du narrateur et qu'il regarde de près ne lui inspire pas grand-chose, il s'en distancie, ce que d'ailleurs ne contredit pas la valeur péjorative de la qualité dite par *pale*. Le narrateur, incrédule, se rend à l'évidence ou plutôt aux apparences (*it seems*) et reconnaît son identité avec cet être qui n'a pas bonne mine, mais non sans peine : soit parce qu'il a honte d'avoir des peurs nocturnes, cette mise à distance servant alors d'auto-dérision, soit parce qu'il est réellement victime d'une forme de dépersonnalisation et qu'il se retrouve spectateur de son propre corps. Dans les deux cas, l'identité est scindée, le narrateur désolidarisé, écarté de lui-même.

Le point de vue alterne donc entre l'extérieur et l'intérieur, entre la troisième et la première personne, mais il est désormais admis qu'elles sont toutes deux coréférentielles, bien que l'une soit repérée en rupture et l'autre en identification avec l'énonciateur. C'est finalement le point de vue extérieur qui domine cet énoncé, puisque le verbe de la proposition est conjugué à la troisième personne par le syntagme nominal *the man*. À l'extérieur de lui-même, le narrateur fait de sa propre personne le personnage principal de sa phrase et, on est tenté de le croire, de l'histoire qu'il va raconter. Le présent simple de *wakes* le place en position de commentateur, en direct, des faits et gestes qu'exécute son propre corps devant ses yeux, en coïncidence avec l'énonciation. Dans cette phrase, le narrateur, à la fois source et point focal du regard, se crée en se dédoublant en tant que personnage de son roman et rejoue, à l'échelle de l'histoire, la dissociation de la situation énonciative que suppose l'ouverture du texte de fiction par cette première phrase.

La première phrase construit donc un point de vue et, partant, informe sur l'origine du regard, la position physique, affective, appréciative du narrateur par rapport au référent.

5.4.2.2. Des indices sur la position de *celui qui parle*

Lorsque le narrateur ne dit pas *je* dans la première phrase, il est anonyme, tout au moins dans cette phrase-là. Certaines phrases contiennent des éléments pouvant servir d'indices quant à la position du narrateur dans la situation. Néanmoins, puisqu'il ne dit pas *je*, l'origine est implicite. Elle n'est donc pas fixe et peut varier. C'est pourquoi, au lieu du terme de *narrateur*, nous préférons dans l'analyse de certains exemples, celui, plus général (et plus naïf) de *celui qui parle*.

n°112 : She came home smelling of cigarettes.

Dans cette phrase, le procès *came home* décrit un événement du point de vue de celui qui est

à la maison et qui voit l'agent du procès venir à lui. Le nom *home*, qui désigne le foyer, la maison en tant que l'endroit où l'on habite plus que l'édifice, et la signification du verbe *come* qui appréhende le mouvement depuis son point d'arrivée, nous disent donc quelque chose de celui qui parle : soit il vit avec le personnage féminin auquel renvoie le pronom personnel *she* (il est peut-être son compagnon, son père, sa mère, son frère ou sa sœur, etc.), soit il en adopte volontairement le point de vue. La participiale dont la tête est le verbe *smell* au participe présent, *smelling of cigarette*, indique que le narrateur était sur place, et dit la simultanéité du procès *came* et de la perception de l'odeur de cigarette. En outre, pouvoir sentir l'odeur du personnage suppose une certaine proximité physique. Les informations que contient cette phrase engagent donc sur deux pistes différentes : soit le narrateur vivait avec le personnage au moment des faits, il est incarné et dira peut-être *je* dans la phrase d'après ; soit le narrateur est omniscient et, bien qu'il n'ait jamais été partie prenante de l'histoire, la raconte depuis l'intérieur, comme empruntant la voix d'un autre qui serait sur place, comme s'il avait lui-même pu sentir cette odeur de cigarette. Dans les deux cas, le point de vue est interne, le regard prend sa source à l'intérieur de cette maison ou de cet appartement.

n°115 : "You my lucky piece," Grandma says.

Dans cette phrase n°115, *Grandma* indique que celui ou celle qui parle est la petite-fille ou le petit-fils de l'énonciateur rapporté auquel il ou elle vient de céder la parole : sa grand-mère. Dans cette phrase, l'énoncé primaire n'est pas sujet à diverses interprétations et semble n'avoir qu'une origine unique possible : le narrateur. Le caractère hypocoristique de l'appellation *Grandma* traduit un positionnement affectif assumé. Cette familiarité, en réduisant la distance au référent qu'aurait induite l'équivalent *my grandmother* (malgré le déterminant possessif qui explicite le lien), attire l'attention sur le narrateur en accentuant sa coïncidence avec le référent.

L'hypocoristique seul n'explique pas intégralement la différence de proximité avec le référent. Dans le syntagme nominal avec déterminant possessif et nom (*my grandmother*), la désignation se fait par le recours à un nom commun, ce qui suppose une catégorisation : on a rapporté un référent spécifique à une catégorie nominale que partagent toutes les occurrences de cette notion. La catégorisation nécessite un certain degré d'abstraction en ce qu'elle requiert une analyse des propriétés du référent, leur comparaison avec les traits définitoires de la notion nominale qu'on veut lui associer, et la validation ou non de leur

adéquation. Parce que le nom *grandmother* est commun et peut donc désigner n'importe quelle occurrence de la notion, il faut limiter son étendue référentielle à l'aide d'un déterminant, ici possessif, qui va restreindre le domaine référentiel du nom à ce qu'une personne, qui sert donc de repère, possède. Comme un individu ne peut avoir qu'un maximum de deux grand-mères, la détermination est relativement efficace mais la désignation du référent est médiée. À l'inverse, *Grandma*, bien que cette appellation soit partagée par beaucoup de locuteurs de l'anglais, met directement, sans l'intervention d'un déterminant possessif, l'énonciateur au centre du calcul de la détermination. S'il dit *Grandma*, c'est forcément la sienne. *Grandma* est donc déictique. Ce type de syntagme nominal est un cas très intéressant : *Grandma* n'est pas un nom commun, comme l'indique d'ailleurs sa majuscule, puisque pour chaque locuteur sa référence est unique ; mais il n'est pas non plus un nom propre puisque, lorsque l'énonciateur n'est pas identifié, la référence de ce mot est elle aussi impossible à identifier. Cette *deixis* place donc le narrateur-énonciateur au centre, attire l'attention sur lui et les relations[104] qu'il entretient avec le personnage dont il parle.

Dans l'incise, l'absence d'antéposition du verbe de discours au sujet (*Grandma says*) crée une impression de simplicité voire de gaucherie dans le ton, ce qui tend à valider l'hypothèse selon laquelle le narrateur est un enfant. Le pronom de deuxième personne *you* qui débute le discours rapporté est la trace d'une situation d'interlocution entre la grand-mère et un interlocuteur qui peut être le narrateur ou quelqu'un d'autre. Qu'il en soit le destinataire ou non, le narrateur présente cette réplique comme étant coïncidente avec sa propre énonciation. Le présent place typiquement un énonciateur en position de

[104] La même chose peut être dite des appellations *Maman* et *Papa*. Nous avons eu l'occasion de constater que certains locuteurs du français disent presque toujours *Maman* et *Papa* (mais, nous semble-t-il, surtout *Maman*) lorsqu'ils parlent de leurs parents, et ce quel que soit leur interlocuteur. Bien évidemment, lorsque deux interlocuteurs ont la même mère, il est attendu qu'ils y réfèrent par le nom *Maman* : si, comme nous le postulons, *Maman* est déictique, c'est-à-dire si son sens est dépendant de la situation d'énonciation, alors les seuls individus pour lesquels *Maman* peut avoir la même contrepartie extralinguistique sont ceux qui ont la même mère. Le référent de *Maman* est le même pour eux, de la même façon que le référent de *ici* est le même pour deux personnes partageant le même espace. En revanche, lorsqu'ils s'adressent à quelqu'un qui n'est ni leur frère ni leur sœur, la plupart des locuteurs diront *ma mère*, repérant ainsi l'occurrence de la notion *mère* grâce à un déterminant possessif qui la situe dans leur sphère d'énonciateur. *Mère* est neutre, *Maman* touche à l'affectif. Dire « Maman vous aime beaucoup », c'est la désigner aux oreilles des autres comme on l'a toujours appelée, depuis l'enfance, dans le sein familial, dans cette relation unique, exclusive et fondatrice qu'est la relation de la mère à l'enfant. *Maman* ramène à l'énonciateur, à l'origine énonciative, en même temps qu'il ramène à l'origine de soi (en écoutant les conversations ordinaires, il nous a d'ailleurs semblé que *Papa* était moins employé en troisième personne que *Maman* – la mère est matrice), met l'interlocuteur de plain-pied, presque de façon impudique, avec l'enfance du locuteur. Le langage semble trahir ici une forme d'incapacité du locuteur à se dégager de l'affect, ainsi qu'un certain défaut d'adaptation pragmatique de son discours à l'autre.

commentateur d'une situation avec laquelle il est en contact, qui est pour lui actuelle. À ce titre, le présent contribue à un effet de proximité entre l'énonciateur et le référent[105]. Pourtant, il est difficile d'envisager qu'il rapporte ici des propos avec lesquels il coïncide, tenus par des personnages avec lesquels il est co-présent. Celui qui parle serait alors une sorte de perroquet, répétant ce qui vient d'être dit et le réattribuant à celui qui vient de parler par une incise, comme s'il rejouait la scène à l'intention d'un interlocuteur qui, d'après la conjugaison de *say*, est pourtant inclus, lui aussi, dans la situation d'énonciation. Cette bizarrerie oriente l'interprétation vers un présent de narration où les coïncidences temporelle et personnelle sont simulées, plutôt que vers un présent de véritable interception des événements en cours de déroulement au moment de l'énonciation. Cette phrase nous apprend donc deux choses : on connaît la position généalogique et affective du narrateur par rapport au personnage de *Grandma*, dont il rapporte les propos, et l'on sait également qu'il n'est pas en contact avec la situation narrée.

n°99 : There was a man standing against the north wall, barely visible.

Dans cette phrase, le syntagme adjectival *barely visible*, dont la tête est l'adjectif qualificatif *visible* modifié par l'adverbe de manière *barely*, évalue le degré de visibilité d'un référent. Celle-ci est relative, d'une part, à l'angle de vue, à la distance par rapport à l'objet et à l'acuité visuelle de celui qui regarde, et, d'autre part, à la position de l'objet regardé, son occultation totale, partielle ou nulle par d'éventuels obstacles à sa visibilité. Dans l'énoncé, la position de l'objet est dite deux fois : une première fois par *there*, une seconde fois par *against the north wall*. Si l'on applique à cet énoncé l'analyse que fait Cotte (1998 : 63) d'un énoncé équivalent, on dira qu'il s'agit d'une réélaboration d'un premier énoncé fictif *Against the north wall is a man who is standing*. On y voit que le syntagme prépositionnel complément de lieu est d'ores et déjà posé à l'initiale. Selon Cotte (1998),

> Cet énoncé va de l'ancien au nouveau, du repère connu au repéré découvert dans son espace ; il reproduit une exploration et il valorise le repéré. (Cotte 1998 : 63)

La découverte d'une figure saillante dressée contre le mur qui sert de fond est rejouée en commençant par une localisation, qui favorise la stabilisation. Si, comme l'explique Cotte, le repéré est valorisé, il l'est en tant qu'il est localisé. La réélaboration en *there*, elle, le focalise en tant qu'existant. Image abstraite du lieu, *there* redit la localisation de façon synthétique et

[105] À l'inverse, le prétérit pourra contribuer à une mise à distance du référent.

imprécise, mais suffisante à la conservation de « *l'idée* d'un repérage selon un lieu particulier » (Cotte 1998 : 63). La suite *there-be-X* pose l'existence car

> […] tout existant est dans l'espace et un lieu est son support naturel, en le focalisant d'autant mieux que le repère, par contraste, est anonyme. (Cotte 1998 : 63)

Espace anonyme support de l'existence du référent, le contenu de *there* est ensuite spécifié par le syntagme prépositionnel d'origine, *against the wall*, qui répète le lieu. Dans cette analyse, *there* a un « statut double » (Cotte 1998 : 64) :

> Il renvoie anaphoriquement à un état ancien de la structure et il pointe cataphoriquement, outre le référent qu'il introduit et met en relief, le lieu qu'il remplace. Cet exemple montre que l'anaphore intérieure entraîne la cataphore, car elle met sur la piste d'un élément qui, n'étant pas encore identifié, devra l'être. Il montre également que toute cataphore implique un retour à du préconstruit : comment annoncerait-on ce que l'on ne sait pas déjà ? (Cotte 1998 : 64)

L'anaphore interne est la reprise d'un élément appartenant à une version antérieure de l'énoncé. Ici *there* dans *There was a man standing* est une reprise de *against the north wall* dans *Against the north wall was a man who was standing*, énoncé primitif. Dans la version finale, *there* ne trouve sa spécification qu'à la fin de l'énoncé, ce qui en fait un cataphorique ; mais sa spécification a été préconstruite, elle est connue de celui qui énonce, il y a donc également anaphore interne. Le lieu, dit deux fois, l'est premièrement par l'adverbe de lieu *there* qui, si l'on postule une invariance sémantique, est fondamentalement déictique : ce marqueur indique que la référence du lieu est calculée par rapport à un énonciateur. Avec *there*, on dit donc l'existence du référent à travers le regard de quelqu'un. Depuis sa position, le référent est à peine visible – il l'est sans doute davantage depuis d'autres points de vue. Mais *qui* est celui qui regarde ? Est-il aussi celui qui parle ? Le regard et la voix ont-ils la même origine ?

De façon plus subtile encore, la phrase suivante introduit un point de vue interne à la situation :

n°105 : The nightmares made their rounds hours ago.

L'adverbe de temps *ago* permet de repérer un moment du passé à partir d'un moment repère, le moment de l'énonciation. L'indication de durée qui le précède (ici le syntagme nominal *hours* employé en adverbial qui modifie *ago*) prescrit la longueur de l'intervalle temporel qui sépare T_0 de l'instant repéré, marqué par l'actualisation du procès *made their*

rounds par l'agent *the nightmares*. En d'autres termes, *ago* est un déictique : ce marqueur commande un calcul temporel dont le point de départ est le moment de l'énonciation. Celui qui sert de base à ce calcul appartient donc à la situation narrée, mais rien ne nous permet d'affirmer qu'il s'agit du narrateur : le narrateur est peut-être sur le point de dire *je* et sa situation d'énonciation constitue peut-être le repère pour *ago*, ou bien peut-être emprunte-t-il la voix d'un personnage interne à la situation.

Il est en effet possible de penser, pour les exemples précédemment traités, qu'un narrateur extérieur à la situation narrée superpose la voix des personnages à la sienne propre, à la manière d'un style indirect libre. Rappelons que, dans les exemples n°s99, 105 et 112 que nous venons d'analyser, l'origine de la voix est proprement indécidable :

n°99 : There was a man standing against the north wall, barely visible.

n°105 : The nightmares made their rounds hours ago.

n°112 : She came home smelling of cigarettes.

Cette indécidabilité crée un trouble dès l'initiale du roman : l'impossibilité de déterminer si la voix provient de l'intérieur ou de l'extérieur du cadre de la situation narrée est le propre du jeu de l'écriture romanesque.

5.4.3. Instauration d'une voix, construction d'un ton

« Qu'est-ce donc qu'un roman donne à voir, sinon la construction d'un regard et d'une voix ? » écrit Danon-Boileau (1982 : 32). Outre le regard, en effet, la première phrase construit une voix. Plutôt, elle l'instaure, car la construire signifierait la bâtir, pierre après pierre. Or dès le premier mot, quelqu'un parle, une voix émane d'une instance narrative, figure abstraite ou incarnée. Dans la vie courante, toute voix a un certain ton, une certaine qualité susceptible de colorer le discours – une voix froide, douce, accueillante, irritante, émue, impassible, etc. Dans le texte écrit, une personnalité peut également se dégager d'un certain style. Si la voix n'y est pas un phénomène acoustique, elle est ressentie comme ayant elle aussi certaines caractéristiques, construites par les unités linguistiques du texte. Une voix orale peut, au fur et mesure du discours, moduler, explorer sa gamme, montrer tous ses visages, mais dès les premiers mots, elle laisse une empreinte. Une voix écrite, elle aussi, laisse dès la première phrase une certaine impression. La voix du narrateur, son ton, par lequel l'auteur démontre son style, se manifeste et se construit à travers divers phénomènes

linguistiques dont voici quelques exemples tirés de notre corpus. On les présente selon deux axes, deux aspects du ton de la voix : proximité et distance d'une part, dynamisme et statisme d'autre part.

5.4.3.1. Proximité et distance

i) Discours rapporté

À la lecture d'une première phrase comme

n°14 : Shamas stands in the open door and watches the earth, the magnet that it is, pulling snowflakes out of the sky towards itself.

n°21 : It always pleased the Reverend Isidor Fabian that he had only to step out of his synagogue on the Lindenstrasse and there it was, the first of the seven bridges.

n°103 : At this point of the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.).

n°349 : Alison Spooner wanted to leave town for the holiday, but there was nowhere to go.

le lecteur construit la représentation d'une voix narrative souple et vive. Ces phrases polyphoniques, déjà citées au point 5.3.2.4.ii, font varier la voix et se superposer les points de vue, donnant d'entrée une idée du mode sur lequel la narration sera menée tout au long du roman. On voyagera de l'extérieur à l'intérieur des consciences sans heurt, et l'impression générale à la lecture sera celle d'une proximité avec les personnages.

Lorsque, à l'inverse, le discours est rapporté dans un style direct ou indirect dans le respect des règles syntaxiques et typographiques,

n°65 : 'Lor' love you, sir!' Fevvers sang out in a voice that clanged like dust bin lids.

n°89 : 'Spin the globe, boy', my father used to say.

n°185 : People say you're born innocent, but it's not true.

n°216 : My mom says that I didn't sleep through the night until I was eight years old.

le narrateur introduit une distance entre lui (et donc nous) et les personnages. Le fait que le discours soit rapporté est mis en évidence et la voix du narrateur est posée comme voix unique. Sans s'en cacher, le narrateur impose donc son filtre au discours des autres, ce qui

est susceptible de rendre polémiques les versions qu'il en donne. En laissant directement s'exprimer les personnages, le style indirect libre donne une plus grande impression (ce n'est d'ailleurs peut-être qu'une impression[106]) de fidélité, le narrateur, au plus près de la voix de l'autre, faisant ainsi oublier la sienne.

ii) Objectivité et subjectivité : le rapport triangulaire lecteur – narrateur – référent

L'impression de proximité et de distance est également rendue par la façon dont l'énonciateur présente les événements, lieux et personnages qui sont l'objet de son discours. Plus son discours est subjectif, plus on ressent une proximité, à divers niveaux : le narrateur semble plus proche de la situation dont il parle, celle-ci nous paraît par conséquent plus proche, et le narrateur, qui s'engage dans son discours, nous semble également plus accessible. À l'inverse, plus il tend vers l'objectivité en effaçant ses traces, plus il s'écarte de son objet et nous le maintient à distance, et moins le narrateur se révèle à nos yeux.

Aux deux extrêmes, on trouve les phrases où le narrateur dit *je*, à la subjectivité maximale (sur lesquelles nous ne reviendrons pas : voir points 5.3.2.1. et 5.4.2.1.), et les vérités générales, à l'objectivité maximale.

n°2 : Water never warms in American harbors.

n°69 : All children make mistakes.

n°106 : *Life changes fast.*

n°190 : There are many ways to have a deprived childhood.

n°212 : Choosing your wool is dizzying with potential.

n°354 : Divorce is a difficult business.

Dans ces phrases, l'engagement personnel du narrateur est très faible car il se pose en *énonciateur universel*, concept de Rivara (2000 : 63) déjà cité au point 5.3.2.3. : il énonce un « discours scientifique ou "théorique" se présentant comme objectif », « susceptible d'être *produit par n'importe quel locuteur* compétent, dans des *situations quelconques* ». Le temps du présent, d'habitude facteur de proximité entre la situation d'énonciation et le référent, dit ici

[106] Danon-Boileau (1982 : 58) pose le problème de la nuance entre *reproduction* et *transposition* du discours rapporté : « La plupart des théories du discours rapporté reposent plus ou moins explicitement sur l'idée qu'à l'origine de l'énoncé rapporté, il existe le « discours d'un autre », lequel est *reproduit de dicto* (au discours direct) ou, au contraire, est progressivement *transposé* (S.I.L., D.I.), jusqu'à être totalement « abstrait » de sa forme originale et intégré au discours du narrateur primaire, qui n'en conserve que la teneur *de re* (discours « narrativisé »). Ici les notions de *reproduction* et de *transposition* jouent un rôle complémentaire. »

une éternité qui, parce qu'elle pose une équivalence entre tous les instants du temps, empêche la focalisation d'aucun d'entre eux et maintient à égale distance de tous. Les syntagmes nominaux s'interprètent de façon générique. Le déterminant Ø donne aux noms continus singuliers (*water*, *life*, *divorce*) un impact référentiel illimité et aux discontinus pluriels (*American harbors*, *mistakes*) l'indéfini de la généralisation ; le quantifieur universel *all* (*all children*) convoque la totalité des occurrences de la notion nominale.

Phrase n°190,

n°190 : There are many ways to have a deprived childhood.

la nominalisation à l'infinitif du procès *have a deprived childhood* est précédée de *to* qui, selon H. Adamczewski (1982 : 9-35[107]), pose sans la valider une relation prédicative entre un sujet, ici elliptique car générique (*for* ***anynone*** *to have*) et un prédicat (*have a deprived childhood*). *To* sert, d'après Lapaire & Rotgé (1991 : 601), d'« opérateur de mise en relation abstraite », abstraction qui sied à la généralisation portée par l'énoncé.

Phrase n°212,

n°212 : Choosing your wool is dizzying with potential.

une autre proposition nominalisée, cette fois en *-ing*, désincarne le procès *choose* de tout agent spécifique et le rend donc indifférent aux particularités de ses actualisations potentielles. Une portée générale que ne contredit pas l'interprétation générique de la deuxième personne du déterminant possessif dans le syntagme nominal objet *your wool*. Effacé derrière l'universalité de son propos, le narrateur se tient à distance, pour mieux s'abstraire des spécificités inhérentes aux actualisations individuelles de ces vérités générales.

Dans les phrases ci-dessous demeure une forme d'énoncé de vérité générale, mais une subjectivité point.

n°185 : People say you're born innocent, but it's not true.

n°199 : I read somewhere that a butterfly flapping its wings in Hong Kong could affect the course of a tornado in Texas.

n°211 : There are gods in Alabama: Jack Daniel's, high school quarterbacks, trucks, big tits, and also Jesus.

[107] Cité par Lapaire & Rotgé (1991 : 601).

n°214 : We all make mistakes, all of the time.

n°330 : May in Ayemenem is a hot, brooding month.

Phrase n°185, le narrateur dresse une opposition entre la parole dominante et son opinion personnelle. Déjà, en insérant la vérité générale en subordonnée d'un verbe de dire (Ø *you're born innocent*) dont le sujet semblait ne pas l'inclure (à l'inverse d'un *we*), le narrateur se distanciait du propos, pour finalement l'invalider en tant que vérité. Après la virgule, l'adversatif *but* introduit une rupture en mettant un terme net à la portée inclusive du verbe *say* de la principale : dans la dernière proposition, indépendante, le narrateur s'exprime en son nom. De part et d'autre de la virgule s'organise donc une opposition entre ce que le narrateur attribue à un énonciateur universel dont il se désolidarise, *people*, énonciateur de fausses vérités, et son opinion personnelle, au travers de laquelle il se pose comme unique (ou du moins minoritaire) détenteur du vrai.

Phrase n°199,

n°199 : I read somewhere that a butterfly flapping its wings in Hong Kong could affect the course of a tornado in Texas.

la partie rectrice (*I read somewhere*) apporte une contextualisation pour le moins vague (*somewhere*) rendant incertaine la vérité énoncée dans la subordonnée. Le pronom *I*, sujet syntaxique du verbe de la proposition principale et premier mot de l'énoncé, en est aussi le point d'ancrage (le thème), et la proposition subordonnée n'échappe pas au filtre de sa subjectivité, réduisant ainsi la portée universelle de la proposition. Dans la subordonnée, *can* aurait pu être sélectionné : au présent, le modal aurait dit une possibilité matérielle atemporelle, définitoire de son sujet. Au contraire, le prétérit de *could*, prescrit par la concordance des temps, introduit peut-être aussi un degré supplémentaire de modalisation (une modalisation d'un modal), faisant passer la possibilité de matérielle à logique, et de permanente à probable, la rendant ainsi polémique, susceptible d'être contredite.

Dans le même ordre d'idée, la phrase n°399 (déjà analysée au point 5.3.2.4.ii) inclut une vérité générale dans une réflexion subjective.

n°399 : September is at least a good time for a new start, I reflected as I left the house early this morning.

Dans la première partie de la phrase, l'adverbial *at least* introduisait déjà de la modalité dans la vérité objective, mais le basculement du présent au prétérit achève de réduire la portée de la phrase, d'abord universelle, à la spécificité d'une occurrence de procès survenue à un

moment unique du temps (*this morning*).

Phrase n°211, c'est l'extension que le narrateur propose du nom *gods* qui crée l'impression de subjectivité :

> n°211 : There are gods in Alabama: Jack Daniel's, high school quarterbacks, trucks, big tits, and also Jesus.

Que *Jesus* apparaisse en dernière position d'une énumération répertoriant des formes on ne peut plus vulgaires de divinité, échappant de peu à l'omission (comme le suggère l'adverbe *also*), est un évident trait d'humour qui éloigne de la vérité générale et rapproche de l'idiosyncratique.

Phrase n°214,

> n°214 : We all make mistakes, all of the time.

le doute existe quant à la valeur du présent de *make*. S'il exprime une coïncidence très large, il donne à l'énoncé une portée de vérité générale, le pronom de première personne du pluriel ayant alors pour référent l'humanité entière. S'il exprime une coïncidence moins large, il dit une habitude permanente du sujet, dont le référent pourra alors se limiter à un groupe de personnes défini. Dans les deux cas, en s'incluant dans le référent du sujet syntaxique, le narrateur semble parler de lui, ce qui nous le rend proche.

Phrase n°330,

> n°330 : May in Ayemenem is a hot, brooding month.

jusqu'à la virgule, on croit à l'énoncé d'une caractéristique toujours vraie du mois de mai à Ayemenem. Le verbe *be* dit l'état de façon neutre, et l'adjectif *hot*, bien qu'appréciatif, traduit en termes perceptifs une qualité atmosphérique que les thermomètres disent de manière objective. C'est le participe présent adjectivé *brooding* qui compromet la portée universelle et objective de l'énoncé. L'émotion que dénote cet adjectif est d'ordinaire l'apanage des êtres animés, probablement humains, et semble peu convenir à un nom comme *month* dont le référent est une période de l'année. On comprend que c'est bien le narrateur l'agent du procès *brood*, nominalisé en *-ing* puis adjectivé et placé en position d'épithète du nom. Selon Cotte (1998 : 268), cette position à gauche du nom est la trace d'un haut degré d'intégration de la qualité à son support nominal, intégration due à l'ancienneté de leur relation dans le discours ou dans les représentations de l'énonciateur. Dans le cas présent, la relation est déplacée, à la façon d'une hypallage. Elle se joue à trois, entre le narrateur, le procès *brood* et le mois de mai. La nominalisation fige une première forme verbale en *be-ing* (*a man is*

brooding → *the man that is brooding* → *the man brooding* → *the brooding man*, selon Cotte *ibid.*) et suppose donc l'intégration de celle-ci, son dépassement. Le relation entre le narrateur et *be brooding* est donc un acquis. Le participe présent se sépare ensuite de l'auxiliaire *be* qui l'ancrait dans le temps, s'adjective, puis s'antépose au nom pour s'intégrer au syntagme nominal. De son côté, le mois de mai est le site temporel d'une itération de l'actualisation de *be brooding* par le narrateur. Le déplacement se fait donc du site subjectif au site temporel du procès, que la qualité *brooding* vient qualifier abusivement[108]. Bien qu'aucun marqueur linguistique de première personne ne trahisse sa présence, dans cette phrase, c'est bien de lui que parle le narrateur.

Enfin, phrase n°397,

n°397 : Why is the measure of love loss?

l'interrogative est la reprise transformée d'une déclarative *Loss is the measure of love*. En interrogeant sur les raisons qui président à cette vérité, le narrateur pose donc cette dernière comme un acquis. La déclarative sous-jacente contient tous les ingrédients habituels de la vérité générale : le présent gnomique, des syntagmes nominaux à interprétation générique et l'emploi du verbe *be* copule qui relie les syntagmes nominaux sujet et attribut par un lien d'identité réversible (renforcé par l'allitération en *l*) à la façon d'une définition. L'interrogative ne porte pas sur la vérité de cette identité mais, en interrogeant sur ses causes, elle met au jour une incompréhension. D'un point de vue pragmatique, cette question n'espère sans doute nulle réponse, et cette incompréhension n'appelle nulle explication. Par l'interrogative, le narrateur se rebelle contre cette vérité, à laquelle *loss* donne un caractère tragique, augmenté par l'organisation du linéaire qui juxtapose *love* et *loss*, postposé en fin de phrase (*Why is loss the measure of love?* était une formulation moins marquée).

Outre la vérité générale, l'objectivité peut dans certaines phrases prendre la forme d'un constat. Dans des phrases comme

n°27 : Christmas was over.

n°114 : It is Sunday morning.

n°186 : His name was Atticus Cody.

[108] L'hypallage combine souvent un adjectif psychologique et un nom de temps : *I waited for some anxious minutes*, *Christmas can be a cold and lonely time*, etc. Les émotions, comme tout processus, sont dans le temps et leur actualisation le rend remarquable. Les instants par lesquels l'émotion s'actualise sont *éprouvés*, ce que l'hypallage traduit en faisant d'eux le support nominal pour l'adjectif d'émotion.

le narrateur est effacé et a retiré toute trace apparente de subjectivité. Ces phrases sont arides : un syntagme nominal sujet minimum, guère plus qu'un déterminant et un nom, un syntagme verbal contenant un verbe seul, *be*, au sémantisme basique, et un complément. Aucun commentaire, aucune modalisation ni évaluation du narrateur ne viennent compromettre l'exposé apparemment objectif de ce qui est. Cependant, même dans ce dépouillement, ces phrases ne font que jouer la farce d'une objectivité fictive. Elles sont très courtes, une plus grande ampleur augmentant sans doute le risque de compromettre cette impression d'objectivité. De fait, dans les phrases suivantes, plus longues, des traces de subjectivité apparaissent de façon plus incontestable :

n°1 : Terrieux lived in a small apartment on the fourth floor of a rooming house in the South end of Saint-John, New Brunswick.

n°29 : In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end, there is a little room.

Phrase n°1, on dit où vit Terrieux. Le but n'est pas de décrire son domicile et encore moins d'en apprécier les qualités, mais de donner une idée de son type (maison, appartement, studio, etc.) et sa localisation. De même, phrase n°29, on dit l'existence d'une chambre, on la localise. Pourtant, dans les deux phrases, les adjectifs descriptifs *small* (n°1) et *little* (n°29) sont la trace d'un jugement de la part du narrateur. Parmi les adjectifs descriptifs, ceux qui disent la taille sont en effet considérés comme les plus énonciatifs, les plus polémiques, ceux qui garantissent le moins l'objectivité[109]. Phrase n°29, on trouve également l'adjectif appréciatif *lonesome*. Pourtant, l'organisation de cette phrase se veut scientifique. Elle comprend quatre segments, isolés par des virgules, presque équivalents en taille. Les trois premiers segments sont des syntagmes prépositionnels, compléments circonstanciels de lieu de l'unique verbe de la phrase, qui apparaît dans le quatrième et dernier segment où est prédiquée l'existence de la chambre. À la manière d'une image satellite, le point de vue devient de plus en plus étroit à mesure que l'énoncé progresse, et chaque segment correspond à un changement d'échelle. Les prépositions *in*, *at* et *in*, têtes des trois principaux syntagmes prépositionnels, jalonnent l'énoncé et construisent deux types de repérage : par inclusion avec *in*, par intersection avec *at*. Les syntagmes nominaux qui les complètent ont pour têtes les noms *middle*, *back*, *(third) house*, qui progressent vers une

[109] Ordre des adjectifs descriptifs du plus énonciatif au plus référentiel : taille, âge, forme, couleur, origine, matière. (Voir Cotte 1993 : 134-136).

dénomination du lieu de plus en plus resserrée, pour aboutir à *room*, dont le référent est inclus dans celui de *house*. Le point de chute, et point focal, de ces localisations successives en entonnoir est la proforme adverbiale *there*, lieu abstrait, *a priori*, mais lieu stabilisé, servant de socle à l'existence d'une occurrence spécifique de *room*. Les trois premiers segments, prépositionnels, de la phrase figurent un mouvement, une progression du regard au fil des instructions de localisation, tandis que le quatrième pose la prédication et constitue un point d'arrivée.

Pourtant, en parallèle de cette organisation rigoureuse, la localisation se fait de plus en plus dépendante d'un regard subjectif. En effet, si *middle* est une donnée objective, *the back* et *the end* sont relatifs à un point de vue, que le syntagme nominal *the third house from the end*, en particulier, oblige à adopter. Compter trois maisons à partir de la fin fait penser à ces situations où, désirant montrer un article à quelqu'un dans une vitrine, mon doigt n'étant pas assez précis et pas suffisamment adapté au point de vue de l'autre, je dirige son regard vers ma cible en l'incitant à suivre un certain parcours, en l'obligeant aussi à regarder l'objet selon des repères que je lui impose. Sur le même modèle, on croirait ici que le narrateur nous parle, s'adresse subitement à nous, lecteurs, pour nous donner cette précision presque superflue car bien trop précise. Dans cette phrase, *there* aurait pu être omis, entraînant une variation de l'effet produit :

> n°29a : In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end, **is a little room**.

Bolinger (1977 : 93) compare les deux exemples suivants :

> Across the street **is a grocery.**
>
> Across the street **there's a grocery.**

Pour lui (1977 : 93), l'*inversion locative* du premier énoncé amène un référent sur une « scène immédiate » (*on the immediate stage*), *"brings something literally or figuratively before our presence"*, tandis que l'énoncé en *there* porte une nouvelle entité à la conscience de l'autre. Autrement dit, avec *there* la présentation est moins scénique, moins immédiate et, par conséquent, présentée comme plus relative à un point de vue.

L'effet est triple : d'abord, le narrateur, en nous invitant à suivre son regard, rend son point de vue manifeste ; ensuite, la façon dont il procède à la localisation du référent crée l'impression qu'il commente une image, comme s'il avait sous les yeux une photographie de cette rue et y repérait pour le lecteur un élément précis ; enfin, puisque,

cette image, le lecteur ne peut pas la voir, l'excès de précision dans la localisation finit par devenir ironique.

n°16 : For one whole year he did nothing but drive, traveling back and forth across America as he waited for the money to run out.

Dans cette phrase, le narrateur expose une situation de départ : un homme qui parcourt les États-Unis en voiture, de long en large, et qui dépense son argent. En dépit d'une apparente discrétion, le narrateur se manifeste néanmoins au moyen d'une exagération. La périphrase *did nothing but drive* indique qu'il y a eu une quantité nulle du procès *do*, mais une quantité positive du procès *drive*, deux contraires articulés autour de l'adversatif *but*. Parmi la totalité des actions possibles, représentées par le verbe *do*, une seule a été actualisée, le procès *drive*. Le rapport adversatif que code *but* prend donc ici la forme d'une exclusion, d'une exception : il ne fit rien, *à l'exclusion du/excepté* le procès *drive*. Contrairement à *do*, *drive* n'est pas conjugué, il conserve sa forme infinitive, non finie ; il est nominalisé. *Nothing but drive* fonctionne comme un syntagme nominal complément d'objet direct du verbe *do*, où *but* est une préposition qui introduit le verbe *drive* à l'infinitif. Celui-ci occupe donc une position syntaxique de complément d'une préposition, d'ordinaire réservée au domaine nominal, comme dans *she eats nothing but chocolate*. Cette syntaxe est rendue possible par la nature « quasi-nominale » (Cotte 1998 : 70) du verbe à l'infinitif.

Bien que ce verbe ne soit pas conjugué, *he* est malgré tout le point de départ d'une relation de prédication qui le relie à *drive*, relation dont on ne dit pas l'actualisation. *He* représente l'agent de ce procès. L'infinitif est la forme verbale qui demeure au plus près de la notion du verbe : dénuée de tout morphème lié, elle n'est porteuse que de la notion du verbe, sans information liée au temps, à la personne, à l'aspect. Comme elle est non-finie, cette forme n'aborde pas non plus la question de la quantité du procès, et donc de son existence : soit parce que le procès est virtuel et n'a d'existence que qualitative, soit, et c'est notre hypothèse, parce que sa quantité est maximale, tellement étendue qu'une conjugaison, qui fixe dans le temps et sur une personne, serait une réduction non conforme à la réalité. Le procès *drive* aurait donc accaparé toutes les quantités de tous les procès possibles subsumés par *do*, il aurait envahi tout l'espace et tous les instants du faisable. D'un côté, la conjugaison, liée à l'actualisation, réduit à une occurrence particulière, « éphémère » (Cotte 1998 : 70) par essence ; de l'autre, la nominalisation stabilise et garantit un impact notionnel maximum, qui « transcende les exemples et les instants » (*ibid.*). Entre le verbe conjugué et l'infinitif, *but* établit la contradiction, l'exclusion, voire l'exclusivité : il ne fit rien *à l'exclusion*

du procès *drive*, et le procès *drive* a *l'exclusivité* du faire.

Pourtant, d'un point de vue réaliste et concret, il est impossible de ne rien faire d'autre que conduire – on sait qu'il s'agit là d'une exagération. L'excès de quantité en est le principe : *exagérer* vient en effet, d'après le *Grand Robert*, du latin *ex-aggere*, qui signifie *amonceler*, *accumuler*. Quand on exagère, on *en rajoute*. Au vrai, dans *he did nothing but drive*, on en rajoute autant dans le *rien* (*nothing*) que dans le *tout* (de la forme non-finie) : ce *nothing* s'entend comme *nothing worth mentioning*, plus mesuré. Du point de vue de l'énonciateur, une multitude de petits procès quotidiens ordinaires, qu'il considère comme non saillants (se nourrir, dormir, faire sa toilette, etc.), équivalent à une absence de procès. Car c'est l'opposition du *rien* au *tout* qui garantit l'expressivité de cette périphrase et l'effet d'exagération. À ce contraste, tout entier à l'avantage de *drive*, s'ajoute l'orientation énonciative du marqueur *but* qui, selon Cotte (1998 : 295), « met en scène le positif », dirige la préférence sur ce qu'il introduit à sa droite tout en le focalisant. Tout, dans la tournure, concourt donc à focaliser *drive*, seul procès saillant au milieu du reste.

Une autre interprétation de la périphrase *did nothing but drive* serait de considérer *did* comme auxiliaire emphatique, comme dans *he did drive*. La phrase ne contiendrait alors qu'un seul syntagme verbal et non plus deux, à l'intérieur duquel *nothing but* viendrait s'intercaler, à la manière d'une modification adverbiale. Certes, l'emphase *did drive* est expressive, mais nous ne croyons pas à cette interprétation : l'intention de l'énonciateur n'est pas d'insister sur l'actualisation du procès contre sa non actualisation, mais sur le monopole notionnel de *drive*. Nous croyons que *do* est bien lexical, comme dans la glose suivante : *he did nothing much, except that he drove*. Dans la phrase d'origine, le sujet *he* ne conjugue pas le verbe *drive*, ils ne forment pas ensemble une proposition conjuguée – c'est là un fait important : la relation prédicative *he-drive* n'est pas proposée comme étant (ou avoir été) conforme à la réalité extralinguistique, ce qui ne signifie pas qu'elle ne l'a pas été – il a effectivement beaucoup conduit. À l'inverse, la relation *he-do nothing* est scellée par la conjugaison et présentée comme ayant été actualisée : il n'a en effet *rien* fait d'autre qui vaille la peine d'être mentionné. De façon symptomatique, donc, l'absence de conjugaison reliant *he* et *drive* préfigure l'exagération que représente la périphrase *did nothing but drive*, qui assume jusque dans ses formes son inadéquation au réel.

D'autres phrases expriment la subjectivité du point de vue de façon plus directe. C'est le cas des exemples suivants, où le narrateur se livre à des descriptions imagées, des

comparaisons originales et autres métaphores[110] ; on les souligne :

> n°38 : The researcher was a very tall, very thin young man with a head too small for his frame and an adam's apple **the size of a golf ball**.
>
> n°56 : From the slopes of Mont Blanc across the valley, a glacier-edged wind set the ski chairs swinging **like hanged men**.
>
> n°96 : Outside the **technicolor** sunset is giving way to the **silvery sleep** of searchlights over distant Cardiff as a hand **tugs the blackout curtain** across the sky.
>
> n°253 : There is a field – a broad south-sloping field **sitting astride** a long hill that curves away into a secret leafy valley.
>
> n°286 : An orange Sainsbury's plastic bag **in full sail** floated along the dark pavement.

Dans d'autres phrases, le narrateur se livre à des commentaires :

> n°7 : An hour and forty-five minutes before Nazneen's life began – began as it would proceed **for quite some time, that is to say uncertainly** – her mother Rupban felt an iron fist squeeze her belly.
>
> n°181 : It is a quiet place, **especially** at night.

À l'extrême, la langue peut devenir intégralement subjective et se trouver transformée par une particularité linguistique du narrateur :

> n°227 : Ye wake in a corner and stay here hoping yer body will disappear, the thoughts smothering ye; these thoughts; but ye want to remember and face up to things, just something keeps you from doing it, why can ye no do it; the words filling yer head: then the other words; there's something wrong; there's something far far wrong; ye're no a good man, ye're just no a good man.

Dans cette phrase, tout le linguistique est empreint du narrateur, tordu par son accent et aussi désorganisé que sa pensée, annulant ainsi toute distance entre le discours, son objet et le lecteur. Dans toute narration, s'élabore une relation entre le narrateur, le référent et le lecteur. On peut la figurer par un triangle :

[110] On reviendra sur ces métaphores dans la quatrième partie de cette thèse.

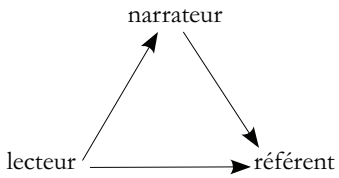


Figure 6 : La relation triangulaire entre le lecteur, le narrateur et le référent.

L'accès au référent est médié par le narrateur, qui en construit une représentation linguistique offerte au lecteur. La longueur de chaque côté du triangle peut varier, se raccourcir ou s'étirer en fonction des variations de proximité et de distance entre le lecteur et le narrateur (qui se tient à plus moins grande distance), entre le narrateur et le référent (qu'il peut envisager de près ou de loin, de façon subjective ou objective), et entre le lecteur et le référent (que la médiation et le filtre du narrateur peuvent rendre plus ou moins accessible).

Lorsqu'il dit *je*, le narrateur impose la domination et le filtre de son point de vue, et assoit son rôle de médiateur dans la relation entre le lecteur et le référent. L'effet peut être une augmentation de la distance qui les sépare. Cependant, lorsqu'il dit *je*, le narrateur *est* le référent : le texte parle de lui, de sa situation, des objets qui l'entourent et des événements dont il est agent, expérient ou témoin. Dans le triangle, le narrateur rejoint alors l'angle du référent, avec lequel il est pris dans une relation circulaire, et l'on obtient une ligne droite :

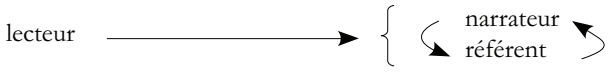


Figure 7 : le narrateur devient le référent, le triangle devient une ligne droite.

Quand le narrateur s'efface, il ne parle plus de lui mais des autres. Le lecteur a l'illusion d'un accès plus direct au référent, de telle façon que la triangulation vient à se réduire en une ligne droite ininterrompue du lecteur au référent. Il en va de même dans les cas du discours indirect libre, où le narrateur prête sa voix aux personnages afin de nous les rendre accessibles le plus directement. En limitant la perceptibilité de sa médiation, bien que réelle, il tend vers la transparence, comme le figure le schéma ci-dessous :

Figure 8 : Transparence du narrateur et effet d'annulation de la triangulation.

iii) Temps, aspect, mode

Les temps, modes et aspects participent à l'impression de proximité et de distance.

Le présent dit la coïncidence entre le procès et le moment de l'énonciation, le prétérit leur non-coïncidence. Déictique, le présent code la coprésence de l'énonciateur et du référent. Le présent suppose donc une certaine proximité physique ou psychique (ou les deux) entre l'énonciateur et le procès (hormis dans son emploi gnomique qui rend le présent éternel et le procès théorique), le prétérit une distance. Temps du commentaire pour Weinrich (1973), temps du discours chez Benveniste (1966), le présent peut donner l'illusion que le narrateur s'adresse au narrataire, comme dans la phrase suivante, où il semble vouloir convaincre à la manière d'un discours publicitaire :

n°163 : Old Man Húng makes the best phõ in the city and has done so for decades.

Ou dans

n°181 : It is a quiet place, especially at night.

où le narrateur vante les qualités du lieu comme pour en « faire l'article » à quelqu'un. Parfois, il s'adresse directement au narrataire :

n°240 : What can I tell you? Ricky Jenks was the family embarrassment.

n°242 : Imagine that you have to break someone's arm.

n°305 : If you're going to read this, don't bother.

n°356 : You know how things happen.

n°377 : Look out the window.

Dans ces phrases, la deuxième personne *you*, le présent et l'impératif enracinent le discours dans la situation d'énonciation et, parce qu'il semble lui être adressé, l'énoncé convie le lecteur dans le cadre de l'interlocution. Plus que l'expression d'une subjectivité, c'est ici la mise en place d'une intersubjectivité. Par l'interrogative, la phrase n°240 sollicite l'allocutaire sans pour autant en attendre quelque réponse ; la question est rhétorique et l'acte illocutoire assertif : « je ne peux rien vous dire d'autre », avoue le narrateur. Mais en sélectionnant la forme interrogative, il en appelle à la compréhension, peut-être à l'indulgence même du narrataire, et feint de lui donner le pouvoir d'intervenir sur l'énonciation. L'interrogative ouverte recherche le référent du pronom interrogatif en *wh-*, qui cache un participant ou un circonstant du procès. Ici, *what* reprend et occulte le

complément d'objet direct du verbe *tell*, un contenu linguistique. La forme interrogative marquée par l'antéposition de l'auxiliaire au sujet suspend ainsi la validation de la relation prédicative jusqu'à nouvel ordre, jusqu'à instanciation de la valeur du mot en *wh-*. Cependant, lorsqu'elle est rhétorique, cette suspension n'est que de forme. L'acte illocutoire demeure assertif. On dit *demeure*, car il apparaît que l'interrogative est la réélaboration d'une déclarative (Cotte, notamment 1998 : 107-108), première version de la proposition qu'on considèrera donc comme intégrée à la seconde. L'interrogative en *wh-* présuppose *I can tell you something* mais, puisqu'elle est ici rhétorique, elle présuppose également *I can't tell you anything other than what I'm already telling you*. Dans les deux cas, on tient toujours pour acquise la relation qui unit *I – tell – you – something*. Le présent dit son actualité. L'interrogative code donc l'ancienneté de la relation d'interlocution entre l'énonciateur et le co-énonciateur, la précédence de leur rapport interpersonnel par rapport au texte.

> n°317 : Lloyd shoves off the bedcovers and hurries to the front door in white underwear and black socks.

Phrase n°317, le présent est de narration : le narrateur fait, au présent, le récit du réveil de Lloyd. Il crée un effet d'hypotypose. C. Fromilhague (2010) décrit ainsi le fonctionnement de cette figure de style :

> Nous partirons de cette phrase : « L'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux » (*Rhétorique à Herennius*, citée par Perelman/Olbrechts-Tyteca, p.226). La saillance se repère à travers plusieurs marques convergentes :
>
> - le référent représenté appartient à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur (passé, rêve, fantasme...) ;
>
> - l'émetteur crée l'illusion de la présence et construit du référent un tableau spectaculaire :
>
> *marques lexicales : champ lexical de la vue, lexique concret,
>
> *marques morpho-syntaxiques : énallages temporelles (présents de narration), impératifs de prise à parti (« figurez-vous », « imaginez »), participes qui mettent en évidence l'aspect imperfectif-duratif du procès, déictiques.
>
> - l'émetteur recherche un effet d'évidence […]. Cet effet d'évidence est lié à des moyens formels (les procédés repérés plus haut, entre autres). Il s'agit de faire comme si, grâce à cette qualité, le langage avait une force performative suffisante

> pour susciter la présence de ce qu'il évoque, ou du moins pour susciter l'imagination visuelle (la *phantasia*), source de pathos […]. (Fromilague 2010 : 104)

On lit également dans le *Grand Robert* :

> **HYPOTYPOSE** : […] lat. *Hypotyposis*, grec *hupotuposis*, mot à mot « ce qui frappe (*tuptein*) en dessous (*hupo*) ». […]
>
> Rhét. Description animée et frappante.

De « ce qui frappe en dessous », nous comprenons ce qui frappe les sens, qui n'atteint pas l'analyse circonspecte de l'esprit. L'étymologie converge donc avec cette « imagination visuelle […] source de pathos », qui impressionne. Si l'on admet que les événements ont bien eu lieu dans le passé, la phrase n°317 remplit le premier critère avancé par Fromilhague : malgré le présent, les référents sont en réalité absents. Mais le narrateur en crée bien « l'illusion de la présence » : on trouve des adjectifs de couleur (*white*, *black*), l'enchaînement des actions rend bien la rapidité des mouvements précipités du personnage (« description animée », *Le Grand Robert*), et le temps du présent, déictique, donne bien l'impression que « l'affaire [se déroule] et la chose [se passe] sous nos yeux ». Dans cette phrase, le narrateur commente, presque à la manière d'un commentateur sportif, les faits qu'il évoque. Parce qu'elle veut frapper, l'hypotypose a recours au présent, qui, comme l'indique son nom, *met en présence* de ce qui est dit et qui, parce qu'il code la coïncidence, autorise l'effet de performatif : en les disant présents, le narrateur entend donner les faits à voir au lecteur. Le langage crée l'image, et la *phantasia* semble prendre vie.

Pour Weinrich (1973 : 30-35), le présent est le temps du *monde commenté*, on l'emploie pour parler de ce qui est là. Il associe au présent une certaine attitude de locution, à laquelle est censée répondre une certaine attitude de réception. Dans un passage narratif au présent,

> […] le locuteur […] a une attitude tendue ; ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et réagir. (Weinrich 1973 : 33)

Dans une première phrase de roman, cette tension peut s'avérer utile à la dramatisation. « Attitude tendue », « propos aiguisés », le présent « frappe » – il est toujours question de « pathos ». Le présent est le temps de ce qui est sous les yeux et peut « toucher », au propre

comme au figuré.

À **l'aspect *be-ing***, le présent dit une double simultanéité : le déroulement d'un procès est simultané avec l'instant de son observation, et l'instant de son observation est simultané avec le moment de l'énonciation ; si bien le moment de l'énonciation et le déroulement du procès se retrouvent coïncidents, par alliance. Dans les phrases suivantes, un syntagme verbal conjugué au présent à l'aspect imperfectif crée l'illusion, chez le lecteur, d'une proximité du procès pris en cours de déroulement :

n°64 : It is cold and dark, and I **am standing** facing my father, who is seated on the 'throne' of the outhouse.

n°66 : A man of sixty-eight **is standing** on a Cornish beach, peeing on small molluscs.

n°76 : She **is sitting** on the tallest stool in the kitchen, her legs dangling.

n°110 : This is a true story, but I can't believe it**'s** really **happening**.

n°113 : It's a fresh June morning, without a trace of humidity, but Russov **is sweating**.

n°132 : Dear Theresa

I'm lying on my bed tonight missing you, my eyes are swollen, hot tears running down my face.

n°378 : We **are driving** down national Highway 4, my father and I, on the road that leads from Bangalore to Poona.

Lorsque le sujet du syntagme verbal est la première personne (*I* ou *we*), l'énonciateur dit ce qu'il est en train de faire ; lorsque le sujet est une troisième personne, il dit ce qu'il voit les autres faire. Conjugué au présent, l'aspect *be-ing* s'emploie lorsqu'il y a intersection du moment de l'énonciation et d'un instant du procès qui, ainsi focalisé, est rendu visible aux destinataires du discours, ici au narrataire, comme s'il avait cours sous ses yeux.

On attribue traditionnellement plusieurs valeurs à l'aspect *be-ing*, qui toutes supposent une concentration du regard sur le référent (le procès), que nous interprétons comme un rapprochement. Saisi dans son déroulement, le procès n'est plus visualisé de façon globale, comme avec une forme temporelle simple, mais sécante : on n'en valorise qu'une seule partie, son milieu, et non plus sa totalité. *Be-ing* peut notamment avoir pour effet l'ancrage situationnel du procès : à l'inverse d'un présent simple, l'aspect *be-ing* s'attache

à nommer un procès qui est spécifiquement en cours d'actualisation au moment de l'énonciation. Comparons :

> n°378 : We **are driving** down national Highway 4, my father and I, on the road that leads from Bangalore to Poona.
>
> n°378a : We **drive** down national Highway 4, my father and I, on the road that leads from Bangalore to Poona.

Au n°378, l'énonciateur intercepte le procès *drive* en cours de déroulement, qui est donc ancré dans la situation d'énonciation : *be driving* est le cas en T_0. À l'inverse, au n°378a, le procès *drive* n'a pas nécessairement lieu à l'instant où l'énonciateur l'évoque. Cet énoncé pourrait détailler un itinéraire habituel ; on aurait alors volontiers fait précéder la proposition d'un adverbe fréquentatif comme *usually*. Ou bien ce présent pourrait avoir une valeur de futur, annoncer le programme de la journée, la feuille de route. À l'inverse, l'aspect *be-ing* plonge au cœur d'un procès dont la réalité est unique et actuelle. Ancré, focalisé en son milieu, le procès est regardé de près, on s'attarde sur lui : l'allongement physique de la forme verbal en *-ing* figure en effet un attardement cognitif, une volonté d'étirer le procès.

Dans les phrases suivantes,

> n°64 : It is cold and dark, and I **am standing** facing my father, who is seated on the 'throne' of the outhouse.
>
> n°66 : A man of sixty-eight **is standing** on a Cornish beach, peeing on small molluscs.
>
> n°76 : She **is sitting** on the tallest stool in the kitchen, her legs dangling.

on décrit une scène à l'aide, notamment, de procès d'état (de position) au présent à l'aspect *be-ing*. Ces phrases posent un décor, exposent la scène et ses participants. L'exposition suppose le statisme de l'observation, nécessaire à la description. L'attardement cognitif et l'étirement du procès sont liés à son analyse. Selon Cotte (1998),

> Signifier qu'un procès n'a pas encore atteint son terme suppose qu'on distingue ce qu'on perçoit de sa réalisation d'une réalisation idéale et que l'on passe d'une *occurrence* particulière à un *type* abstrait. (Cotte 1998 : 44)

Ainsi phrase n°110,

> n°110 : This is a true story, but I can't believe it**'s** really **happening**.

C'est l'*occurrence* de divers procès (auxquels le lecteur n'a pas accès) qui fait conclure à

l'actualisation d'un procès qui les résume et les rassemble – un type : *happening*. Cette conclusion suppose une résorption de l'écart qui existe entre les procès observables et le type, qui leur servira d'étiquette lexicale commune :

> Entre la sous-action vue effectivement et l'action […] reconnue [ici *happen*], l'écart qualitatif, indéniable, est annulé par une *inférence*. L'imperfectif saute de la partie au tout en postulant chez l'agent une représentation de ce tout à chaque étape de l'action. Cette représentation est l'intention. (Cotte 1998 : 44)

En effet, l'appréhension sécante d'un procès, contrairement à sa division en une suite de plus petits procès, suppose que la partie focalisée soit dite avoir la même identité notionnelle que le tout, ce qui permet, malgré la concentration du point de vue sur une partie, de ne pas perdre la notion de ce tout. Phrase n°110, la nature inanimée du référent de *it* ne permet pas de parler d'intention. Mais l'adverbe *really* traduit bien la prise de conscience à la laquelle conduit la résorption de l'écart entre l'occurrence et le type. Il s'agit en réalité d'identifier ce qui se passe, de nommer un procès : tel et tel procès ont eu lieu, *cela veut donc dire* que « c'est » réellement en train d'arriver.

Un meilleur exemple d'inférence d'une intention est fourni par la phrase n°225 :

> n°225 : "I'm writing a history of the world," she says.

où l'aspect *be-ing* cumule deux emplois. Prise en son déroulement, la rédaction d'une histoire du monde est nécessairement inachevée. L'ampleur de la tâche semble d'ailleurs condamner le prédicat *write a history of the world* à n'être jamais prédiqué qu'à l'imperfectif. Verbe transitif, *write* a pour complément d'objet direct *a history of the world*, qui figure son *terminus ad quem*. La quantité d'accomplissement du procès *write a history of the world* augmente donc à mesure que s'accumulent les chapitres relatant l'histoire du monde. Malgré le fait que l'intégralité de ce référent n'ait pas encore été explorée, le procès peut d'ores et déjà s'appeler *write a history of the world* : inachevée, l'écriture de l'histoire du monde est considérée depuis l'une de ses parties, son milieu, mais l'intention de l'achèvement préfigure le tout. On est donc passé de la partie (l'écriture, par exemple, d'un premier chapitre sur la préhistoire) au tout (l'histoire du monde, de l'humanité). Cet emploi de *be-ing* est analytique, il est la trace d'une réinterprétation du procès. Dans le même temps, l'aspect *be-ing* dans cette phrase crée un effet d'ancrage situationnel : à l'aide du procès *write a history of the world*, l'énonciateur décrit son activité actuelle, comme en réponse à une question comme « que faites-vous *en ce moment* ? ». L'invariant sémantique du verbe *be*, ici grammaticalisé, établit un lien d'attribution (bien qu'affaibli) entre le sujet et un participe présent : de structure

profondément attributive, la proposition sert donc à parler du sujet. Mais pas de façon définitoire, comme l'aurait fait un énoncé équivalent au présent simple. L'article indéfini *a* dans *a history of the world* dit bien l'unicité de ce référent, qui, en plus de n'être qu'une seule version de l'histoire du monde, est présentée comme une expérience singulière dans la vie de l'énonciateur. Conjugué au présent, l'aspect *be-ing* fait donc coïncider l'énonciation, l'observation et l'identification du procès.

Le *present perfect* dit également une forme de proximité. Cet aspect du présent met en rapport l'accompli d'un procès avec un moment repère, ici le moment de l'énonciation. C'est la conjugaison du verbe *have* au présent qui prend en charge la coïncidence avec T_0. L'état résultant d'un procès est dit observable au moment de l'énonciation. Le *present perfect* peut ainsi s'employer pour le passé proche :

n°345 : Dearest Diary,

Today I've made a major decision: *I am never going to die.*

L'adverbe *today* dit que la prise de décision est récente. On ne dira pas **Yesterday I've made a major decision*, en revanche on dira *Recently I've made a major decision*. Dans les faits, *recently* pourrait tout à fait renvoyer à un moment du passé plus éloigné de T_0 que ne l'est *yesterday* – l'important, c'est qu'une connexion soit possible entre le moment où s'est accompli le procès *make a decision* et le moment de l'énonciation. *Today*, comme *recently*, établit une proximité, *yesterday* une rupture. Le caractère récent du procès implique que ses participants peuvent, à un moment postérieur mais identifié comme proche, continuer à être marqués par son actualisation. Dans notre exemple n°345, l'agent du procès est encore résolu au moment de l'énonciation. L'état résultant de l'accomplissement du procès *make a decision* est donc double : l'existence d'une décision, et l'état d'esprit résolu de l'agent.

n°167 : How **has** it **come** to this?

Dans cet exemple, l'éloignement chronologique de l'accomplissement du procès au participe passé est atténué par l'observabilité de ses conséquences au moment de l'énonciation. Le procès associé à *come to this* a été accompli à un moment *t* du passé, et le présent en porte les traces. Observables, ces traces peuvent être montrées du doigt, comme la présence du pronom démonstratif *this* le suggère, qui semble renvoyer à un référent-résultat présent sous les yeux de l'énonciateur. Dans les exemples suivants,

n°63 : I **have known** John Slater all my life.

n°81 : For a man of his age, fifty-two, divorced, he **has**, to his mind, **solved** the problem of sex rather well.

n°72 : She **has become** an old woman.

n°189 : He is twenty-six, and for as long as he's lived in the North, there **has been** only the Aleut Woman.

have-en s'emploie pour faire un bilan, pour présenter le personnage au lecteur en le saisissant à un moment donné de son histoire. L'état actuel du personnage est déterminé par son passé et les procès qu'il a portés. Avec le *present perfect*, l'énonciateur relie l'actualité du personnage à son histoire, dont il fait exister les conséquences dans le présent, sous les yeux du narrataire.

Phrases n°s242, 305 et 377, **l'impératif**[111] dit l'invitation lancée par le narrateur au narrataire à exécuter ou ne pas exécuter un procès.

n°242 : **Imagine** that you have to break someone's arm.

n°305 : If you're going to read this, **don't bother.**

n°377 : **Look** out the window.

On en appelle au narrataire, à son action. Phrase n°305, le narrateur le surprend en flagrant délit de lecture et l'incite à renoncer immédiatement à cette activité. Partant, le narrataire se trouve intégré comme acteur de la situation de locution, le narrateur lui parle, l'intercepte en pleine lecture. La proposition subordonnée conditionnelle en *if* conduit le lecteur, alors même qu'il est en train de la lire, à considérer fictivement cet acte de lecture, comme dans une sorte de retour sur soi. Le lecteur se regarde lire ; en plus de la situation d'interlocution, c'est aussi dans sa propre situation de lecture qu'on l'enracine.

Si, au n°305, *don't bother* cherche à dissuader le lecteur d'entrer dans la fiction, *imagine* de la phrase n°242 l'y invite et l'incite à se projeter sur un plan détaché de la réalité. Tout comme à la phrase n°377, l'impératif situé à l'initiale sert d'accroche et d'exorde. Non marqué morphologiquement, l'impératif parvient pourtant à signifier une modalité radicale, déontique. Pour ce faire, il s'appuie sur la situation d'énonciation et la relation d'interlocution : cette dépendance à la situation d'énonciation se traduit par le blocage de

[111] On s'inspire ici de l'analyse de l'impératif par Cotte (1997 : 125-129).

l'impératif à toute autre personne que la deuxième, la seule qui, outre la première, est présente en Sit_0.

En l'espèce, et de façon plus métaphorique, *Look out the window* (n°377) n'est guère moins que *Imagine* (n°242) une invitation à la fiction. L'impératif du verbe *look*, suivi du syntagme prépositionnel *out the window*, incite en effet le lecteur à porter son regard vers l'extérieur, hors du cadre symbolisé par la fenêtre. Préfiguration de toute narration, cette phrase oriente déjà l'attention du narrataire, guide le voyage imaginaire auquel il l'invite en dirigeant son regard. Cette phrase agit donc comme une reformulation du pacte de lecture. Tout comme à la phrase n°305 (*If you're going to read this, don't bother.*), le lien entre le narrateur et le lecteur est renoué à deux niveaux : au niveau énonciatif, l'impératif dit un rapport interpersonnel concret ; au niveau méta-narratif, lecteur et narrateur prennent leur place dans le cadre narratif et leurs rôles respectifs dans le processus de fiction sont distribués. Ces phrases disent la proximité du narrateur avec le narrataire, tous deux instaurés dans une relation d'interlocution.

À l'inverse, les temps du **prétérit** introduisent une distance temporelle entre l'énonciateur et l'événement, et augmentent donc la longueur du côté du triangle (voir *figure 6*) qui relie le narrateur au référent. On associe traditionnellement le prétérit à la rupture, au révolu, à tout ce qui est déconnecté du moment de l'énonciation : cette distance temporelle est nécessaire au récit. Raconter suppose en effet une séparation entre la situation d'énonciation et la situation narrée. L'étymologie du mot *récit*[112] ainsi que celle de *relater*, *raconter*, comprend un préfixe *re-* qui dit la répétition, la reprise de ce qui a déjà été conçu. Ce qu'on raconte existe, d'une certaine façon, deux fois : une première fois dans le temps, les événements s'actualisant à un moment donné du passé, et une seconde fois dans le discours, où un narrateur les rejoue, en fait le récit.

À l'aspect ***be-ing***, la simultanéité, double au présent, devient simple au prétérit : la coïncidence entre le moment de l'interception du procès et un instant du procès en cours demeure, mais interception et énonciation sont désormais disjointes. Comparons :

n°228 : Alfred **was growing** a mustache.

n°228a : Alfred **is growing** a mustache.

[112] Dans *Le Grand Robert*, on lit que *récit* est déverbal de *réciter*. À *réciter*, on apprend que le mot vient du latin *recitare,* de *re-*, et *citare* « appeler ».

Dans sa version transformée au présent, la phrase n°228a laisse entendre que, s'il avait Alfred devant les yeux, le lecteur serait en mesure d'observer qu'il se laisse en effet pousser la moustache. À l'inverse, dans la phrase d'origine, énonciation et observation sont disjointes.

Au ***past-perfect***, la distance est amplifiée :

n°209 : The young Canadian, who could not have been more than fifteen, **had hesitated** too long.

Cet aspect conjugué au prétérit signifie l'antériorité d'un événement par rapport à un autre du passé.

5.4.3.2. Dynamisme et statisme

La première phrase peut créer une impression de statisme ou au contraire de dynamisme, ou encore jouer sur le contraste entre ces deux tendances. À l'initiale, ces effets contribuent à installer un rythme.

i) Temps et aspects : présent, prétérit, imperfectif

La proximité induite par la conjugaison au présent pourrait être prise pour une forme de dynamisme. Plus près, plus *là*, les événements racontés au présent sont généralement dits plus frappants qu'ils ne le seraient au prétérit, être rendus plus vivants (cf. le point précédent sur l'hypotypose). Mais cet effet de présence, lié à la proximité, ne doit pas être confondu avec un dynamisme. Reprenons la phrase n°317, précédemment analysée comme un exemple d'hypotypose, et comparons-la avec sa transposition au prétérit :

n°317 : Lloyd **shoves off** the bedcovers and **hurries** to the front door in white underwear and black socks.

n°317a : Lloyd **shoved off** the bedcovers and **hurried** to the front door in white underwear and black socks.

On s'aperçoit que l'impression de mouvement, de précipitation, n'est pas liée au temps du présent, puisqu'elle demeure au prétérit. C'est le dynamisme des procès *shove off* et *hurry*, de type événement, qui en est responsable[113]. Mais, à travers l'idée de dynamisme, c'est moins à

[113] Le dynamisme de ces procès participe bien à l'effet d'hypotypose, de mise en présence, décrit plus haut. Simplement, cet effet est activé par d'autres facteurs, en particulier le présent. Ce temps induit donc la proximité (la mise en présence), non le dynamisme.

l'énergie figurative de la *phantasia* qu'au mouvement de la narration que nous voulons nous intéresser, à la force qui la fait progresser, qui fait avancer le temps. De ce point de vue, le prétérit est facteur de dynamisme (ou de dynamique) et le présent de statisme. Ce dernier présente les événements comme coïncidents avec le moment de l'énonciation si bien que, à l'instant où le procès est observé et nommé, son rapport à T_0 est toujours (censé être) celui d'une simultanéité. Pour toute situation racontée au présent, tout se passe comme si l'énonciateur était si proche des procès, si collé à eux, qu'il lui devenait difficile d'observer et de rendre leur progression et leur enchaînement.

D'autre part, dans la phrase n°317, la mention des deux procès au présent semble se suffire à elle-même, comme en réponse à une question « décrivez ce que fait le personnage ». En effet, l'observation (simulée) du réel à un instant donné justifie un énoncé : ce qui est présent occupe nos perceptions, nous en pensons au minimum quelque chose ; il est donc légitime d'en parler, indépendamment de l'intérêt qu'il peut présenter. À l'inverse, au prétérit, phrase n°317a, l'évocation de faits passés doit être nécessaire, répondre à un besoin. La sélection de ces événements spécifiques parmi tous ceux que le passé a portés est obligatoirement motivée, sans quoi elle n'est pas pertinente. De façon *a priori*, ce qui est raconté au prétérit est donc perçu comme étant connecté à d'autres événements par des liens de contiguïté temporelle ou logique, quels qu'ils soient. Il nous semble donc que, dans une phrase initiale, le prétérit engage, appelle une suite et crée une attente tandis que, avec le présent l'on pourrait théoriquement s'en tenir à l'observation de ce qui est là[114].

La distance temporelle que présuppose le prétérit entre le référent et le moment de l'énonciation est d'ailleurs, en soi, synonyme de mouvement, d'une dynamique : vecteur d'un voyage mémoriel, le temps de cette séparation est aussi voué à être réduit. Il faut raconter depuis un certain point de départ, et avancer, autant qu'il le faut et qu'on le peut, en direction du moment de l'énonciation. La fusion entre le regard et le réel, leur coïncidence, que dit ou joue le présent met, au contraire, tout sur le même plan. Dans le même temps, happé par la saillance de ce qui est là, l'énonciateur n'a guère le temps d'ordonner ses percepts, d'y reconnaître une logique, d'en dégager une orientation. De l'autre côté, le prétérit reprend le préconstruit d'un ancien présent qui, parce qu'il est le temps de l'observation, lui est nécessairement primitif. Disposés dans un ordre qui

[114] D'après D. Cohn (1981 : 243) : « Que dans sa structure narrative le texte imite les mémoires écrites, le reportage oral, ou le journal intime, toute action rapportée simultanément conduit à une impasse narrative. »

synthétise perception, remémoration et interprétation, les événements sont vectorisés, disposés selon une chronologie orientée vers la droite.

À l'occasion d'une analyse d'un extrait de *Adam Bede* de G. Eliot (1858 : chap. *XLI*), Cotte (1998) fait le même constat :

> Le contraste du présent et du prétérit est aussi celui du statique et du dynamique. […] L'association du présent et du statique a de quoi surprendre, tant il est admis que le « présent de narration » a pour fonction de souligner la vivacité d'une scène […]. (Cotte 1998 : 9)

Voici l'une des phrases qui l'ont fait conclure à cette surprenante association :

> It is ten o'clock on Thursday night, and the dark wall opposite the window shuts out the moonlight that might have struggled with the light of the one dip candle but which Bartle Massey is pretending to read, while he is really looking over his spectacles at Adam Bede, seated near the dark window.

Et voici son analyse :

> […] la réalité décrite est statique : l'action est arrêtée, la chronique des faits suspendue, la scène représentée est figée ; par certains aspects elle évoque un décor de théâtre. […] Le narrateur se tient à proximité du référent, et avec lui le narrataire : on semble s'être rapproché soi-même de personnes et de choses bien réelles qu'on observe « en situation » ; on explore la scène. (Cotte 1998 : 9)

D'après lui, dans l'extrait, on doit le phénomène de statisme à la convergence des effets du présent et du caractère homogène des procès. Dans la première proposition, *is* est en effet un verbe d'état, *shuts*, dans la deuxième, l'est aussi : il décrit la position du rideau, qui lui confère, en situation, une certaine fonction, celle d'occulter la clarté lunaire venant de l'extérieur. La réalité de ce procès, habituellement dynamique, est donc ici stative. Enfin les deux syntagmes verbaux *is pretending* et *is looking* décrivent des procès homogènes et non bornés, disent une attitude. Si, dans l'exemple n°317 analysé plus haut, le statisme était dû à la coïncidence, dans l'exemple traité par Cotte, il est non seulement plus marqué, mais il est également le résultat d'une synergie entre le présent et le type des procès. On trouve le même effet dans les quelques exemples suivants, qui tous présentent les traits [+présent] [+état] :

n°64 : It **is** cold and dark, and I **am standing** facing my father, who **is seated** on the 'throne' of the outhouse.

n°114 : It **is** sunday morning.

n°145 : My name **is** Peter Paddington.

De façon générale, même lorsqu'ils sont plus dynamiques, les verbes au présent semblent moins servir à situer les procès dans le temps qu'à décrire la scène à laquelle ils participent, à la façon d'une didascalie :

n°50 : The memory starts here, in my apron pocket, with the gun.

n°97 : I am shown into a small, drab room, told to sit down and wait.

n°169 : It begins in a once-upon-a-time land, on a remote plain, far from the place we call home.

n°177 : I awake with a start – one moment I'm riding Harry, my zephyr half, my phantom boy, and the next my eyelids flicker and I'm staring at the ceiling.

n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

n°373 : Brightness falls from the air, and so do the words, which rush him.

Censément en présence des référents, l'énonciateur ne peut que les commenter, pas véritablement les raconter. Le présent semble ne guère pouvoir dépasser sa qualité de *temps commentatif*, telle que l'a définie Weinrich (1973).

Le présent crée donc un effet de scène, de décor. La phrase n°342 ci-dessus, en particulier, a tous les dehors d'une indication scénique. Elle décrit trois actions visibles (*sits*, *rests his elbows*, *buries his face in his hands*) et un procès invisible (*wishes*) mais facile à interpréter tant le procès *bury his face in his hands* construit la lassitude du personnage. L'énoncé sert de point de départ narratif, comme on dispose sur la scène les différents éléments qui vont constituer le jeu. On pressent que ce cadre, une fois installé, sera le théâtre de ce que l'on nomme communément « l'action », que cette scène statique va servir de décor au surgissement d'événements saillants. Ainsi, la phrase au présent correspond à une sorte de calme avant la tempête, retarde le commencement de la narration *stricto sensu*. La phrase au présent est préparatoire, on arme l'élastique, tandis qu'au prétérit, on le saisit directement en plein vol.

Le présent est résolument statique lorsqu'il exprime une vérité générale. Redonnons ici brièvement quelques exemples déjà analysés plus haut :

n°69 : All children make mistakes.

n°106 : *Life changes fast.*

n°190 : There are many ways to have a deprived childhood.

n°354 : Divorce is a difficult business.

Le présent n'y a pas de bornes, sa valeur est permanente, sa vérité pleine et immuable à chaque instant de son éternité. Il est atemporel, comme un temps *a priori*, par défaut, celui du toujours vrai.

L'imperfectif est également facteur de statisme et de suspension, en particulier lorsqu'il est appliqué à un procès d'état ou d'événement non borné. Au présent, il renforce l'effet de commentaire, au prétérit il annule le dynamisme, installe ce que nous appellerons un *procès-cadre* :

n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and she **was attempting** to open a package with a carving knife.

n°113 : It's a fresh June morning, without a trace of humidity, but Russov **is sweating**.

n°228 : Alfred **was growing** a mustache.

n°230 : It **was snowing** on the Jersey shore.

La phrase n°113 est au présent. On y pose d'abord un cadre temporel, atmosphérique, pour l'opposer à un procès qui, du point de vue de la cohérence causale, semble inadapté (*fresh/sweat*). *Sweat* est une forme d'état, un procès homogène qui se répète à l'identique pendant toute sa durée. Parce qu'il est inattendu, ce procès devient saillant, tout en demeurant parfaitement statif.

Phrase n°45, au prétérit, tout, dans l'énoncé, est cadre : la première proposition pose les coordonnées spatio-temporelles de la situation, la seconde intercepte un procès en cours, dont l'occurrence déborde les limites de l'instant de son observation, défini par la conjugaison de l'auxiliaire *was*. La notion du procès *attempt* en elle-même ne dit pas son achèvement (l'ouverture du paquet). Ce procès est de type événement (il se passe quelque chose), mais n'est pas borné à droite et suppose une répétition plus ou moins à l'identique d'un certain nombre d'actes tous dirigés et rassemblés par la même intention. L'absence de

telos[115] semble rendre ce procès particulièrement réceptif à l'effet d'étirement qu'induit l'imperfectif ; notion lexicale et aspect se répondent et convergent. Comparons

> n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and she **was attempting** to open a package with a carving knife.
>
> n°45a : It was Friday evening, half an hour before the light struck, ans she **was opening** a package with a carving knife.

On a remplacé *attempt* par un procès borné, télique, *open*. La première chose que l'on constate, c'est que l'effet d'étirement est conservé, que l'événement reste cadre, malgré la qualité presque ponctuelle de *open*. L. Gosselin & J. François (1991), dans leur typologie des procès, évoquent l'explication de A. Galton (1984), logicien, pour qui les deux aspects de l'anglais (perfectif et imperfectif) mutent les événements en états :

> […] selon [A. Galton] une proposition d'événement présentée à l'aspect imperfectif (forme progressive en anglais) ou à l'aspect accompli (parfait anglais) est convertie en proposition d'état, temporaire dans le premier cas, irrévocable dans le second. (Gosselin & François 1991 : 43)

Cette conversion se lit dans l'invariant sémantique des auxiliaires qui construisent ces périphrases aspectuelles : l'*être* et l'*avoir* sont deux états, tous deux rapportent au sujet sa participation à des procès, qui viennent à le caractériser. Le caractère *temporaire* de la proposition d'état obtenue à l'imperfectif est intéressant dans le cadre d'une narration. Le procès sur lequel s'ouvre le rideau du texte, parce qu'il associe une notion d'événement et un aspect imperfectif, renverrait à un état temporaire qui, pris dans sa durée et apparemment élastique, serait amené à cesser, à être interrompu, ou à péricliter en faveur d'autres procès. Selon Galton (1984), cette mutation en proposition d'état temporaire opère quelle que soit la télicité du procès d'événement : *attempt* et *open* la subissent donc équitablement. Galton tient cependant pour vrai que

> […] les propositions d'événement duratif-télique […] sont convertibles en propositions d'état temporaire télique, ex. *Jane-SWIM-a-length* → *Jane is swimming*

[115] On pourra nous objecter que le procès *attempt*, bien qu'il ne statue pas sur son atteinte, est orienté en direction d'une réussite, la proposition infinitive étant une représentation de l'objectif à atteindre. *To*, opérateur de visée, sélectionne ce qui est désiré mais ce but demeure virtuel, comme le signale l'infinitif qui laisse le procès au stade de potentiel. Cependant, si l'essai suppose la répétition, de remettre plusieurs fois l'ouvrage sur le métier, il n'induit pourtant pas nécessairement une progression. De plus, dans notre exemple, *attempt* (que l'*OED* rapproche de *venture upon*, *try one's fortune with*) semble ironiser, plus que ne l'aurait fait *try*, sur l'issue incertaine de cette tentative. La relative incongruité de l'instrument (*a carving knife*) laisse en effet entrevoir une précipitation contreproductive (on a pris le premier objet tranchant à portée de main), voire un acharnement (piste activée par la spécification du type de couteau *carving*, qui laisse imaginer le pire), dont l'énonciateur paraît s'amuser.

> *a length* et les propositions d'événement duratif-atélique sont convertibles en propositions d'état temporaire-atélique, ex. *Jane-HAVE-a-swim* → *Jane is swimming.* (Gosselin & François 1991 : 44)

L'association *état temporaire-télique* surprend : on a l'habitude de concevoir les états comme fondamentalement atéliques, la visée d'un *telos* étant nécessairement synonyme d'hétérogénéité du procès, de progression vers l'atteinte du but. On comprend cependant que c'est la borne physique du référent objet du procès (*a length* dans l'exemple de Galton) qui devient celle temporelle de l'état temporaire dans la proposition convertie. Autrement dit, la proposition d'état *Jane is swimming a length* cesse d'être vraie une fois atteinte l'autre extrémité du bassin. En conséquence, la fin de l'*état temporaire-télique* est programmée, quand celle du *temporaire-atélique* demeure virtuelle. Pourtant, le raisonnement de Galton se poursuit ainsi :

> De l'assertion d'une proposition d'état temporaire atélique il est possible de déduire l'assertion de la proposition d'événement duratif atélique correspondante, tandis que de l'assertion d'une proposition d'état temporaire télique il est impossible de déduire l'assertion de la proposition d'événement duratif télique correspondante. (Gosselin & François 1991 : 44)

Concrètement, cela signifie que,

de	on peut déduire
Jane is/was swmming	*Jane swims /swam*
mais que de	on ne peut pas déduire
Jane is/was swimming a length	*Jane swims / swam a length*
et que de	on peut déduire
She was attempting to open a package	*She attempted to open a package*
mais que de	on ne peut pas déduire
She was opening a package	*She opened a package*

En effet, *She opened a package* valide l'atteinte du *telos*, là où l'imperfectif, s'il n'annule pas la visée[116] finale du procès, son orientation télique, laisse la borne de droite indéterminée, son atteinte comme suspendue. De cette comparaison il ressort donc que, si un procès télique à l'imperfectif n'interdit pas l'effet d'étirement et d'encadrement, il n'en reste pas moins que cet effet se trouve exacerbé par l'association de l'atélique et de l'imperfectif. Ainsi, la phrase

[116] La visée du *telos* est, semble-t-il, plus définitoire des procès téliques que son atteinte. Ainsi Aristote distinguait entre *energeia*, « un type d'action qui a sa fin en elle-même » et *kinesis* « un type d'action *orientée vers* un état résultant ou vers la production d'un objet » (Gosselin & François 1991 : 71 ; on souligne). (Cette répartition aritotélicienne a été reprise par A. Kenny *in* Fuchs (1991 : 72-74).)

n°45, que l'on rappelle ci-dessous,

> n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and she **was attempting** to open a package with a carving knife.

procède en trois temps, délimités par les virgules, et qui chacun correspondent à l'emboîtement d'un nouveau cadre : le premier temps informe sur le jour et le moment de la journée (*Friday* est déjà le cadre de *evening*), le deuxième resserre le point de vue en sélectionnant un moment spécifique de la soirée, et construit le site temporel du procès que dit la proposition conjuguée du troisième temps. Ce dernier cadre, celui du procès, est ouvert, il attend. Il attend l'intervention d'un autre procès dans la deuxième phrase. On observe, dans les phrases suivantes, la même association d'un procès non borné et de l'imperfectif, et le même effet de suspension :

> n°228 : Alfred **was growing** a mustache.

> n°230 : It **was snowing** on the Jersey shore.

Là encore, les procès sont des événements duratifs. Phrase n°228, le procès *grow*, associé à *mustache*, s'étale sur plusieurs jours, voire quelques semaines. Il est intercepté et il y a un arrêt, une immobilisation, une suspension dont la résolution sera peut-être l'intervention d'un autre procès. La phrase n°230 construit une atmosphère et inscrit la situation dans un lieu, créant ainsi un effet de carte postale, comme une photographie instantanée du paysage, un arrêt sur image. Dans ces deux phrases s'exprime le potentiel cataphorique de *be-ing* : le procès-cadre est étiré et attend, annonce, son interruption. Il est intéressant de noter que ces procès-cadres ont pour site un autre cadre, physique cette fois : le visage d'Alfred et le bord de mer ne sont pas quittés du regard, celui du narrateur mais aussi celui du narrataire qui est comme immobilisé, capté, pour être mieux dirigé peut-être. Dans les deux phrases qui suivent, le site du procès-cadre est temporel :

> n°126 : It **snowed** the day we buried Uncle Jim.

> n°360 : It **rained** the night they brought me to Bougainvillea House.

À l'aspect simple, ces verbes météorologiques décrivent un procès de façon globale sans valoriser son déroulement. En apparence, le procès n'est pas présenté comme un élément de décor. Mais une notion de durée est portée par les noms *day* et *night*, têtes des syntagmes nominaux qui leur servent de circonstants de temps et qui sont leur cadre temporel. À l'intérieur des intervalles décrits par *day* et par *night*, les événements *we buried Uncle Jim* et *they*

brought me to Bougainvillea House ont eu lieu. Coextensives ou non à *day* et *night*, la neige et la pluie ont peut-être excédé les instants de ces procès et sont devenues, elles aussi, leur cadre. Les deux prétérits sont dans un rapport d'inclusion ; le premier, *snowed* ou *rained*, est plus large et contient le second, qui ne l'interrompt pas mais s'y superpose. On obtiendrait alors un emboîtement, les référents de durée encadrant les phénomènes climatiques, qui encadreraient les événements dynamiques ainsi focalisés en fin de phrase. L'organisation syntaxique de la phrase va pourtant à l'encontre de cette focalisation. En effet, c'est l'information météorologique qui est valorisée en principale comme une nouvelle pertinente, tandis que l'événement *bury* ou *bring* est présenté comme de l'information ancienne dans une proposition subordonnée relative, et n'est mentionné que pour caractériser le référent de *day/night*. La syntaxe organise donc la valorisation du cadre météorologique et porte la neige et la pluie à l'avant de la représentation. La focalisation syntaxique oriente le regard vers l'information située vers la gauche de l'énoncé, la focalisation narrative dirige l'attention vers ce qui est à sa droite. Ces contraires se réconcilient : la focalisation syntaxique impose, en force, la neige et la pluie au premier plan de la représentation et dirige donc le regard vers un tableau statique et répétitif pouvant servir de décor au procès dynamique de la relative qui, bien qu'il soit présenté comme de l'information ancienne, retrouve une forme de focalisation. Cependant, l'événement dynamique appartenant au thème de la phrase (*the day/night* + *relative*), le but du discours semble être d'ajouter de la caractérisation à son propos, de décrire les propriétés de son cadre. L'énoncé demeure donc statique, descriptif, et suspend la narration avant même qu'elle ait débuté.

Cette série d'exemples illustre deux lectures différentes de la dialectique fond/figure. On peut voir le passage du fond à la figure de façon linéaire : il y a d'abord le fond, statique, qui sera interrompu par l'apparition d'une figure ; c'est ce que mettent en scène les exemples n°s45, 228 ou 230 avec l'imperfectif. On peut aussi voir le fond et la figure en deux dimensions, où le fond est vu globalement et inclut la figure, comme l'illustrent les exemples n°s126 et 360. Dans les deux cas, on peut parler de cadre et de *Gestalt*. Un décor sert toujours à valoriser l'apparition d'une forme saillante – ici, un procès dynamique.

La mise en scène est la plus efficace lorsqu'elle confronte, dans le même énoncé, un procès dit à l'imperfectif et un autre à l'aspect simple. Le contraste entre statisme et

dynamisme organise la saillance de l'événement dit à l'aspect simple, sa mise en relief. Au prétérit, l'opposition des deux aspects est typique du récit :

> n°159 : Thomas Hovington **was walking** across his backyard when he **heard** a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed.
>
> n°322 : Kate's ears **were still thrumming** to the noise of the machines when she **came** out of the factory gates.
>
> n°362 : The snow in the mountains **was melting** and Bunny had been dead for several weeks before we **came** to understand the gravity of our situation.
>
> n°395 : I **was standing** on the shingle bank when they **towed** her boat back in.

À propos du passage de l'imparfait au passé simple français, également typique du récit, Weinrich (1973 : 109) parle, à la suite de G. Guillaume, d'*incidence*. À lire les deux premières sections de la définition qu'en donne *Le Grand Robert*, le terme est, en effet, fort à propos :

> **INDICENCE :** fin XIIIe, « ce qui arrive » ; de incident.
>
> I. Vx. Ce qui arrive, survient.
>
> II. [...] 1. Sc. Rencontre (d'une ligne, d'un corps et d'une autre ligne, d'une surface, etc.) – Spécialt. Rencontre d'un rayon (lumineux, électromagnétique) et d'une surface.

« Elle dépeint un procès comme venant en « couper » un autre », dit Weinrich (*ibid.*). La rencontre est donc celle du fond et de la figure, de ce qui est et de ce qui arrive, de la substance et de l'accident. Pour Weinrich (1973 : 115), l'imparfait est le temps de *l'arrière plan*, le passé simple celui du *premier plan*. Plus loin, il prête au couple prétérit à l'imperfectif et prétérit simple anglais la même opposition (Weinrich 1973 : 149). Pour lui, l'unique fonction de l'imperfectif est la mise en relief du procès qui le coupe, son choix est indépendant de toute notion d'aspect. Il prend la proposition *he was singing* (extrait non communiqué d'un texte de Hemingway) comme exemplaire du prétérit à l'aspect *be-ing*, qu'il appelle *temps* :

> Cette fonction de désigner l'arrière plan du récit est la *seule* qu'assume le temps *he was singing* (Hemingway). Elle est donc bien loin d'être une fonction secondaire, à côté de la fonction aspectuelle ou autre. Dans *he was singing* n'est impliqué aucun aspect, en particulier aucun aspect duratif ou « progressif ». C'est une forme parfaitement indifférente au déroulement de l'action, apte à désigner un

> événement ponctuel aussi bien que duratif, pourvu seulement qu'il appartient à l'arrière plan. Si l'on veut une désignation indiquant parfaitement sa fonction, c'est, pour l'anglais, le temps de l'arrière-plan à l'intérieur du monde raconté. (Weinrich 1973 : 150)

Autant, donc, que le prétérit peut coder le récit, le prétérit *be-ing* coderait ce qui est à l'arrière-plan, indépendamment de la réalité durative ou non du procès.

Dans nos exemples,

> n°159 : Thomas Hovington **was walking** across his backyard when he **heard** a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed.
>
> n°322 : Kate's ears **were still thrumming** to the noise of the machines when she **came** out of the factory gates.
>
> n°362 : The snow in the mountains **was melting** and Bunny had been dead for several weeks before we **came** to understand the gravity of our situation.
>
> n°395 : I **was standing** on the shingle bank when they **towed** her boat back in.

nous notons deux choses. Premièrement, les procès à l'imperfectif sont tous atéliques (même *melt* dans cet emploi intransitif) et leur durée déborde le moment où le second procès survient. Si l'imperfectif ne correspond à aucune réalité extralinguistique, il faut néanmoins reconnaître, comme on l'a fait plus haut, l'affinité entre cet aspect, ce type de procès, et leur fonction d'arrière-plan, de cadre. Pour preuve, une distribution inverse des aspects est impossible :

> n°159a : ***** Thomas Hovington **was hearing** a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed when he **walked** across his backyard.
>
> n°395a : ***** They were **towing** her boat back in when I **stood** on the shingle bank.

Deuxièmement, du point de vue chronologique les procès à l'imperfectif précèdent toujours ceux qui, dits au prétérit simple, les « coupent ». Bien que le second verbe soit la tête d'une proposition subordonnée circonstancielle de temps, qui, d'ordinaire, localise le procès de la principale, c'est bien lui qui est repéré, et non le contraire. Parce que le premier procès est plus ancien et plus grand, il repère le second, l'encadre et, partant, le focalise. À l'arrière-plan, ce n'est en effet pas sur le procès à l'imperfectif que le narrateur veut attirer l'attention. Par exemple, dans nos phrases, la distribution des temps organise la focalisation

des procès *hear* (n°159), *come* (n°s322 et 362) et *tow* (n°395), au détriment de *walk*, *thrum*, *melt* et *stand*, informations secondaires, circonstancielles. On pourrait même avoir le sentiment que le premier procès a pour seule raison d'être celle de garantir la focalisation du second. N'est donc pas circonstanciel celui qu'on croit. La circonstance, ce qui est autour (*circ-*) et encadre, est ici le procès dit en principale. À l'inverse, ce qui est, d'un point de vue discursif, principal, est à son tour présenté en subordonnée, à une position adverbiale, syntaxiquement périphérique. D'ordinaire, les subordonnées, parce qu'elles reprennent une proposition initialement indépendante (*when* pourrait être remplacé par *and*), codent de l'information plus ancienne que la principale. Pourtant, dans nos exemples, *when* introduit la surprise, le choc. Ce dernier est dû à la rencontre des deux procès à un moment singulier du temps marqué en creux par *when*. Porteur de la racine *wh-*, code du déficit informationnel et, par conséquent, souvent facteur de focalisation, *when* dit avant tout l'intérêt porté à un moment donné du temps, rendu unique par l'actualisation d'un procès. En outre, la focalisation de l'événement introduit par *when* et l'effet de surprise disparaissent lorsque l'ordre de la phrase est inversé et que la subordonnée s'antépose. Comparons :

> n°159 : Thomas Hovington **was walking** across his backyard **when he heard** a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed.
>
> n°80 : **When the telephone rang** Gill **was outside, raking** the leaves into coppery piles, while her husband shovelled them on a bonfire.

Pour une expressivité optimale de l'effet d'incidence, la subordonnée en *when* doit intervenir en seconde position. Seule cette disposition sait imiter l'interruption d'un état stable (en principale) par un événement perturbateur (en subordonnée). *When* peut ainsi figurer le point de transition correspondant à l'instant de la rencontre, en même temps qu'il assure la transition hypotaxique entre les deux propositions. À l'inverse, phrase n°80, on attire davantage l'attention sur le cadre et les hiérarchies syntaxique et discursive sont réconciliées. La circonstancielle en *when* sert bien de circonstance au procès de la principale, le localise dans le temps. La longueur des propositions est également proportionnelle à leur poids informatif : au n°159, la subordonnée est plus développée, au n°80 c'est la principale qui l'est davantage. L'*end focus* joue à plein et l'orientation narrative en est affectée : au n°159, on attend des développements sur le bruit qui a tant surpris et effrayé le personnage ; au n°80, on se figure que la deuxième phrase continuera à décrire le cadre au sein duquel la sonnerie du téléphone a retenti. D'un côté, on focalise le changement, le dynamisme, de l'autre la

permanence, le statisme (pour mieux en apprécier ensuite la perturbation, sans doute). Cette orientation narrative rejoint ce que Del Lungo (2003 : 170-173) nomme la *fonction de dramatisation* de la première phrase.

Revenons aux généralités. Avant de conclure au statisme du présent et au dynamisme du prétérit, nous proposons d'affiner cette opposition en croisant quatre paramètres : statisme, dynamisme, progression narrative, pragmatique. En terme de progression narrative, sera dynamique ce qui fait avancer l'histoire, oriente vers la suite. En termes pragmatiques, sera statique ce qui ne cherche pas à venir toucher le lecteur, à venir l'influencer au sens large. Si, en préambule, nous avons fait la différence entre la proximité et le dynamisme, il nous faut reconnaître que le présent, parce qu'il veut impressionner, entend atteindre le lecteur, le toucher au propre. Le narrateur fait un mouvement en direction du lecteur, induit un rapport interpersonnel. On parlera donc, pour le présent, de dynamisme pragmatique. Il y a donc deux types de dynamisme, le narratif et le pragmatique. On trouvera pour un procès les traits [dynamisme narratif] et [dynamisme pragmatique] activés ou non. De façon typique, présent et prétérit ont un fonctionnement diamétralement opposé :

Présent simple : [-dyn. narr.] [+dyn. prag.]

Prétérit simple : [+dyn. narr.] [-dyn. prag.]

En y ajoutant les emplois et aspects rencontrés dans les exemples ci-dessus :

Présent de vérité générale : [-dyn. narr.] [-dyn. prag.]

Présent *be-ing* : [-dyn. narr.] [+dyn. prag.]

Prétérit *be-ing* : [-dyn. narr.] [-dyn. prag.]

On voit que, de façon surprenante, seuls le prétérit *be-ing* et le présent de vérité générale présentent une même distribution des traits, malgré leur divergence logique.

ii) Types de phrases : nominale, interrogative

- Nominale :

Dans le corpus, on trouve des phrases sans verbe :

n°34 : A town of two rivers, its plunging valley an anomaly in the tedious

south western Ontario plain.

n°109 : Orlando.

n°131 : Five o'clock and freezing.

n°133 : A dark night, blacked out: a night for murder.

n°219 : A whisper: sssshh.

n°267 : A lack of bird-call, a sense of encroaching light and then far away the awful dawn bawling of a beast in great pain.

n°393 : Yuletide break special offer for high achievers.

Dans ces phrases atypiques, une relation prédicative est dite sans verbe. Omettre le verbe, c'est omettre une notion lexicale, mais aussi un temps et un aspect qui doivent être inférés à partir du contexte, parfois un sujet, une préposition, un déterminant, comme dans

n°34a : ***I see*** A town of two rivers, its plunging valley ***is like*** an anomaly in the tedious south western Ontario plain.

n°109a : ***This is*** Orlando.

n°131a : ***It's*** Five o'clock and freezing.

n°133a : ***It's*** A dark night, blacked out: a night for murder.

n°219a : ***I hear*** A whisper: sssshh.

n°267a : ***There is*** A lack of bird-call, a sense of encroaching light and then far away the awful dawn bawling of a beast in great pain.

n°393a : ***There is a / this is a*** Yuletide break special offer for high achievers.

C'est à dessein que nous avons choisi de restituer tous les verbes au présent. Nous nous appuyons sur l'analyse que fait Cotte de la première phrase du chapitre *XLI* de *Adam Bede* de G. Eliot, que voici :

> An upper room in a dull Stoniton street, with two beds in it – one laid on the floor.

Selon Cotte (1998 : 21-22), « l'absence de verbe conjugué vaut […] à l'énoncé une valeur temporelle de présent » :

> Tout énoncé a pour origine une énonciation dont le temps est le présent et il est logiquement à ce temps, même si le référent extralinguistique est explicitement

> passé ou futur. En l'absence d'indication temporelle explicite, le temps du référent est celui du signifié par lequel on le connaît : présent lui aussi. (Cotte 1998 : 21-22)

Selon lui (1998 : 21), l'omission du présent rend la fusion entre l'énonciateur et le référent complète. La sémiotisation du présent nécessite l'analyse consciente de la coïncidence, son implicite la rend évidente, « *éprouvée* », dit-il :

> Si le temps grammatical n'est pas sémiotisé, la coïncidence reste implicite et elle est vécue. 1/ Elle n'est pas calculée mais *éprouvée* ; le référent est un phénomène qui *apparaît*. 2/ Celui-ci est dans le même espace concret que l'énonciateur en chair et en os et la coïncidence concerne toutes les composantes de la situation d'énonciation, dont le lieu. 3/ La perception valorise le référent au détriment de la situation d'énonciation à peine perçue et il est le repère de la coïncidence. (Cotte 1998 : 23)

La perception semble en effet accaparée par le référent, comme le figure l'« *amplification* » du syntagme nominal :

> Ce syntagme nominal a été promu au statut d'énoncé. Cette promotion a deux grandes conséquences : le signifié du syntagme est *isolé* et il est *amplifié*. (Cotte 1998 : 21)

Le référent signifié accapare le champ du visible, le syntagme signifiant celui de la phrase, qui rejoue la découverte et son impact. Au regard du dynamisme, l'effet est paradoxal. D'un côté, le regard est figé, tout entier absorbé par la scène qui s'offre à lui, et il s'y abîme ; la scène est statique, le temps est suspendu. De l'autre, le référent est si présent, sa coïncidence avec l'énonciateur si immédiate, que l'énoncé vient à évoquer « une forme d'ostension » (Cotte 1998 : 25), enjoindre le narrataire à regarder. Le narrateur vient chercher le regard du narrataire, le diriger, il y a donc mouvement. Toutefois, ces syntagmes nominaux qui font phrase ne sont nullement orientés vers une suite et n'ont qu'une faible force de dramatisation.

- <u>Interrogative :</u>

n°15 : Why the hunger for these?

n°98 : Reverend... can I call you 'Reverend'?

n°167 : How has it come to this?

n°170 : You like to have some cup of tea?

n°184 : Excuse me, sir, but may I be of assistance?

n°204 : Can I explain why I wanted to jump off the top of a tower-block?

n°351 : Who am I?

n°397 : Why is the measure of love loss?

D'un point de vue pragmatique, ces questions au présent donnent au commencement du texte un dynamisme. Elles sollicitent directement leur destinataire qui, à l'exception des phrases n°s98 et 184, est implicite et peut-être identifiable au narrataire. Les phrases n°s15, 167, 351 et 397, en particulier, évoquent le monologue intérieur. Ces questions, probablement rhétoriques, invitent à suivre les mouvements d'une conscience.

iii) Discours rapporté

Selon le même principe, le discours rapporté au style indirect libre confère à l'énoncé mouvement et immédiateté. Des exemples de ce phénomène ayant fait l'objet de plusieurs analyses aux points 5.3.2.4.ii. et 5.4.3.1.i., nous dirons simplement que le style indirect libre, parce qu'il donne à entendre la voix vivante des personnages, le flux incessant de leurs pensées, donne du relief aux énoncés et installe un climat dynamique.

Certaines phrases s'ouvrent sur une réplique au style direct ; en voici quelques exemples :

n°55 : "I'm *not* wearing it."

n°65 : "Lor' love you, sir!" Fevvers sang out in a voice that clanged like dust bin lids.

n°101 : "I am satisfied beyond a reasonable doubt that... that thing over there, that statue or whatever you want to call it, is what the Criminal Code calls a disgusting object.

n°115 : "You my lucky piece," Grandma says.

n°165 : "Why, thank you.

n°197 : "Mush!" the hunter cried into the wind.

n°247 : "... and then my daughter-in-law told me that I should come in and tell you about it.

n°255 : “I'm writing a history of the world,” she says.

n°289 : “Miss Kawasemi?”

n°298 : “I suppose the important thing is to make some sort of difference,” she said.

Cette plongée en dialogue est une forme de début *in medias res*. L'interlocution présuppose la présence de ses participants, dont l'existence est donc présentée comme acquise, ainsi que l'attestent les anaphoriques *the* et *she* aux phrases n°s197, 255 et 298. Dans toutes ces phrases (à l'exception, peut-être, de la phrase n°289), il semble évident que la réplique rapportée ne constitue pas la première, mais la énième d'un dialogue déjà bien engagé. Au n°247, c'est la réplique elle-même qui est prise en son milieu, les deux conjonctions *and then* manifestant de façon littérale l'enchaînement. En s'ouvrant *in media verba* sur une parole rapportée, ces *incipit* construisent également (et simultanément) l'acquis de la parole rapportante. Dès le premier guillemet, les deux niveaux d'énonciation sont installés. Aux phrases n°s65, 115, 197, 255 et 298, l'énoncé primaire ressorti à droite n'est qu'une redite de ce premier guillemet qui, à la manière d'un code, avait déjà posé une configuration d'énonciations enchâssées.

Phrase n°283, le premier guillemet est absent, déjà ouvert :

n°283 : Where the hell are the car keys?”

La conversation est prise en cours, comme dans les exemples précédents. Mais, dans ces derniers, l'ouverture des guillemets était une manifestation graphique de l'autorité d'un discours primaire. Sans eux, la situation d'énonciation rapportée se trouve ainsi complètement focalisée, au détriment de la situation d'énonciation primaire qui, si guillemets il y avait eu, aurait affirmé d'entrée sa supériorité dans l'ordre hiérarchique. Au lieu de cela, ce n'est qu'en fin d'énoncé que le lecteur comprend qu'il y a enchâssement de deux énonciations. Le démarrage est donc abrupt, rapide, et nous insère sans transition dans un discours, qui, s'avérant enchâssé, suppose donc un enchâssant, tous deux présupposant leurs situations d'énonciation respectives. De surcroît, le signifié de l'énoncé nous plonge dans une situation domestique, une scène de la vie quotidienne et probablement conjugale : avec l'article défini de *the car keys*, on comprend que, non seulement le référent est connu des deux interlocuteurs, mais le choix de *the*, plutôt qu'un déterminant possessif *my*, suggère la communauté des biens et indique que le

coénonciateur n'est autre que le copropriétaire du véhicule. Dynamisme, effet de réel et désorientation du lecteur s'amplifient et additionnent leurs effets.

Dans la construction du cadre énonciatif et narratif, la première phrase est un point stratégique. Seuil critique, elle instaure un espace d'énonciation ludique, construit un regard, un point de vue, et installe un climat narratif, un rythme. Par *rythme*, nous ne voulons guère faire allusion à la notion de *rythme narratif*, telle qu'elle a été développée par Genette (1972 : 77-121) qui décrit le *tempo* de l'histoire, ses accélérations, ellipses et ralentissements. Nous entendons *rythme* comme celui des corps et qui est propre à chaque individu ; comme celui que, par exemple, le comédien doit intégrer lorsqu'il veut véritablement *incarner* un personnage : il y a les brusques, les rapides et les lents, les précis et les approximatifs, ceux dont les gestes sont amples et ceux encore qui se dissimulent. Rencontrer un texte, c'est comme rencontrer quelqu'un, recevoir sa réalité, une singularité qui s'exprime par tel détail d'une diction, telle mélodie dans l'intonation, telle tension, tel relâchement dans les gestes ; rencontrer un texte, c'est rencontrer une voix, un style.

Le passage de l'autre côté de la marge blanche, le franchissement du seuil de ce nouvel espace énonciatif ne se fait pas sans une certaine perte d'équilibre. C'est un basculement, comme dans la marche, où le premier pas naît d'un déséquilibre. En entrant dans le texte, en signant le pacte, le lecteur accepte les règles d'un jeu qu'il ne domine pas. « La *séduction*, dit Baudrillard (1979 : 77), est ce qui ôte au discours son sens et le détourne de sa vérité » : énonciation fictive et narration obéissent au jeu, non au « vrai ». Les flottements de la voix narrative et la mutabilité des points de vue placent le lecteur directement sur un terrain mouvant, coupant court à ses désirs de maîtrise et de toute puissance. C'est dans ce jeu, dans ce trouble que se loge le fictif, et par lui que l'on y entre. C'est le propre du romanesque, peut-être son code. Le déséquilibre du passage et le flottement de la voix sont un vertige, celui du piège séductif : « Séduire, c'est défaillir » (Baudrillard 1979 : 115).

Chapitre 6 : **CONSTRUIRE UNE SITUATION**

> Ici la fonction de l'*incipit* est d'exposition : il faut, le plus vite possible, et au moindre frais, transmettre au lecteur l'information pertinente. D'où un inventaire des tâches, dans un ordre calculé, que la rhétorique nous a légué sous la forme d'une liste de pronoms interrogatifs : *quis*, *quid*, *ubi*, *quando*, *cur*, *quomodo*. (Lecercle 1997 : 8)

Dans ces phrases de Lecercle (1997), l'impératif d'exposition (« il faut », « le plus vite possible ») de « l'information pertinente » correspond à ce que Del Lungo (2003 : 155) appelle la *fonction informative* de l'*incipit*, qu'il décline en quatre volets dont deux seulement nous intéressent ici : *information référentielle* « sur le référent » et *information constitutive* « sur l'univers fictionnel »[117] (*ibid.* : 167). Ces deux niveaux informatifs participent, selon l'auteur,

> […] à la mise en scène de l'univers romanesque, à cette « figuration » du territoire imaginaire du roman que le commencement est censé offrir au lecteur […]. (Del Lungo 2003 : 167-168)

Cette « figuration » est rendue possible par la délivrance d'informations que Del Lungo (2003 : 168) divise en deux catégories : les informations référentielles d'une part, « par la référence à un hors-texte ou à un savoir général ou particulier : lier l'univers de la fiction à une réalité référentielle, assurant ainsi la « lisibilité » du texte » ; et les informations constitutives d'autre part, qui portent sur « la fiction proprement dite, par un effet de

[117] Les deux autres volets concernent l'*information autoréférentielle* (« sur le texte lui-même »), déjà évoquée à l'occasion de la discussion sur la fonction codifiante de la première phrase, et l'*information thématique* (« sur le sujet du texte ») (Del Lungo 2003 : 167). Cette dernière est traitée séparément par Del Lungo à travers la notion de *fonction de thématisation* : « le début du roman joue obligatoirement un rôle thématique en raison de la présentation – explicite ou implicite – du sujet du texte, et en raison de l'ouverture de champs sémantiques ou perceptifs » (Del Lungo 2003 : 160).

construction interne qui se focalise au début du texte sur l'histoire, et notamment sur son temps, sur son espace, sur les personnages de l'action ». Autrement dit, certaines informations concernent le cadre du tableau fictif, son lieu, sa date, ses personnages, son action, et d'autres concernent les référents qui peuplent ce tableau. La distinction entre ces deux types d'information n'est pas véritablement productive, comme Del Lungo (2003 : 169) l'admet d'ailleurs de lui-même[118], l'essentiel étant qu'il s'agisse d'informations concernant la situation représentée.

Qu'on l'appelle « d'exposition », « d'information » ou « référentielle », cette fonction repose sur le présupposé que le texte romanesque est le lieu d'un double enjeu et d'un double processus : la référence et la représentation, ou la relation entre le langage, le monde et le monde fictif d'une part, et la façon dont le langage sert de support à l'élaboration de représentations lors de la lecture d'autre part.

6.1. Fiction et référence

Pour construire un monde comme le fait une œuvre de fiction, il faut des référents. Pourtant, la capacité dénotationnelle (de référer) du discours fictionnel est problématique : le langage, dit-on, n'y a pas de contrepartie extralinguistique. Comme nous le rappellent Ducrot & Schaeffer (1995)[119],

> Du point de vue *logique*, et plus précisément vérifonctionnel, on définit le discours fictionnel par la dénotation nulle : les constituants linguistiques qui dans le discours factuel ont une fonction dénotative (descriptions définies, noms propres, démonstratifs, déictiques, etc.) sont (du moins majoritairement) dénotativement vides. (Ducrot & Schaeffer 1995 : 373)

Pour G. Frege ([1892] 1971), que citent Ducrot & Schaeffer (1995)[120], cette spécificité du discours fictionnel oblige à distinguer le sens d'un mot (*Sinn*) de son référent (*Bedeutung*) : le sens est « évoqué » et échappe à « la question de la vérité », pas le référent. Cette distinction est à rapprocher de la différence que Ricœur (1965 : 22) établit entre ce que les mots

[118] « Cependant, l'information reste souvent ambivalente : par exemple, la référence liminaire à une date représente évidemment, dans l'univers fictionnel, une indication constitutive essentielle, qui détermine le point de départ temporel de l'histoire, mais elle renvoie aussi à un temps historique réel et connu du lecteur ; et de même pour l'indication d'un lieu – obligatoirement connoté de manière référentielle, même lorsqu'il s'agit d'un espace imaginaire –, ou pour la présentation d'un personnage, notamment si elle réfère à son statut social. » (Del Lungo 2003 : 169)

[119] Pour une lecture complète du chapitre consacré au phénomène de la référence, voir Ducrot & Schaeffer (1995 : 360-372).

[120] Voir aussi Schaeffer (1999), qui propose également une brève revue de littérature sur le problème de la dénotation fictionnelle.

expriment et ce qu'ils *désignent*. Dans le discours fictionnel, on *exprimerait* des *sens*, on ne *désignerait* pas des *référents*. Cette conception non dénotationnelle du discours fictionnel, majoritairement admise par philosophes et linguistes, ne doit pas, selon Ducrot & Schaeffer (1995), faire oublier que tous les énoncés dénotativement nuls ne sont pas nécessairement fictionnels (Goodman 1996 cite les énoncés faux et les mensonges) et, inversement, que tous les énoncés d'un texte de fiction ne sont pas nécessairement non dénotatifs. En effet, la dénotation nulle est « le cadre global du récit » (Ducrot & Schaeffer 1995 : 374), récit qui peut contenir des vérités historiques ou générales, vraies dans le monde réel. « Cadre global du récit », la dénotation nulle est en fait un présupposé ; là serait le propre du discours fictionnel :

> On peut conclure que la spécificité de la fiction réside avant tout dans le fait que sa vacance dénotationnelle est liée à une « stipulation explicite » (Goodman) ou à un présupposé implicite en vertu duquel « il nous est égal que, par exemple, le nom "Ulysse" ait un référent ou non » (Frege). (Ducrot & Schaeffer 1995 : 374)

Comme nous le disions au chapitre 3 (3.2.1.1.ii.), la fictionnalité du texte romanesque est présupposée, et avec elle est préconstruite, stipulée *a priori*, sa « vacance dénotationnelle ».

Est-ce à dire que fiction et référence sont incompatibles ? Goodman (1978) soutient que non et prétend que, bien que dénotativement vide, une œuvre de fiction a une certaine dimension référentielle, notamment par le biais de la métaphore :

> "Don Quixote", taken literally, applies to no one, but taken figuratively, applies to many of us […]. Literal falsity or inapplicability is entirely compatible, but of course no guarantee of, metaphorical truth […]. (Goodman 1978 : 103 IV, 5)

Une entité construite par un discours fictionnel peut donc venir qualifier une entité du monde réel dans un énoncé comme « Untel est un *Don Quichotte* », où le lien entre les deux entités est non dénotatif mais métaphorique. D'autre part, pour Goodman (1996), toute forme d'art (dont la fiction littéraire) offre une *exemplification* métaphorique d'une réalité, autrement dit, une *expression* de celle-ci :

> […] l'exemplification est souvent le trait le plus frappant qui distingue les textes littéraires des textes non littéraires : les poèmes, les romans, les nouvelles, des traités scientifiques, des livres de cuisine et des rapports annuels. Dans une œuvre littéraire, ce qui compte, ordinairement, ce n'est pas seulement l'histoire racontée, mais la manière dont elle est racontée […]. La rime, le rythme et

> d'autres modèles exemplifiés, les sentiments et d'autres propriétés exprimées, jouent un grand rôle dans la plupart des œuvres d'art, tandis qu'ils ne jouent qu'un faible rôle dans les discours scientifiques ou pratiques, de nature verbale ou picturale. (Goodman 1996 : 45)

Ainsi, pour Goodman (1996 : 47), « une œuvre de fiction réfère toujours », en vertu d'une dénotation non littérale mais *littéraire* (deux termes que l'auteur oppose), par l'*exemplification* d'une forme, d'une « façon de raconter », et par l'*expression* de certains sentiments. Tout comme tel emploi des couleurs dans un tableau (*exemplification*) est une *expression* d'un sentiment de tristesse, tels choix esthétiques dans le style ou l'organisation narrative d'un roman (*exemplification*) peuvent travailler une *expression* d'un certain rapport au réel[121]. Nous empruntons à Ducrot & Schaeffer (1995) leur conclusion :

> Autrement dit, selon Goodman, les caractéristiques littéraires intrinsèques ainsi que les valeurs expressives font partie de la structure référentielle des systèmes symboliques au même titre que la dénotation[122] : qu'une œuvre n'ait pas de dénotation, donc qu'elle soit fictionnelle, ne l'empêche pas d'avoir une certaine dimension référentielle. (Ducrot & Schaeffer 1995 : 375)

De fait, nous le disions plus haut, pour Goodman,

> […] une œuvre de fiction réfère toujours, que ce soit par exemplification, par expression ou à travers une chaîne référentielle. (Goodman 1996 : 47)

Ces « chaînes référentielles » sont, sous la plume du philosophe, des manifestations de « référence multiple et complexe », le propre de l'art :

> Le discours scientifique et pratique, verbal ou pictural, vise normalement la singularité et la franchise, en évitant l'ambiguïté et les chemins compliqués de la référence. Mais dans les arts, la référence multiple et complexe de toutes sortes – de la simple ambiguïté de dénotation à la référence qui traverse une chaîne droite ou sinueuse, voire plusieurs, sur différents niveaux – fait partie des choses banales, et elle est souvent un instrument puissant. (Goodman 1996 : 46)

Cette « chaîne » ou « référence complexe et multiple » est, pour Goodman, le propre du symbole esthétique, à la référence plurielle, agissant parfois comme « une chaîne de renvois à plusieurs niveaux » (N. Smolianskaia 2006 : 150). L'œuvre de fiction réfère, donc, mais

[121] Ducrot & Schaeffer (1995 : 375) donnent l'exemple suivant : « *À la Recherche du temps perdu* exemplifie une structure narrative en boucle (la fin du récit embraye sur le début de la narration du récit, puisque le livre se clôt sur la décision du héros Marcel d'écrire le livre que le lecteur vient de lire) ; en même temps cette structure exprime (c'est-à-dire exemplifie métaphoriquement) un certain type de relation entre l'art et le temps (le fait que la fin du livre rejoigne son début est une métaphore de la croyance proustienne selon laquelle l'œuvre d'art abolit le temps). »

[122] Goodman ajouterait « littérale ».

d'une façon non franche[123], parfois « sinueuse », indirecte, par renvoi à autre chose qui, lui, dénote.

Référer mais autrement, c'est aussi l'idée des tenants de la théorie des *mondes possibles* : en tant qu'ils sont non conformes à la réalité, les énoncés qui portent sur le monde de l'œuvre de fiction sont contrefactuels, ne seraient vrais que si et seulement si cet autre monde existait. Le contrefactuel ressemble à la réalité et dessine d'autres mondes possibles. Selon Lewis (1978), les énoncés fictionnels réfèrent à, et donc dénotent, des mondes possibles les plus proches du monde dans lequel le propos serait vrai. Cette théorie a ses limites, déjà évoquées au point 2.1.2.1 : en logique modale (*i.e.* la logique des mondes possibles), un monde possible doit être complet, c'est-à-dire qu'il doit être possible de savoir, pour toute proposition énoncée à son propos, si elle est vraie ou fausse. Or il est impossible de vérifier quoi que ce soit à propos du monde fictif qui ne soit indiqué noir sur blanc dans le texte, comme par exemple le nombre de cheveux sur la tête de Sherlock Holmes (Currie 1990 : 54) ou le nombre d'enfants de Lady Macbeth (Ducrot & Schaeffer 1995 : 376).

Danon-Boileau (1982 : 17-24) note lui aussi combien il est difficile de se faire une idée claire sur le rapport entre fiction et référence. Il prend comme point de départ un écrit de J. Ricardou[124], « Que peuvent les arbres dans les livres », tiré du chapitre II de *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Ricardou s'y interroge sur la différence entre les « arbres des livres » et ceux du monde usuel. Danon-Boileau explique que Ricardou pose une opposition entre « l'utilisation du langage comme *moyen* et l'utilisation du langage comme *matériau* » :

> Dans le premier cas, l'« essentiel se trouve hors du langage » ; dans le deuxième cas l'« essentiel c'est le langage même ». […] Dire que « l'essentiel se trouve hors du langage », c'est privilégier la fonction de communication en tant que présentation par le langage d'un ailleurs que lui-même. Or la fonction par laquelle le langage peut présenter un « ailleurs que lui-même », c'est la fonction dénotative du langage. […] La deuxième position, propre aux écrivains, est définie par contraste avec la première. (Danon-Boileau 1982 : 20)

Constatant que cet emploi non dénotatif du langage n'a guère d'autre définition que celle, négative, de ne pas être dénotatif, Danon-Boileau reformule donc cette opposition en un

[123] R. Jakobson (1963 : 238) estime également que « la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë ».

[124] J. Ricardou (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris : Seuil.

« changement d'*essentiel* ».

> Mais en parlant d'essentiel, Ricardou laisse entendre que chaque position a également une conception de ce qui constitue l'« accessoire » du langage. […] le plus vraisemblable est que chaque position considère comme accessoire dans le langage ce que l'autre y voit d'essentiel. (Danon-Boileau 1982 : 21)

Autrement dit, dans une vision du langage comme système dénotatif, la dénotation est essentielle et le langage pour lui-même accessoire ; inversement, dans une vision du langage comme matériau, l'essentiel est dans le langage même, et « ce que le langage désigne hors de lui-même » (*ibid.*) est accessoire. Danon-Boileau de conclure, frustré :

> Bref, le langage est « essentiellement non dénotatif » dans l'écriture, mais il est dénotatif quand même. Et l'on ne saura rien de plus. (Danon-Boileau 1982 : 21)

Il fait le rapprochement entre la cohabitation de l'essentiel et de l'accessoire et ce que dit Barthes (1973 : 10-14) du plaisir du texte :

> Pour Barthes, la jouissance du texte littéraire provient en effet de ce que « Le sujet [*i.e.* le lecteur] accède à la jouissance par la cohabitation de langages *qui travaillent côte à côte*... Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire […] et *un autre bord* : mobile, vide. » […] On le voit, le plaisir ne provient donc pas d'une poétisation soulignant la liberté de jeu que l'énonciateur peut prendre par rapport à ce qu'il sait être le monde. Il est lié à ce « second langage », cet « autre bord » qui permet à la littérature d'halluciner la réalité, jusqu'à faire oublier qu'elle ne donne à voir que des mots. (Danon-Boileau 1982 : 25)

Le plaisir littéraire ne naît donc pas de l'éloignement du bord dénotatif (« sage, conforme, plagiaire ») et du bord que nous appellerons poétique (« mobile, vide »), mais de leur rapprochement. Le texte littéraire de fiction réconcilie les deux conceptions opposées du langage et les fait collaborer : le « bord sage » de la *mimesis* garantit lisibilité, représentabilité et compréhensibilité de l'univers fictif, tandis que le « bord poétique » crée l'écart propre à l'« hallucination », où se loge le *plaisir du texte*.

Danon-Boileau (1982) nomme *référenciation* le phénomène de construction par le langage d'un *au-delà du texte*, d'un ailleurs, d'une réalité qui n'est pas ce réel ordinaire « où les objets […] trouveraient leur assise » (Danon-Boileau 1982 : 26). Cet ailleurs n'est pas pour lui « une copie, une reproduction du monde » (*ibid.* : 33). Ce qui est copié, c'est le renvoi au monde par le langage :

> […] lorsqu'un renvoi au monde apparaît, il constitue une simulation dont il

> s'agit de caractériser la forme et de mesurer les effets, quitte à établir, au niveau de l'interprétation, que cette simulation est assez cohérente pour que l'au-delà du texte puisse être interprété en des termes voisins de ceux que l'on emploie pour désigner la réalité du monde. (Danon-Boileau 1982 : 33)

Le texte met donc en place son « au-delà » en rejouant le mécanisme de la dénotation. Pour Danon-Boileau d'ailleurs, conformément aux principes de la TOE, que le référent soit fictif ou ordinaire n'a pas d'influence sur le phénomène de référenciation. À l'instar de Culioli, il n'assimile pas référent et objet du réel :

> Un référent (l'« au-delà du texte ») n'est jamais un donné dont il faudrait se poser la question de savoir s'il existe ou s'il est illusoire. Dans le cadre théorique qu'il [Culioli] adopte, un référent est le produit d'opérations de mise en place fondées sur des repérages successifs. (Danon-Boileau 1982 : 13)

Dans la théorie des opérations énonciatives, en effet, un référent est l'occurrence d'une notion, et ne correspond pas directement à un objet du monde extralinguistique. Ainsi, la référence à l'extralinguistique se fait indirectement par l'intermédiaire d'un renvoi, effectué par une occurrence, à une notion. Le langage et le monde ne sont donc en contact que de façon médiée. Ce ne sont pas les référents qui sont fictifs, ni le fonctionnement du langage (sa dénotation) qui diffère, mais le mode de repérage : l'énonciateur est fictif, l'énonciation l'est aussi, le cadre pragmatique est donc celui de la simulation, du jeu et rien de ce qui est dit ne doit être « pris au sérieux » (Rivara 2000 : 301).

La *référenciation*, telle que la définit Danon-Boileau (1982), est

> […] l'ensemble des procédures énonciatives qui permettent de bâtir progressivement un lieu autorisant le lecteur à former des déductions que le texte lui-même vient confirmer ou infirmer. (Danon-Boileau 1982 : 33)

C'est donc le texte qui, par son jeu de repérages, construit et constitue cet au-delà :

> En fait, l'essentiel à notre point de vue, est de partir du postulat que, tout comme la feuille où rien n'est inscrit, l'au-delà du texte est au départ un espace vide dont les structures et la constitution s'effectuent par le biais de repères mis en place dans le texte. (Danon-Boileau 1982 : 33)

Plus que la théorie sur les repérages, ce qui séduit est cette manière de « présenter de façon liée la construction de l'au-delà du texte et le texte lui-même, la voix et le référent » (Danon-Boileau 1982 : 33), référent qui se trouve donc être totalement inséparable et dépendant du texte qui l'institue (*ibid.* : 34), à l'inverse des objets du monde qui, eux, ont une existence extralinguistique.

Après avoir exploré ces divers points de vue sur la capacité du texte de fiction à produire un monde fictif, il est temps de passer à l'autre versant sur lequel repose cette construction, sa représentation dans l'esprit du lecteur.

6.2. Texte et représentation d'un « au-delà du texte »

6.2.1. La représentation : généralités

Dans *Le Grand Robert*, on lit :

> **REPRESENTATION :** […] **I. A**. Action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un.
>
> ♦1. Vx ou dr. Production […] *Représentation d'acte* (pouvant servir de titre ou de preuve) […].
>
> ♦2. (1370). Le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe […] ; ce qui représente. → **Signe.** *Représentation matérielle d'une chose abstraitre.* […]
>
> Processus par lequel l'art renvoie à une réalité extérieure absente. → **Mimesis, imitation** (au sens classique). […]
>
> ♦3. Le fait de représenter […] par le discours. → **Description, évocation.** […]
>
> ♦4. Ling. Le fait de tenir lieu de (un autre élément) […].
>
> B. (1538). Le fait de représenter une pièce en public, en la jouant sur la scène […].
>
> **C.** ♦1. Processus par lequel une image est présentée au sens ; image ou combinaison d'images. […]
>
> ♦2. Image d'une chose irréelle, absente. → **Évocation, image, imagination.** […]

Cette définition nous intéresse à double titre.

6.2.1.1. Représentation et communication

Premièrement, on en dégage trois traits :

- la représentation est un acte, c'est le fait de rendre (à autrui ou à soi) une chose, concrète ou abstraite, présente au sens ou à l'esprit ;

- la représentation est le support, le signe, concret ou abstrait, par lequel on la rend présente ;

- la représentation est l'image, présente à l'esprit, d'une chose irréelle ou absente.

Tous trois, font écho aux trois étapes de la communication langagière :

- un locuteur a à l'esprit une représentation, qu'il souhaite rendre présente à l'esprit

de son interlocuteur – il veut la lui communiquer ;

- il produit une unité linguistique, un signe, qui est la représentation linguistique de sa pensée ;

- l'interlocuteur reçoit le signe, le décode, et interprète la représentation du locuteur.

T. Sanders & W. Spooren (2001), dans un article sur la représentation textuelle, reproduisent ce dessin d'enfant, qui schématise le processus :

Figure 9 : *"Communication through written text: From cognitive representation to text, to cognitive representation (as seen by Laura van Beek, 9 years old)", Sander & Spooren (2001 : 2)*

Ils le commentent ainsi :

> There is a producer who has a cognitive representation of what she intends to communicate; this is formulated in a linguistic code, called the text, and this text is decoded by the interpreter who can be said to understand a text once he has made a coherent representation of it. (Sander & Spooren 2001 : 2)

Le dessin décrit une communication réussie : l'interprétant a bien construit une représentation similaire à celle que le producteur avait à l'esprit. La réussite de ce processus repose sur un double consensus : les deux interlocuteurs, qui se représentent ici un oiseau, sont non seulement d'accord sur les caractéristiques anatomiques majeures de l'animal, mais attribuent également au mot *oiseau* la même capacité représentative, celle de renvoyer à l'objet oiseau ou, plus précisément, à sa notion.

Le mot est une image qui représente l'objet. Dans le *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Blay 2006), à l'entrée *Représentation*, on lit que l'image est représentative d'un objet si et seulement si elle « est capable de procurer une expérience perceptive similaire à celle que procurerait l'objet lui-même » (Blay 2006 : 716). Dans le cas présent, l'expérience n'est pas à strictement parler *perceptive*. En effet, le mot *oiseau* n'est pas une copie de l'objet, mais son symbole. On fait ici allusion à la sémiotique de C.S. Peirce (1931)[125], dans laquelle la représentation est tripartite : icône, symbole, indice. Pour Peirce, une représentation

[125] Voir notamment C.S. Peirce ([1867] 1931), "On a new list of categories".

iconique ressemble à l'objet représenté (comme un portrait), la représentation indicielle vaut comme une indication de l'objet, souvent du fait de règles causales (la fumée indique l'incendie), et la représentation symbolique relie un signe à un objet représenté en vertu de lois plus ou moins arbitraires (le signe linguistique renvoie à un référent). Si, comme le suggère le dessin, le texte suscite l'émergence d'une image mentale de l'oiseau, cette image-là est, elle, iconique, tandis que le mot est signe symbolique. Il agit, grâce à la connaissance commune du code linguistique, comme un stimulus pour la représentation de son signifié.

Ce consensus est d'autant plus indispensable à la réussite de la communication qu'il est ici question de texte écrit : production et réception du texte sont disjointes, interdisant ainsi toute possibilité d'ajustement. On note d'ailleurs, comme le figure le dessin, que le partage de représentation est légèrement imparfait : entre les deux images de l'oiseau demeure un écart. À la suite de P. Boudon (1985), sémiologue, on qualifiera cette imperfection de « singularité », « écart irréductible », « décalage », comme un *clinamen* (Boudon 1985 : 25), cette infime divergence qui caractérise la chute des atomes et introduit la possibilité de la nouveauté, de la création.

L'écart est inhérent à la représentation à tous niveaux. En effet, le signe, le dessin, l'échantillon représentent l'objet de façon imparfaite et partielle, tout comme la représentation mentale est une version schématisée et simplifiée d'un objet, et comme, dans la triangulation qui relie deux cognitions par un symbole (le texte), la représentation d'arrivée n'est que similaire – et non identique – à celle de départ. C'est que, comme le dit sa définition, la *représentation* est *déléguée* (Blay 2006 : 714), elle est l'image d'un objet absent. Cet écart fait sa valeur : la limite de la représentation est la reproduction. Pour le *Dictionnaire des concepts philosophiques*, cet écart ouvre aussi la possibilité d'une réflexion sur le représenté :

> Cet écart est à la fois négatif, dans le sens où il est retard sur le réel représenté, et positif, puisqu'il est l'expression de la possibilité même d'une réflexion sur ce qui est représenté : dans cette distance vis-à-vis du représenté se crée la possibilité de le penser. (Blay 2006 : 714)

Parce qu'elle est imparfaite, la représentation offre du réel une vision neuve, l'éclaire d'une lumière singulière. Cet écart, dans lequel s'engouffrent les questionnements et prolifère l'imaginaire, est, nous semble-t-il, fondateur de l'expérience artistique. Le texte, médium, instruction et support de représentations, en est le lieu.

6.2.1.2. Représentation et récit

Deuxièmement, la notion de *représentation* et la définition que *Le Grand Robert* donne du *récit* entrent en résonance sympathique :

> **RECIT :** […] déverbal de *réciter*. [À *réciter* : lat ; *recitare*, de *re-*, et *citare* « appeler ».]
>
> ♦1. Relation orale ou écrite (d'événements vrais ou imaginaires). → **Anecdote, compte** (compte rendu)**, exposé, exposition, histoire, historiette, narration, nouvelle, rapport, roman, tableau** (fig.). […]
>
> ♦2. (1660). Didact. (Dans la tragédie classique). Exposé détaillé, fait par un personnage, d'un événement important pour le déroulement de l'action et qui n'est pas représenté sur la scène. […]. *« Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose »* (cit. 8, Boileau). […]
>
> ♦4. Mus. a. (1764). Vx. Récitatif.
>
> b. Mod. Partie qui exécute le sujet principal dans une symphonie.
>
> c. (1671). Vx. Solo vocal ou instrumental. *Récit de soprano, de violon*.
>
> d. (Déb. XX^e^). L'un des claviers de l'orgue, généralement placé au-dessus du positif.

Tout d'abord, les deux noms partagent le même suffixe *re-*. Voici comment A. Lalande ([1926] 1996) décrit la participation de ce préfixe dans l'élaboration du sens de *représenter* et *représentation* :

> Sur *Représentation*, *représenter* et les autres mots de cette famille. – Dans le mot *représenter*, au sens juridique, le préfixe *re* semble signifier : rendre une chose ou une personne présente là où sa présence est due et attendue. Dans le sens ordinaire, *tenir la place de*..., ce préfixe semble plutôt exprimer l'idée d'une seconde présence, d'une répétition imparfaite de la présence primitive et réelle. Cela a pu se dire d'une personne qui agit au nom d'une autre, et d'une simple image qui nous rend présente à sa manière une personne ou une chose absente[126]. (Lalande [1926] 1996 : 921-922)

De la même façon, dans le mot *récit*, déverbal de *réciter*, le préfixe *re* dit la répétition, le rappel. On le retrouve dans *rapporter*, *raconter*, *relater* : donner une seconde existence aux faits qui, après avoir été une première fois dans le temps (réellement ou fictivement), sont une

[126] Selon Lalande, d'ailleurs, ce préfixe est polémique ; il cite ces mots de H. Bergson ([1926] 1996 : 820) :
« Notre mot représentation est un mot équivoque qui devrait, d'après l'étymologie, ne jamais désigner un objet intellectuel présenté à l'esprit pour la première fois. Il faudrait le réserver aux idées ou aux images qui portent la marque d'un *travail* antérieur effectué par l'esprit. Il y aurait lieu alors d'introduire le mot présentation (également employé par la psychologie anglaise) pour désigner d'une manière générale tout ce qui est purement et simplement présenté à l'intelligence. » H. Bergson, Extrait de la discussion de la séance de la Société de philosophie du 29 mai 1901 (*Bulletin*, juil. 1901, p. 102).
Pourtant, toute représentation est bien seconde présence de l'objet, existence redoublée. En outre, l'image mentale de toute nouveauté, de tout « objet intellectuel présenté à l'esprit pour la première fois » consiste en la combinaison de traits issus d'objets déjà connus, par analogie et recours à des archétypes.

seconde fois dans les mots. Le récit est représentation d'événements ; dans la citation de Boileau, il s'y substitue. Comme la représentation, le récit rend présent à l'esprit de son destinataire un épisode qu'il a manqué, qui est désormais absent. Le prétérit, habituellement associé au récit, est la traduction formelle de cette *re*-présentation : c'est le temps par lequel on fait revenir ce qui n'est plus actuel. Le récit est également support de représentations : puisqu'il raconte sans montrer, il suscite l'émergence d'images, de représentations mentales.

D'autre part, le récit est, en musique, ce qui occupe le premier plan, *solo*, en avant, tout comme la représentation est ce qui est présent à l'esprit, à l'avant de la conscience. *Récit* et *représentation* partagent donc l'idée d'une saillance, d'une présence focalisée, portée à l'attention.

La représentation est l'ingrédient principal de l'expérience textuelle en général (cf figure 9) et, comme le suggère sa sympathie avec la notion de *récit*, de l'expérience narrative en particulier. Les sciences cognitives s'emploient à décrire le rôle de la représentation dans la compréhension des textes narratifs.

6.2.2. Représentation d'une situation et compréhension du texte narratif : l'approche de la psychologie cognitive

6.2.2.1. La représentation en psychologie cognitive

Dans le *Nouveau cours de psychologie* des PUF (S. Ionescu & A. Blanchet 2007), manuel universitaire de psychologie cognitive, au point sur « La notion de représentation », dans l'introduction du volume, on lit ceci :

> On désigne […] par représentation toute *construction mentale* effectuée à un moment donné, et dans un certain contexte. Par exemple, lorsque vous lisez un texte décrivant le fonctionnement d'un appareil ménager, vous construisez une représentation de cet appareil et de son fonctionnement. Cette élaboration est effectuée à partir de deux sources : d'une part, les connaissances préalables dont vous disposez déjà en mémoire (relatives à d'autres appareils semblables, ou relatives à l'électro-mécanique...) ; d'autre part, les informations en provenance de la situation (le texte, mais aussi les illustrations éventuelles, ou l'appareil lui-même et les manipulations qu'on peut lui appliquer). (Ionescu & Blanchet 2007 : 17-18)

Une représentation est donc un construit mental complexe auquel participent des connaissances préalables, généralement appelées « encyclopédiques », et un apport

d'informations. Lorsqu'on lit un texte, qu'il soit de fiction ou non, on utilise ces deux sources afin d'en construire une représentation satisfaisante.

Selon la recherche en psychologie de la lecture et de la compréhension de texte, de cette représentation dépend la compréhension, celle-ci n'étant atteinte qu'une fois établie une représentation cohérente. Selon Le Ny (2005 : 107), comprendre, donc se représenter, consiste à combiner une première source d'information, externe, garantissant « l'information linguistique […] qui est portée par l'énoncé » et « l'information qui vient de la situation dans laquelle le compreneur effectue sa compréhension », d'ordre plus pragmatique, avec une seconde, source d'« information interne » :

> Sans elle, la première serait inopérante. Il s'agit de l'information qui se trouve dans l'esprit du compreneur, dissimulée aux yeux de tous et même partiellement de lui-même, sous forme de connaissances de diverses sortes, lexicales, grammaticales, et générales : c'est cette information qui sera exploitée pour « donner sens » à l'énoncé. (Le Ny 2005 : 107)

Cette information « interne » correspond à la signification des mots et aux connaissances grammaticales que possède le « compreneur ». S'y ajoute la source « encyclopédique » (Le Ny 2005 : 108), qui correspond aux connaissances d'arrière-plan du compreneur.

Divers théories et modèles ont été élaborés afin de rendre compte du phénomène de représentation lors de la lecture d'un texte narratif, en voici deux, radicalement opposées :

i) L'approche propositionnelle de la représentation : le modèle de situation de van Dijk & Kintsch

Selon T. van Dijk & W. Kintsch (1983), le lecteur élabore trois niveaux de représentation lors de la lecture :

1e niveau de représentation : le niveau microstructurel ou propositionnel. C'est le niveau de la représentation du texte lui-même, de son lexique et de sa syntaxe, mais aussi de ce qu'ils appellent la *base de texte*, c'est-à-dire le sens des phrases, indépendamment de la forme de surface, exprimé en cognition sous forme de propositions.

2e niveau de représentation : c'est le niveau macrostructurel, où figurent les lignes fortes du texte hiérarchisées en ordre d'importance, et qui est le résultat d'une réduction et organisation du premier niveau. Les macropropositions qui constituent la macrostructure forment une sorte de résumé du texte. Elles sont élaborées à partir des propositions de la

microstructure selon des macrorègles[127] : la suppression (des propositions superflues ou qui ne sont pas « une condition à l'interprétation d'une autre proposition », van Dijk 1984 : 58), la généralisation (de plusieurs propositions par une seule macroproposition correspondant à leur dénominateur commun) et la construction[128] (d'une macroproposition dérivée de plusieurs propositions).

Ces deux premiers niveaux correspondent à la représentation du texte. Micro et macrostructure entrent en interaction pour l'élaboration de la cohérence locale et globale du texte lors de la lecture : si le niveau propositionnel n'est pas cohérent, aucune macroproposition ne pourra être construite ; et à leur tour les macrostructures contribuent à la cohérence locale en guidant les relations entre les propositions de la microstructure (van Dijk 1984 : 50-52).

3e niveau de représentation : c'est le modèle de situation, représentation de la situation globale évoquée par le texte. Dans sa thèse de doctorat *Compréhension de textes et représentation des relations causales*, A. Guha (2003) explique que

> Le modèle de situation est défini comme une représentation structurée faisant à la fois figure de produit et d'instrument de la compréhension de texte. […] (Guha 2003 : 69)

> On peut définir le modèle de situation comme la représentation mentale des référents, relations, événements et actions auxquels le texte renvoie, ainsi que de l'ensemble de la situation à laquelle ils appartiennent. Le modèle de situation est épisodique, au sens où il renvoie à une occurrence situationnelle singulière dans un monde possible, et non à une structure générale, à une catégorie de situations. Avec la notion de modèle de situation, ce n'est plus le texte et son contenu qui occupent la place centrale dans l'étude de la compréhension : c'est le compreneur. Le texte est vu comme un apport d'informations permettant au lecteur d'élaborer ou de mettre à jour une représentation qui lui est propre, et à l'élaboration de laquelle les informations du texte ne suffisent pas. (*ibid.* : 75)

Le modèle de situation selon van Dijk & Kintsch incorpore en effet des connaissances de toutes sortes, y compris celles qui sont issues de l'expérience du lecteur. Ces connaissances

[127] Ces macrorègles sont « récursives », c'est-à-dire qu'elles s'appliquent également aux macropropositions, qui subissent à leur tour les mêmes processus de sélection. Toute macroproposition est donc susceptible de constituer le niveau micro d'une macroproposition plus élevée qu'elle. Ainsi, on peut saisir plusieurs niveaux de macrostructures, dont le nombre de propositions va donc décroissant.

[128] Van Dijk (1984) mentionne une quatrième macrorègle : *l'intégration*, dont il dit (1984 : 58) qu'il s'agit en fait d'une variante de la *construction*. Il s'agit de l'intégration à une macroproposition des propositions « co-occurrentes », c'est-à-dire qui dénotent une condition normale, une composante normale ou une conséquence normale du fait dénoté par la macroproposition.

générales sont activées et particularisées lors de la lecture. Le modèle de situation intègre donc les théories des *scripts* (R. Schank & R. Abelson 1977) et *schémas* (M. Minsky 1975), selon lesquelles nous possédons en mémoire un stock de représentations de situations types, que nous élaborons au fur et à mesure de notre expérience. Lorsqu'un de ces *scripts* ou *schémas* est convoqué par un texte, il vient comme une unité complète, avec ses participants, ses objets, ses événements et ses relations, ce qui permet d'expliquer la facilité avec laquelle un lecteur peut combler certains « trous » référentiels ou logiques d'un texte. Pour fonctionner, la communication nécessite un haut niveau de consensus quant au contenu de ces scripts, comme le rappelle Fauconnier (1984),

> La communication réussie implique, elle, au moins sous forme ordinaire, une grande analogie des schémas conceptuels, modèles cognitifs idéalisés, scénarios, scripts et rôles stéréotypés, qui servent de fondation nécessaire à la fondation d'espaces. (Fauconnier 1984 : 10)

Dans le modèle de situation, les informations acquises grâce au texte sont donc intégrées aux connaissances du lecteur, qui sont, pour certaines, structurées sous forme de schéma ou de script.

On trouve chez van Dijk (1984 : 67) la notion plus générale des *cadres de connaissances*. Ils comprennent les *scripts* et *schémas*, mais également des concepts moins englobants, et qui « définissent des unités ou des groupes de concepts qui ne sont pas essentiellement mais typiquement reliés » (van Dijk 1984 : 70). Par exemple, « table » et « céréales » ou encore « eau » et « savon » ne sont pas reliés par une relation essentielle, pourtant, ils sont typiquement associés par les cadres « petit déjeuner » et « lavage ». *Cadre*, *script* ou *schéma*, ces notions renvoient à une forme d'organisation *a priori* de nos connaissances qui fonctionne en interaction avec les informations apportées par le texte, et qui vient ainsi les mettre à jour, les modifier, les particulariser, afin d'aboutir à un modèle de situation *ad hoc*.

Un modèle de situation correspond donc à une représentation satisfaisante d'une situation, si bien que les faits décrits par le texte pourraient y trouver leur place. Selon van Dijk (1984),

> Un facteur qui rend un texte non interprétable est l'impossibilité d'imaginer une situation où il pourrait être satisfait. (van Dijk 1984 : 52)

Autrement dit, un texte est incompréhensible si l'on ne peut pas s'en représenter le contenu. Ainsi, dans cette approche théorique, comprendre un texte revient à élaborer un

modèle de situation adéquat. La compréhension se fait donc par le traitement de la microstructure, l'élaboration d'une base de texte et d'une macrostructure puis, grâce aux connaissances du lecteur, par la construction d'un modèle de situation particulier.

ii) L'approche perceptiviste ou simulationniste et la représentation analogique

Le modèle de van Dijk & Kintsch prévoit un mode de représentation exclusivement propositionnel, où la proposition est l'unique format de représentation. Bien qu'en accord avec le concept de modèle de situation, à l'autre extrême, une conception perceptiviste soutient que les représentations mentales ne sont pas des propositions, mais des perceptions simulées[129]. Dans sa théorie des *modèles mentaux*, pourtant proche du modèle de situation, P. N. Johnson-Laird (1983) trouvait déjà la représentation propositionnelle insuffisante pour rendre compte de la compréhension d'un texte. Pour lui, en associant une représentation propositionnelle d'un texte à un modèle mental, sorte de structure de la connaissance du monde, nous formons à partir du texte une *image* mentale, qui correspond à une particularisation d'un modèle mental en fonction du point de vue perceptif adopté dans le texte. Ainsi, selon Johnson-Laird (1983), ce qui distingue un discours cohérent (comme un texte) et l'association aléatoire de phrases, c'est que le premier rend possible l'élaboration d'un modèle mental unifié qui en fait, par conséquent, un discours compréhensible. Héritier de cette théorie, L.W. Barsalou (1999) a développé une conception perceptiviste de la représentation, dite théorie des *symboles perceptifs*. Dans cette théorie, la représentation d'un objet unifie plusieurs symboles perceptifs, *i.e.* des propriétés (physiques, fonctionnelles, procédurales) de l'objet, stockées en mémoire à l'état de percepts. L'idée maîtresse de Barsalou est que cette représentation unifiée est une *simulation* de perception. Selon lui, en effet, la perception est au centre de nombreuses activités cognitives, notamment celles qui touchent au traitement de l'information[130], du fait de la nature fondamentalement perceptive de la mémoire, fonction cardinale intervenant dans nombre de processus mentaux. Pour Barsalou (1999, 2008), compréhension est donc simulation :

> Language comprehension can be viewed as the construction of a perceptual simulation to represent the meaning of an utterance or text. […] As a

[129] À mi-chemin entre ces deux conceptions opposées de la représentation, on peut citer la théorie des modèles mentaux de Johnson-Laird (1983), et le modèle des Constructions de structures de Gernsbacher (1990), pour qui la représentation est à la fois formée de propositions et de simulations.

[130] Voir Guha (2003 : 136-140).

> comprehension proceeds, representations of individual develop, as the perception of a physical scene. (Barsalou 1999 : 605)
>
> As people comprehend a text, they construct simulations to represent its perceptual, motor, and affective content. Simulations appear central to the representation of meaning. (Barsalou 2008 : 633)

Bien que la représentation ainsi formée soit indépendante du texte qui l'a suscitée, la syntaxe de surface du discours constitue, selon Barsalou (1999), une source d'instructions pour la construction de la simulation perceptive[131] sur cette scène mentale, miroir analogique d'une scène physique (Barsalou 1999 : 633)[132].

Contrairement à ce qui était le cas dans la théorie du modèle de situation, le processus de compréhension n'aboutit pas à l'élaboration d'un sens sous forme de propositions, mais d'une scène. L'approche perceptiviste et simulationniste de Barsalou repose en effet sur la notion de représentation analogique. Lorsqu'elle est analogique, la représentation d'un objet a des propriétés identiques à celles de l'objet réel, jusqu'à pouvoir s'y « substituer fonctionnellement » (Guha 2003 : 133). Guha fournit l'exemple éclairant d'une carte routière de France, « représentation analogique du territoire français, car les rapports de distance sont les mêmes dans la carte et dans la réalité à laquelle elle réfère » (*ibid.*), fonctionnellement aussi valable qu'une visualisation du territoire réel. Le partage de propriétés entre l'objet et sa représentation analogique est cependant nécessairement partiel : « si toutes les propriétés d'un objet se retrouvaient dans sa représentation, cette dernière serait un objet jumeau, et par conséquent inutile en tant que représentation » (Guha 2003 : 133). Au chapitre 7 (point 7.3.), nous reviendrons sur cette théorie simulationniste et opterons pour elle, en l'étayant notamment d'arguments issus des neuro-sciences.

6.2.2.2 La représentation d'une situation lors de la lecture : cohérence et structure

Ces deux approches ont servi de support à divers modèles tentant d'expliquer le processus de la compréhension d'un texte par la représentation d'une situation. Comment construire une situation cohérente, c'est-à-dire qui réponde aux mêmes règles et fonctionnements temporels, spatiaux, causaux que son pendant réel ? Car comme le rappellent N. Campion & J.P. Rossi (1999),

[131] "Instructions for building perceptual simulations" (Barsalou 1999 : 605).

[132] Les notions simulation et de scène mentale seront reprises au chapitre 7, point 7.3.

> Une propriété essentielle de la représentation construite au cours de la lecture est qu'elle doit être cohérente (Charolles et Ehrlich, 1991). Tant que ce but n'est pas atteint, la compréhension n'est pas parfaite. (Campion & Rossi 1999 : 498)

i) Le modèle de Construction-Intégration[133] *: la cohérence comme connexion*

Directement dérivé des travaux de van Dijk & Kintsch sur le modèle de situation, ce modèle explicatif (Kintsch 1988, 1998) comprend deux phases : la construction et l'intégration.

Lors de la phase de construction, le texte stimule l'activation de représentations de toutes sortes, des correctes et pertinentes comme des contradictoires et inutiles. Une base de texte (structure sémantique explicite des énoncés, indépendante de leur mise en forme syntaxique) est constituée, puis associée à un réseau de connaissances, et reliée par des macropropositions qui sont ensuite connectées entre elles et aux réseaux de connaissances. Puis la phase d'intégration voit la sélection des propositions les plus centrales, l'élimination des représentations (propositions) incohérentes, redondantes ou non pertinentes, et la formation d'une configuration cohérente correspondant, au final, à la représentation du sens du discours. Le traitement des informations est effectué en séquences (ou cycles), construites puis intégrées successivement à la représentation. Chaque cycle de traitement (en général une phrase, selon les limites de la mémoire dite « de travail »[134]) permet d'ajouter une nouvelle proposition à la représentation.

Le point fort de cette théorie est qu'elle met en évidence l'interaction entre les données textuelles et des connaissances d'arrière-plan, en mêlant notamment des processus *bas-haut* (les éléments du texte sont combinés jusqu'à former un sens) et *haut-bas* (des cadres de connaissances préconstruits accueillent les données fournies par le texte, qui leur sont associées). Étant donné le format propositionnel de la représentation, la cohérence est garantie de façon explicite par le partage, par plusieurs propositions (représentations), des mêmes arguments. De façon plus implicite, la situation est rendue cohérente par la génération d'inférences, de suppositions, qui recréent des liens manquants en s'appuyant sur les connaissances du lecteur et les *scripts*. Le lecteur est donc faiseur de cohérence et construit une représentation de la situation qui lui est propre, qui n'est pas la seule possible

[133] Voir Guha (2003 : 116-133).

[134] La mémoire de travail est une partie de la mémoire, également appelée mémoire tampon (*buffer memory*), chargée du traitement d'informations provenant d'une source externe (*e.g.* un texte) ou récupérées en mémoire à court ou long terme.

et qui dépasse le texte qui l'institue. À chaque cycle de traitement de construction-intégration, la représentation de la situation est susceptible d'être mise à jour. Pour autant, cela ne signifie pas qu'elle était incomplète dans les premiers temps. En effet, pour qu'il y ait compréhension, la situation doit satisfaire au critère de cohérence globale, ce qui signifie que la représentation d'une situation globale est produite dès le commencement de la lecture, comme une sorte de structure d'accueil minimale pour les informations à venir. Selon Campion & Rossi (1999),

> La compréhension d'un texte nécessite généralement qu'un niveau plus global de cohérence soit construit. À ce niveau, les informations du texte sont restituées dans une représentation structurée qui, idéalement, les intègre dans une structure causale globale. C'est ce que cherchent à caractériser les modèles qui conçoivent la représentation issue de la compréhension comme un modèle de situation (van Dijk et Kintsch, 1983). (Campion & Rossi 1999 : 498)

Tel événement mentionné dans le texte aura sa propre cohérence locale (disons un agent, un but, un déroulement causal normal) et sera inclus dans un schéma situationnel plus global. La notion de *grammaire des récits* n'est pas loin. En effet, l'événement en question va par exemple s'intégrer à une séquence d'événements tous orientés vers un même objectif, dont la conquête peut constituer le point de mire du récit, une superstructure dans le schéma narratif[135].

La représentation de la situation a donc, dans cette théorie, un format propositionnel ; plus les propositions sont reliées par un grand coefficient de connexion (calculé selon des formules mathématiques[136]), plus la situation est cohérente. Dans le modèle de Construction-Intégration de Kintsch, la cohérence situationnelle est ainsi analysée en termes de force de connexion entre propositions, et caractérisée par des coefficients.

ii) Les modèles pour une représentation multidimensionnelle de la situation : la cohérence comme continuité

Dans une approche plus analogique du modèle de situation, deux modèles développent une conception multidimensionnelle de la situation construite en représentation.

---

[135] Les notions de grammaire du récit et de schéma narratif ont en effet beaucoup en commun avec celle du *script*. Voir Guha (2003 : 78-80).

[136] Voir Guha (2003).

-Le modèle de construction de structures (Structure Building Framework) de Gernsbacher[137]

Pour A.M. Gernsbacher (1990), comprendre un texte consiste à élaborer des représentations cohérentes, appelées structures. Un modèle de situation est une structure cohérente à laquelle toute nouvelle information est susceptible d'être appariée. Le texte est donc une source d'indices et d'instructions permettant d'orienter l'élaboration de la structure. Si toutefois une nouvelle information n'est pas en continuité avec l'élaboration en cours, si, en conséquence, la cohérence de la structure est mise à mal, une sous-structure est créée. Par exemple, l'introduction d'un nouveau cadre temporel ou spatial, typiquement signalée au niveau textuel par un circonstant, entraînera l'élaboration d'une sous-structure. La cohérence, paramètre central de la théorie, se joue sur cinq dimensions : référentielle, temporelle, spatiale, causale et structurale (Gernsbacher 1990 et 1997). Toute discontinuité sur l'une de ces dimensions sera synonyme de nouvelle sous-structure ; à l'inverse, toute information en continuité avec la structure en cours pourra y être intégrée.

La construction de structures comprend trois étapes : poser les fondations qui serviront de base à l'élaboration d'une structure, apparier les nouvelles informations à ces fondations ou à l'élaboration en cours, et changer de sous-structure en cas d'appariement impossible. Par exemple, au niveau spatial, une information est cohérente si elle ne comprend pas un changement de lieu par rapport à ce qui précède, ou si elle est en adéquation avec le point de vue de l'énonciateur[138] ; au niveau structural, deux phrases dont la forme syntaxique ou le contenu sémantique sont similaires seront considérées comme continues sur cette dimension ; au niveau temporel, une nouvelle information peut être intégrée à la construction en cours dès lors qu'elle n'implique pas un changement de cadre temporel ; au niveau causal, une nouvelle sous-structure sera élaborée si la nouvelle information n'est pas reliée aux précédentes par une relation de type causal. Cette théorie fut l'une des premières à avancer l'idée d'une représentation multidimensionnelle où la cohérence est en jeu sur tous les tableaux.

- Le modèle d'indexage d'événements « Event Indexing Model » de Zwaan et al.

R. Zwaan et ses collaborateurs (Zwaan, Langston & Graesser 1995, Zwaan & Radvansky 1998) ont élaboré un modèle qui place les événements au centre de la

[137] Pour une revue rapide sur le modèle de Gernsbacher, voir Tapiero & Blanc (2001 : 663-667).

[138] Sur ce sujet, Tapiero & Blanc (2001 : 664) parlent de « point de vue du narrateur », mais le terme d'énonciateur nous paraît mieux convenir, le narrateur n'étant pas toujours l'unique énonciateur dans un texte narratif.

représentation construite lors de la lecture d'un texte narratif, au centre du modèle de situation. Chaque événement entrant serait indexé sur cinq dimensions[139] : le temps, l'espace, la causalité, l'intentionnalité (ou but) et le personnage (ou agent). Idéalement, chaque événement serait donc indicé sur chacune de ces dimensions. Ce modèle postule ainsi que le lecteur peut suivre les cinq dimensions simultanément, et connecter l'événement entrant à ceux qui le précèdent dans les cinq domaines de la représentation. L'indexage des événements sur cinq dimensions et l'activation de certains processus cognitifs aboutissent à l'élaboration d'un modèle de situation en trois dimensions : le temps, l'espace, la causalité.

Les événements sont donc les briques qui bâtissent le modèle de situation. Chaque événement est indexé sur les cinq dimensions et partage avec ceux qui le précèdent tout ou partie de ces indices. La cohérence de la représentation se mesure donc au nombre d'indices partagés par les événements, autrement dit à la continuité ou discontinuité des différentes dimensions. Deux événements partagent le même indice temporel lorsqu'ils ont lieu dans le même cadre temporel, lorsqu'ils sont contigus. De la même façon, ils partagent le même indice spatial lorsqu'il n'y a pas changement de lieu. Un événement est considéré comme continu sur le plan causal si un élément antérieur peut en constituer une cause plausible. Deux événements partagent le même indice d'intentionnalité lorsqu'ils sont dirigés vers le même but, et le même indice de personnage lorsqu'ils sont effectués par le même protagoniste. En théorie, les cinq dimensions sont d'importance égale dans la représentation. Des travaux expérimentaux (Zwaan, Radvansky, Hilliard & Curiel 1998) ont prouvé le suivi de ces cinq dimensions en observant une augmentation du temps de lecture dès lors qu'une discontinuité est introduite sur une ou plusieurs d'entre elles. En effet, on postule que l'augmentation du temps de lecture traduit une plus grande difficulté de traitement de l'information[140], c'est-à-dire d'intégration de l'information entrante, au modèle de situation en cours. L'augmentation du temps de lecture fait donc apparaître la sensibilité du lecteur à ces dimensions : s'il ne se les représentait pas, s'il ne les suivait pas, il serait indifférent à leur caractère continu ou discontinu. Il apparaît en outre que le temps de lecture augmente avec le nombre de dimensions discontinues : moins l'événement partage d'indices avec les événements précédents, plus le traitement cognitif de la phrase est long et

[139] Du fait du caractère multidimensionnel de l'indexage, ce modèle est également appelé *modèle d'indexage multiple*. Par ailleurs, *indexation* est parfois proposé au lieu d'*indexage*.

[140] G. McKoon & R. Ratcliff (1995 : 100-101) soulèvent les problèmes méthodologiques liés à la mesure du temps de lecture et remettent en question sa validité comme indice du coût de traitement cognitif.

coûteux. Ce coût cognitif a deux causes. Il est lié premièrement à la nécessaire création de nouveaux indices, c'est-à-dire à la représentation, par exemple, d'un nouvel agent, d'un nouveau but, ou encore d'un nouvel intervalle de temps pour indexer l'événement (ces nouveaux indices équivalent aux sous-structures du modèle de Gernsbacher) ; or, on sait que le *nouveau* représente une charge de traitement plus lourde que le *connu*. Il correspond deuxièmement à la possible génération d'inférences, basées sur les connaissances stockées dans la mémoire à long terme du lecteur. En effet, lors de la lecture de deux phrases continues, de simples inférences de connexion sont produites : elles consistent à supposer que les phrases précédentes sont cohérentes avec les suivantes. En revanche, lorsqu'une phrase présente des discontinuités, il est parfois nécessaire de faire appel à certaines connaissances afin de rétablir la cohérence.

Selon Guha (2003 : 103), l'ensemble des données expérimentales de Zwaan *et al.* aurait permis la mise en évidence d'un certain nombre de phénomènes. Il existe, d'une part, certaines interdépendances entre les dimensions de la représentation : les dimensions de la causalité et des protagonistes, ainsi que causalité et temps, seraient corrélées, souvent convergentes dans la continuité ou la discontinuité. D'autre part, comme le rapportent Guha (2003 : 103) et Tapiero & Blanc (2001 : 669), la dimension spatiale serait peu (ou moins) suivie et plus difficilement représentée. En effet, en l'absence d'instructions spécifiques en faveur d'une mémorisation de la dimension spatiale d'un texte, le lecteur en élabore une représentation globalement moins complète ou moins exigeante que pour les autres dimensions. Enfin, il apparaît que la discontinuité simultanée de plus de trois dimensions est rare dans les textes narratifs, trace, chez les auteurs, d'une attention portée à la préservation de la cohérence et de la continuité du texte.

Au-delà de cette conception d'une représentation bâtie autour d'événements indexés sur cinq dimensions, le modèle d'indexage d'événements développe sa propre théorie de la compréhension des textes. D'après Zwaan & Radvansky (1998), dans la version la plus récente du modèle d'indexage d'événements, la compréhension est le processus suivant : à la lecture d'un texte, lors de l'élaboration d'une représentation, celle-ci vit en cognition sous trois formes différentes, simultanées et interactives. Pendant le travail de compréhension, il existe ainsi trois états du modèle de situation : un modèle « courant » contenant les informations en cours de traitement ; un modèle « intégré » où sont stockées les informations déjà traitées ; un modèle « complet » qui correspond à la représentation globale de la situation. Ces trois modèles se construisent, communiquent et interagissent

grâce à quatre types de processus cognitifs : la construction d'une représentation à partir d'une proposition du texte (modèle « courant »), sa mise à jour par appariement avec les informations précédemment traitées (interaction des modèles « courant » et « intégré »), la récupération de certains éléments intégrés ramenés en mémoire de travail (lorsque, par exemple, des informations anciennes sont nécessaires au traitement d'informations nouvelles), et enfin la mise au premier plan et le maintien en mémoire de travail de ces éléments récupérés.

Ce modèle fait donc de l'événement (et ses cinq dimensions) le principal paramètre de l'élaboration d'une représentation cohérente et d'un modèle de situation complet. Le modèle de situation est ainsi constitué de réseaux d'événements connectés entre eux par des liens plus ou moins forts, selon le nombre d'indices partagés. Comparé à la *Construction de structures* de Gernsbacher, qui propose une appréciation binaire de la cohérence situationnelle, le modèle d'indexage multiple a l'avantage d'appréhender la cohérence comme un continuum : suivant le nombre d'indices que l'événement entrant partage avec les représentations qui le précèdent, la cohérence sera plus ou moins parfaite.

Enfin, comme le démontre Guha (2003 : 133-140), une conception analogique de la représentation est à la base du modèle d'indexage d'événements. Deux événements seront disposés à une distance égale en représentation et en situation. Plus les événements sont reliés sur les cinq dimensions, plus ils seront proches en représentation et seront donc associés en mémoire, comme pourront notamment le faire apparaître des tâches de rappel.

-Autres aspects de la représentation et de la cohérence :

Le caractère fondamentalement analogique de la représentation chez Zwaan (Guha 2003 : 134) constitue un socle commun au modèle d'indexage d'événements et à une conception perceptiviste et simulationniste de la compréhension (voir *supra* 6.2.2.1.ii.). Cette conception, notamment proposée par Barsalou (1999), a en effet abouti à une vision du modèle de situation proche de celle du modèle de Zwaan, mais qui s'en écarte cependant sur un point fondamental : les constituants principaux de la représentation n'y sont plus les événements mais les référents (ou *tokens*). Le modèle de situation devient alors une sorte de « scène d'un théâtre intime sur laquelle on fait "jouer les acteurs" » que sont les référents :

> Le processus de compréhension est une simulation, et le travail du compreneur consiste à « incarner » (ou tokeniser) les entités référées […] et à les « faire

> jouer » en une configuration d'actions ou d'interactions cohérentes. Les relations spatiales et temporelles sont codées de façon analogique, perceptive : la disposition spatiale des entités, leurs états successifs, leurs mouvements et les actions des uns sur les autres sont représentés à travers leur incarnation (*embodiment*) dans la simulation mentale. (Guha 2003 : 137)

L'unité de la représentation n'est donc plus l'événement mais le référent ; tout le modèle de situation s'organise autour d'eux. En vertu du principe d'analogie, ces référents occupent le même espace dans le modèle de situation que dans le monde référé.

Dans la lignée du modèle d'indexage d'événements, dans d'autres théories le protagoniste est la dimension centrale du modèle de situation. On lit dans Tapiero & Blanc (2001) :

> En réalité, la représentation construite comporte des éléments inanimés (*i.e.*, objets) et est organisée autour d'un cadre de référence tridimensionnel qui lui-même est centré sur le personnage et ses propres dimensions perceptivo-motrices […]. (Tapiero & Blanc 2001 : 661)

Les représentations seraient ainsi construites dans un cadre spatial, temporel et causal, mais ce cadre aurait pour centre le personnage, ses perceptions et ses capacités d'action. Tapiero & Blanc (2001 : 661-662) rapportent également que des chercheurs[141] ont démontré que l'accessibilité des référents dans la représentation est corrélée à leur emplacement par rapport au protagoniste dans la situation décrite. Cette approche centrée sur le protagoniste a également mené certains chercheurs à la prise en compte de ses émotions[142], ses caractéristiques physiques et dispositionnelles[143], ainsi que son genre[144] dans l'établissement de la cohérence situationnelle. Par exemple, s'il est mentionné que le protagoniste est végétarien, un événement comme « commander un steak » sera repéré comme incompatible, ce qui augmentera le temps de traitement du texte : c'est le signe que la caractéristique dispositionnelle de ce protagoniste végétarien a bien été intégrée au modèle de situation, sans quoi le lecteur n'aurait pas été sensible à cette incohérence. Il a également été établi que les lecteurs se représentent les émotions des personnages et sont capables de repérer une incohérence comme, par exemple, le fait qu'une série d'événements provoque

[141] Franklin N. & B. Tversky – 1990, "Searching imagined environments", *Journal of Experimental Psychology: General, 119 (1)*, pp. 63-76.

[142] De Vega, Leon & Diaz (1996), Gernsbacher, Goldsmith & Robertson (1992).

[143] Albrecht & O'Brien (1993, 1995), Myers, O'Brien, Albrecht & Mason (1994).

[144] Carreiras, Garnham, Oakhill & Cain (1996).

une émotion non congruente chez le protagoniste[145]. La représentation construite lors de la lecture se révèle donc complexe, multiforme, plastique, mais surtout totale.

On l'a vu, construire un modèle de situation est une opération complexe mêlant le traitement des informations issues du texte, l'élaboration de divers niveaux de représentation, et le maintien de la cohérence grâce à la génération d'inférences, au prix d'une augmentation de la charge de traitement. Les modèles qu'on a décrits ont un point commun : ils prennent tous le texte comme source de la représentation, comme stimulus essentiel des processus mis en jeu. Nous allons maintenant revenir à lui, ce texte, y observer les modalités de cette construction, et tenter de faire le lien entre texte et représentation du texte.

6.3. Les modalités linguistiques de la construction d'une situation

« L'au-delà du texte est au départ, dit Danon-Boileau (1982 : 33), un espace vide ». Vide, selon les sciences cognitives, cet espace ne l'est pas tout à fait, puisqu'il est d'ores et déjà structuré, de façon *a priori*, sur plusieurs dimensions que le texte vient spécifier. Lors de la lecture, le texte constitue une source d'informations, un *input* qui, une fois combiné à ses connaissances d'arrière-plan, permet au lecteur de construire une représentation plus ou moins complète de la situation. À ce titre, il peut être vu comme source d'instructions interprétatives. Rastier (1989) propose en effet de considérer le texte comme « une série de contraintes qui dessinent le parcours interprétatif » (Rastier 1989 : 18[146]), orientent la construction de la représentation en activant et désactivant les potentiels référentiels et narratifs. N. E. Enkvist (1975 : 57) avant lui, à propos de l'interprétation du cadre spatial de l'histoire, disait que, phrase après phrase réduisait la quantité d'endroits dans le monde où pouvait se dérouler l'histoire[147]. Si l'on en croit cette approche, il faudrait donc considérer l'« au-delà du texte » comme un espace non pas vide, mais plein, et le texte comme un moyen, non pas de le remplir, mais de le réduire, comme sculpter une statue de marbre consiste à ôter de la matière, non à en ajouter.

En termes cognitifs, cela revient à se demander si la construction d'une représentation lors de la lecture relève d'une stratégie *haut-bas* ou *bas-haut* : s'agit-il de partir

[145] Gernsbacher, Goldsmith & Robertson (1992), de Vega, León & Diaz (1996).

[146] La citation complète de Rastier se trouve au chapitre 4, point 4.2.2.2.

[147] "While the text proceeds, the amount of options for locating the story to the world decreases" (Enkvist 1975 : 57).

de cadres préconçus que l'on ajuste au fil des informations glanées dans le texte, ou, au contraire, le texte construit-il la représentation, information après information ? Notre objet n'est pas de résoudre ce débat et nous dirons, prudemment, que la lecture résulte sans doute d'une coopération des deux stratégies.

Dans un cas comme dans l'autre, le texte cadre. Son enjeu est la réussite, chez le lecteur, du processus d'élaboration d'une représentation. Dans le cas du texte narratif, on l'a vu, cette représentation est complexe, multidimensionnelle, même émotionnelle. À l'échelle de la première phrase, plus spécifiquement, l'enjeu est celui de l'exposition : « il faut, dit Lecercle (1997 : 8), le plus vite possible, et au moindre frais, transmettre au lecteur l'information pertinente ». Point de départ du texte, la première phrase délivre les premières informations, qui vont fonder les bases de la représentation : la *fonction informative* (Del Lungo 2003 : 168) du début de roman ne semble pas faire débat.

Se pose alors le problème de la linéarisation. Le récit est la mise en texte (oral ou écrit) d'épisodes réels ou fictifs auxquels on donne une seconde existence, représentée, textuelle. Porteur du préfixe *re* le récit est un retour sur les événements : il est le fruit d'un travail de mise en forme, de hiérarchisation et d'organisation. Comment ordonne-t-il en une ligne ce que les perceptions et la mémoire enregistrent en paquets ? Quoi dire en premier lorsque le moindre événement se produit sur plusieurs dimensions simultanément ? Par où commencer ? On verra l'importance toute particulière du constituant initial de la première phrase.

Dans les paragraphes qui vont suivre, nous allons, après une revue théorique, étudier la façon dont les premières phrases du corpus entendent construire un univers, par quels moyens linguistiques elles posent les bases référentielles d'une situation.

6.3.1. « Planter le décor », construire le cadre

6.3.1.1. *Settings*, *world-builders* et *cadres de discours* : les fondations de la représentation

La mise en place de la situation de départ, son cadre spatio-temporel et ses personnages principaux a beaucoup été étudiée dans le conte de fée. Pour Propp (1965), l'exposition de l'environnement temporel et spatial ainsi qu'une présentation des protagonistes principaux de l'histoire constituent un élément important de la morphologie du conte. Plus tard, chez Rumelhart (1975) comme chez van Dijk (1980), cette étape, qu'ils nomment tous deux *setting*, devient une *catégorie* ou *superstructure* intervenant dans

l'architecture (la grammaire) de l'histoire, et qui précède typiquement[148] le commencement de l'intrigue proprement dite. Pour eux, le *setting* est donc une unité superstructurelle[149] située à l'initiale. Il constitue le point de départ de l'histoire, décrit son entour spatio-temporel, et présente ses principaux protagonistes, ainsi que d'autres éventuelles caractéristiques de la situation ("the actual state of affairs or problem", "the topic, global plan, etc.", van Dijk 1980 : 111).

Dans cette section, nous nous intéressons à la façon dont le texte met en place un cadre spatio-temporel. La construction de l'existence des personnages occupera le point suivant (voir *infra* 6.3.2.). À la différence des auteurs cités plus haut, et à la suite de ceux que nous citons plus bas, nous emploierons désormais le terme de *setting* exclusivement pour les éléments relevant du cadre spatio-temporel.

Comme l'indique K. K. Pitkänen (2003), dans le roman ou la nouvelle (*narrative fiction*), cette mise en place se fait souvent de façon moins codifiée et moins explicite : l'exposition y est plus subtile (*more subtle*, *ibid.* : 1), repose davantage sur l'implicite et les capacités de déduction du lecteur, et s'effectue souvent de façon éparse et progressive au cours du roman, dépassant ainsi le strict cadre des premières phrases. L'implicite est permis grâce à l'existence, chez tout locuteur, de cadres cognitifs, ou *frames* : selon Pitkänen (2003 : 2-3), la simple mention d'un objet (*artefeact*) comme *writing-table* suffit à la construction indirecte[150] d'un *setting* spatio-temporel complet, en vertu d'une association prototypique : une pièce, à l'intérieur, où la table ne sert pas à manger mais à écrire (Pitkänen 2003 : 1-3). Les conclusions de Pitkänen (2003) vont donc dans le sens des recherches sur la compréhension des textes : la représentation de la situation se développe sur plusieurs dimensions dont le temps et l'espace, et est le résultat de l'interaction entre les informations fournies par le texte et des connaissances du lecteur, dites encyclopédiques, structurées en *cadres* ou *schémas*.

Si, dans le texte narratif de fiction, l'exposition est plus subtile, elle n'en est pas moins indispensable :

> In narrative fiction, the setting is essential for a representation, an illusion of (typically past) events, which could have taken place in an imaginary world

[148] Pour Rumelhart (1975), le *setting* est une catégorie facultative : "It plays no integral pat in the body of the story and under certain conditions can be eliminated without adversely affecting the story." (1975 : 214)

[149] Ou macrostructurelle, chez van Dijk, les deux termes semblent s'appliquer au *setting*.

[150] Pitkänen (2003 : 27) les appelle *frame-triggers*.

depicted by the text. (Pitkänen 2003 : 9)

La nécessité de fournir au lecteur des *informations constitutives* (Del Lungo 2003 : 167) ou *world-defining information* (Pitkänen 2003 : 24, d'après Werth 1999 : 52) semble faire consensus. Les informations ayant trait à l'espace et au temps revêtent une importance toute particulière, tant ces deux catégories de la perception sont des structures centrales de notre expérience et de notre cognition (Piaget 1937, Piaget & Inhelder 1948). Dans le genre narratif, centré sur les personnages et les événements, le cadre spatio-temporel est, comme l'explique Pitkänen (2003 : 39) inhérent aux épisodes narratifs.

Pour Werth (1999), au fil du texte, le lecteur construit un *text world*[151], qui correspond au *modèle de situation* de van Dijk & Kintsch (1983), aux *espaces mentaux* de Fauconnier (1984), et aux *structures* de Gernsbacher (1990). Le texte définit le *text world*, cet « espace déictique » que le lecteur construit à partir d'informations de base : de qui ou quoi l'on parle, où et quand.

> A text world is a deictic space, defined initially by the discourse itself, and specifically by the deictic and referential elements in it. […] The deictic information establishes the place, time and deployment of the text world […] while the referential items establish which entities are present. However, the latter have a second and very important function: that of evoking frames (areas of memory which relate to areas of experience and knowledge encoded as complex conceptual structures). (Werth 1999 : 51-52, *in* Ho-Dac 2007 : 34)

Werth distingue ici les informations déictiques, qui ont trait au temps et à l'espace, et référentielles, liées aux entités en présence. Ces entités, à la manière des *frame-builders* de Pitkänen (2003), sont à leur tour capables de construire, de façon indirecte et par l'intermédiaire de *frames*, un environnement spatio-temporel, sans l'intervention systématique d'informations déictiques fournies par le texte. Entités et circonstances (spatio-temporelles) forment ainsi le *text world* qui servira de scène aux différents procès qui constitueront le récit ; Werth les appelle *world builders*. Dans la construction du *text world*, les circonstances sont premières, les entités secondes :

> A world is first defined by deictic expressions of place and time, and is then furnished with entities by reference establishment. (Werth 1999 : 158, *in* Ho-Dac 2007 : 35)

Ces expressions qui disent le temps et le lieu sont, d'après Ho-Dac (2007 : 35), à rapprocher

[151] R. De Beaugrande (1980) parle, avant Werth (1999), de *textual world*.

des *introducteurs d'espaces mentaux* dans la théorie des *Espaces Mentaux* de Fauconnier (1984). Les *espaces mentaux* sont

> […] distincts des structures linguistiques, mais construits dans chaque discours en accord avec les indications fournies par les expressions linguistiques. […] On appellera *introducteurs* les expressions qui établissent un nouvel espace ou qui renvoient à un espace déjà introduit dans le discours. […] les introducteurs peuvent être des groupes adverbiaux, […] des adverbes, […] des conjonctions logiques, des combinaisons sujet-verbe (Max croit..., Marie espère..., Gertrude prétend...). (Fauconnier 1984 : 32-33)

Les *introducteurs d'espaces mentaux* et les *world builders* se croisent en effet au niveau des expressions qui construisent un lieu et un espace. Cependant, pour la construction du *text world*, on exclut ce qui renvoie à un espace déjà introduit, ainsi que les conjonctions logiques et expressions introduisant dans l'espace psychologique des personnages[152].

Dans la lignée de Fauconnier (1984), mais dans une démarche qu'il veut plus grammaticale, M. Charolles (1997) a développé une théorie de *l'encadrement du discours* autour de la notion d'*univers de discours*, dont il emprunte la définition à Martin (1983) :

> […] l'ensemble des circonstances, souvent spécifiées sous forme d'adverbes de phrase, dans lesquelles la proposition peut être dite vraie. (Martin 1983 : 37, *in* Charolles 1997 : 5)

De cette définition Charolles tire trois points :

> - le fait que les univers de discours ont rapport aux **circonstances** des événements, procès et états dénotés dans le cours d'un texte,
>
> - le fait qu'ils sont généralement introduits et plus ou moins nettement **spécifiés** (catégorisés) par des **groupes syntaxiques périphériques adjoints à la phrase**,
>
> - et le fait qu'ils précisent les conditions dans lesquelles la proposition qu'ils indexent peut être dite **vraie** ou **fausse**. (Charolles 1997 : 5 ; il souligne)

Cadre de validité pour la phrase et celles qui suivent, ces introducteurs ou bâtisseurs de mondes fictifs prennent, dans la première phrase du roman, une importance toute particulière : jusqu'à nouvel ordre, c'est le cadre de tout le roman qu'ils construisent. Comme chez Werth (1999), on attribue spécifiquement une fonction d'encadrement aux circonstances, exprimées grammaticalement par des groupes adverbiaux intervenant

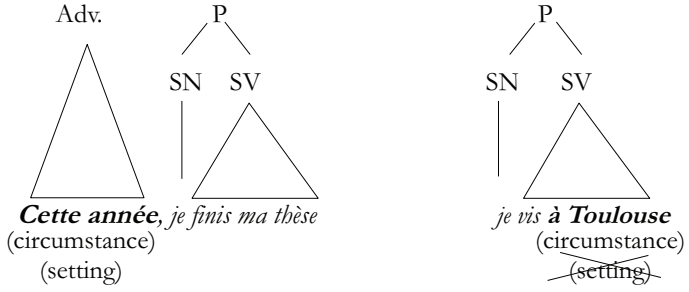
[152] On en parle au chapitre 5, point 5.3.2.4.ii. sur le discours indirect libre.

préférentiellement en début de phrase :

> Les univers de discours […] sont initiés par des expressions introductrices détachées qui […] apparaissent très souvent en tête de phrases. Ces constituants syntaxiquement très soudés ont un statut et un fonctionnement très particuliers en ce qu'ils sont à même de fixer des **cadres** regroupant une ou plusieurs propositions. (Charolles 1997 : 15, il souligne)

Ces constituants correspondent à toutes les expressions syntaxiques de la circonstance. D'un fonctionnement, en effet, particulier, ces introducteurs d'univers de discours « permettent d'indexer une portion de texte dépassant la taille de la phrase en regroupant plusieurs propositions par un même critère d'interprétation » (Ho-Dac 2007 : 38). Ho-Dac (2007 : 38-40) opère une distinction entre les expressions circonstancielles initiatrices d'un *setting* spatio-temporel et les autres. Elle part de l'existence de deux termes distincts en anglais : *circumstances* et *settings* :

> Cependant, en anglais, une distinction est faite entre : d'une part, les *circumstances* c'est-à-dire l'expression des circonstances au niveau sémantique (circonstants de temps, de lieu, de manière, de but, de condition, etc.) ; et d'autre part, les *settings* qui permettent la localisation du procès et/ou des entités par rapport à un repère spatial/temporel, un domaine de connaissance (une notion), un élément du « text world ». […] Ainsi, d'un point de vue structurel, un *setting* a une fonction extra-prédicative (indépendante de la prédication principale), ce qui n'est pas définitoire d'une *circumstance*. Un *setting* constitue un élément permettant de construire le « text world », de planter le décor. (Ho-Dac 2007 : 38-40 ; la citation inclut le schéma ci-dessous)



Pour Ho-Dac (2007), les *settings* sont donc des adverbiaux à contenu spatio-temporel, *extraprédicatifs*, situés en position initiale d'une phrase. On trouve la même opposition chez N. Le Querler (1993 : 59) pour qui la portée extraprédicative des *settings* les sépare des circonstants, positionnés à l'intérieur de la phrase, et à la portée intra-prédicative (ils portent parfois sur un seul élément). Ho-Dac rappelle que l'on rencontre des classifications équivalentes dans les travaux de Firbas (1964), Enkvist (1976) et Lambrecht (1994) :

> On retrouve cette notion chez Firbas (1964 : 47-50) qui distingue les "*adverbials of setting*" des "*adverbials of specification*". Les premiers sont extra-prédicatifs et généralement situés en position initiale, ce qui leur confère un très faible degré de dynamisme communicatif. Les seconds sont intra-prédicatifs, généralement situés après le verbe principal, ce qui leur confère un degré de dynamisme communicatif plus élevé. D'un autre point de vue, Enkvist (1976) distingue les "*setting adverbials*" des "*valency adverbials*" selon le degré de liberté de mouvement qui les caractérise. Les premiers sont plus mobiles et plus facilement topicalisables alors que les seconds sont obligatoires, leur lien très fort avec le verbe les forçant à rester en fin de phrase. Lambrecht (1994) parle lui de "*scene-setting adverbials*"[153] qui correspondent bien à notre idée de « planter le décor ». (Ho-Dac 2007 : 39)

En outre, comme le précise Charolles (1997 : 28), les adverbiaux détachés en début de phrase sont thématiques et non rhématiques : « ils ne sont pas censés apporter des informations sur lesquelles l'attention des destinataires devrait être focalisée ». Il cite B. Pottier (1992) à l'appui :

> Si des éléments marginaux (des circonstants) entrent en jeu, ils servent de cadrage à l'événement et viennent naturellement en tête : *Hier, à 8 heures, Place du Trocadéro, alors qu'on ne s'y attendait plus, l'accident se produisit*. Ces circonstants ne sont pas là comme finalité principale du message. Dans le cas contraire, on les placerait en position suggérant un rhème : *Cela est arrivé place du Trocadéro.* (Pottier 1992 : 88[154], *in* Charolles 1997 : 29 n26)

De fait, dans l'exemple fabriqué par Ho-Dac, cité plus haut, le *setting* « Cette année » est bien, comme sa position initiale le suggère, thématique, là où la *circumstance* « à Toulouse », intraphrastique, appartient au rhème et est une information circonstancielle focalisée.

Si le *setting* est thématique, il n'en introduit pas moins un nouvel univers rompant avec celui qui avait cours. Dans le cas d'une première phrase, le *setting* correspond par essence à de l'information nouvelle : comment concilier l'idée d'un *setting* à la fois nouveau et thématique ?

D'après Charolles (1997) et Charolles & Vigier (2005), les relations entre deux unités linguistiques sont de deux ordres, selon qu'elles sont dirigées vers la gauche ou vers la droite : la *connexion*, orientée à gauche, est un principe de liaison par intégration du

[153] Il s'avère que le terme exact dans le texte de Lambrecht (1994) est "scene-setting *expressions*".

[154] Pottier B., 1992, *Sémantique générale*, Paris : Presses Universitaires de France.

nouveau à l'ancien ; l'*indexation*, orientée à droite, relie un index, ou critère[155] d'interprétation, à une portion de texte qui le suit, on parle alors de *portée*. Le *setting* joue à plein ce rôle thématique d'*indexation*. Il est donc thématique en ce qu'il n'est pas rhématique (qu'on nous pardonne la tautologie) et en ce qu'il constitue un point de départ, un critère d'interprétation ayant une portée qui dépasse sa phrase d'accueil, un ancrage jouant un rôle d'indexation par rapport à la suite.

Pour ces adverbiaux antéverbaux, Charolles & Vigier (2005 : 15) distinguent deux types de portée : la *portée sémantique* et la *portée cadrative*. Ils définissent la *portée sémantique* comme « l'influence à distance (*i.e.* au-delà de la phrase d'accueil) du trait sémantique spécifié par un adverbial introducteur de cadre » (Charolles & Vigier 2005 : 18), et la *portée cadrative* comme « l'ensemble des phrases qui appartiennent toutes à un même cadre de discours » (*ibid.*). Les deux portées ne sont pas nécessairement concomitantes : la portée cadrative d'un constituant étant du domaine de l'organisation du discours, elle peut excéder sa portée sémantique, qui, elle, est conditionnée par la logique référentielle.

D'après Charolles & Vigier (2005), parmi tous les adverbiaux antéposables (les connecteurs logiques, les *médiatifs* comme « selon X », les *praxéologiques*[156] comme « en chimie », etc.), tous n'ont pas le même potentiel cadratif :

> […] il semble que certains sont mieux prédestinés que d'autres à posséder une portée cadrative. Parmi les plus aptes à remplir des fonctions organisatrices, on trouve en première place les spatiaux et les temporels […]. (Charolles & Vigier 2005 : 28)

Cette prédisposition, qui porte souvent les spatiaux et temporels à l'initiale, est liée, selon les auteurs, au fait que le temps et l'espace sont inhérents à toute chose et tout procès :

> Ces compléments dits scéniques sont en quelque sorte génériques dans le sens où, tout état de choses ayant forcément lieu dans une zone de l'espace et dans un intervalle temporel, il est toujours possible d'indexer à l'aide de l'une ou l'autre de ces coordonnées (ou les deux). Ce trait explique aussi qu'ils puissent apparaître à l'initiale du discours, sans amorce préalable. (Charolles & Vigier 2005 : 28)

Nécessaires et *a priori*, le temps et l'espace peuvent ainsi figurer en début de phrase en position thématique, alors même que leurs coordonnées spécifiques n'ont jamais encore été

[155] Guimier (2004) rappelle que *critère* est à prendre dans son sens étymologique : « Le nom est dérivé du verbe grec *krinein* qui signifie « séparer, trier, trancher, décider » (Guimier 2004 : 180).

[156] Voir les classifications dans les ouvrages de Vigier.

construites dans le texte. « Sans amorce préalable » signifie que, si leur désignation implique un syntagme nominal, celui-ci pourra être porteur d'une détermination définie en première mention. Nous verrons cependant, au point 6.3.2.2., que malgré leur préconstruction, la mention d'un temps et d'un lieu ne crée pas les mêmes effets suivant qu'elle s'effectue à l'aide de marqueurs définis ou indéfinis.

Dans le cadre de notre thèse, nous étudions la première phrase isolément. Il ne s'agit donc pas de mesurer la portée cadrative d'un adverbial sur plusieurs phrases. Notre propos est ici de considérer l'existence d'un mécanisme dans l'organisation du discours, celui qui installe, à l'initiale, un cadre, en l'occurrence spatio-temporel, à même d'accueillir une portion de texte, comme en réponse à un besoin de bâtir les fondations du monde fictif que le texte entend donner à construire au lecteur. À travers ce mécanisme, à la fois syntaxique et discursif, on voit reparaître une tendance axiomatique de la cognition, relative à la perception (étudiée au chapitre 2) : la saillance des phénomènes, garantissant leur saisie complète, s'organise contre un fond, espace continu enceint par un cadre (voir 2.2.1.).

6.3.1.2. À l'initiale de l'initiale

A. En théorie : poser un cadre et faire le lien

Dans le processus de fondation d'un monde textuel, Gernsbacher (1990) attire elle aussi l'attention sur l'importance de ce qui est dit en premier. De façon paradoxale par rapport à la notion de cadre et de fond, Gernsbacher prête aux éléments initiaux une saillance, *the advantage of first mention* (Gernsbacher 1990 : 12). Comme chez Charolles & Vigier (2005), cette saillance, due au fait que le premier élément pose une nouvelle *fondation* (*laying a foundation*), se conjugue pourtant sans difficulté avec les prédispositions thématiques de la position initiale. En fait, poser tel élément en premier peut répondre équitablement au besoin de mettre en avant une *fondation* introduisant une nouvelle *structure* ou *sous-structure* (voir point 6.2.2.2.ii.), comme de signaler l'ancienneté de l'information (*signal givenness*) qui, à l'initiale, permettra d'intégrer l'information entrante (*mapping subsequent information*) à une structure[157] (Gernsbacher 1990 : 47). Elle a mesuré l'importance du premier élément grâce à une expérience. En manipulant la position des constituants – antéposant ou postposant

[157] "If first mention is selected in order to signal importance, then the function is accomplished because – by virtue of being first mentioned – initial information gets represented at the core of foundation of the structure. […] On the other hand, if first mention is selected in order to signal givenness, then the function is also accomplished because – by virtue of being first mentioned – initial information organizes the representation of subsequent information. That is, subsequent information is mapped onto the developing structure vis a vis the initial information." (Gernsbacher 1990 : 47).

un circonstant, ou inversant l'ordre d'apparition de deux sujets coordonnés en début de phrase – et en faisant lire les phrases à des sujets, elle a prouvé que le rappel du premier constituant était, de façon systématique, mieux réussi que pour le second et que, en conséquence, l'élément mentionné en premier jouissait d'une plus grande accessibilité, c'est-à-dire d'une meilleure empreinte en mémoire (Gernsbacher 1990 : 15-27).

D'après Enkvist (1985), l'importance de l'information et son caractère thématique ne sont pas incompatibles. Selon lui, l'ordre des mots est le résultat, dans le processus de linéarisation, d'un affrontement de plusieurs forces parfois contradictoires (Enkvist 1985 : 321-322). Selon le principe du CIF, *Crucial Information First*, qu'il a développé (Enkvist 1981, 1989), ce qui est considéré comme crucial pourra tantôt correspondre à de l'information connue en lien avec l'avant, tantôt à de l'information nouvelle nécessaire à l'interprétation de la suite de l'énoncé, voire des énoncés suivants. De même pour Givón (1988), les informations situées en position initiale sont identifiées par le lecteur comme importantes à deux titres possibles : soit parce qu'elles permettent de faire le lien avec l'avant, soit parce qu'elles introduisent des éléments nouveaux et importants,

> The element in string-initial position is either one which is able to persist in the discourse (theme or topic), or one which is highly unpredictable from the preceding discourse. (Givón 1988 : 259)

Dans les deux cas, l'information exprimée en premier est en effet cruciale, en ce que, comme l'explique Hasselgård (1996 : 62), elle contribue à articuler la structure générale du discours, soit en signalant un lien avec l'avant, soit en introduisant un nouveau cadre pour la suite[158].

Le Querler (2003) semble, pour sa part, opposer deux emplois du circonstant initial : il sera soit thématisé et servira donc de cadre pour l'énoncé, soit focalisé et interprété comme une information importante (Le Querler 2003 : 177-180).

Nous verrons, grâce à l'étude du corpus que, dans le cas de la première phrase d'un roman, ces deux emplois de l'initiale ne s'excluent pas nécessairement mais peuvent se cumuler, notamment dans les *incipit* dits *in medias res*.

B. En pratique : cadres spatio-temporels et cadres thèmes

Quelques précisions d'ordre terminologique. Dans les paragraphes qui suivent, le

[158] Pour de plus amples développements sur les théories de Enkvist, Givón et Hasselgård sur l'organisation du discours, voir Ho-Dac (2007 : notamment 87-89).

terme de *position initiale* (ou l'expression *à l'initiale*) a été réservé à une zone ne dépassant pas le premier constituant. Seule exception : pour les phrases débutant par IT-BE-[X], on a déterminé que la zone initiale comprenait l'attribut. On a repris la terminologie de Ho-Dac (2007), pour qui un *setting* est un cadre spatio-temporel initial, sous n'importe quelle forme syntaxique. On réserve en revanche l'appellation de *cadre de discours* (Charolles & Vigier 2005 et Charolles 2007), plus limitée syntaxiquement mais plus étendue sémantiquement, aux constituants adverbiaux initiaux, spatio-temporels ou non, le plus souvent séparés du reste de la phrase par une marque typographique (*e.g.* n°46 : *Suddenly,...* ; n°183 : *If the eyes could lie,...*). L'emploi des mots *cadratif* et *cadrage*, dérivés des *cadres de discours*, a néanmoins été assoupli : on les emploiera également pour qualifier le rôle de tous les *settings*, y compris ceux qui n'ont pas strictement la forme d'un *cadre de discours*, comme au n°290 : *It was a dark day in March when...*, où l'information spatio-temporelle de *setting* n'est pas délivrée par un *cadre de discours*, un adverbial antéposé extraprédicatif détaché.

a) Poser un cadre

En croisant les théories sur les cadres et *settings* spatio-temporels d'une part, et celles qui concernent l'importance de l'initiale dans l'organisation du discours d'autre part, on s'attend à trouver des adverbiaux de temps et d'espace à l'initiale d'une majorité de phrases de notre corpus. C'est ce que nous proposons de vérifier.

i) Les adverbiaux de* setting *initiaux : 23,4%

En position initiale, on trouve 29,6% d'adverbiaux de toutes espèces, dont **23,4% d'adverbiaux de lieu et de temps**, et 6,2% d'autres. En effet, sur 402 phrases, 119 débutent par un adverbial, dont 94 par un adverbial de *setting*, de temps ou de lieu (25 autres[159]). Voici leur répartition :

[159] 8 syntagmes prépositionnels circonstanciels :
- *In the beginning* (n°s73, 234), *In all our life* (n°150), *In the end* (n°309) et *In my first memory* (n°313),
- *Despite* (n°18),
- *For a man of his age* (n°81),
- *Like a match struck in a darkened room* (n°250) ;

4 adverbes :
- *First* (n°109)
- *Suddenly* (n°46),
- *Already* (n°276),
- *Gradually* (n°390) ;

8 propositions subordonnées circonstantielles non spatio-temporelles : →

◆ **39 syntagmes prépositionnels** exprimant le temps ou l'espace (sur 47 prépositions initiales en tout[160])

In (x12) (n°s29, 68, 83, 161, 179, 206, 261, 300, 304, 341, 367, 397)
ex : n°83 : **In May of 1973**, Clayton Loverage built the only privacy fence in Springdale, Illinois.

ex : n°161 : **In New York**, they saved.

On (x8) (n°s22, 53, 151, 196, 239, 271, 369, 380)
ex : n°239 : **On a sticky August evening two weeks before her due date**, Ashima Ganguli stands in the kitchen of a Central square apartment, combining Rice Krispies and Planters peanuts and chopped red onions in a bowl.

ex : n°380 : **On the corner of 16th Street and Hieratica** a factory sings and sighs.

At (x6) (n°s23, 35, 40, 103, 104, 158)
ex : n°23 : **At almost one o'clock** I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, its receipt stapled over the top.

ex : n°35 : **At Windsor** it was the evening of the state banquet and as the president of France took his place beside Her Majesty, the royal family formed up behind and the procession slowly moved off and through into the Waterloo Chamber.

For (x4) (n°s16, 231, 314, 358)
ex : n°358 : **For many years**, Henry Kitteridge was a pharmacist in the next town over, driving every morning on snowy roads, on rainy roads, or summer-time roads, when the wild raspberries shot their new growth in brambles along the last section of town before he turned off to where the wider road led to the pharmacy.

ex : n°314 : **For as far as the eye could see** were miles and miles of Jews, families of four, five, and more packed into long, solid brick rows – so many 'Steins and 'Vitzes, Silvers and Golds – each house with its own narrow scroll of front lawn and a cement patio big enough for exactly two folding chairs.

By (the time) (x3) (n°s164, 173, 178)
ex : n°173 : **By the time the kitchen clock struck seven** I knew that my cousin wouldn't be coming back.

Along (n°s62, 389)

- en *as* (n°s108, 224, 262),
- en *if* (n°s172, 183, 305),
- en *though* (n°277),
- une infinitive en *to* (n°374 *To put it as simply as possible...*) ;

2 participiales :
- *Matching stumpy pant for pant...* (n°119),
- *Looking back...* (n°370).

3 pronoms interrogatifs adverbiaux : *Why* (n°15), *Where* (n°283), *How* (n°167)

[160] Voir note précédente.

ex : n°162 : **Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live** sits a little store front with a simple sign stencilled on the window : 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'

From (n°s56, 191)
ex : n°191 : **From the loft of her Bay Street Art Gallery**, Elle Garvey leaned against the waist-high wall, admiring GG Galley's "Art in Christmas" show.

After (n°383)
ex : n°383 : **After eight months spent in the obscurity of our mother's womb**, my brother, Shiva, and I came into the world in the late afternoon of the twentieth of September in the year of grace 1954.

Throughout (n°41)
ex : n°41 : **Throughout the long summer before my mother's trial began**, and then during those crisp days in the fall when her life was paraded publicly before the country – her character lynched, her wisdom impugned – I overheard much more than my parents realized, and I understood more than they would have liked.

- **23 adverbes** de temps ou de lieu[161] :

Early (on a Sunday) (n°226)

(Even/ and) then (n°s160, 247[162])

(Only) later (x3) (n°s171, 284, 303)

Now [163](n°194)

Out (n°388)

Outside (n°96)

Sometimes (n°s332, 368)

There (x11) (n°s39, 42, 74, 88, 99, 176, 190, 211 253, 319, 331)

Today (n°107)

Notons que la totalité des *there* relevés sont dits existentiels. Certains introduisent un lieu (n°253 : *There is a field...*) ou un moment (n°39 : *There was three years after it happened*) mais la majorité servent à prédiquer l'existence d'une entité. Nous avons néanmoins choisi de considérer *there* comme invariablement adverbial spatial, qu'il construise un lieu concret ou abstrait. Pour une discussion sur ce point, voir au chapitre 2 (2.2.3.3.).

---

[161] Autres adverbes : *Already* (n°276), *First* (n°9), *Gradually* (n°390) et *Suddenly* (n°46).

[162] Au n°247 ("… *and then my daughter in law told me that*...), on peut discuter de la valeur de *then* : dit-il une circonstance temporelle ou est-il un connecteur ? Les deux interprétations étant, à notre sens, possibles, et étant donné l'invariant sémantique temporel de *then*, nous avons décidé de conserver l'initiale de la phrase n°247 dans la liste des *settings*. Au n°160 (*Even then, more than a year later*,...), *then* est, à l'inverse, clairement un adverbe de temps.

[163] Comme pour *then* de la phrase n°247, on peut hésiter à classer *now* de la phrase n°194 (*Now they were starting*) dans les adverbiaux non spatio-temporels, et à le considérer comme un connecteur ou organisateur de discours. La discordance temporelle entre l'adverbe et la proposition qui le suit fait en effet douter de sa valeur temporelle. Néanmoins, même employé de façon métaphorique, *now* demeure un déictique qui met directement en contact avec la temporalité immédiate de celui qui parle. Ainsi, parce qu'on ne saurait totalement évacuer son interprétation temporelle, nous décidons de conserver *now* de la phrase n°194 dans la statistique des adverbes spatio-temporels.

- **14 syntagmes nominaux** employés comme adverbiaux spatio-temporels :

  An hour... before + sujet-verbe (n°7)

  The night before + sujet-verbe (n°203)

  Each time she thought of it... (n°82)

  One + SN (n°s238, 382, 391)
  ex : n°391 : **One June morning in 2004**, Ana Maria Santi sat against a post beneath a large palm-thatched canopy, frowning as she washed a gathering of her people in Mazáraka, their hamlet on the Río Conambu, an Ecuadorian tributary of the upper Amazon.

  The evening + relative (n°218)
  ex : n°218 : **The evening his master died** he worked again well after he ended the day for the other adults, his own wife among them, and sent them back with hunger and tiredness to their cabins.

  The fifth of July (n°59)

  The first time + relative (n°s140, 155)

  The summer + relative (n°s195, 379)
  ex : n°195 : **The summer I was eight years old**, five hours disappeared from my life.

  Two days before + sujet-verbe (n°90)

  Most days (n°79)

Malgré leur nature nominale, ces syntagmes nominaux sont employés comme adverbiaux. Certains d'entre eux auraient pu être précédés d'une préposition *on*, ici remplacée par une préposition Ø, qu'ils complèteraient : *e.g. (On) the fifth of July* (n°59) ; *(On) one June morning in 2004* (n°391) ; etc.

- **18 conjonctions introduisant une subordonnée adverbiale ou circonstancielle de temps**[164] **:**

  After (n°s139, 311)

  (Just) as (n°127)
  ex : n°127 : Just as the keynote address was winding down, the rain came hissing up the little valley in sheets.

  Before (n°124)

  Until (n°s157, 312)

[164] Autres conjonctions de subordination initiales : *if* (n°s172, 183, 305) ; *as* (n°s108, 224, 262) ; *though* (n°277).

> ***When*** (x11) (n^{os}6, 11, 77, 80, 244, 260, 264, 269, 302, 320, 384)
> *ex :* n°269 : When they came south out of Grant County Boyd was not much more than a baby and the newly formed county they'd named Hidalgo was itself little older than the child.
>
> ***While*** (n°86)

Ces adverbiaux initiaux sont tous des *settings* : ils plantent un décor, construisent l'entour spatio-temporel, fondation de l'univers fictionnel. À hauteur d'un quart du corpus, on peut estimer qu'il s'agit là d'une caractéristique relativement forte de nos premières phrases. Certaines indiquent des coordonnées spatio-temporelles absolues (*e.g.* une date), d'autres relatives (*e.g. before*, *after*, *later*, etc.). L'objectif ne semble dont pas exclusivement de situer, à proprement parler et de façon efficiente et précise, mais de fournir un ancrage, une forme de cadre spatio-temporel, quitte à ce qu'il soit flou.

ii) Settings *co-textuels : 23,3%*

Bien que les paratextes ne soient pas directement notre objet d'étude, il nous faut signaler que les indications spatio-temporelles y sont très présentes et contribuent, de façon co-textuelle et extra-phrastique, au cadrage et à l'ancrage spatio-temporel du texte et, partant, de la représentation qu'en construit le lecteur. On parlera de *settings* co-textuels.

- *Le titre :*

Nous avons choisi de ne pas prendre en compte les titres des romans, dans lesquels on trouve pourtant un certain nombre d'expressions de temps et de lieu (dans 11% des titres du corpus environ), pour des raisons que L.H. Hoek (1981) va nous aider à justifier, sans doute malgré lui. Selon lui, en effet, le titre entretient avec le texte un rapport tout à fait particulier, qui le rend « autonome quoique non indépendant » (Hoek 1981 : 2). Cette autonomie incite de nombreux analystes (au rang desquels nous nous sommes affiliée dans cette thèse) à considérer que le titre n'appartient pas au texte et n'a donc pas vocation à être étudié avec lui. Hoek, lui, refuse cette conception et fait du titre le point de départ du texte. Dans l'étude du phénomène de cadrage spatio-temporel à l'initiale du texte, ne doivent retenir notre attention que les cas d'indexation et de portée cadrative. Or, explique Hoek (1981),

> […] le titre se trouve dans un rapport paradigmatique avec le texte, dont il constitue un résumé, au moins partiel : primant l'ensemble du texte, le titre demande à être rapproché de chaque phrase, de l'initiale à la finale. (Hoek 1981 : 3)

En d'autres mots, pour désigner un roman, il est en théorie équivalent d'en citer le titre et d'en réciter le texte intégral. Cette relation est due à l'une des principales fonctions du titre, celle d'« enseigne du texte », dans une dimension également sociale et commerciale, par laquelle le texte « s'affiche et s'offre ouvertement à la lecture » (Hoek 1981 : 3). Si une relation d'indexation reste possible, elle n'est pas garantie et la relation paradigmatique prime. En effet, à l'ouverture d'un roman intitulé *March* (n°47), rien ne garantit que le mois de mars constitue un index temporel pour le premier énoncé. En l'occurrence, si *March* est peut-être en lien avec la globalité du roman, dans cet exemple précis, une indication supplémentaire à la suite du titre du chapitre précise une autre date, *October 21, 1861*, qui servira de cadre temporel à la première phrase et celles qui suivent, jusqu'à nouvel ordre.

- *Parties, chapitres et indications supplémentaires :*

Lorsque la partie et le chapitre sont nommés par un simple numéro (*one*), cet intitulé n'a qu'une fonction d'organisation. D'autre part, comme pour le titre, certains noms de partie et de chapitre font office de résumé de la portion de texte qu'ils délimitent :

n°30 : *Nom de partie :* Beginnings

n°137 : *Nom de chapitre :* New Year's Resolutions

n°143 : *Nom de chapitre :* An overture to the commencement of a very rigid journey

n°240 : Part one: Cousin Cash comes to Paris

Dans ces exemples, les titres conservent un lien de paradigme à paradigme avec le contenu du chapitre ou de la partie.

Lorsque le titre contient une datation ou l'indication d'un lieu, en revanche, la relation se mute en indexation. Les indications supplémentaires, typiquement en italiques et situées juste avant la première phrase sont, elles, majoritairement destinées à remplir une fonction de repérage spatio-temporel, valable pour le texte qui suit et jusqu'à nouvel ordre. 36% des titres de partie[165], 25% des titres de chapitre[166], et près de 78% des indications supplémentaires[167] contiennent une localisation spatio-temporelle, et agissent ainsi comme

[165] 21 titres de partie sur 58 contiennent une indication spatio-temporelle. On a exclu du calcul les parties nommées *Part one*, *Book one*, *One*, *I*.

[166] 31 titres de chapitre sur 121 contiennent une indication spatio-temporelle. N'ont pas été comptés les chapitres intitulés *Prologue*, *Chapter one*, *One*, *I*.

[167] 53 indications supplémentaires sur 69 contiennent une indication spatio-temporelle.

de véritables indications scéniques. 94 phrases sont concernées par ces cadrages co-textuels (parfois deux ou trois fois, réparties sur parties, chapitres et indications supplémentaires[168]), soit 23,3% du corpus. Notons que, à deux exceptions[169] près, aucun autre type de circonstance n'y est représenté, ce qui tend à confirmer la prédisposition des expressions spatio-temporelles dans l'établissement des fondations du monde de la fiction.

On notera que, dans le corpus, les premières phrases précédées de *settings* co-textuels ne débutent jamais par un adverbial initial reprenant une des informations préalablement exposées en zone co-textuelle. En d'autres termes, le cadrage effectué par les *settings* co-textuels peut remplacer un adverbial antéposé. Voici quelques exemples :

n°63 : One

The Old Rectory, Thornton, Berkshire, August 1985

I have known John Slater all my life.

n°105 : Prologue 1945, August

The nightmares made their rounds hours ago.

n°159 : Prologue: 1933

Thomas Hovington was walking across his backyard when he heard a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed.

n°210 : Prologue: July 1956

Darlington Hall

It seems increasingly likely that I really will undertake the expedition that has been preoccupying my imagination now for some days.

Lorsque la première phrase débute par un adverbial antéposé, le co-texte et l'adverbial apportent chacun des informations relevant d'échelles ou de domaines différents (temporelles pour l'un, spatiales pour l'autre) :

n°158 : Chapter one - 1923

[168] Chaque phrase n'a été comptée qu'une seule fois.

[169] Au n°130, le chapitre s'intitule *As if it wasn't there* (circonstance de manière) et n°345, le titre du chapitre contient *from the diaries of Lenny Abramov* (circonstance de provenance).

At a flag stop in Louisiana, a big, yellow-haired man named Jules stopped off a day coach at a settlement of twelve houses and a shoebox station.

n°192 : *Beaufort, SC. December 21*

From the loft of her Bay Street Art Gallery, Elle Garvey leaned against the waist-high wall, admiring GG Galley's "Art in Christmas" show.

n°239 : *1968*

On a sticky August evening two weeks before her due date, Ashima Ganguli stands in the kitchen of a Central square apartment, combining Rice Krispies and Planters peanuts and chopped red onions in a bowl.

Bien qu'en position extra-phrastique, ces *settings* co-textuels peuvent être considérés comme jouant un rôle cadratif au même titre que les adverbiaux de *setting* initiaux.

iii) Settings *non adverbiaux : 5,2%*

Revenons à la première phrase. Si l'adverbial initial, parce que ses portées syntaxique, sémantique et cadrative coïncident, demeure le moyen le plus conventionnel de poser un cadre spatio-temporel, il n'en est pas l'unique.

On a relevé quatre autres stratégies :

- une identification du moment ou du lieu grâce à une proposition ayant pour sujet le pronom personnel neutre *it* et pour verbe *be* : on parlera de locution IT-BE-[LOC],
- des phrases nominales qui nomment le cadre spatio-temporel,
- des syntagmes nominaux initiaux renvoyant à un moment du temps, en position de sujet syntaxique,
- des datations initiales, détachées de la phrase.

21 phrases sont concernées, soit 5,2% du corpus, c'est-à-dire un peu moins de cinq fois moins que pour les adverbiaux de *setting* initiaux :

- **7 expressions d'identification du temps ou du lieu en IT-BE-[LOC] :**

n°37 : **It is early in the morning** when Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°45 : **It was Friday evening**, half an hour before the light struck, and she

was attempting to open a package with a carving knife.

n°49 : **It was Saturday** when they drove the old car into town, returning him, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oaks.

n°113 : **It's a fresh June morning**, without a trace of humidity, but Russov is sweating.

n°114 : **It is Sunday morning.**

n°208 : **It is January**, a dark Sunday in winter, and I sit with my mother and father at the kitchen table."

n°290 : **It was a dark day in March** when the telegraph came.

Ces phrases sont de deux types : n°114 se limite à l'identification d'un moment, tandis que toutes les autres mettent en relation un moment du temps et l'occurrence d'un procès, soit par l'intermédiaire d'une subordination en *when* (n°s37, 49, 290), soit par l'expression d'une concomitance grâce aux conjonctions de coordination *and* (n°s45, 208) et *but* (n°113). Lorsqu'elles contiennent une subordination introduite par un mot en *wh-*, la ressemblance avec la clivée est forte, mais peut-être trompeuse. Pour la phrase n°290, par exemple,

n°290 : It was a dark day in March when the telegraph came.

l'énoncé de départ est le suivant :

n°290a : The telegraph came a dark day in March.

où la circonstance de temps est dite sous la forme d'un complément circonstanciel de temps à droite du verbe. L'énoncé est ensuite réorganisé. Tout comme dans une clivée, une relation prédicative unique, reliant un sujet et un prédicat à circonstant, est éclatée en deux verbes :

n°290 : It **was** a dark day in March when the telegraph **came**.

Dans cette phrase, l'identification de la circonstance de temps du procès *came* fait l'objet d'une proposition à part entière. Ainsi hissée en haut de la phrase, isolée du reste de la prédication, extraite du domaine syntaxique du verbe *came*, la circonstance de temps devrait recevoir une focalisation importante. D'ailleurs, de façon très significative, le circonstant appartient à la proposition principale, et le cœur de la relation prédicative est relégué au rang de subordonné. Pourtant, lorsque l'on compare les deux énoncés

n°290 : It was a dark day in March when the telegraph came.

n°290a : The telegraph came a dark day in March.

on s'aperçoit que le syntagme nominal *a dark day in March* est en réalité moins focalisé au n°290 qu'au n°290a : en fin d'énoncé, la circonstance de temps est présentée comme une information importante, nouvelle, rhématique. À l'inverse, dans la phrase d'origine, l'identification de la circonstance de temps n'est pas l'enjeu de l'énoncé. C'est d'ailleurs, à notre sens, ce qui l'éloigne de la clivée :

n°290 : It was a dark day in March **when** the telegraph came.

n°290b : It was a dark day in March **that** the telegraph came.

Dans la clivée, l'identification est contrastive et sa focalisation est souvent motivée par la possibilité de l'erreur et le désir, parfois préventif, de rétablir la vérité : c'était donc un jour sombre du mois de mars et non une journée ensoleillée du mois de mai. Le choix du relatif *that* et le rejet de *when*, qui bloque l'interprétation clivée, suggère que, dans la clivée, il s'agit moins de situer le procès à un moment du temps que d'identifier *le* bon moment.

On préfèrera donc une autre interprétation de la structure de la phrase n°290 en partant de l'équivalence entre

n°290 : It was a dark day in March when the telegraph came.

et

n°290c : When the telegraph came it was a dark day in March.

La possibilité de l'inversion de l'ordre de la phrase fait apparaître que *when* n'est pas un relatif mais une conjonction de subordination, et que *it* n'est pas le même que dans la clivée. Il ne s'agit pas d'un *it* explétif, ni d'une préfiguration de la relative, mais d'un *it* employé pour parler des conditions atmosphériques, du temps qu'il fait, de l'heure qu'il est, etc. : il renvoie ici à un *the day* implicite.

En outre, l'objectif de la locution en IT-BE-[LOC] semble parfois dépasser l'identification du moment du procès et devenir sa description, comme tendent à le suggérer ces appositions descriptives :

n°45 : It was Friday evening, **half an hour before the light struck**, and she was attempting to open a package with a carving knife.

n°113 : It's a fresh June morning, **without a trace of humidity**, but Russov is sweating.

n°208 : It is January, **a dark Sunday in winter**, and I sit with my mother and father at the kitchen table."

Les énoncés en *when*, comme le n°290, consistent donc simplement en la mise en relation d'un moment du temps et d'une occurrence de procès. En cela, ils ne diffèrent que peu des phrases où le lien, au lieu d'être traduit par une subordination, est exprimé par la conjonction de coordination *and* :

n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, **and** she was attempting to open a package with a carving knife.

n°208 : It is January, a dark Sunday in winter, **and** I sit with my mother and father at the kitchen table."

L'identification du moment et l'occurrence d'un procès y sont exprimées dans deux propositions indépendantes, et leur coordination dit en réalité la superposition, ou coïncidence, des états de faits qu'elles décrivent. Dans les deux phrases ci-dessus, le procès de la proposition qui suit *and* est duratif, statique ou répétitif[170], si bien que les deux intervalles de temps, celui décrit par la notion temporelle et celui qui porte le procès, sont coextensifs. Phrase n°113,

n°113 : It's a fresh June morning, without a trace of humidity, **but** Russov is sweating.

le coordonnant *but*, loin de nier l'empilement des deux états, met l'accent sur leur incompatibilité apparente et théorique, tout en reconnaissant leur coexistence.

Dans les phrases en *when*, en revanche, la coïncidence n'est pas coextensivité mais intersection : le procès de la subordonnée en *when* occupe un intervalle de temps infiniment plus court que celui qu'introduit IT-BE-[LOC],

n°37 : It is early in the morning when Joe Beaudry **awakens** to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°49 : It was Saturday when they **drove** the old car into town, returning him, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oaks.

n°290 : It was a dark day in March when the telegraph **came**.

Awakens, *drove*[171] et *came* s'interprètent tous trois comme des ponctuels. De façon symptomatique, dans les phrases en *and*, aux procès statifs ou répétitifs, l'intersection dite par *when* bloque son emploi :

[170] Pour une analyse de l'aspect imperfectif de *was attempting* de la phrase n°45, voir au chapitre 5, au point 5.4.3.2.i.

n°45a : It was Friday evening, half an hour before the light struck, ***when** she was attempting to open a package with a carving knife.

n°208a : It is January, a dark Sunday in winter, ***when** I sit with my mother and father at the kitchen table."

À l'inverse, *and* peut le plus souvent remplacer *when* :

n°37a : It is early in the morning **and** Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°49a : It was Saturday **and** they drove the old car into town, returning him, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oaks.

n°290d : **?** It was a dark day in March **and** the telegraph came.

La coordination apparaît donc comme la forme non marquée de cette coïncidence, et la subordination comme la forme marquée. Le choix de *when* est donc d'autant plus signifiant. La comparaison des phrases d'origine en *when* et de leur manipulation en *and* met en évidence la dramatisation induite par la conjonction de subordination. *When*, en tranchant net dans la tranquillité stative de cette matinée, ce samedi, cette journée lugubre de mars, donne l'impression que, à la suite du procès qu'il introduit, plus rien ne sera comme avant, et s'avère donc un formidable outil de dramatisation. Peut-être cet effet est-il imputable à l'invariant interrogatif et pronominal de ce marqueur ; la racine *wh-* code toujours l'attente d'un sémantisme occulté, ce qui confère à *when* un certain potentiel cataphorique, lui-même à l'origine d'un effet de dramatisation. Dans l'emploi qui en est fait dans nos exemples, c'est-à-dire lorsque la subordonnée vient en seconde position (subordination inverse), *when* est parfois dit *de péripétie*[172].

Considérons à présent la manipulation suivante, qui consiste à exprimer la circonstance de temps par un adverbial initial :

n°37c : **Early in the morning,** Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°45b : **On Friday evening,** half an hour before the light struck, she was

[171] *Drove* peut en effet être compris comme un ponctuel. Le procès est visualisé comme depuis l'extérieur de la voiture, tout en étant envisagé, comme l'indique le choix de la notion *drive*, par identification à l'agent, au conducteur. Le regard sur la scène étant extérieur au véhicule, le procès *drive* correspond au passage de la voiture qui, contrairement à l'activité de l'agent, est ponctuel.

[172] Dans un article consacré au *when de péripétie*, J. Duran (2011 : 217-218) explique que, sur un corpus de romans, cet emploi de *when* apparaît dans des moments de tension (« tension émotionnelle », « confrontation »). Elle déduit de ses observations sur corpus que *when de péripétie* « met en évidence les lignes de force de l'univers narratif et contribue à le mettre en scène ».

attempting to open a package with a carving knife.

n°49b : **On Saturday,** they drove the old car into town, returning him, passing by the big houses with their blankets of dark grass beneath the ancient oaks.

n°113a : **On a fresh June morning,** without a trace of humidity, Russov is sweating.

n°208b : **In January,** a dark Sunday in winter, I sit with my mother and father at the kitchen table."

n°290e : **On a dark day in March,** the telegraph came.

Par comparaison avec les phrases d'origine, l'adverbial initial semble davantage remplir une fonction de localisation temporelle de la situation et du procès, jouant ainsi sa partition typique de circonstant. En effet, bien qu'on qualifie les initiaux d'adverbiaux *de phrase*, signifiant ainsi que leur portée dépasse celle de la localisation du procès, ils demeurent néanmoins syntaxiquement dépendants du verbe et de la relation prédicative qu'il organise. Contrairement aux locutions IT-BE-[LOC], ils ne sauraient constituer un énoncé entier. À l'inverse, donc, ces locutions, qui peuvent, à l'instar de l'exemple n°114,

n°114 : It is Sunday morning.

occuper tout l'espace phrastique, jouissent d'une autonomie et d'une complétude syntaxique qui se répercutent au niveau sémantique et logique. La mention du moment valant pour elle-même, le narrateur nous plonge et se replonge dans ce mois, cette matinée, cette journée, prend le temps de construire l'entour temporel de façon analytique, par une proposition – comme un scénographe qui pose et travaille son décor avant d'installer les comédiens sur la scène.

- **Un IT-BE-[durée] :**

n°308 : It had been months since Kyle Craig had killed a man.

On a choisi de considérer la phrase ci-dessus, à la fois proche et différente des IT-BE-[LOC], comme ayant un effet cadratif. Elle est différente des phrases en IT-BE-[LOC] à plusieurs titres : IT-BE n'y identifie pas une localisation temporelle mais une durée, et, contrairement à nos exemples, les deux propositions ne sont ni syntaxiquement ni sémantiquement dissociables *: * It had been months* ***and*** *Kyle Craig had killed a man.* Néanmoins, la durée introduite par IT-BE constitue un cadre.

- **6 nominales « scéniques » :**

Les phrases qui suivent n'ont pas de verbe et, comme les précédentes, produisent un effet d'installation du décor. On les appellera *nominales scéniques*. En l'absence d'un verbe, déterminer la fonction syntaxique devient difficile pour un certain nombre de constituants, le verbe manquant étant censé être au centre de ces calculs.

n°26 : **First day** of the new life.

n°34 : **A town of two rivers**, its plunging valley an anomaly in the tedious southwestern Ontario plain.

n°109 : **Orlando**.

n°131 : **Five o'clock** and freezing.

n°133 : **A dark night**, blacked out: a night for murder.

n°343 : **Three o'clock**, the dead hour.

Statiques, ces phrases créent un effet de scène : dans une coïncidence parfaite avec la situation (voir 5.4.3.2.ii), l'énonciateur est tout entier à l'enregistrement de l'entour spatio-temporel. Le nommer devient ici la mission unique de ces phrases nominales, chaque apposition, chaque complément du nom apportant une touche supplémentaire dans le tableau statique du décor.

- **5 syntagmes nominaux spatio-temporels en fonction sujet d'un verbe :**

n°146 : **Dawn** crept up out of the trees, defining a bole, a burl, a leaf at a time the world he'd spent the night trying to comprehend.

n°223 : **The afternoon** was so cold, so relentlessly gray, few pedestrians passed the long island of trees dividing Commonwealth Avenue, and even little dogs, shunted along impatiently, wore thermal coats and offended expressions.

n°254 : **America**, said Horace, the office temp, was a run-down and demented pimp.

n°330 : **May** in Ayemenem is a hot, brooding month.

n°399 : **September** is at least a good time for a new start, I reflected as I left the house early this morning.

Le cadre spatio-temporel devient le sujet et le thème de la phrase. Aux phrases n°s146 et 223, on dessine le cadre situationnel servant de scène à la narration. Aux n°s330 et 399, la description des mois de mai et septembre est générique, mais l'on comprend indirectement qu'ils constituent également le cadre d'une situation spécifique. Phrase n°254, *America* est le thème du discours d'un des personnages de l'histoire et n'est donc pas présenté comme le lieu de l'action. Néanmoins, l'impératif de pertinence, qui préside à tout discours, laisse penser que *America* aura un rôle à jouer par la suite, au moins en tant que cadre d'un récit enchâssé.

- **Deux datations :**

n°8 : **May 1964**,

My dearest,

Of all the many people we meet in a lifetime, it is strange that so many of us find ourselves in thrall to one particular person.

n°149 : **Midsummer**: The long days begin in bright rising mist and never end.

Sans être co-textuelles, ces datations ne sont pas non plus véritablement intra-phrastiques. Séparées par des signes typographiques et libres de tout lien syntaxique avec la phrase, elles appartiennent pourtant au corps du texte et constituent très concrètement son commencement. Ces traces du temps sont bien des *world builders* dont la portée cadrative ne peut être ignorée.

Bien qu'elles n'occupent pas la fonction syntaxique de l'adverbial, toutes ces expressions non adverbiales posent un cadre spatio-temporel et participent donc à planter le décor.

iv) "More subtle means" (Piktänen 2003 : 1)

Comme l'explique Pitkänen (2003), les *incipit* de romans développent souvent des stratégies plus indirectes et s'acquittent de la tâche d'exposition de façon peu conventionnelle :

- **Deux (ou 11) cadres indirects et implicites :**

Sont indirects :

n°168 : The great **Miami** Hurricane of **1971** took its time gathering.

n°362 : The snow in **the mountains** was melting and Bunny had been dead for several weeks before we came to understand the gravity of our situation.

Bien qu'elles appartiennent au syntagme nominal sujet de la phrase, les informations spatio-temporelles *Miami* et *1971* (n°168) et *in the mountains* (n°362) sont présentées comme subsidiaires, descriptives de la tête du syntagme, *Hurricane* et *snow*, véritables thèmes de la phrase. Le lecteur saura retenir ces indices, qui ne seront pas moins utiles à la construction d'une représentation de la situation.

À l'initiale de certaines phrases du corpus, un cadre spatio-temporel se construit de façon implicite, par inférence :

n°27 : **Christmas** was over.

n°105 : **The nightmares** made their rounds hours ago.

n°117 : **The snow** started to fall several hours before her labor began.

n°126 : **It snowed** the day we buried Uncle Jim.

n°177 : I **awake** with a start – one moment I'm riding Harry, my zephyr half, my phantom boy, and the next my eyelids flicker and I'm staring at the ceiling.

n°286 : An orange **Sainsbury's** plastic bag in full sail floated along the dark pavement.

n°288 : The **morning** express bloated with passengers slowed to a crawl, then lurched forward suddenly, as though to resume full speed.

n°362 : **The snow** in the mountains was melting and Bunny had been dead for several weeks before we came to understand the gravity of our situation.

n°393 : **Yuletide** break special offer for high achievers.

La neige (n°s117, 126 et 362)[173] est un phénomène climatique qui, contrairement à la pluie, se limite théoriquement à une seule saison, l'hiver. *Christmas* (n°27) et *Yuletide* (n°393) posent également un cadre hivernal. *Yuletide* est, en outre, un terme qui ne s'emploie que

[173] *The snow in the mountains*, phrase n°362, n'a pas été retenu, la neige en haute altitude n'étant pas caractéristique d'une saison spécifique. De plus, le syntagme verbal *was melting* pourrait indiquer le printemps, mais nous avons considéré qu'il n'appartenait pas à la zone initiale de la phrase.

dans les pays nordiques, et *Yuletide break* s'emploie pour désigner les congés universitaires d'hiver. Que l'allusion soit météorologique ou culturelle, elle permet essentiellement la représentation de l'atmosphère liée à une saison, des couleurs, des impressions ou sentiments plus ou moins consciemment associés à cette période de l'année. L'évocation du *Morning express* (n°288) installe un cadre matinal. *Awake* (n°177) et *nightmares* (n°105) ont pour contextes typiques respectifs le matin et la nuit, et enfin *Sainsbury's* (n°286) est une chaîne britannique de grandes surfaces.

Comme le fait Pitkänen (2003) dans sa thèse sur les *settings* spatio-temporel dans les textes narratifs, on pourrait, presque dans chaque phrase, débusquer des allusions indirectes à un cadre spatial ou temporel, si vague soit-il. Par exemple, pour la phrase suivante,

n°366 : **The bus** slowed as it neared the top of the Sandy Brea.

le syntagme nominal *the bus* permet d'inférer que l'on se situe en extérieur (*outdoors*). De même dans

n°373 : **Brightness** falls from the air, and so do the words, which rush him.

le syntagme nominal initial induit que la situation a lieu en plein jour. Toute phrase est susceptible de contenir ce genre d'évidences. Nous ne souhaitons pas aller jusqu'à ce point de détail. Nous reconnaissons cependant que, dans les exemples ci-dessus, c'est bien en vertu de *frames* et grâce à des *frame triggers* (Pitkänen 2003), que telle saison, telle période de l'année, telle zone géographique ont pu être inférées. Le nom *Christmas*, notamment, est assurément associé à un *frame* très riche dans tout le monde occidental.

Consciente de l'arbitraire qui consiste à considérer que le cadre spatio-temporel implicite de telle phrase vaut moins que celui de telle autre, nous avons décidé de considérer que seuls *Christmas* (n°27) et *Yuletide break* (n°393) seront comptés comme *settings* implicites. À l'inverse des autres exemples, la mention de *Christmas* et de *Yuledide* ne semble avoir pour raison d'être que celle d'évoquer une période de l'année. Dans nos autres exemples, en effet, la relation d'un référent à un moment ou une zone géographique donnée n'est pas l'essentiel de ce qui est dit. C'est la raison pour laquelle nous les réintégrons au corps général du corpus, où ils seront comptabilisés dans d'autres

statistiques.[174]

En i., ii., et iii., tous les exemples cités présentent la même caractéristique : une information spatio-temporelle est présentée à l'initiale et étend potentiellement son critère d'interprétation au-delà de sa phrase d'accueil. D'un point de vue discursif, toutes ces expressions sont, pour reprendre l'expression de Charolles (2007), des *introducteurs de cadres*.

v) Statistiques générales et cadres thématiques

- *Settings* initiaux : **29%** (+ co-textuels = **44,5%**)

Au total, les phrases contenant une information spatio-temporelle explicite et directe à l'initiale sont au nombre de 117 (sur 402), soit **29%** du corpus. Près d'un tiers des phrases du corpus ont donc pour caractéristique de débuter par un cadrage temporel ou spatial, dont 23,4% (94 phrases) par un véritable adverbial de *setting* initial. S'ajoutent les 94 phrases précédées par un *setting* co-textuel. Certaines phrases figurant dans les deux décomptes, une fois soustraites les phrases comptées deux fois, restent 62 unités[175]. Additionnées aux 117 *settings* initiaux, on obtient le chiffre de 179 phrases, soit **44,5%** du corpus.

Environ la moitié des phrases du corpus jouissent donc d'une forme de cadrage spatio-temporel. Si l'on tire une phrase du corpus au hasard, on a une chance sur deux de tomber sur une phrase débutant par une forme de *setting*, soit intra-, soit extra-phrastique. Pour les *settings* intra-phrastiques, la probabilité tombe à un peu moins d'une chance sur trois, et à une chance sur quatre pour les adverbiaux de *setting*. Ces chiffres laissent perplexe : ce n'est ni peu, ni beaucoup.

Ils peuvent sans doute s'expliquer par le caractère extrêmement conventionnel des

[174] Notre décision est bien évidemment discutable, les informations implicites des autres phrases permettant elles aussi de planter le décor. Pourtant, il nous semblerait injustifié de retenir ces phrases dans les statistiques exclusives des *settings* spatio-temporels sur le simple compte de ces allusions implicites. Quant aux phrases n°s168 et 362, indirectes, l'information spatio-temporelle est subsidiaire, nous avons décidé de considérer leurs initiales respectives comme des syntagmes nominaux lambda. Nous aurons l'occasion, au point 6.3.1.3. plus bas, de regarder l'ensemble des indications spatio-temporelles, délivrées à n'importe quel endroit de la phrase.

[175] *Setting* co-textuel + adverbial initial = 27 (n°s42, 56, 74, 86, 96, 99, 104, 127, 139, 158, 173, 176, 191, 195, 211, 206, 234, 239, 284, 300, 303, 312, 314, 319, 341, 368, 382) ;
Setting co-textuel + SN sujet = 1 (n°146) ;
Setting co-textuel + phrase nominale = 3 (n°s109, 131, 343) ;
Setting co-textuel + IT-BE-[LOC] = 1 (n°290) ;
Les phrases cumulant deux types de *settings* sont donc au nombre de 32. Pour obtenir le nombre de phrases jouissant d'un *setting* co-textuel uniquement, on fait l'opération suivante : 94 – 32 = 62.

settings initiaux (les co-textuels mis à part). Del Lungo (2003) n'hésite pas à sous-entendre qu'il s'agit même là d'un cliché du genre romanesque :

> […] la seule ouverture conventionnelle semble être représentée par un *incipit* faiblement informatif, qui introduit le lecteur dans le monde de la fiction en ouvrant ainsi différents parcours narratifs possibles. On connaît d'ailleurs la formule typique de ce genre d'ouverture, qui signale à vrai dire le « mauvais » roman ou la paralittérature : une phrase que l'on pourrait dire, ironiquement, « météorologique », mais en tout cas tellement identifiable au roman qu'elle a fait l'objet d'une parodie dans une bande dessinée célèbre – il suffit de penser à l'*incipit*, toujours identique, qui ouvre les récits catastrophiques de Snoopy[176] : « C'était pas une nuit sombre, orageuse... » Or, dans le domaine littéraire, cette forme d'attaque stéréotypée, soumise à d'innombrables variantes, est aussitôt reconnue non seulement comme un signe de la fiction, mais aussi comme un indicateur générique, bien qu'elle n'ait pas la puissance d'identification immédiate du début archétypique de la fable : « Il était une fois... ». (Del Lungo 2003 : 67)

Si l'indication générique semble réelle, nous n'irons pourtant pas jusqu'à conclure qu'un tiers des romans de notre corpus sont de « mauvais » romans ! Assurément conventionnel, ce type d'ouverture garantit une progression confortable dans l'installation de l'univers fictif, et amorce en douceur l'inexorable processus de réduction des possibles situationnels et narratifs.

À considérer que l'attaque spatio-temporelle et météorologique est bel et bien conventionnelle, si, comme on l'a fait, on collecte plusieurs centaines de romans et que l'on observe l'initiale de la première phrase, on s'apercevra sans doute que, invariablement, une certaine proportion du corpus ira dans le sens de la convention, une autre dans le sens contraire. Un tiers de notre corpus est représentatif de ce stéréotype, mais, il est possible que, pour un autre corpus équivalent, on en trouve deux tiers, la moitié, un quart, etc.

---

[176] La référence à Snoopy peut surprendre... C'est pourtant Italo Calvino qui en est à l'origine, dans un passage de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (« Journal de Silas Flannery »), que Del Lungo (2003) cite en exergue du paragraphe que nous avons partiellement cité. Voici l'extrait :

« Sur le mur, en face de ma table, est accroché un poster qu'on m'a offert. Le petit chien Snoopy est assis devant une machine à écrire et on lit dans la bulle : « C'était pas une nuit sombre, orageuse... » Chaque fois que je m'assieds ici, je lis : « C'était pas une nuit sombre, orageuse... » et l'impersonnalité de cet *incipit* semble m'ouvrir le passage d'un monde à l'autre, le passage du temps et de l'espace de l'ici et maintenant, au temps et à l'espace de la page écrite ; je suis saisi par l'exaltation d'un début auquel pourront succéder des développements multiples, inépuisables ; je me convaincs qu'il n'y a rien de mieux qu'une ouverture conventionnelle, qu'une entrée en matière dont on peut tout attendre – ou rien. » (Del Lungo 2003 : 66)

- Total des *cadres de discours* initiaux : **29,8 %** (voir annexe, tableau 1)

Les cadres spatio-temporels ne sont pas les seuls *cadres de discours* présents dans le corpus. Si l'on s'en tient aux initiales extraprédicatives, séparées du reste de la phrase par une marque de ponctuation et/ou une pause intonative (*ex* : *In 1935,*) on a 117 adverbiaux (SP, adverbes, SN adverbiaux, propositions circonstancielles), un syntagme adjectival antéposé cadratif, et deux datations ; soit 120 unités et 29,8% du corpus.

Sur ces 120 cadres de discours, 117 sont donc des adverbiaux (97,5% sur les 120), dont 94 sont des adverbiaux spatio-temporels (78,3% du total de 120). Les *cadres de discours* de type *setting* sont donc largement majoritaires, et de loin ceux qui ont la plus grande portée cadrative. En effet, comme l'explique Charolles (2005 : 28, cité plus haut au point 6.3.1.1.), il apparaît que les *cadres de discours* non spatio-temporels ont un potentiel cadratif plus limité, plus difficilement extensible au-delà de la phrase d'accueil.

n°46 : **Suddenly,** from the depths of an otherwise peaceful night, a name erupted from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°390 : **Gradually,** Caroline returned to her senses.

Observons la portée de ces adverbes de manière, en position initiale, disjointe et extraprédicative. À première vue, bien qu'antéposés, ces adverbes introduisent un mode s'appliquant à l'occurrence d'un procès : *erupt* pour *suddenly*, *return to one's senses* pour *gradually*. De façon symptomatique, une réintroduction de l'adverbe à l'intérieur de la prédication, mais toujours en zone préverbale, n'induit apparemment pas nécessairement de modification de sa portée :

n°46a : From the depths of an otherwise peaceful night, a name **suddenly** erupted from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°390a : Caroline **gradually** returned to her senses.

La même chose n'est pas vraie lorsque l'adverbe est postposé en fin de proposition, à droite du verbe :

n°46b : From the depths of an otherwise peaceful night, a name erupted **suddenly** from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°390b : Caroline returned to her senses **gradually**.

Désormais en zone rhématique et focalisée, la manière du procès devient l'information

importante, pertinente, et l'adverbe prend une valeur contrastive. Au n°390b, le caractère progressif, et non pas immédiat, de la reprise de conscience est ce qui retient l'intérêt, davantage que la reprise de conscience elle-même, désormais reléguée au second plan, au rang d'information ancienne. Au n°46b, la manipulation rend pléonastique l'association du verbe *erupt* et de l'adverbe *suddenly*, ce qui compromet l'effet contrastif, mais fait apparaître un fait essentiel : s'il n'y avait pas pléonasme tant que l'adverbe restait à gauche du verbe, c'est que *suddenly* portait moins sur le verbe, décrivait moins la manière de l'occurrence du procès. Charolles & Vigier (2005) font une analyse intéressante d'une postposition qui, bien qu'elle ne soit pas en tout point comparable à la nôtre, va nous informer sur ce que la position de l'adverbe induit sur sa portée. Pour commencer, ils rappellent que « la position antéposée d'un adverbial – lorsqu'elle est possible – tend à modifier ses caractéristiques syntaxiques et sa portée sémantique » (Charolles & Vigier 2005 : 17). Voici leurs exemples (*ibid.*) :

(10a) Max répond à la question **prudemment**.

(10b) **Prudemment**, Max répond à la question.

D'une phrase à l'autre, la portée sémantique de l'adverbe varie. Selon nous, en (10a), on qualifie la façon de répondre, de sorte que la qualité pourrait porter sur la réponse elle-même :

(10a') Max donne une réponde **prudente**.

Sa façon de répondre revient à ne pas prendre de risque, il a répondu en restant dans les sentiers battus, soucieux de ne pas se tromper. En (10b), c'est dans le fait de répondre à la question que se situe la prudence, de sorte que c'est Max et son attitude que l'on juge, non plus sa réponse, comme dans

(10b') **Prudent**, Max répond à la question.

Ainsi, suivant qu'il est postposé ou antéposé, l'adverbe porte sur la manière du procès ou sur l'attitude du sujet. Le sujet excédant son acte, l'adverbe antéposé a une portée plus large : la prudence n'est plus seulement dans l'acte, mais dans l'individu qui l'exécute. L'antéposition est donc, comme souvent, signe d'intégration ; la qualité passe de l'extérieur (les paroles et les actes) à l'intérieur pour devenir une caractéristique au moins temporaire du sujet. Charolles & Vigier (2005) rappellent que la différence de portée sémantique induit des réactions opposées si l'on transforme l'énoncé en interrogative totale et en injonctive :

> « *Max répond-il à la question* ***prudemment*** *?* » versus « ***Prudemment*, Max répond-il à la question ?* » / « *Que Max réponde à la question* ***prudemment*** » versus « ***Prudemment*, que Max réponde à la question* ». (Charolles & Vigier 2005 : 17 n11)

L'interrogative et l'injonctive font bien apparaître le caractère rhématique de l'adverbe postposé : l'intérêt est porté sur le mode d'exécution du procès. À l'inverse, l'adverbe antéposé, orienté vers l'attitude du sujet, paraît incompatible avec l'interrogative et l'injonctive qui, toutes deux, sont centrées sur le fait que le procès s'actualise ou non. Il devient donc de trop.

En outre, l'intégration de la qualité que traduit l'antéposition est le signe d'un plus grand travail de l'énonciateur. Si l'adverbe de manière relève toujours d'un jugement subjectif, de (10a) à (10b), les critères de l'évaluation changent. En (10a), en quoi la réponse est-elle prudente ? En ce que, d'après l'énonciateur, elle ne fait pas preuve de beaucoup d'inventivité, en ce qu'elle manifeste surtout un désir de ne pas se tromper, en ce qu'elle aurait pu être plus audacieuse. En (10b), en quoi le fait que Max réponde à la question est-il une preuve de prudence ? En ce que, selon l'énonciateur et *dans la situation en question*, ne pas répondre aurait été plus risqué. On sait donc qu'en (10b), l'attitude de Max est évaluée par l'énonciateur par rapport à une situation plus globale, grand-angle, qui dépasse le cadre de l'occurrence du procès *répondre à la question*. Au travail sur l'ordre des mots de l'énoncé, dont l'antéposition est la trace, répond donc un plus grand effort énonciatif de compréhension de la situation et de la place qu'y occupe le sujet.

Revenons à nos phrases n°46 et n°390, afin de voir ce que l'analyse des exemples de Charolles & Vigier (2005) nous a enseigné. Faisons la même manipulation, adaptée à l'anglais, consistant à transformer les énoncés (le n°390 simplifié pour les besoins de l'expérience) en interrogative et en impérative :

n°46c : Did a name erupt from the past **suddenly**?

n°46c' : **? Suddenly**, did a name erupt from the past?

n°46d : Make a name erupt from the past **suddenly**.

n°46d' : **Suddenly**, make a name erupt from the past.

n°390c : Did Caroline return to her senses **gradually**?

n°390c' : **? Gradually**, did Caroline return to her senses?

n°390d : Make Caroline return to her senses **gradually**.

n°390d' : **Gradually**, make Caroline return to her senses.

Comme pour les exemples (10a) et (10b) de Charolles & Vigier (2005 : 17), la postposition fait de l'adverbe l'enjeu de la question et de l'injonction. La question (n°46c, n°390c) porte sur la manière de l'occurrence du procès, manière dont la valeur vaut contre tout son paradigme. L'impérative (n°46d, n°390d) ordonne une exécution du procès de cette manière là et non d'une autre. L'antéposition, elle, fonctionne moins bien dans l'interrogative (n°46c', n°390c') que dans l'impérative (n°46d', n°390d'). Dans l'interrogative, les adverbes trouveraient mieux leur place à l'intérieur de la prédication, entre le sujet et le verbe, sans pour autant changer de portée, ni passer en zone rhématique :

n°46c" : Did a name **suddenly** erupt from the past?

n°390c" : Did Caroline **gradually** return to her senses?

Contrairement aux adverbiaux spatio-temporels ou praxéologiques (*en théorie*...), les adverbes de manière semblent en effet rendre peu compatibles une illocution interrogative et la position antéposée, qui laisse l'impression d'un énoncé mal organisé. On peut faire l'hypothèse que, si l'actualisation du procès est en question, sa manière l'est aussi, rendant ainsi plus légitime une position au cœur à la prédication, entre le sujet et le verbe. À l'inverse, le temps, l'espace et les domaines ou champs de connaissance étant indépendants des occurrences de procès, les adverbiaux spatio-temporels et praxéologiques supportent davantage une position antéposée disjonctive en contexte illocutoire interrogatif. L'impératif, en revanche, ne pose pas ce genre de problème, et nous pouvons donc comparer les effets de l'antéposition et de la postposition en contexte injonctif :

n°46 : **Suddenly,** from the depths of an otherwise peaceful night, a name erupted from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°46d : Make a name erupt from the past **suddenly**.

n°46d' : **Suddenly**, make a name erupt from the past.

n°390 : **Gradually,** Caroline returned to her senses.

n°390d : Make Caroline return to her senses **gradually**.

n°390d' : **Gradually**, make Caroline return to her senses.

La comparaison fait apparaître que, comme pour la phrase (10b) de Charolles & Vigier (2005), le mode qu'introduit l'adverbe antéposé met en relation avec la situation globale dans laquelle a lieu le procès. Dans la phrase n°46, l'irruption, toujours soudaine, interrompt de manière brutale et inattendue un état antérieur de la situation, que l'incise *from the depths of an otherwise peaceful night* décrit comme statique. L'adverbe *otherwise* met d'ailleurs en évidence le contraste entre l'homogénéité silencieuse de cette nuit et cet événement inattendu. En revanche, lorsque l'adverbe est postposé, la modalisation ne dépasse pas le strict cadre de l'actualisation du procès, dont il vient souligner le caractère instantané. Sans plus de rapport avec la situation globale et son état antérieur, le *otherwise* de l'incise devient alors presque incongru, de trop. Sans être contradictoires ni incompatibles, les phrases n°46d et d' font donc l'objet de lectures différentes. De façon symptomatique, une traduction en français induirait l'emploi de deux adverbes distincts, bien que ressemblants, selon qu'on l'antépose ou le postpose :

n°46e : **Soudain,** un nom fit irruption du passé.

n°46e' : Un nom fit irruption **soudainement** du passé.

Plus qu'il ne décrit la manière dont le procès a été actualisé, l'adverbe antéposé introduit une rupture, marque le passage à un état nouveau. En cela, il est cadratif, c'est un *introducteur de cadre*, bien que les énoncés à suivre ne puissent pas lui être rapportés de la même manière qu'ils ne le seraient à un *setting* temporel de type *In 1935*.

Au n°390d', l'impérative fait apparaître que *gradually* porte sur *make*, et dit donc la façon dont il convient de faire revenir Caroline à elle. *Gradually* décrit ainsi le mode du passage d'un état à un autre, mais non pas l'état du sujet : celui de la situation. L'antéposition n'interdit certes pas de penser que Caroline ait pu revenir à elle progressivement, d'autant plus que, comme pour *erupt* et *suddenly*, *return to one's senses* semble ne pouvoir se faire autrement que graduellement. De fait, la manière du procès et le mode de la transition entre les deux états de la situation sont corrélés et compatibles. Par parenthèse, la position intermédiaire de l'adverbe, au cœur de la prédication entre le sujet et le verbe, conjugue les deux portées et les deux interprétations, en demeurant légèrement ambiguë :

n°46a : A name **suddenly** erupted from the past.

n°390a : Caroline **gradually** returned to her senses.

Dans la phrase n°390 aussi, l'antéposition de l'adverbe de manière est la trace d'une présence énonciative. D'après l'énonciateur, ce n'est qu'au bout d'un certain temps, après avoir laissé passer quelques instants, que Caroline est revenue à elle, de telle sorte que l'adverbe de manière pourrait être remplacé par un adverbial de temps sans compromettre le sens de la phrase :

n°390e : **After a while**, Caroline returned to her senses.

La portée cadrative de l'adverbial devient alors évidente : il introduit un nouveau cadre, qui rompt avec le précédent.

Un exemple de B. Combettes (2005) va nous faire apparaître un dernier aspect de l'antéposition de l'adverbial :

> Peu habituée à être exposée, cette société, qui n'avait jusqu'à présent […], se retrouva **soudain** au cœur d'une tempête juridico-médiatique. (Combettes 2005 : 42 ; on souligne)

Tout d'abord, on note que, comme précédemment, *soudain*, qui aurait pu être antéposé, ne dit pas la rapidité avec laquelle les événements se sont enchaînés, mais la rupture entre un état antérieur de non exposition médiatique (syntagme adjectival antéposé), à une sur-exposition, comme vient le souligner la locution adverbiale *jusqu'à présent*. L'énonciateur met donc en perspective l'événement et ce qui le précède et manifeste, par l'emploi de *soudain*, son travail d'appréciation modale qui, à la fois par empathie avec le sujet et par bon sens, l'a fait conclure à un contraste fort. L'exemple de Combettes confirme donc nos intuitions sur le plus grand lien de l'adverbial antéposé à la situation. D'autre part, et c'est là que nous voulons en venir, l'adverbe *soudain* est employé en position intra-prédicative, intermédiaire, non antéposée, entre le verbe et son complément. La même position était possible dans notre traduction française de l'exemple n°46

n°46e''' : Un nom fit **soudain** irruption du passé.

et son équivalent (entre le sujet et le verbe) est également correct dans les phrases en anglais, comme on l'a vu aux n°s46a et 390a ci-dessus. L'adverbe *soudain* y a la même portée que lorsqu'il est antéposé, mais pas la même focalisation. L'antéposition de l'adverbe, en effet, met en valeur un changement d'état de la situation, quand la position intermédiaire

laisse entier l'attrait du syntagme nominal sujet (*a name*) qui, avec son référent à la fois particulier et non spécifique, est entouré d'un certain mystère. Aux phrases n°s46 et 390, la focalisation est portée sur le mode du changement d'état de la situation, et sur l'appréciation de l'énonciateur qui l'observe. Dans l'exemple de Combettes (2005), à l'inverse, on a préféré mettre en avant ce qui justifie l'emploi de l'adverbe *soudain*, c'est-à-dire le syntagme adjectival décrivant l'état antérieur, celui de l'absence d'exposition médiatique. L'antéposition de *soudain* aurait induit un effet de dramatisation en augmentant l'importance de la soudaineté dans la situation, ce qui aurait sans doute peu convenu à ce texte de type expositif et informatif. En revanche, à l'initiale d'un texte narratif, toute dramatisation est bienvenue.

Ces deux adverbes initiaux sont donc des *cadres de discours* mais, à l'inverse des *settings* spatio-temporels, ils ne participent aucunement à la construction du décor. En revanche, *introducteurs de cadres*, ils marquent le passage à un nouvel espace temps. L'analyse de ces exemples et la mise en évidence de l'effet focalisant de l'antéposition ont, en outre, permis de confirmer la pertinence du principe de *crucial information first* d'Enkvist (1981, 1989) et de *the advantage of first mention* de Gernsbacher (1990).

En plus de *gradually* et *suddenly*, on trouve, par exemple, les *cadres de discours* suivants :

n°81 : **For a man of his age,** fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.

Ici le syntagme prépositionnel met en perspective la proposition qui suit et oriente l'appréciation de *solved the problem of sex rather well*. Il induit une comparaison implicite en sous-entendant que, par rapport à la norme, celle des hommes de son âge, le personnage est plus avancé. L'adverbial antéposé pose donc d'entrée un cadre, comme tend à le confirmer le « détachement intonatif » (Guimier 2004 : 173) qui l'accompagne, commun à tous les segments initiaux cadratifs. Dans cette phrase, le segment antéposé a une valeur justificative et oriente l'interprétation de la proposition qui suit en révélant son caractère exceptionnel.

De nature adjectivale, l'initiale suivante joue un rôle explicatif :

n°357 : **Unrepaired and swollen with rain,** the gate in the orchard wall refused to move until Cameron put his full weight against it and pushed, hard.

Le prédicat *refused to move* est la conséquence directe des qualités exprimées par les deux

syntagmes adjectivaux coordonnés antéposés, qu'on pourrait faire précéder de *Because it was*, formant ainsi une proposition subordonnée circonstancielle de cause. S'ils n'avaient pas été antéposés, les deux syntagmes adjectivaux auraient probablement été insérés en incise, apposés au syntagme nominal dont *gate* est la tête :

> n°357a : The gate in the orchard wall, **unrepaired and swollen with rain**, refused to move until Cameron put his full weight against it and pushed, hard.

Dans cet ordre-là, le rôle causal des deux qualités, s'il demeure, est beaucoup moins focalisé, jusqu'à facilement pouvoir se faire oublier au profit d'une interprétation seulement descriptive, sans lien causal. Seule une subordonnée de cause en *because* aurait rétabli l'évidence du lien causal, que garantit l'antéposition. Causes du procès dit par la proposition, ces adjectifs antéposés cadrent l'énoncé. Tous les adjectifs antéposés n'ont pas cet effet cadratif. Les phrases suivantes, qui présentent les deux seuls autres cas de syntagmes adjectivaux initiaux, n'ont en effet pas été retenues dans la statistique des *cadres de discours* :

> n°174 : **Aged nine**, Stephen standing outside the fur-storage depot where his father works, his sturdy legs in shorts planted on Californian ground.

> n°221 : **Likely** it was only two dreams crisscrossing paths, one snagging on the other in passing, but somehow the face that walked by me this morning, not four feet away, got tangled up with one from my past.

Phrase n°174, l'âge de l'enfant constitue un élément descriptif qui n'a aucun rôle explicatif par rapport à la proposition qui suit. À propos des adjectifs initiaux, Ho-Dac (2007 : 126), qui ne parle plus, dans ce cas, d'*antéposition* mais d'*apposition*, affirme que

> Les appositions ne peuvent vraisemblablement pas présenter une portée. En effet, leur incidence se focalise sur un segment support précis de la phrase. Elles ne font pas partie des adverbiaux ou modifieurs de phrase. (Ho-Dac 2007 : 126)

Cela est vrai de *aged nine* de la phrase n°174, mais l'est moins de *unrepaired and swollen with rain* de la phrase n°357, où, les deux syntagmes adjectivaux ont un rôle à jouer par rapport à l'ensemble de la phrase, comme le suggère la facilité avec laquelle on peut les intégrer dans une subordonnée adverbiale en *because*. Phrase n°124, l'apposition de l'adjectif à l'initiale n'aurait, selon Ho-Dac (2007) et Combettes (2005), qu'un rôle de maintien d'une continuité thématique (Ho-Dac 2007 : 126) et de lien référentiel avec l'avant :

> Le fonctionnement des constructions détachées doit être rapproché d'un rôle de lien référentiel. […] la construction détachée apparaît ainsi comme une sorte de

> constituant « intermédiaire », qui maintient l'identité référentielle tout en introduisant une nouvelle caractérisation. (Combettes 2005 : 35)

Aged nine est en effet présenté comme une information ancienne[177]. Quant à la phrase n°221, la motivation de l'antéposition de l'adjectif *likely* semble purement stylistique.

Dans les phrases suivantes, une proposition subordonnée introduit un cadre à valeur concessive, hypothétique ou conditionnelle :

> n°172 : **If I had urinated immediately after breakfast,** the Mob would never have burnt down the Orphanage.
>
> n°277 : **Though I often looked for one,** I finally had to admit that there could be no cure for Paris.
>
> n°305 : **If you're going to read this,** don't bother.

L'initiale du n°172 place toute la phrase sur un plan hypothétique, ce qui en fait un *cadre du discours*. Au n°277, la concession introduite par *though* justifie la résolution que dit l'adverbe *finally* et donne à *admit* le poids des décisions mûrement réfléchies. Au n°305, *if* introduit une condition, de sa satisfaction dépend la validation du reste de la phrase.

Dans les phrases suivantes, le *cadre du discours* correspond à un domaine de validité :

> n°150 : **In all your life,** only a few moments matter.
>
> n°313 : **In my first memory,** I am three years old and I am trying to kill my sister.
>
> n°370 : **Looking back,** it astonished her that one of them had broken down in the hospital.

Au n°370, la participiale *looking back* est métaphorique, le prédicat *look back* indiquant que le personnage féminin revient sur ses souvenirs. Ainsi, comme au n°313, le domaine de validité de la proposition qui suit est la mémoire. Ces cadres réduisent la recevabilité de la proposition, l'encadrent donc.

Dans les phrases suivantes, un adverbial prend en charge l'organisation du discours et opère ainsi un cadrage topographique :

> n°9 : **First** there wasn't and then there was.
>
> n°234 : **In the beginning** were the howlers.
>
> n°309 : **In the end**, it was her grandfather, William Hyde, who gave the

[177] La présence, dans la première phrase d'un roman, d'éléments établissant un lien avec l'avant sera débattue plus bas, au point b).

unborn child her name.

Phrase n°309, *in the end*, en plus d'opérer un repérage dans l'organisation du discours, contient également l'idée d'un dénouement.

Dans l'exemple suivant, l'adverbial introduit un cadre méta-énonciatif :

n°374 : **To put it as simply as possible:** this is the story of a polygamist who has an affair.

L'infinitive, à fonction adverbiale, décrit l'attitude méta-énonciative du locuteur par rapport à la proposition qui suit.

L'exemple qui suit apporte également un commentaire :

n°224 : **As it happened,** Sol Lasner was also on the train.

La proposition en *as* permet à l'énonciateur de créer un effet d'annonce et ainsi de mettre en scène son propos, en insistant sur son caractère surprenant. On note qu'il est difficile de placer cette subordonnée ailleurs qu'à l'initiale, où elle joue à plein son rôle de cadre, au sens propre de mise en valeur et mise en scène d'un contenu.

Enfin, dans la phrase suivante, l'adverbe de négation *no* antéposé en début de phrase encadre l'énoncé qui suit de sa polarité négative :

n°20 : "**No!** I don't want the mangosteen."

Encore une fois, aucun de ces *cadres du discours* ne participe à planter le décor en termes spatio-temporels et, à l'inverse des *settings*, on ne saurait leur rapporter plus que la phrase qu'ils amorcent. Cependant, leur présence en début de phrase constitue une forme de cadre, qu'il soit logique, discursif ou énonciatif : ils délimitent, circonscrivent, réduisent et encadrent.

Comme s'ils répondaient à un besoin cognitif, ces *cadres de discours* initiaux ont quelque chose de rassurant, comme un signe visible de la présence d'un narrateur qui organise le discours, oriente son interprétation et, de façon générale, joue son rôle de guide. D'autre part, ces cadres sont si typiques de l'initiale qu'ils donnent à la phrase un air de première phrase : lorsqu'elle débute par un de ces *cadres de discours*, la phrase *fait* première

phrase[178]. Parce qu'elles sont typiquement une réorganisation de l'ordre ordinaire de l'énoncé, l'antéposition de l'adverbial et son extraprédicativité signalent, en effet, un travail énonciatif. C'est également l'hypothèse de Cotte (1993), pour qui l'extraprédicativité de l'adverbe (de manière, dans l'exemple analysé par Cotte, *Slowly, she backed out of the driveway*) est facteur d'une expressivité, trace d'une présence énonciative. Disloqué et détaché d'un prédicat qui fut son origine, l'adverbial est mis au même niveau que l'unité proposition qui, pour Cotte (1993 : 133), « a une réalité pleinement énonciative, alors que le prédicat, par contraste, apparaît ancien et coupé de l'énonciation » :

> Dans cette hypothèse, l'extraprédicativité, l'association à la proposition, est signe de subjectivité énonciative, de coïncidence stricte au présent étroit de la parole, et l'intraprédicativité d'objectivité référentielle, car l'antériorité à l'énonciation signifie l'objectivité du référent, son autonomie par rapport à l'énonciateur. (Cotte 1993 : 133)

La réorganisation de l'énoncé est due à l'énonciateur et répond à une intention expressive à l'instant de l'énonciation. Les parties qui composent le tout de la proposition (les syntagmes qui constituent le thème et le prédicat) préexistent nécessairement à sa mise en forme effective, et un énoncé à l'ordre des mots modifié est, dans la théorie cottienne, toujours la réélaboration expressive d'un énoncé régulier. Tout mouvement dans l'ordre des mots présuppose donc une organisation d'origine. Dans le cas présent, l'adverbe, s'il est intraprédicatif, demeure dans le domaine du prédicat, idéalement consacré à la description d'un procès de l'extralinguistique. L'adverbial étant canoniquement situé dans la partie droite de l'énoncé, après le complément d'objet (Cotte 2012 : §33), par son antéposition l'énonciateur déroule le linéaire en commençant par la fin. Il révèle une intention spécifique, attire l'attention sur son acte d'énonciation :

> En libérant l'adverbe du prédicat, l'énonciateur, symboliquement, « casse la structure », *défige* le préconstruit, et recentre sur l'acte vivant de construction, spécifique et unique, où il est engagé. En montrant la réalité de son énonciation, il rompt avec une démarche aoristique concernée par un procès-

[178] Afin de déterminer si l'on peut attribuer à la première phrase de roman des caractéristiques formelles la rendant reconnaissable, on pourrait tenter une expérience. On procéderait à des manipulations sur une première phrase existante, comme des modifications de l'ordre des mots (antépositions, postpositions des adverbiaux, par exemple), des temps et aspects, des déterminants, etc. On obtiendrait ainsi plusieurs versions de la même phrase, chaque version contenant une seule modification par rapport à l'origine. On présenterait cette liste à des sujets en leur posant la question suivante : « Parmi ces phrases figure la première phrase d'un roman. Selon vous, laquelle ? ». Les réponses ne convergeront pas nécessairement vers la phrase d'origine, les auteurs jouant souvent à ne pas donner au lecteur ce qu'il attend. Les résultats pourraient aider à constituer une sorte de grammaire idéale de la première phrase de roman.

> type et souligne qu'il est, dans l'ici-et-maintenant de son énonciation, dans un *rapport singulier* à un phénomène dont ressortent la spécificité et la singularité. (Cotte 2012 : §33)

Il nous semble que, par cette « mise en scène du discours » (Cotte 1993 : 134), qui l'éloigne provisoirement de sa *démarche aoristique* (*i.e.* son rôle de rapporteur des faits passés – prétérit de *backed out*) pour attirer l'attention sur son acte énonciatif, l'énonciateur se signale et se construit en tant que *narrateur* : il raconte une histoire, donc il guide, organise, oriente, dirige et ménage ses effets. Nous pensons que c'est la raison pour laquelle la présence d'un adverbial extraprédicatif à l'initiale donne à la phrase l'air d'appartenir à un texte narratif et, en l'espèce, de le débuter.

- Syntagmes nominaux : 70,3%

Toutefois, la catégorie grammaticale la plus représentée à l'initiale des phrases de notre corpus est le syntagme nominal. On en compte 283[179], soit une large majorité de 70,3% du corpus (voir annexe tableau 2). On sait d'autre part que

- 247 de ces syntagmes nominaux initiaux sont des sujets syntaxiques. Cela signifie que
  - 61,4% des phrases du corpus débutent par un syntagme nominal sujet et presque toujours[180] thème de la phrase,
  - plus de 87% du total des syntagmes nominaux initiaux sont employés comme sujet syntaxique et thème de la phrase.

Comme on l'a vu au chapitre 2 (point 2.2.2.), les syntagmes nominaux font d'excellents sujets syntaxiques et thèmes. En termes guillaumiens, le nom, ou substantif (et indirectement le pronom), est en effet « support de prédicativité » (Lowe 2007 : 360). À l'inverse de toutes les autres parties du discours (verbe, adjectif, adverbe), qui sont morphologiquement marquées en vue de l'exercice d'une fonction (Lowe parle d'« incidence *externe* » *ibid.* : 359) et donc, de façon intrinsèque, déjà en relation (d'apport)

[179] On y a inclus les trois propositions subordonnées nominales du corpus : n^{os}212, 232 et 344.

[180] Les *it* des clivées et extraposées (n^{os}21, 48, 85, 200, 202, 210, 241, 268, 323 et 375) sont sujets syntaxiques mais leur rôle de thème est discutable. En tant que préfiguration de la subordonnée qui suit le focus et image anticipée du thème profond de la phrase, *it* assume néanmoins une partie de ce rôle en constituant une assise, dont le contenu idéationnel, bien qu' indirect, n'est toutefois pas nul. Pour cette raison, et afin de ne pas alourdir notre propos (ces *it*-là ne sont qu'au nombre de dix dans le corpus), nous choisissons de les prendre en compte dans notre statistique des sujets thèmes.

avec quelque chose qui leur est extérieur, le substantif comporte en lui-même son propre support (« incidence *interne* », *ibid.* : 360). R. Lowe (2007) explique que

> Ce qu'il importe avant tout de bien distinguer ici sous le rapport de la fonction, c'est le cas où une forme générale de mot, en raison de ce qu'elle est par nature en langue – et non en raison de ce qu'elle est provisoirement en discours – doit trouver en dehors d'elle-même, dans un autre mot de la phrase, le support d'incidence de son contenu idéogénique[181], ce qui correspond à la situation de l'adverbe, du verbe et de l'adjectif, et le cas de la forme générale de mot correspondant au substantif, lequel n'a pas, quelle que soit par ailleurs la fonction momentanée qu'il exerce dans la phrase, à trouver en dehors de lui-même, dans le contenu idéogénique d'un autre mot, le support d'incidence de son propre contenu idéogénique. (Lowe 2007 : 362)

En d'autres mots, quel que soit son emploi dans la phrase, le référent du substantif peut toujours se penser seul, sans recourir à un support extérieur. Le substantif et, par extension, le syntagme nominal dont il est le cœur et la tête, sont donc, dans la phrase, le support absolu. Cette qualité prédispose le syntagme nominal à occuper la fonction syntaxique de sujet, ce *subjectum* ou soubassement (voir 2.2.2.) qui constitue le point de départ de l'énoncé. Le syntagme nominal sujet est aussi le thème de l'énoncé, ce dont on parle. Support prêt à recevoir l'apport des autres parties du discours, le syntagme nominal-sujet-thème offre donc une autre vision du cadre. Le sujet délimite un espace thématique, auquel sera versé le prédicat. Ce faisant, il réduit également les possibles : ne pourra être dit du sujet que ce que l'expérience nous a permis de savoir de lui. La conjugaison et l'accord du verbe au sujet sont la matérialisation de la préséance du thème par rapport au prédicat et de la dépendance du second au premier (Cotte 2004b : 52).

Bien qu'ils constituent des thèmes idéaux, par leur agentivité et leur intentionnalité, les animés humains ne sont pas présents en très grand nombre à l'initiale des phrases de notre corpus :

- 145 syntagmes nominaux ont pour référent un animé humain
  - ainsi, les animés humains ne représentent que 36% de toutes les initiales du corpus.
- 138 de ces syntagmes nominaux initiaux à référent animé humain sont des sujets, ce qui veut dire que

[181] *Idéogénèse* : « Opération de pensée à travers laquelle s'effectue, dans la genèse du mot, la genèse de son signifié matériel ou lexical » (Lowe 2007 : 558).

- seuls 34,3% des phrases du corpus débutent par un syntagme nominal à référent animé humain en position de sujet syntaxique,
- si sur les 247 sujets syntaxiques initiaux, 138 sont des animés humains, alors seulement 55,8% des syntagmes nominaux sujets initiaux renvoient à des animés humains,
- plus de 95% des animés humains initiaux sont employés en qualité de sujet syntaxique et thème de la phrase.

Cette série de chiffres inspire plusieurs remarques. Tout d'abord, en dépit de l'écrasante majorité des syntagmes nominaux initiaux, le nombre de référents animés humains en position initiale frappe par ce qui nous paraît être sa faible importance. Seulement 34,3% des phrases du corpus débutent par un syntagme nominal désignant un animé humain. Mieux, à peine plus de la moitié des syntagmes nominaux sujets initiaux renvoient à une personne. 55,8% est une majorité, certes, mais le roman étant typiquement centré sur ses acteurs, on aurait pu s'attendre à une proportion nettement plus élevée d'entités humaines en position de thème à l'initiale de la phrase[182].

De fait, si seuls 36% de nos premières phrases commencent par parler d'un personnage, sujet syntaxique et thème de l'énoncé, c'est que toutes les autres préfèrent commencer par parler d'autre chose : les objets du décor, le cadre, l'environnement, les ambiances qui entourent les entités expérientes et agissantes sur lesquelles portent les récits. Bien que seules 29% des initiales soient exclusivement consacrées à la mise en place d'un cadre spatio-temporel (voir le point *supra*), 64% des phrases ont pour amorce autre chose qu'une référence à un personnage. Sans surprise, on note que, dès lors que l'initiale est un syntagme nominal à référent humain, celui-ci est sujet dans 95% des cas. En effet, vocatifs mis à part, on ne saurait que faire de tels syntagmes nominaux initiaux s'ils n'étaient sujets.

***b) Faire le lien ? Initiales, thèmes, fausses continuations et début* in medias res**

Outre poser le cadre, l'autre fonction associée à la position initiale est

[182] Ailleurs qu'à l'initiale, on trouve 90 sujets animés humains. Autrement dit, au total, les phrases dont le thème correspond à une personne ou un groupe de personnes sont au nombre de 228, soit 56,7% du corpus. Là encore, bien qu'il représente une majorité, ce chiffre peut sembler relativement faible, compte tenu des spécificités du genre narratif. Rappelons néanmoins que cela ne signifie guère pour autant que les humains sont absents des 174 autres phrases, mais simplement qu'ils n'en constituent pas le point de départ syntaxique et discursif, que ces phrases ne sont apparemment pas organisées pour parler d'un personnage.

l'établissement d'un lien avec l'avant. Dans toute phrase qui n'est pas la première, l'initiale est un lieu charnière, pivot, où s'organisent deux dynamiques inverses : un « regard avant » (Ho-Dac 2007 : 85), orienté vers la droite, qui voit l'initiale comme point de départ de l'énoncé, et un « regard arrière » (*ibid.*), orienté vers la gauche et qui relie le *à dire* au *déjà dit*. En cela, l'initiale est typiquement cohésive à double titre : elle se relie au texte antérieur et constitue une fondation pour le texte ultérieur. Dans toute phrase, y compris la première d'un texte, la position initiale crée une *attente* de cette double cohésion.

Quand une phrase est la première d'un texte, la seule véritable possibilité d'une cohésion effective se trouve à droite. On a vu lors de l'étude des *cadres de discours* initiaux quel soin pouvait être apporté à l'établissement d'un cadre stable, la délimitation d'un territoire apte à constituer le socle sur lequel l'énoncé puis le texte peuvent s'appuyer. Parce qu'il tire son origine de la structure qui le suit, l'adverbial antéposé initial est présupposant : modification anticipée, il est en attente de son support, qu'il présuppose et annonce. Selon Cotte (1993 : 133), l'antéposition fait de l'adverbial un *cataphorique*, « déterminant d'un déterminé qui seul le justifie » : « il ne peut qu'anticiper sur lui et orienter vers son ultérieur linéaire en créant un horizon d'attente ».

Ainsi tendus vers la suite, les *cadres de discours* satisfont au critère de cohérence vers la droite, tant et si bien qu'ils peuvent faire oublier un défaut de cohérence vers la gauche. Ces *introducteurs de cadres* (Charolles 2007) ou *d'espace mental* (Fauconnier 1984) sont les marqueurs typiques de la séquentialité du discours, et leur présence à l'initiale tend à constituer une instruction engageant le lecteur à entamer une nouvelle structure de représentation (voir *supra* 6.2.2.)[183]. Ainsi, lorsque la phrase débute par un adverbial, l'absence de cohérence avec la gauche (absente) peut devenir acceptable, au point, peut-être, d'être non marquée. Cela est particulièrement vrai, on l'a vu au point 6.3.1.1., des adverbiaux de temps et d'espace, aux référents inhérents à toute situation et qualifiés de *génériques* par Charolles & Vigier (2005 : 28), que l'on trouve volontiers à l'initiale d'un texte : toute énonciation et tout événement les présupposent ; en dépit de leur absence d'amorce dans le discours, ils peuvent donc figurer à l'initiale, en zone thématique[184]. Chaque instant du temps et chaque endroit de l'espace sont *en soi* et peuvent représenter le repère d'un

[183] "[…] comprenders develop mental structures by mapping on new information when that information coheres or relates to previous information. However, when the incoming information is less coherent or related, comprehenders employ a different process: they shift or build a new substructure" (Gernsbacher 1997 : 3).

[184] Les problématiques liées au défini et à l'indéfini et, plus généralement, à l'accessibilité des référents seront abordées plus bas au point 6.3.2. sur la construction d'existence.

procès de façon *a priori*. Pour le temps, en particulier, l'ensemble des instants précédant un repère temporel est à la fois constitutif de ce repère, induit par la linéarité de la succession temporelle, et ignoré, exclu du cadre car non pertinent au regard de ce qui est repéré.

Néanmoins, il faut distinguer entre les adverbiaux référant à un moment du temps de façon absolue, comme une date, et ceux qui renvoient à une référence relative, de façon indirecte. Les seconds, beaucoup plus que les premiers, reposent sur un avant. C'est le cas de l'adverbe *later* :

n°171 : **Only later**, I began to dream of murder.

n°284 : **Later**, when it was over, he cast his thoughts back to that sun-struck May day in Cambridge – where it had all begun – and asked himself whether he would have done anything differently, knowing what he now did.

n°303 : **Later** he would tell her that their story began at the Royal Hungarian Opera House, the night before he left for Paris on the Western Europe Express.

Mais aussi des subordonnées de temps en *after* :

n°139 : **After Elmer Shimfirsle accidentally poked that wasps' net up in her fig tree,** the last thing she remembered was thinking "Uh-oh".

n°311 : **After she threw the baby in,** nobody believed me for the longest time.

n°383 : **After eight months spent in the obscurity of our mother's womb, my brother,** Shiva, and I came into the world in the late afternoon of the twentieth of September in the year of grace 1954.

Et des subordonnées de temps introduites par la locution *by the time* :

n°164 : **By the time Eustace Conway was seven years old,** he could throw a knife accurately enough to nail a chipmunk to a tree.

n°173 : **By the time the kitchen clock struck seven** I knew that my cousin wouldn't be coming back.

n°178 : **By the time Henry House was four months old,** a copy of his picture was being carried in the pocketbooks of seven different women, each of whom called him her son.

Toutes ces expressions adverbiales prennent pour acquise la précédence de la situation par rapport au texte, et certaines contiennent notamment plusieurs marqueurs de préconstruction (article défini, déterminants démonstratifs et les noms propres, voir *infra* 6.3.2.).

Quant aux autres adverbiaux, si l'on se réfère aux exemples de *cadres de discours* non spatio-temporels que nous citions plus haut, on constate qu'un certain nombre d'entre eux ne font pas qu'annoncer leur suite, mais présupposent aussi ce qui les précède, réagissent à un avant. Aux phrases n°s46 et 390,

> n°46 : **Suddenly,** from the depths of an otherwise peaceful night, a name erupted from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

> n°390 : **Gradually,** Caroline returned to her senses.

on a vu que les adverbes de manière antéposés *suddenly* et *gradually* qualifiaient le mode de transition entre deux états de la situation, ce qui revient à supposer l'existence d'un état antérieur que l'on quitte.

Phrase n°309,

> n°309 : **In the end**, it was her grandfather, William Hyde, who gave the unborn child her name.

le caractère conclusif de la locution *in the end* laisse entrevoir la précédence d'une succession d'événements et de rebondissements, dont l'énoncé décrit le dénouement. Couplée à *in the end*, la construction clivée renforce le caractère présupposant de la phrase : le sujet *her grandfather* est sélectionné et focalisé à l'encontre de tous les autres candidats potentiels (la mère, le père, les autres grands-parents) au rôle d'agent du procès *gave the unborn child her name*, dont *in the end* laisse entendre qu'ils se sont succédés.

Dans le même ordre d'idée, phrase n°81, on croirait également que l'énoncé fait suite à une série d'autres, en pensée ou en discours :

> n°81 : **For a man of his age,** fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.

Le personnage masculin, sur lequel la narration est focalisée et dans l'esprit duquel *to his mind* nous insère, a déjà réfléchi à sa position par rapport au problème du sexe, et il nous livre là le résultat d'un raisonnement, mené avec comparaisons à l'appui. Le lecteur intercepte ainsi la réflexion du personnage au moment de sa conclusion. L'énoncé repose donc sur le préconstruit d'une situation, qui mène le personnage à cette conclusion, tandis que le déterminant possessif, marqueur du défini, accentue l'impression que l'énoncé continue le précédent, qu'il s'agit là de la énième phrase d'un texte.

> n°374 : **To put it as simply as possible:** this is the story of a polygamist who

has an affair.

Dans la phrase n°374, la proposition infinitive présuppose un avant à plusieurs égards. L'opérateur de visée *to* marque la sélection du prédicat *put it as simply as possible* à l'encontre de son alternative. Autrement dit, l'énoncé que l'infinitive annonce et précède est la reformulation simplifiée d'un autre, mental ou effectif, antérieur. En outre, cet effort de mise en forme n'a de pertinence que dans le cadre d'une situation d'interlocution où l'énonciateur, soucieux de son destinataire et conscient de la complexité du récit qu'il entame ou s'apprête à poursuivre, prend soin d'en expliciter le scénario en le résumant à un schéma. L'emploi du pronom *it* condense plusieurs contenus, à la fois anaphoriques et cataphoriques. Anaphorique, *it* peut d'une part renvoyer à un contenu mental, un « ce que je veux dire » que l'énonciateur travaille à rendre le plus simple possible ; d'autre part, *it* correspond à un avant du discours, aux diverses formulations précédentes ou tentatives de récits qui, apparemment trop compliquées, ont conduit à la dernière, simplifiée, qui justifie cette première phrase. Cataphorique, *it* annonce la reformulation qui suit et en est l'image anticipée. Les deux points, superflus, rendent ostentatoire l'articulation entre la subordonnée initiale et sa principale et ajoutent, en surimpression, à la relation de subordination un lien de coréférentialité : ils semblent ainsi introduire le contenu de *it*.

Dans la phrase n°224,

n°224 : **As it happened,** Sol Lasner was also on the train.

la proposition circonstancielle initiale exprime une forme de surprise et fait état de ce que la réalité de la situation fut, en dépit de ce qu'elle aurait pu être. *As it happened* offre à la principale qui suit une pertinence par rapport à un avant textuel et à une situation dont le lecteur est privé, mais dont il doit prendre l'existence pour acquise. L'adverbe *also* accentue l'effet de présupposition en validant implicitement le premier fait auquel il vient additionner le second, contribuant ainsi à l'impression qu'a le lecteur de prendre le texte au vol et d'être projeté sans ménagement dans une situation inconnue.

La phrase n°172 présuppose un avant en ce que l'énonciateur réagit à ce qu'il connaît de la réalité telle qu'elle est avant l'énonciation :

n°172 : **If I had urinated immediately after breakfast,** the Mob would never have burnt down the Orphanage.

En effet, la subordonnée hypothétique en *if* place le prédicat *urinate immediately after breakfast* sur un plan irréel, et la conjugaison au *past perfect* valide le caractère actualisé de son

contraire. La subordonnée présuppose ainsi l'actualisation de ***not*** *urinated immediately after breakfast*, ainsi que sa conséquence situationnelle implicite *burn down the orphanage*, que la phrase regrette.

À la phrase n°20, l'adverbe de négation à l'attaque réagit à une réplique ou un geste qui le précède, tout en annonçant le refus qu'exprime la proposition qui le suit :

> n°20 : "**No!** I don't want the mangosteen."

Le caractère spontané de cette attaque, confirmé par le point d'exclamation, plonge également dans une situation d'interlocution nécessairement préexistante à ces répliques.

Phrase n°247, tout concourt à faire ressentir l'existence d'un texte antérieur :

> n°247 : **... and then** my daughter-in-law told me that I should come in and tell you about it.

Les points de suspension créent un effet de *fade in*, ouvrant sur une phrase dont on a manqué le début, comme l'indique la minuscule de la première lettre. Cette prise au vol est doublée par l'idée d'enchaînement dite par *and then*. L'association de la conjonction de coordination et de l'adverbe devient une locution adverbiale de succession logico-temporelle, qui fait exister cet avant à quoi l'énoncé s'ajoute et succède. Ironiquement, un récit débute où commence celui, enchâssé et inaccessible, que l'énonciateur fait à son interlocuteur *you*, donnant ainsi au lecteur l'impression d'arriver trop tard, et faisant de ce *fade in* également un *fade out*. Au moment même où l'on prend conscience de l'existence d'un discours à gauche, *and then* pousse et attire vers la droite.

On le constate, nombre de ces cadres initiaux pointent aussi bien vers la droite que vers la gauche du texte. Leur présence à l'initiale annonce et attend la proposition à laquelle ils se rapportent, mais la transition qu'ils opèrent reconnaît un avant exclu du cadre, *hors champ*, par rapport auquel la première phrase est pertinente. On aboutit au paradoxe suivant : la présence d'un *cadre de discours* initial permet un respect apparent d'une forme de protocole de commencement, mais son contenu, en réalité, le néglige et exprime le décalage entre frontières du texte et frontières du fictif. Porteuse de signaux de cohérence objectivement indus, la phrase prend, précisément, le risque de l'incohérence et frôle l'inacceptable. Fort du pacte de lecture, l'*incipit* joue à caresser l'arbitraire et, en se faisant énigme, il fabrique de l'émotion littéraire.

Poser le cadre pour la suite et maintenir le lien avec l'avant, c'est aussi généralement le rôle du thème qui, dans les phrases, majoritaires dans le corpus, débutant par un syntagme nominal en fonction sujet, occupe la place charnière et pivot du premier constituant. De façon prototypique et dans un texte dont la progression satisfait aux critères de cohérence, le thème renvoie à un référent déjà connu, d'où, selon Cotte (2004b), sa position à gauche :

> Un texte a, idéalement, une progression cohérente et un énoncé a souvent pour thème un référent déjà mentionné. Pour ce dernier la continuité logique favorise une position à l'avant, au plus près de la partie du texte d'où il provient. De son côté, la référence focalisée est typiquement nouvelle : en fin d'énoncé elle est logiquement à distance de la partie du texte où elle n'est pas déjà, et voisine de celle qui la continuera peut-être. (Cotte 2004b : 51)

Ce scénario idéal et prototypique ne saurait correspondre à la réalité d'une première phrase, où, de façon symptomatique, le thème, s'il débute la phrase, n'est « au plus près » que du vide. La mission de double cohésion ne peut donc, apparemment, être remplie qu'à moitié, la phrase étant borgne, amputée de tout ce qui la précède. Si un premier thème succédant à un adverbial initial est lui aussi problématique, l'encadrement dont il bénéficie l'éloigne du fossé de la marge blanche et atténue sans doute l'arbitraire consistant à avoir placé en position de thème un référent qui n'a rien fait pour le mériter. On fait d'ailleurs l'hypothèse que tout constituant précédant le thème de la phrase remplit, à l'égard du thème, une sorte de fonction de garde-corps, comme dans les exemples suivants :

n°161 : **In New York,** they saved.

Le circonstant initial offre un début de détermination à la référence du pronom *they*, en limitant son potentiel référentiel aux individus se trouvant à New York. Ordonné autrement,

n°161a : They saved in New York.

la référence de *they* n'aurait pas profité de cette localisation. Antéposé, le circonstant décrit autant le référent du sujet que le procès ; postposé, la portée de sa modification se limite au prédicat. La référence de *they* prend appui sur le circonstant, qui le définit.

n°174 : **Aged nine,** Stephen standing outside the fur-storage depot where his father works, his sturdy legs in shorts planted on Californian ground.

n°229 : **A dismal consolation, a slender merry,** she had remained conscious

for only fourteen seconds.

Ces deux phrases débutent par un constituant d'ordre attributif apposé à l'initiale. Apport dit avant que n'ait été énoncé son support, l'apposition est présupposante : le syntagme adjectival *aged nine* attend son support *Stephen*, et le syntagme nominal apposé *a dismal consolation, a slender merry* espère la proposition qui le suit et qu'il qualifie. Entre l'apposition et son support existe un lien de coréférentialité, si bien l'on peut aussi bien dire

n°174a : *Stephen* ***is*** *aged nine*

que *Aged nine* ***is*** *(true of) Stephen.*

n°229a : *A dismal consolation, a slender merry* ***was*** *that she had remained conscious for only fourteen seconds.*

que *That she had remained conscious for only fourteen seconds* ***was*** *a dismal consolation, a slender merry.*

La réversibilité et la circularité de la relation font que, dans les phrases d'origine, le support se rapporte à l'apport autant que l'apport au support. Si bien que, alors même que l'apport anticipé apposé crée une attente vers la droite, le support, une fois énoncé, trouve à sa gauche quelque chose qui parle déjà de lui. L'initiale pointe donc dans les deux directions[185]. De cette façon, le thème est annoncé, préparé, protégé du vide, et peut, comme un thème typique, s'appuyer sur un avant qu'il continue. Plus exposé est donc un thème en position de premier constituant.

À l'initiale plus qu'ailleurs, le premier thème d'un texte pose le problème de l'accessibilité et du « mode de donation » (Gollut & Zufferey 2000 : 19) de son référent. On l'a dit, dans l'idéal, un thème correspond à un référent déjà connu, préalablement activé par le contexte et par conséquent actif, accessible et stable en cognition. Conformément à cet idéal, la majorité des thèmes initiaux de notre corpus sont au défini, seuls quelques-uns sont à l'indéfini (des statistiques comparatives sur la détermination dans les syntagmes nominaux thèmes sont exposées au point 6.3.3.). La cohérence du texte repose en partie

[185] Bien qu'il ne s'agisse pas d'un cas d'adverbial ou d'apposition initiaux, on pourrait citer à profit l'exemple de la phrase n°25 : **A dog** – it was a dog I saw for certain.
Le syntagme nominal initial *a dog*, disloqué et focalisé, vient répondre à une question posée à l'énonciateur, ou que ce dernier s'est posée à lui-même. La structure clivée, qui focalise la redite du même syntagme nominal, laisse à nouveau deviner qu'il y a eu mise en question de ce qui a été vu, puis une éventuelle hésitation, et enfin sa résolution par cette seconde énonciation du complément d'objet direct profond du verbe *see*, confirmée par l'adverbial final *for certain*. Là encore, le constituant initial réagit à un texte antérieur absent, tout en annonçant la proposition ultérieure, qui dit un procès dont il est un des arguments.

sur un phénomène de continuité thématique que garantit l'accessibilité du référent du thème, et que marque la forme du syntagme nominal : plus il porte des marques de continuité et de co-référentialité et est présenté comme étant déjà connu, plus le syntagme nominal prétend continuer un texte antérieur. Dans *les théories de l'accessibilité*[186] (Prince 1981, Ariel 1990, Chafe 1994, Lambrecht 1994), déterminants, pronoms et noms propres correspondent à un certain degré d'« évidence référentielle » (Gollut & Zufferey 2000 : 19) et d'accessibilité : plus il est marqué comme *connu*, plus il est accessible, plus il est présenté comme *nouveau*, moins il l'est. En d'autres termes, dans le cadre d'une première phrase, il s'agit, pour reprendre les mots de Gollut & Zufferey (2000), de

> Définir la stratégie de communication choisie par le locuteur : tient-il pour préalablement acquise la connaissance de ce dont il parle, ou au contraire fait-il en sorte d'installer à titre de nouveautés les éléments constitutifs du monde évoqué ? Sur quelle postulation de savoirs base-t-il le contrat d'échange ? Cela se jugera à partir des consignes d'interprétation inscrites dans le régime de détermination des unités référentielles. (Gollut & Zufferey 2000 : 19)

On retiendra, d'après les travaux d'Ariel (1990), Ho-Dac (2007) et Kleiber (1981a)[187] le classement simplifié suivant, du supposé plus accessible au supposé moins accessible[188] :

> Pronom → déterminant possessif → nom propre → démonstratif → description définie → description indéfinie

Or, dans notre corpus, sur 247 sujets initiaux, on ne trouve que onze syntagmes nominaux indéfinis[189].

Lorsqu'un énonciateur désire introduire un nouveau référent, il a plusieurs possibilités, dont une seulement met en jeu la position occupée par le thème. L'énoncé par

---

[186] Dans la lignée de la théorie de la pertinence de Grice (1975), les théories de l'accessibilité postulent qu'un locuteur ne donne guère plus d'indications sur le référent dont il parle que nécessaire pour être compris de son interlocuteur.

[187] Ariel (1990) donne une échelle d'accessibilité détaillée, Ho-Dac (2007) la simplifie et Kleiber (1981a) renseigne sur l'accessibilité du référent d'un nom propre et d'une description définie.

[188] Pour information, les descriptions indéfinies, considérées comme *non referring*, n'apparaissent pas dans la *scale of accessibility* d'Ariel, pas plus que les pronoms de première et deuxième personne. Voir Reboul (1997), qui critique ce choix.

[189] 7 syntagmes nominaux à article indéfini *a* : n°s28, 57, 66, 71, 95, 286, 287

2 syntagmes nominaux en *some(thing)* : n°s102, 299

1 syntagme nominal à déterminant numéral cardinal : n°325

1 syntagme nominal à prédéterminant *all* : n°69

Notons que les deux syntagmes nominaux à déterminant Ø et nom discontinu pluriel sont interprétés comme définis (n°s3 et 353).

lequel un nouveau référent est introduit est un énoncé (ou jugement) *thétique* (Kuroda 1972[190]). Contrairement aux énoncés *catégoriques*, par lesquels un prédicat est versé à un objet, les thétiques « posent, ou nient, l'existence d'un objet ou d'un fait » (Ducrot & Schaeffer 1995 : 493). Les énoncés thétiques sont parfois décrits comme ayant la particularité de ne pas posséder de *topique*, c'est-à-dire qu'aucun élément dans l'énoncé n'est thématique et ne correspond à *ce dont on parle* (Lambrecht 1994). Cette conception fait débat et il est possible d'envisager que les énoncés thétiques ont un thème, mais dont le référent est nouveau dans le discours.

La tournure présentative et existentielle en *there* est une forme typique de l'énoncé thétique, ainsi que l'*inversion locative*, parfois analysée comme variante de la première (Quirk *et al.* 1985 : 1408). Le corpus présente onze phrases en *there-be*[191] et cinq inversions locatives[192].

D'autre part, selon Kleiber (2001), une autre façon de poser l'existence d'un référent pour la première fois est de combiner un syntagme nominal indéfini à un prédicat *spécifiant*, dont l'actualisation suppose la participation d'un référent spécifique, situé dans un espace spécifique[193] (son exemple : *Un avion s'est écrasé hier dans les Vosges*, Kleiber 2001 : 49). L'existence du référent étant liée à sa localisation spatiale spécifique, « les prédicats statifs sont également possibles, […] à condition précisément qu'ils localisent le référent » (son exemple : *Un livre était posé sur la table*) (Kleiber 2001 : 56). Contrairement à un énoncé catégorique, et malgré la proximité de forme entre les deux structures, le sujet ne correspond pas, dans ces énoncés thétiques, à un référent stable et ancien auquel on

[190] Après A. Marty et F. C. Brentano.

[191] Les phrases n°s39, 42, 74, 88, 99, 176, 190, 211, 253, 319, 331.

[192] L'inversion locative correspond à la structure suivante : un adverbial de localisation + verbe + sujet. Voici les quatre exemples présents dans le corpus :

n°62 : Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live sits a little store front with a simple sign stencilled on the window : 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'.

n°73 : In the Beginning was not the Word...

n°234 : In the beginning were the howlers.

n°314 : For as far as the eye could see were miles and miles of Jews, families of four, five, and more packed into long, solid brick rows – so many 'Steins and 'Vitzes, Silvers and Golds – each house with its own narrow scroll of front lawn and a cement patio big enough for exactly two folding chairs.

n°320 : When Pemberton returned to the North Carolina mountains after three months in Boston settling his father's estate, among those waiting on the train platform was a young woman pregnant with Pemberton's child.

[193] Selon Kleiber (2001 : 56), parce que le procès dit par un prédicat *spécifiant* peut *récurrer*, le temps inhérent à son actualisation n'est pas aussi spécifiant que ne l'est l'espace : « Un chat précis ou spécifique, s'il peut être dit exister à deux moments différents, ne peut être dit exister en même temps à deux endroits différents. […] Ceci signifie qu'une entité individuelle est avant tout repérée comme unique, non pas tellement par le temps […], mais par l'espace […].

rapporterait une information nouvelle. Posée en même temps que le prédicat, l'existence du référent du sujet n'est pas présupposée (Kleiber 2001 : 51). En effet, dans les énoncés suivants,

n°57 : An angel stepped through the trees and the light surrounding this angel grew brighter and brighter.

n°62 : Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live sits a little store front with a simple sign stencilled on the window : 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'.

n°66 : A man of sixty-eight is standing on a Cornish beach, peeing on small molluscs.

n°95 : A flattened and drying daffodil was dangling off the little card that I had made my aunt Atie for Mother's Day.

n°176 : There was a strong smell of smoke, and new fear fuelled me.

n°190 : There are many ways to have a deprived childhood.

n°314 : For as far as the eye could see were miles and miles of Jews, families of four, five, and more packed into long, solid brick rows – so many 'Steins and 'Vitzes, Silvers and Golds – each house with its own narrow scroll of front lawn and a cement patio big enough for exactly two folding chairs.

Les syntagmes nominaux initiaux indéfinis (n°s57, 66 et 95) sont sujets de prédicats qui les localisent (tous disent une localisation) et les rendent spécifiques, et les structures existentielles en *there* (n°s176 et 190) et inversions locatives (n°s62 et 314) introduisent, à droite du verbe, un syntagme nominal indéfini dont le référent est nouveau. Le nouveau référent étant traité comme tel, sa nouveauté est reconnue et acceptée. En revanche, dans

n°28 : A child **wanted to see**.

le prédicat *non spécifiant*[194] ainsi que l'absence de tout élément adverbial de localisation rendent la phrase plus énigmatique, et le lecteur se demande bien de quel enfant il est question.[195] Au contraire, aucun des énoncés thétiques cités plus haut ne donnait lieu à ce

[194] Dans cette phrase, en effet, le prédicat est, dans la terminologie de Kleiber (1981a, 1981b, 2001) *non spécifiant* car *interne* : les prédicats *internes* « n'ont pas de localisation externe, ils ne « sortent » pas de l'objet qui les vérifie » (Kleiber 2001 : 52). Tous les prédicats de propriété sont *internes* et *non spécifiants*. Le désir peut être vu comme un état.

[195] Notons que lorsque l'interprétation du syntagme nominal indéfini est générique, l'existence du référent n'est pas en question :

n°102 : 'Some people are universally beautiful,' Mattie said.

L'indéfini de *some people*, bien que partitif, s'interprète de façon générique et l'existence du référent n'a pas besoin d'être posée pour être acceptée.

genre d'interrogation.

Pourtant, dans les théories de l'accessibilité des référents, l'indéfini code l'inaccessibilité maximale. Autrement dit, lorsqu'un syntagme nominal est indéfini, son référent est présenté comme n'étant pas récupérable par le lecteur, ni en mémoire, ni dans le contexte antérieur, et donc comme nouveau dans le discours. L'énigme de la phrase n°28 est là. Non située, l'existence du référent donne l'impression d'être mal posée, comme si la poser était rendu superflu par un contexte, auquel le lecteur n'a pas accès. L'indéfini est peut-être interprétable comme un partitif (Kleiber 2001) : on a extrait un individu lambda d'un groupe dont l'existence a déjà dû être posée par le contexte antérieur, comme si l'existence d'enfants était acquise. Ainsi, l'indéfini peut avoir été sélectionné par l'énonciateur afin d'indiquer l'inaccessibilité de l'identité du référent, plus que celle de son existence. A. Reboul (1997 : 19) rappelle en effet que l'inaccessibilité du référent dans le discours peut être due au fait que l'énonciateur n'a pas jugé utile de le définir davantage, que son identification n'est pas essentielle à la compréhension de l'énoncé. De cet emploi partitif naît l'impression que, malgré la présence de l'indéfini, l'existence de l'enfant a été préconstruite par celle, hypothétique car invérifiable, du groupe auquel il appartient. Par conséquent, malgré le caractère *non-spécifiant* (Kleiber 2001) du prédicat de la phrase n°28, le syntagme nominal indéfini *a child* paraît renvoyer à un référent dont l'existence ne fait pas doute.

Dans le corpus, l'immense majorité des syntagmes nominaux initiaux sujets ne sont pas indéfinis. Ils contiennent au contraire des articles définis, des déterminants possessifs ou démonstratifs, ce sont des pronoms ou des noms propres[196], sans structure présentative en *there*, ni inversion locative. Marqués par ces indices de continuité thématique, ces premières phrases sont des énoncés thétiques pour le lecteur – tout y est nouveau – mais probablement catégoriques pour le narrateur : le sujet y est un thème apparemment connu, familier et le prédicat en dit quelque chose, comme dans les exemples suivants

n°24 : **Her footsteps** were unhurried.

n°141 : **My sweater** was new, stinging red and ugly.

n°152 : **The girl** lay on her side on the gurney, a string of saliva from her slack

[196] Ce chapitre portant sur la construction d'une situation, nous ne parlerons pas des syntagmes nominaux à interprétation générique.

lips puddling on the sheet and her dark hair splayed on the pillow.

n°189 : **He** is twenty-six, and for as long as he's lived in the North, there has been only the Aleut Woman.

n°252 : **It** was finished almost as soon as it began.

n°297 : **The dog** had two impulses.

n° 365 : **They** arranged to meet at Lost Lagoon.

D'un point de vue pragmatique, le **pronom** permet à l'énonciateur d'indiquer à son destinataire qu'il continue à parler du même référent. Le pronom est, en effet, le marqueur privilégié de cohésion textuelle et de continuité thématique (ou topicale), il permet, selon Kleiber (1994 : 99), de

> […] marquer un fait crucial de cohérence : que l'on va (continuer de) parler d'un référent déjà saillant lui-même ou présent dans une situation saillante et que l'on va en parler en continuité avec ce qui l'a rendu saillant.

Le pronom dit une co-référence, qui le définit et permet la réduction de sa forme et l'allègement de son sens. Que sa référence soit endophorique (dans le texte) ou exophorique (dans la situation), elle est toujours dans un ailleurs que le texte continue et garde en mémoire, et auquel le lecteur n'a pas accès. Qu'elle soit d'ordre textuel ou situationnel, l'accessibilité est une réalité cognitive : la question est de savoir si le destinataire a accès ou non à la référence du signe linguistique, de quelque façon que ce soit. Seulement, dans le cas précis de la lecture d'un roman, le texte est la seule source objective, le seul *input* tenu à la disposition du lecteur afin de construire une représentation de la situation ; c'est du texte qu'il espère obtenir les réponses à toutes les questions que pose la première phrase.

À cet égard, les pronoms de première et deuxième personne sont également problématiques : dans une conversation, une lettre, voire une autobiographie (pour *I*) ou un texte militant, leur référence est définie par la situation d'énonciation. Mais celui qui signe le roman de fiction n'est pas celui qui dit *I*, et celui à qui l'énonciateur s'adresse n'est pas nécessairement le lecteur. Selon Halliday & Hasan (1976 : 50), *I* et *you* sont exophoriques ou endophoriques selon qu'ils correspondent à des énonciateurs primaires ou rapportés. Pour eux, la narration à la première personne est une énonciation primaire où la référence du

locuteur est donnée par la situation :

> They become anaphoric, however, in quoted speech; and so are normally anaphoric in many varieties of written language, such as narrative fiction. In narration the context of situation includes a 'context of reference', a fiction that is to be constructed from the text itself, so that all reference within it must ultimately be endophoric. Somewhere or other in the narrative will be names or designations to which we can relate the *I* and *you* of the dialogue. A written text as a whole however, still has its outer context of situation, in which the writer may refer exophorically either to himself, as *I* or *we*, or to his reader(s), as *you*, or both. This happens in letter-writing, in first person narrative, in advertising, in official documents addressed to the public, and in notices […]. (Halliday & Hasan 1976 : 50)

Nous leur opposerons qu'il existe une différence de taille entre le narrateur d'une fiction qui dit *je* et l'auteur d'une lettre ou d'un document officiel à la première personne. Dans un roman, le narrateur est fictif, on ignore souvent tout de lui, il ne signe pas son texte, impose sa parole de façon arbitraire, et, surtout, l'énonciation y est un jeu. Contrairement aux autres types de textes cités, rien ne doit y être pris au sérieux. Le narrateur prétend ignorer que le lecteur ne le connaît pas et fait comme si la référence de *I* allait de soi. En réalité, en présence d'un *I* dans la première phrase, le lecteur a beau reconnaître le renvoi à celui qui parle, il a le même sentiment d'inconnu et d'ignorance que face à un *he*. *I* n'indique qu'un rôle dans la situation de discours, il ne pose guère plus qu'un pronom de troisième personne l'existence du référent : l'arbitraire du discours et celui de son origine énonciative se répondent et s'alimentent. Quant à *you*, sa référence au lecteur n'est jamais acquise. Par conséquent, tout pronom, même de première et deuxième personne, suppose l'accessibilité de sa référence quelque part. Le texte étant, pour le lecteur, la seule voie d'accès à la référence, il les traite comme des endophoriques, même lorsque l'énonciateur prétend les avoir pensés comme des exophores[197]. Cette endophore est donc à la fois anaphore et cataphore : le pronom marque une continuité avec un texte antérieur absent et donc fictif, mais le lecteur attend que le texte ultérieur lui livre sa référence. C'est une fausse anaphore mais une vraie cataphore.

[197] Comme par exemple dans les phrases n°s170 et 356, énoncés apparemment primaires où *you* est voulu exophorique par l'énonciateur :
n°170 : You like to have some cup of tea?
n°356 : You know how things happen.

Les syntagmes nominaux formés par un **déterminant possessif** et un nom (et un éventuel adjectif) sont plus descriptifs : la notion portée par le nom est une spécification jugée nécessaire à l'accessibilité du référent par l'énonciateur, et le déterminant indique qu'il est récupérable (*to be retrieved*, Halliday & Hasan 1976 : 31) parmi les possessions d'une entité. Par exemple, entre "***my sweater*** *was new*" et "***it*** *was new*", le premier suppose une moindre accessibilité du référent. Cependant, la référence au possesseur est codée et, comme pour les pronoms, présentée comme déjà connue.

Les **descriptions définies** dénotent une plus ou moins grande accessibilité du référent suivant leur longueur. En effet, dans les phrases

> n°152 : **The girl** lay on her side on the gurney, a string of saliva from her slack lips puddling on the sheet and her dark hair splayed on the pillow.

> n°297 : **The dog** had two impulses.

d'une part, l'article défini marque une continuité thématique avec une portion de texte antérieur ainsi qu'une co-référence avec un précédent syntagme nominal et, d'autre part, le caractère minimal et hypéronymique de la dénomination interdit presque toute discrimination avec d'autres référents possibles. Le référent doit donc être connu et semble avoir déjà fait l'objet d'une certaine quantité de discours. À l'inverse, les descriptions définies plus longues contiennent des informations guidant l'interlocuteur jusqu'au référent grâce à des informations discriminantes :

> n°257 : **The tall bespectacled, grey-haired man standing at the edge of the throng in the main room of the gallery, stooping very close to the young woman in the red silk blouse, his head lowered and angled away from her face, nodding sagely and emitting a phatic murmur from time to time**, is not as you might think an off-duty priest whom she had persuaded to her confession in the midst of the party, or a psychiatrist conned into giving her a free consultation ; nor has he adopted this posture the better to look down the front of her blouse, though this is an accidental bonus of this situation, the only one in fact.

> n°272 : **The sign arched over the gravel driveway** proclaimed County Peace in rusty wrought iron.

L'effort descriptif laisse entendre que le syntagme n'est pas défini du fait d'une mention antérieure. Le résultat est paradoxal : *the* indique la familiarité du référent, mais le syntagme nominal le décrit, le détaille et le repère comme si l'on en parlait pour la première fois. Autrement dit, le syntagme nominal présente, montre et expose le référent comme

nouveau, mais porte un déterminant indiquant qu'il est censé déjà être en mémoire. Dans ce paradoxe se lit le jeu de l'écriture littéraire.

Selon Kleiber (1981a),

> L'emploi référentiel d'un nom propre pour un individu particulier présuppose qu'il y ait eu auparavant un acte de nomination où l'individu en question a reçu le nom propre. (Kleiber 1981a : 313)

Le **nom propre** (Kleiber 1981a : 320) « ne permet que la réidentification » d'un référent. Contrairement à la description définie, il ne délivre en effet aucune information notionnelle ou descriptive aidant à l'identification du référent. Voici quelques exemples :

n°215 : **Billy** raised his face to the sun, seeking its warmth.

n°292 : **Felix Kendall** stands in the darkness, outside the friendly circle of light from the streetlamp.

n°293 : **124** was spiteful.

« L'interlocuteur, dit Kleiber (1981a : 313), doit au préalable connaître le porteur du nom » pour atteindre la référence visée. Le nom propre suppose donc une préconnaissance du référent tout en donnant l'illusion de constituer une véritable information. En réalité, par rapport au pronom, le surcroît informationnel du nom propre est assez faible. Mais, à la différence du pronom, la précédente mention du référent ici renommé peut être à distance : univoque et non anaphorique, le nom propre suppose la présence du référent en mémoire, mais ne nécessite pas la proximité de sa précédente mention. Au contraire, la redénomination ou reprise d'un même nom propre dans deux énoncés successifs est source d'ambiguïté[198]. La présence d'un nom propre ne signifie donc pas nécessairement que la phrase continue un texte immédiatement antérieur. Reste que le caractère indexical (déictique et non anaphorique) du nom propre fait que l'existence du référent paraît aller de soi, ne pas même avoir été construite, auparavant, par un texte : on a l'illusion que, par la simple évocation de son nom, le personnage se met à être parce que, avant d'être dans le

[198] « L'emploi en position sujet dans un énoncé non-initial au sein d'un segment, d'un nom propre répété codant un référent dont le niveau de focus est élevé […] donne lieu à des temps de lecture nettement plus grands par rapport à ceux enregistrés lors de l'emploi d'un pronom dans la même position. […] Une façon d'expliquer les temps de lecture plus élevés dans la condition 'nom-nom' serait de poser l'existence, chez l'allocutaire, de l'une ou l'autre des deux démarches suivantes : étant donné que le pronom attendu […] n'a pas été employé, le sujet mobiliserait des ressources cognitives supplémentaires, soit afin d'instancier un nouveau référent ayant le même nom que celui du référent topical ; soit en interprétant cette répétition comme un signal pour ouvrir un nouveau sous-topique, une unité de discours nouvelle ou le référent le plus saillant de l'unité précédente exige d'être réintroduit en même temps que de nouvelles coordonnées de temps, d'espace et de perspective » (Cornish 2000 : 19-20)

texte, il est dans la situation.

Le nom propre est parfois accompagné d'un titre ou d'une apposition qui peuvent compenser sa nullité informationnelle :

n°270 : **Dr.** Learmont, **newly appointed general practitioner for the districts of West Masedown and New Eliry**, rocks and jolts on the front seat of a trap as it descends the lightly sloping path of Versoie House.

n°310 : Buzzy, **the bass player,** had a susso Dave swung by his house on the way to the show case.

La personne désignée est toujours inconnue, mais le texte donne au lecteur de quoi situer son rôle ou sa fonction dans la situation.

Dans les phrases suivantes, l'illusion de saturation informative est encore plus grande :

n°143 : My legal name is Alexander Perchov.

n°145 : My name is Peter Paddington.

n°182 : My name is Bruno Littlemore: Bruno I was given, Littlemore I gave myself, and with some prodding I have finally decided to give this undeserving and spiritually diseased world the generous gift of my memoirs.

n°186 : His name was Atticus Cody.

n°275 : My name is Berl Pickett, Dr. Berl Pickett.

n°335 : My name was Salmon, like the fish; first name Susie.

n°359 : My name is Rhianna Jane Davies but my twin sister Vicky always calls me Re.

Le déterminant possessif du syntagme nominal sujet place le référent très haut dans l'échelle d'accessibilité. Pourtant, l'existence du possesseur est nouvelle, *brand-new* et *unanchored* selon les termes de Lambrecht (1994) : elle n'est pas active et porte pourtant les marques morphologiques de l'activation. De l'autre côté de *be* copule, se trouve le nom propre qui, étiquette vide, n'apporte au sujet qu'une détermination de façade. Et l'énoncé, circulaire, tourne en rond, piétine sur ce qui n'est du référent qu'une présentation de forme et qui tente d'apporter réalité et substance à un être dont l'existence n'est que faussement acquise.

Ces thèmes, qui présupposent un avant textuel et un entour situationnel, dénient à la première phrase son statut de commencement et sont la marque de l'*incipit in medias res* : au milieu des choses, le texte nous transporte sans ménagement au cœur d'un discours et d'une situation. Paradoxalement, ce sont donc les marques de cohésion, de connexion, de cohérence et de continuité qui produisent l'effet de discontinuité abrupte des débuts *in medias res*. Ce type d'exorde n'implique cependant pas nécessairement ce que Del Lungo (2003 : 172) appelle une « dramatisation immédiate ». En effet, *au milieu des choses* ne signifie pas toujours *au milieu de l'action*. Ainsi, au sein des débuts *in medias res*, on pourrait distinguer, en observant par exemple les types de procès (états *vs.* événements)[199], ceux qui plongent directement dans une action de ceux qui sont plus progressifs. Cependant, à notre avis, que l'action débute directement ou non est accessoire, l'essentiel étant le mode d'accès à la situation, brutal (mais ludique) parce que simulant une continuation[200].

Ce tour d'horizon des stratégies de continuation fait apparaître l'enjeu et le jeu liés à la position initiale en général, et à celle du thème initial en particulier. Ces thèmes initiaux aux référents supposément accessibles engagent un double mouvement :

Le texte et le narrateur regardent vers la gauche et, comme dans un tableau lorsque le regard d'une figure est attiré hors cadre, ils font exister cet ailleurs. Le surcroît de fiction est double : il consiste simultanément à faire croire que du texte existait avant le texte, que le texte a une vie hors de son cadre matérialisé sous les yeux du lecteur, et à prétendre que l'univers fictif excède le texte qui l'instaure. La fiction est *au carré*. L'impression de réalité du monde fictif en est amplifiée : autonome, il n'est pas prétexte à l'écriture, qui n'en est que la capture. Le lecteur, dès le premier constituant, est face à un double vide : celui matériel de la marge blanche qui occulte le texte antérieur et menace l'intégrité du texte effectif, et celui cognitif de la représentation de l'univers fictionnel, à peine balbutiante et qui pourtant se présente comme *déjà*, riche, vivante. Ces deux *trous* coïncident et déclenchent, sans doute, automatiquement chez le lecteur le désir de les réduire.

Le lecteur, lui, regarde vers la droite, puisqu'à gauche, il n'y a rien. Il suit le linéaire dans l'espoir d'y trouver de quoi réduire l'écart entre ce qui est et ce qu'il sait. Ainsi, le lecteur émet simultanément, mais à différents niveaux, des inférences rétrospectives et

[199] Nous n'effectuerons pas cette étude.

[200] L'absence de données spatio-temporelles dans la phrase accentue l'impression que le lecteur n'est pas pris en compte (Gollut & Zufferey 2000 : 95), qu'on ne situe pas les événements pour lui, qu'on ne lui présente pas les entités en place.

prospectives (rétrogrades et antérogrades) : il fait l'hypothèse, qui justifie la lecture, que la suite du texte (prospection) lui permettra de combler les vides de sa représentation et ainsi de reconstituer l'avant situationnel et textuel qui lui fait défaut (rétrospection)[201]. Le producteur du texte « se donne le droit de prélever une avance sur les connaissances du lecteur », d'après Gollut & Zufferey (2000), avance qui sera tôt ou tard remboursée :

> Une fois effectué le départ lancé, le texte apportera le plus souvent l'information susceptible de racheter la présomption initiale. Le lecteur sera initié plus ou moins rapidement au savoir dont il aura été d'abord abusivement crédité. Un rattrapage sémantique vient ainsi résoudre la tension créée par les préjugés du propos d'ouverture. (Gollut & Zufferey 2000 : 59)

L'initiale de la première phrase est une des pièces maîtresses de ce jeu de regards contraires. En effet, cette position code deux choses : que l'information qui s'y trouve est censée être déjà connue, et qu'elle est essentielle à la compréhension de la suite. La lecture de l'initiale de la première phrase d'un texte ne va donc pas sans une certaine tension, un certain *stress*[202]. Le lecteur peut s'y trouver pris en défaut et son ignorance risque de compromettre sa capacité à comprendre la suite. En effet, si, comme l'a prouvé Gernsbacher (1990 : 47), l'élément dit en premier est avantagé, plus saillant et mieux stocké en mémoire que les autres parties de la phrase, c'est que de sa saisie dépend tout le processus de compréhension, de représentation et, *in fine*, le succès de la lecture ; le lecteur a donc intérêt à lui porter toute son attention. La recherche en psychologie cognitive[203] a

---

[201] Des recherches en psychologie cognitive (Singer M. & F. Ferreira 1983 ; Potts, R.G., Keenan, M. J. & J. M. Golding 1988, rapportés dans Campion & Rossi 1999 : 510) ont prouvé que, lors de la lecture d'un texte narratif, les inférences concernant les événements étaient générées par le lecteur en priorité pour maintenir la cohérence entre les phrases du texte, non dans un but prédictif. Graesser, Singer & Trabasso (1994 : 372) proposent également que seules les inférences rétrogrades relatives aux objectifs des personnages (*superordinate goals*) et aux antécédents causaux sont générées *on line*, c'est-à-dire pendant la lecture : "In contrast, the theory predicts that readers do not normally construct inferences that forecast future episodes in the plot […]". Au contraire de ces théories constructionnistes (qui reprennent à leur compte le modèle de Construction-Intégration de van Dijk et Kintsch), les tenants de la théorie minimaliste (McKoon & Ratcliff 1992, 1995) soutiennent que les seules inférences générées lors de la lecture sont celles qui garantissent le maintien de la cohérence locale. Ils y incluent des prédictions. Cependant, selon eux, ces prédictions, qui se portent par exemple sur les conséquences d'un acte, n'ont pour objectif que la compréhension du contenu en cours de traitement, et non l'anticipation sur des épisodes éloignés du récit. Ceci est à mettre en rapport avec les études neurologiques sur la compréhension de l'action, rapportées par A. Berthoz (1997). Selon ces travaux, à la vue d'une action exécutée par autrui, l'observateur déroulerait toute la chaîne causale de cette action, de ses causes à ses conséquences (1997 : 28). Berthoz (1997 : 31) insiste notamment sur le caractère central de l'anticipation dans le fonctionnement de notre perception.

Le point 7.3. du chapitre 7 sera consacré à cette question.

[202] Ce *stress* est lui-même vecteur de plaisir, comme nous le verrons au chapitre 8.

[203] Voir Campion & Rossi (1999) pour un état de ces recherches.

prouvé que, confronté à une unité linguistique dont le référent est présenté comme devant être déjà connu, le lecteur fournit un effort cognitif conséquent afin d'assurer de quoi préserver, en comblant les vides par des inférences, la cohérence de sa représentation. Le prix de cet effort est une augmentation du temps de lecture, qui trahit un plus grand coût cognitif (Gernsbacher 1990, Campion & Rossi 1999, Tapiero & Blanc 2001).

Les deux mouvements contraires et complémentaires du regard (qui se ramifient et se divisent eux-mêmes) ne sont sans doute qu'un aperçu de la complexité des phénomènes cognitifs, linguistiques, émotionnels qui ont cours lors de la lecture d'une première phrase de roman. La jouissance du lecteur s'y niche ; ce jeu de voiles et de dévoilement est le propre du littéraire.

6.3.1.3. Un besoin d'ancrage

Au point précédent, on a vu que l'initiale de la première phrase était, dans 29% du corpus, consacrée à un *setting*, c'est-à-dire à un ancrage spatio-temporel. En fait, les références au temps, à l'espace, au temps qu'il fait, à la lumière et à l'atmosphère sont très nombreuses dans nos premières phrases, traduisant une attention portée à l'ancrage de la situation dans un décor, comme le peintre construit le paysage qui servira de fond à la figure du premier plan.

Nous avons fait un relevé, sur l'ensemble du corpus, d'expressions que nous avons jugées symptomatiques du repérage et de l'ancrage situationnel. Ont été comptés
- 202 références à un jour, semaine, mois, moment de la journée, une année, une saison[204],

[204] *Morning* (x22) : n°s22, 37, 40, 77, 78, 85, 108, 113, 114, 125, 221, 232, 262, 271, 288, 302, 318, 355, 358, 384, 391, 399.

Afternoon (x4) : n°s6, 217, 223, 383.

Evening (x11) : n°s35, 45, 162, 218, 238, 239, 250, 278, 295, 350, 369.

Night (x19) : n°s46, 47, 104, 105, 132, 133, 146, 181, 203, 216, 250, 274, 300, 303, 326, 360, 364, 368, 382.

Break of day / *dawn* (x3) : n°s146, 267, 401.

Sunset / *sunrise* (x2) : n°s96, 196.

Horaires (x12) : n°s23, 40, 88, 109, 118, 131, 250, 262, 302, 316, 343, 352.

Hour(s) / *minutes* (x10) : n°s7(x2), 45, 86, 105, 117, 195, 196, 271, 343.

Today (x3) : n°s107, 205, 345.

Jours de la semaine + *weekend* : (x10) n°s5, 49, 54, 86, 114, 208, 226, 278, 355, 367 (dont 5 *Sunday*).

Jours ou périodes spéciaux (x4) : n°s27 (*Christmas*), 95, (*Mother's Day*), 329 (*Memorial Day*), 393 (*Yuletide Break*).

Birthday (x3) : n°s260, 271, 344.

Day(s) (x23) : n°s22, 26, 33, 41, 53, 79, 90, 123, 126, 142, 149, 151, 158, 187, 205, 206, 208, 210, 218, 261, 284, 290, 367.

Week(s) (x3) : n°s180, 239, 362.

- 34 adverbes *often*, *still*, *already*, *never*, *always*, *sometimes* et *usually*, qui ancrent un événement dans un temps continu[205].

On compte donc un total de 236 ancrages temporels, ou une moyenne de 0,58 ancrage temporel par phrase, un ancrage temporel toutes les 1,75 phrases.

On trouve également

- 54 références aux conditions météorologiques, à l'atmosphère et à la lumière[206].

Quant à l'espace, nous avons relevé

- 184[207] mentions d'un lieu, auxquelles s'ajoutent
- 37 prédicats de position[208].

On obtient donc un total de 221 sur l'ensemble du corpus, soit une moyenne de plus de 0,5

Mois de l'année (x25) : n°s8, 22, 53, 59, 78, 83 113, 123(x2), 125, 196, 208, 221, 239, 250, 284, 290, 329, 330, 344, 355, 369, 383, 391, 399.

Month(s) (x6) : n°s260, 308, 320, 330, 341, 383.

Saisons (x11) : n°s41(x2), 86, 149, 195, 205, 208, 236, 329, 358 (dont 6 *Summer* et 4 *Winter*).

Dates (x15) : n°s8, 17, 22, 83, 123, 168, 205, 236, 262, 304, 350, 355, 367, 383, 391.

Year(s) (x7) : n°s39, 53, 68, 147, 281, 358, 369.

Early (x6) : n°s37, 226, 244, 329, 384, 399.

Late (x3) : n°s6, 278, 383.

Nul ne devrait donc négliger le potentiel romanesque du dimanche, de l'été et du matin.

[205] *Often* (x4) : n°s108, 129, 188, 277.

Still (x7) : n°s71, 77, 232, 322, 347, 384, 392.

Already (x4) : n°s201, 217, 260, 276.

Never (x7) : n°s2, 51, 91, 103, 149, 200, 348. On a exclu de ce compte les *never* employés dans un contexte prospectif ou hypothétique (n°s110, 179, 345)

Again (x6) : n°s13, 203, 218, 265, 296, 402.

Always (x4) : n°s21, 128, 321, 359.

Sometimes (x3) : n°s332, 353, 368.

Usually (x1) : n°s332.

[206] Température (x12) : n°s42, 60, 64, 108, 113, 125, 131, 215, 223, 330, 358, 401.

Intempéries (x23) dont

Rain (x4) : n°s127, 320, 358, 360.

Snow (x9) : n°s14, 22, 108, 117, 126, 230, 266, 358, 362.

Wind (x5) : n°s56, 77, 108, 197, 245.

Cloud (x1) : n°47

Fog (x1) : n°220

Mist (x1) : n°149.

Wet / humidity (x2) : n°s60, 113.

Sun (x4) : n°s5, 215, 284, 334.

Weather (x1) : n°266.

Bright (x3) : n°s57, 149, 373.

Dark(ness/ened) (x7) : n°s64, 133, 208, 250, 290, 292, 294.

Light (x4) : n°s45, 57, 267, 292.

évocation d'un lieu ou d'une position par phrase : on en trouve une toutes les deux phrases en moyenne.

On a également relevé

- 27 éléments du paysage[209].

En résumé, en additionnant les ancrages temporels et spatiaux, on obtient un total de 457, soit une moyenne d'un peu plus d'un ancrage par phrase. En additionnant les atmosphères et les paysages, un total de 80 place la moyenne à une mention de l'atmosphère et du paysage toutes les deux phrases.

Ces chiffres sont des moyennes : certaines phrases comportent plusieurs marques d'ancrages et plusieurs références à l'atmosphère et au paysage, d'autres n'en contiennent aucune. Comparons :

n°143 : My legal name is Alexander Perchov.

n°289 : "Miss Kawasemi?"

n°346 : My world is compressed.

---

[207] Noms propres de lieux (x74) : n°s1, 6, 11, 17, 29, 33, 34, 35, 43, 53(x2), 62, 68, 71, 74, 78, 83, 110, 123, 144, 147(x3), 158, 161, 166, 191, 192, 206(x2), 211, 220, 226(x2), 239, 248(x2), 254, 269, 270(x3), 277, 278, 284, 303(x3), 320(x3), 327, 331, 348(x2), 360, 364(x2), 365, 366, 367, 369(x7), 378(x3), 380(x2), 400.
North / South (x10) : n°s1, 34 (*Southwestern*), 53, 99, 104, 189, 253, 269, 320, 348.
Lieux divers (x13) : n°s22, 80, 96, 174, 292 (*outside*) ; n°s35, 169, 181 (*place*) ; n°s169, 267, 314 (*far*) ; n°199 (*somewhere*) ; n°302 (*site*) ; n°s62, 329 (*neighborhood*).
Bâtiments, pièces, habitations, lieux commerciaux (x61) : 1(x3), 3(x2), 6, 17, 23(x2), 29(x2), 31, 32, 49, 53(x2), 60, 64, 71, 76, 97, 112, 123, 132, 157, 158, 162, 169, 172, 173, 192, 202, 208, 226, 238(x3), 239(x2), 250, 257(x2), 259, 262, 300(x3), 304, 306, 310, 314, 317, 319, 322, 336, 342, 348, 357, 367, 370, 399.
Villes, quartiers, rues, routes (x26) : n°s4(x2), 29, 34, 39(x2), 49, 62, 74, 77(x2), 163, 166, 282, 292, 300, 306, 329, 331, 349, 350, 358(x2), 388, 389, 398.

[208] *Stand* (x15) : n°s14, 33, 64, 66, 99, 144, 159, 174, 238, 239, 257, 292, 364, 395, 401.
Lie (x2) : n°s152, 336.
Sit (x9) : n°s18, 62, 76, 97, 208, 253, 342, 352, 392.
Be seated (x1) : n°64
Enter (x3) : n°s23, 304, 319.
Live (x7) : n°s1, 4, 62, 166, 189, 262, 329.

[209] *River* : n°s34, 44, 59, 261, 334, 389.
Valley : n°s34, 56, 127, 254, 341.
Plain : n°s34, 388.
Field, view : n°s253, 328.
Pool : n°11.
Tree(s) : n°s139, 146, 164, 223, 325, 398.
Sea : n°s77, 200.

et

n°1 : Terrieux lived in a small apartment on the fourth floor of a rooming house in the South end of Saint-John, New Brunswick.

n°22 : On the morning of the 16th December, 1784, a day of bleak skies heralding snow, a box-cart rattled into Bolt Court and drew up outside No.8.

n°29 : In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end, there is a little room.

Dans la seconde série de phrases, les parties consacrées à l'ancrage spatio-temporel et, pour la phrase n°22, à l'installation d'un climat prennent la quasi totalité de l'espace phrastique, si bien que, en particulier lorsque les circonstants sont antéposés, ce sont les entités et les procès qui semblent se rapporter à leur cadre et non l'inverse. Dans la première série de phrases, l'absence de toute description du cadre crée un manque qui révèle une attente.

Dans la saturation ou la rétention, les phrases du corpus illustrent le rôle capital de l'ancrage temporel, spatial, du décor et de l'installation d'une scène dans la construction de l'univers de la fiction et de sa représentation (le *text world* de Werth 1999). Plus la phrase est riche en informations ayant trait au cadre, plus la scène mentale qu'élabore le lecteur est susceptible d'être assurée, stable, prête à recevoir entités et événements. Plus elle est pauvre en informations de ce type, plus le lecteur, insécurisé, va pallier ces manques par des inférences et ainsi tenter de reconstituer un cadre minimal, quitte à le modifier par la suite. La loi de la *Gestalt* est dans les deux cas vérifiée : le fond prépare l'apparition de la figure et garantit sa saillance ; la figure demande et suppose un fond contre lequel ses contours pourront s'offrir à la perception.

6.3.2. L'existence

Une fois installés les *settings* et délivrée la *world defining information* (Werth 1999, Pitkänen 2003), le rôle informatif de l'*incipit* est de peupler cette scène d'entités, construire l'existence des référents, en particulier ses acteurs humains. Les phrases développent diverses stratégies dont dépend le « mode de donation » (Gollut & Zufferey 2000 : 19) des référents, lié à la problématique de leur accessibilité déjà discutée au point précédent à propos des thèmes initiaux.

Selon les termes de Le Ny (1979), il s'agit pour le texte d'inviter le lecteur à

> […] donner une existence cognitive à une occurrence particulière d'un

> signifié : c'est, en somme, l'activité de *penser* à quelque chose, qui est spécifié ici par les seules caractéristiques de la classe à laquelle il appartient : un homme, un pays, un accident, etc. Ce qui donne à cette activité son importance dans le langage, c'est qu'elle peut être suscitée chez tout individu par une instruction verbale adéquate. (Le Ny 1979 : 42)

Ces instructions verbales sont l'objet de cette section.

Selon Gollut & Zufferey (2000 : 23-56), dans leur ouvrage sur la première phrase balzacienne (dans *La Comédie humaine*), il existe deux façons de porter un référent à l'existence : en le *posant* ou en le *présupposant*. Dans le premier cas, le référent se voit attribuer la propriété d'existence, qui « apparaît ainsi, dans la communication, comme une donnée nouvelle » (Gollut & Zufferey 2000 : 24). Dans le second, l'existence du référent est supposée acquise, et « l'énoncé produit, par implication nécessaire, le rappel d'un savoir préétabli » (*ibid.* : 25).

6.3.2.1. L'existence posée

Selon Le Ny (1979), « l'*instruction* verbale » qui commande « l'*opération* de « poser » » peut prendre différentes formes :

> On la trouve d'abord sous des formes explicites, préparatoires à des développements ultérieurs, telles que « je vais vous parler de..., je vais vous raconter l'histoire de..., etc. ». Mais elle se rencontre aussi sous des habillements plus particuliers dans des domaines aussi éloignés que les contes traditionnels, les histoires drôles et les développements mathématiques :
>
> (1) « Il était une fois une princesse ; elle..., etc. »
>
> (2) « Il y avait un type (ou un mec) qui... »
>
> (3) « Soit un triangle ABC ; considérons..., etc. »
>
> Ces trois formulations correspondent bien à des instructions expresses invitant l'interlocuteur à poser un ou des signifiés, et à s'apprêter à recevoir des précisions le concernant. (Le Ny 1979 : 42)

Dans le genre romanesque, deux procédés grammaticaux permettent de poser l'existence d'un référent : la prédication et l'extraction. Tous deux correspondent aux énoncés thétiques, discutés au point 6.3.1.2.B.b.

i) Par prédication

On lit dans Gollut & Zufferey (2000) :

> Prédiquée, l'existence constitue le contenu principal de l'assertion. Elle est affirmée explicitement par un verbe signifiant cette propriété (exister, être) ou faisant état de la *présence* en un lieu de la chose mentionnée (il se trouve..., il y a...). (Gollut & Zufferey 2000 : 24)

En anglais, il s'agira donc des énoncés de prédication d'existence en *there-be* et des inversions locatives.

La tournure présentative *there-be* apparaît dans 18 phrases. Dans le cadre d'un chapitre sur la construction d'existence des référents, nous n'en retiendrons que 17, la phrase n°9 ne faisant mention d'aucun référent :

n°9 : First there wasn't and then there was.

Parmi les phrases contenant un *there* dit existentiel suivi d'un prédicat d'existence, certaines posent l'existence d'une nouvelle entité dans une situation :

n°29 : In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from the end, **there** is a little room.

n°42 : **There** was a chill in the air that Mary could feel through the windowpanes.

n°99 : **There** was a man standing against the north wall, barely visible.

n°176 : **There** was a strong smell of smoke, and new fear fuelled me.

n°319 : **There** was a smattering of applause as Malcolm Fox entered the room.

n°331 : **There** was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad it had forgotten its name.

On est frappé par le quasi systématisme de la présence de *there* en première position. Elle rejoue peut-être linguistiquement l'ordre de la perception. Phrase n°99, on pose, pour la première fois dans le discours, l'existence d'une entité. Aux phrases n°s29 et 331, c'est l'existence d'un lieu qui est construite. Quant aux phrases n°s42, 176 et 319, elles disent l'existence d'un phénomène perceptif, la fraîcheur de l'air, une odeur, un son. Notons que, dans ces trois dernières phrases, le nouveau référent est un percept siégeant dans une entité humaine dont l'existence, comme l'indiquent le nom propre et le pronom personnel, se

donne à l'inverse comme présupposée.

Au vrai, dans ces phrases, existences posées et présupposées (articles définis, noms propres, pronom) se côtoient, si bien que l'attitude de présentation, apparemment adoptée par le locuteur et affichée d'entrée par ce *there-be* initial, est à relativiser : le référent est certes présenté comme nouveau, mais au sein d'une situation présentée comme connue. Il est, en fait, une nouveauté introduite dans un cadre dont l'existence est acquise. Phrases n°^{os}29 et 331, le nouveau lieu appartient à un ensemble plus grand qui, lui, comme l'indiquent le défini de *the lonesome town* (n°29) et les noms propres, est connu. Phrases n°^{os}42, 176 et 319, le référent est un phénomène éphémère (*a chill in the air*, *a smell of smoke*, *a smattering of applause*) qui provoque une sensation chez un individu (*Mary could* ***feel***, *a strong* ***smell***). Cette sensation mène à la reconnaissance de l'existence du référent. La perception de l'apparition du phénomène et la saillance de sa nouveauté supposent la préexistence de l'individu percevant et de la situation dans laquelle il se trouve, dans laquelle le phénomène est apparu. Phrase n°99, une nouvelle entité est introduite dans un cadre déjà connu : l'article défini de *the North wall* montre que l'énonciateur prend ce cadre pour acquis.

Apparemment pertinent par rapport à une situation dans laquelle il représente l'unique nouveauté, le nouveau référent est ainsi fortement focalisé. En premier et en avant (sauf au n°29), le nouveau référent attire toute l'attention, peut-être jusqu'à faire oublier le statut présupposé de son cadre, qu'il éclipse en faisant diversion. Le narrateur se livre ici à un jeu de prestidigitation en fabriquant une phrase à deux vitesses : à l'avant, il prend le temps d'installer un nouvel état de connaissance, adopte une forme censée satisfaire aux désirs et aux besoins d'information du lecteur, pendant que, à l'arrière, il élude la présentation de tout le cadre. Orienter toute la lumière sur le nouveau référent a pour effet de laisser dans l'ombre tout ce dont il n'entend pas parler. Phrase n°29, en dépit d'un ordre inversé, le résultat est comparable : en resserrant le *scope* du cadre connu (article défini et noms propres) jusqu'au référent dont on construit l'existence, la nouveauté de celui-ci apparaît comme relative à l'ancienneté de son cadre. Pourquoi faire l'effort de présenter un référent par les voies discursives et syntaxiques *ad-hoc* si tout ce qui l'entoure et ce à quoi il se rapporte est inaccessible ? Puisque, de toute façon, tout est nouveau, pourquoi ne présenter qu'un seul référent ? N'est-ce qu'un simulacre de présentation ?

Partiellement : il faut admettre qu'un référent est bel et bien présenté, que le narrateur guide le lecteur vers l'accès à cette nouvelle connaissance et la formulation

existentielle favorise l'assimilation de cette donnée. Néanmoins, ce que le narrateur cède à l'avant, il le reprend à l'arrière. Le bénéfice pour lui est double : premièrement, il s'acquitte en surface de sa mission informative en introduisant un élément en bonne et due forme, tout en accélérant la mise en place du reste ; deuxièmement, il profite des vertus focalisantes de la structure présentative et peut ainsi diriger l'attention du lecteur sur le référent, ainsi que ses attentes dramatiques. En effet, L. Gournay (2006 : 49) fait remarquer que, sur un corpus de textes narratifs, le syntagme nominal postverbal introduit par *there-be* est le plus souvent thématisé dans la phrase qui suit.

Seule la phrase n°253 présente conjointement le référent et son cadre comme nouveaux :

> n°253 : **There** is a field – a broad south-sloping field sitting astride a long hill that curves away into a secret leafy valley.

L'énonciateur semble y décrire une image dans laquelle rien n'est familier (indéfinis), et le lecteur est invité à découvrir ce paysage en même temps que lui. Le lecteur se sent guidé, comme s'il était aveugle et qu'un voyant lui détaillait (de façon subjective, comme l'indique l'adjectif *secret*) l'environnement en mots afin qu'il puisse s'en faire une représentation mentale.

Dans certaines phrases, le référent introduit par le tour présentatif *there-be* n'est pas nouveau. En revanche, *there-be* y sert à présenter un nouvel état de faits : phrase n°160,

> n°160 : *Even then, more than a year earlier,* ***there were*** *neurons in her head, not far from her ears, that were being strangled to death, too quietly for her to hear them.*

her head annule rétroactivement la nouveauté du référent du syntagme nominal à l'indéfini *neurons* : par association, l'existence des cellules qui garantissent l'activité cérébrale est présupposée dès lors qu'on parle d'un animé. D'autre part, la proposition subordonnée relative introduite par le relatif *that* et dont la tête est le syntagme verbal *were being strangled* est le véritable apport informationnel de la phrase. La nouveauté n'est donc pas un référent, mais un événement ; mieux, c'est l'existence de cet événement à ce moment donné du temps : *a year earlier*. La forme de l'énoncé est donc bien thétique, l'événement est présenté comme une nouvelle, mais l'existence de son participant est présupposée par le contexte.

Phrase n°189,

> n°189 : He is twenty-six, and for as long as he's lived in the North, **there has been** only the Aleut Woman.

la phase de présentation du référent de *the Aleut Woman* a été dépassée et son existence est

ici présupposée, comme l'indique l'article défini. Gollut & Zufferey (2000 : 28) le rappellent, un référent dont l'identité est établie, comme c'est le cas pour *the Aleut Woman*, est typiquement présupposé[210]. L'expression existentielle n'est pas ici employée pour poser son existence, ni pour la présenter, mais pour dire que son existence revêt un caractère essentiel et unique dans la vie du personnage masculin. Son existence éclipse toutes les autres, elle est pour lui la seule, l'unique (*only*) : *there-be* redit donc son existence comme si c'était la première fois, car, symboliquement, elle est la seule à pouvoir faire l'objet d'une prédication d'existence, et, dans un énoncé portant sur les femmes de la vie du personnage masculin, le syntagme nominal *the Aleut Woman* est le seul à pouvoir figurer à droite de *there-be*. En conséquence, ce que présente *there* n'est pas un référent, mais un état de faits : on n'asserte pas

(only) THE ALEUT WOMAN – EXIST

mais

[That the Aleut Woman is the only one] – EXIST

Dans les phrases suivantes, l'existence du référent est niée :

n°277 : Though I often looked for one, I finally had to admit that **there could be** no cure for Paris.

n°349 : Allison Spooner wanted to leave town for the holiday, but **there was** nowhere to go.

Aucun nouveau référent n'est donc introduit, en revanche, *there-be* permet de présenter un nouvel état de fait : au n°277, l'énonciateur a compris que le monde tel qu'il est ne propose aucun remède contre le charme de Paris, au n°349, le personnage est confronté à un état de manque, où un bien lui fait défaut. Nier l'existence de l'objet revient donc à porter à l'existence l'état de son absence.

Phrase n°211,

n°211 : **There are** Gods in Alabama: Jack Daniel's, high school quarterbacks, trucks, big tits, and also Jesus.

le syntagme nominal *Gods* est une reclassification des référents des six syntagmes nominaux énumérés. *There-be* n'introduit donc pas de nouvelles entités, mais une nouvelle façon de présenter des référents. Ces derniers, qui ne font pas directement l'objet de la présentation

[210] « À l'existence présupposée correspond évidemment une identité établie, c'est-à-dire que le sujet bénéficie d'un repérage référentiel préalable. » (Gollut & Zufferey 2000 : 28).

en *there-be*, ont un statut existentiel ambigu : la marque d'alcool et Jésus sont des connus culturels et leur existence est donc présupposée ; quant aux trois syntagmes nominaux qui les séparent, bien que la détermination Ø suivie de discontinus pluriels oriente vers un indéfini, le défini est envisageable. Dans une glose en français, on dirait sans doute « les ». Si les référents ne sont pas clairement présentés comme nouveaux, leur association à la notion de divinité l'est bien. *There-be* permet donc à l'énonciateur de porter un état de faits à la conscience de son destinataire.

La phrase n°74 est ambiguë :

> n°74 : **There was** something humiliating about waiting in a cart on a busy London street with all your possessions stacked around you, on show to the curious public.

There permet d'introduire une nouvelle qualification, dont *something* est le support nominal. La phrase est proche de

> n°74a : **It was** humiliating to be waiting in a cart on a busy London street with all your possessions stacked around you, on show to the curious public.

Il s'agit donc d'une forme d'extraposition en *there*, dont l'énoncé d'origine est

> n°74b : To be waiting in a cart on a busy London street with all your possessions stacked around you, on show to the curious public **was humiliating.**

Comme dans l'extraposition en *it*, cette forme en *there* permet la focalisation de la qualification. Les implications en sont pourtant différentes : premièrement, en rapportant la qualité à *something*, un support discontinu et limité, l'énonciateur laisse entendre qu'elle n'est qu'une parmi d'autres possibles ; deuxièmement, l'indéfini de *something* suggère que le site de la qualité est un peu flou, qu'on ne sait trop où elle se loge. La qualité étant dite par un participe présent adjectivé, elle est dérivée d'un procès, ici émotionnel : il y a quelque chose dans cette situation qui provoque chez moi/chez vous un sentiment d'humiliation, donc cette situation est humiliante. Le sujet profond de l'extraposition étant une proposition nominalisée (en *to*), c'est-à-dire la réélaboration d'une proposition finie (dans la théorie cottienne, Cotte 1998 notamment), son référent est présupposé. *There-be* ne sert donc pas à l'introduction d'un nouveau référent mais isole et rend manifeste pour la première fois une qualité, inhérente à un référent qui, lui, est présupposé. Grâce à l'extraposition et à la tournure présentative, on la met en avant, la montre du doigt, comme on attire l'attention sur un nouveau référent. Autrement dit, c'est l'effet focalisant de la tournure présentative qui est recherché dans cette phrase, non véritablement sa capacité à poser l'existence d'un

nouveau référent dans une situation. Cette propriété focalisante est, d'après L. E. Breivik (1983) due au contenu pragmatique du marqueur *there*[211] :

> […] *there*] carries a kind of pragmatic information which we will call signal information: it functions as a signal to the addressee that he must be prepared to direct his attention towards an item of new information. (Breivik 1983 : 205)

Comme nos exemples l'ont montré, la nouveauté du référent doit parfois être relativisée. Pour Bolinger (1977 : 94), la tournure en *there-be* rend surtout le référent présent à l'esprit du destinataire, le porte à l'avant de sa conscience[212], rendant ainsi manifeste le travail d'orientation effectué par l'énonciateur. Copy (2008 : 198) fait remarquer, exemple à l'appui, que le référent introduit par *there-be* est prédisposé à être thématisé dans la phrase suivante. En effet, phrase n°190 :

n°190 : **There are** many ways to have a deprived childhood.

on imagine aisément que la seconde phrase viendra expliciter *many ways*, détailler, énumérer ce qui compose ce pluriel. Dans cette phrase, le choix de la tournure existentielle semble d'ailleurs moins répondre à un désir de présenter un nouveau référent qu'un nouveau centre d'intérêt dans le discours, voire, peut-être, de signaler un recentrage. En effet, cette phrase pourrait également être la conclusion d'un long exposé sur les formes et les causes des difficultés sociales et affectives des enfants, ou bien intervenir au milieu, pour annoncer un récapitulatif des différents facteurs en cause.

Pourtant, si l'on en croit J. Birner & G. Ward (1993), une des contraintes qui conditionne l'emploi de *there-be* est que le référent doit être nouveau dans le discours, ou présenté comme tel aux oreilles du destinataire. L'ironie est donc là : *there-be* sélectionne et promeut un référent en le présentant comme nouveau et en le focalisant contre un fond qui l'est tout autant et mériterait, lui aussi, d'être présenté. C'est offrir au convive la plus petite part du gâteau en la garnissant de bougies scintillantes pour détourner son regard de tout ce dont il est privé. Dans le même temps, *there-be* donne sans malice au lecteur l'instruction de « *penser* à » ce référent (Le Ny 1979 : 42), d'en faire l'objet de ses représentations et de le

---

[211] Notons que, selon Breivik (1983), *there* existentiel n'a plus aucune valeur spatiale.

[212] On trouve la même idée chez M. A. Gomez-Gonzalez (2001 : 263) qui, à partir d'une étude sur corpus, s'intéresse au rôle de *there* existentiel dans l'organisation du discours (elle souligne) : "The underlying rationale is that *the interpersonal dimension of existential-there constructions does not reside in their transmitting of the existence or the non-existence of something, but rather in their conveying an instruction to present something on the scene*. In this light, the claim is made that *there* is not semantically empty, but 'brings something into awareness': it brings a piece of knowledge into consciousness […]."

conserver en mémoire.

En tout état de cause, *there-be* n'est pas le moyen privilégié de construction d'existence dans notre corpus. Présente dans seulement 17 phrases[213] (4,2% du corpus), la contribution de ce tour présentatif à la construction des éléments concrets de la situation est faible : il ne sert à l'introduction que deux animés humains (n°s99 et 189) dont un seul est présenté comme nouveau (n°99), et de trois nouveaux lieux (n°s29, 253, 331).

Second moyen linguistique de poser l'existence d'un référent par prédication, **l'inversion locative** n'est utilisée que dans cinq phrases, soit environ 1% du corpus. Y sont introduits un lieu (n°62), une masse d'animés humains (n°314) ne correspondant sans doute pas à de futurs acteurs du récit, et une femme (n°320) dont le rôle dans le récit s'annonce à l'inverse central. Le sens de *howlers* phrase n°234 est ambigu et ne permet pas de savoir si le référent introduit est un groupe humain (*howlers* = *those who howl*) ou une série d'événements malencontreux (*howlers* = *mistakes*). Quant à la phrase n°73, elle introduit une absence.

n°62 : Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live **sits** a little store front with a simple sign stenciled on the window: 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'

n°73 : In the Beginning **was** not the Word...

n°234 : In the beginning **were** the howlers.

n°314 : For as far as the eye could see **were** miles and miles of Jews, families of four, five, and more packed into long, solid brick rows – so many 'Steins and 'Vitzes, Silvers and Golds – each house with its own narrow scroll of front lawn and a cement patio big enough for exactly two folding chairs.

n°320 : When Pemberton returned to the North Carolina mountains after three months in Boston settling his father's estate, among those waiting on the train platform **was** a young woman pregnant with Pemberton's child.

Identifiée comme une forme relativement rare en langue naturelle (Gournay 2006), l'inversion locative est typée et rappelle le style des contes pour enfants. Aux phrases n°s73 et 234, elle mime le style biblique, qui n'est guère éloigné de celui des contes et légendes. Cependant, aux phrases n°s62, 314 et 320, la formulation est marquée d'un style

[213] 18 si l'on compte la phrase n°9 : First there wasn't and then there was.

simplement littéraire.

Si elle est généralement classée par les linguistes, aux côtés de *there-be*, au rang des tournures présentatives, son opportunité en début de récit ne fait pas l'unanimité. Bolinger (1977), notamment, voit l'élément de localisation qui l'initie comme profondément en lien avec le contexte antérieur. Il considère cette antéposition comme une forme de topicalisation (Bolinger 1977 : 110), rendant ainsi difficile son emploi dans une première phrase. Cette contrainte est due à ce que Bolinger (1977) identifie comme la *scene-setting function* de l'élément locatif, et en particulier à la façon dont la scène est *immédiate* : l'inversion locative reproduit la perception du phénomène dans son décor (on le note bien phrase n°320) et met le destinataire en sa présence sur cette *scène immédiate* (*immediate stage*, Bolinger 1977 : 93). Le caractère concret et immédiat du cadre implique que les deux parties de la communication en ont déjà conceptualisé l'existence et stabilisé la représentation.

L'existence posée par prédication n'est ainsi représentée que dans 21 phrases sur 402 (environ 5%) : ce mode est donc très peu fréquent, en particulier pour construire l'existence des référents humains. Pourtant, d'après Gollut & Zufferey (2000), il serait de nature à faciliter la tâche au lecteur. Ils citent Combettes (1992) :

> B. Combettes note que « d'un point de vue discursif, introduire un référent dans une proposition et dire que ce référent est impliqué dans des relations prédicatives avec d'autres constituants sont deux tâches qui sont mieux gérées si elles sont accomplies indépendamment l'une de l'autre » (1992 : 13). En effet, quand l'opération référentielle est décomposée (prédication existentielle puis attribution), le contenu informatif suit un développement progressif, et cette linéarité favorise l'assimilation des données. (Combettes 1992 : 13, *in* Gollut & Zufferey 2000 : 55)

ii) Par extraction

> Un dispositif plus concis de l'instruction de « poser » est constitué par l'article indéfini […]. Par exemple, on pourra lire dans un journal :
>
> (6) « Hier *une* avalanche a entraîné *une* cordée d'alpinistes qui... »
>
> Les débuts de récits ou de roman – dits *incipits* – sont classiquement de cette

forme […].

> En littérature les expositions sont une forme particulière de position. […] [L]'article indéfini comporte à peu près toujours une instruction de poser […]. (Le Ny 1979 : 44)

À ce que décrit Le Ny (1979), correspond ce que Gollut & Zufferey (2000) nomment l'existence posée par extraction :

> Dans ce cas, l'attribution d'existence ne repose pas sur un prédicat spécialisé (le verbe signifie une action ou un état quelconque), mais sur le choix du déterminant. Parce qu'il « pose l'existence du référent qu'il détermine » (Arrivé & *al.* 1986 : 75), l'article indéfini assure ce fonctionnement. En effet, il extrait un individu de la classe à laquelle renvoie le substantif, de sorte que, particularisé par sa désignation même, cet individu accède à l'existence. (Gollut & Zufferey 2000 : 24-25)

Compte tenu du grand nombre d'indéfinis dans le corpus, et la construction d'un cadre spatio-temporel ayant déjà été l'objet du point 6.3.1., nous ne citerons que des exemples concernant des entités humaines et des objets concrets.

Pour dire l'existence de son référent, un syntagme nominal indéfini doit s'interpréter comme renvoyant à un référent spécifique : n'existe que ce qui s'actualise en un temps et un lieu uniques. Nous ajouterons avec Kleiber (2001) que ce sont les prédicats qui offrent aux syntagmes nominaux indéfinis leur interprétation spécifique : en participant à un procès, le référent hérite de l'unicité spatio-temporelle de celui-ci. Cependant, selon Kleiber (2001), un indéfini ne peut être rendu spécifique que lorsqu'il est combiné à un prédicat *spécifiant* (voir au point 6.3.1.2.B.b.) :

> De tels prédicats, essentiellement événementiels, comportent des points d'ancrage spatio-temporels ou *points de référence* qui font que les actants ou arguments qu'ils impliquent se trouvent également spécifiés. (Kleiber 2001 : 49)

Ces prédicats, Kleiber les qualifie également d'*externes*, c'est-à-dire que les procès sont extériorisés, matérialisés en un temps et un lieu spécifiques. À l'inverse, les prédicats de propriété et d'état, qualifiés d'*internes* et de *non-spécifiants* ne suffisent pas, selon Kleiber, à l'installation d'un nouveau référent :

> […] si les prédicats *non spécifiants* ne conviennent pas pour « installer » (Galmiche 1986[214]) ou spécifier (p.53) un nouveau référent, c'est parce qu'en tant que propriétés, ce sont des prédicats internes, qu'une relation inhérente

> unit à l'objet de référence. Ils n'ont pas de localisation externe, ils ne « sortent » pas de l'objet qui les vérifie. (Kleiber 2001 : 52-53)

Le caractère stable et inhérent d'une propriété prive son support de la visibilité et de la saillance que le prédicat *externe*, en revanche, offre automatiquement à ses participants. Cela dit, Kleiber (2001 : 56) ajoute que si un prédicat statif est accompagné d'un complément circonstanciel de lieu[215], il peut devenir spécifiant : les participants du procès héritent de cette localisation et se trouvent ainsi spécifiés. Gollut & Zufferey (2000) ne font pas explicitement mention de l'importance du type de prédicat, mais tous leurs exemples d'existence par extraction incluent des prédicats *spécifiants*.

De l'analyse de Kleiber, nous retenons ceci : pour être spécifié, un indéfini doit être localisé spatialement. Le phénomène ne se limite donc pas aux seuls syntagmes nominaux sujets des prédicats *spécifiants* : tout indéfini qui gravite autour d'un de ces prédicats est susceptible d'être localisé et spécifié par lui. Voici une liste d'exemples. Dans les phrases ci-dessous, un indéfini est sujet ou objet d'un prédicat *spécifiant*. Extrait de sa classe, un référent spécifique est désigné et le prédicat l'ancre dans une situation spatio-temporelle unique ; ainsi son existence est posée.

n°7 : An hour and forty-five minutes before Nazneen's life began – began as it would proceed for quite some time, that is to say uncertainly – her mother Rupban felt **an iron fist** squeeze her belly.

n°23 : At almost one o'clock I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying **a black Penguin paperback** and **a small white CVS bag**, its receipt stapled over the top.

n°46 : Suddenly, from the depths of an otherwise peaceful night, **a name** erupted from the past: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°56 : From the slopes of Mont Blanc across the valley, **a glacier-edged wind** set the ski chairs swinging like hanged men.

n°95 : **A flattened and drying daffodil** was dangling off the little card that I had made my aunt Atie for Mother's Day.

n°100 : **Something** woke her mid-dream.

---

[214] Kleiber fait ici référence à M. Galmiche (1986), « Références indéfinies, événements, propriétés et pertinence » in *Recherches linguistiques XI, Déterminants, syntaxe et sémantique*, Paris : Klincksieck et Metz : Centre d'Analyse syntaxique, Université de Metz.

[215] Nous rappelons (voir 6.3.1.2.B.b) que, pour Kleiber (2001), la localisation spatiale est plus spécifiante que la localisation temporelle. En effet, un objet peut exister à différents moment du temps, mais ne peut pas occuper simultanément deux portions de l'espace (Kleiber 2001 : 56).

n°104 : At the central train station, **a lone traveler**, a woman, steps off the overnight train from the north.

On notera ici que, phrase n°104, le syntagme nominal *a woman* mis en apposition n'est pas, à notre sens, spécifié. La référence à la notion *woman* vient qualifier et classifier *a lone traveler*, avec lequel *a woman* est coréférentiel. *A woman* n'est donc pas en lien direct avec le prédicat.

n°116 : They had made **a movie about us**.

n°159 : Thomas Hovington was walking across his backyard when he heard **a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed**.

Phrase n°159, le syntagme nominal dont *sound* est la tête est objet du syntagme verbal *heard*, et *sound*, représenté par le pronom relatif *that*, est également sujet du syntagme verbal de la proposition subordonnée relative. Il est donc spécifié par sa participation à deux procès. En apparence, la qualité *spécifiante* du prédicat *hear something* n'est pas évidente : procès invisible, *hear* est apparemment *interne*. Cependant, ce que l'on entend sont les phénomènes qui se manifestent en un temps et lieu. Les verbes de perception visuelle et auditive ont en effet pour objet des phénomènes qui *arrivent*, et la perception peut être considérée comme un événement. Sauf emploi particulier, on dira donc que les prédicats de perception sont *spécifiants*. Ainsi phrase n°25 :

n°25 : **A dog** – it was **a dog** I saw for certain.

Objet de *saw*, le référent de *a dog* est spécifié. On revient sur cette phrase un peu plus bas.

n°228 : Alfred was growing **a mustache**.

n°255 : 'I'm writing **a history of the world**,' she says.

n°286 : **An orange Sainsbury's plastic bag in full sail** floated along the dark pavement.

Phrase n°286, l'indéfini est spécifié par le prédicat *floated along the dark pavement*, composé d'un verbe décrivant un événement explicitement localisé par un complément circonstanciel de lieu, mais l'était déjà par le syntagme prépositionnel *in full sail*, complément du nom *plastic bag*. En effet, la préposition *in* annonce une condition particulière de l'objet : *in* dit une relation de repérage de contenu à contenant et, métaphoriquement, la condition de l'objet, sa forme, tient lieu de contenant. Le complément du nom spécifie une contingence de l'objet, liée à un contexte spécifique (le vent).

n°287 : **A woman** steps out of her carriage, **brass bells** on its hood chinking like a dancer's anklets.

Phrase n°287, *a woman* est premièrement localisé par le prédicat *steps out of her carriage* qui le spécifie. Deuxièmement, *brass bells*, indéfini pluriel, est spécifié par le prédicat *chinking* de la proposition au gérondif, dont il est sujet. D'autre part, le référent est repéré par rapport à un autre dans le syntagme prépositionnel complément du nom *on its hood*. Le déterminant possessif, qui renvoie à *her carriage*, indique que l'existence du référent de *its hood* est déjà posée. Déjà situé, *its hood* sert de localisation à *brass bells* et le rend spécifique. En revanche, *a dancer's anklets* étant à interpréter comme un modèle générique, il n'est pas spécifié, l'existence de *a dancer* n'est pas assertée.

n°325 : **Six crows** sit in our greengage tree.

n°300 : In the top floor room of the dilapidated town house across the terrace, **a light** has been on all night.

n°374 : To put it as simply as possible: this is the story of **a polygamist** who has **an affair**.

Phrase n°374, le prédicat *has an affair* dont *who*, pronom relatif mis pour *a polygamist*, est sujet est *spécifiant*. Sa réalité se manifeste par une série de procès d'événements caractéristiques : se rencontrer, se séduire, se donner rendez-vous, etc. En outre, *have an affair* décrivant un procès qui est dit avoir eu lieu, *an affair* se trouve également spécifié d'office.

Dans les exemples suivants, un indéfini est complément de la préposition dans un syntagme prépositionnel complément circonstanciel d'un verbe *spécifiant*.

n°18 : Despite the fact that Carol Jackson has to sit in **a pram**, she and her mother are going out together, while mine is downstairs whispering with **a perfumed woman in animal skin**.

n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and she was attempting to open **a package** with **a carving knife**.

n°66 : **A man of sixty-eight** is standing on **a Cornish beach**, peeing on **small molluscs**.

n°71 : **A white Pomeranian named Fluffy** flew out of **a fifth-floor window** in Panna, which was a brand new building with the painter's scaffolding still around it.

n°151 : On my first day in jail, **a three hundred pound man named Porterhouse** hit me in the back of the head with **a metal tray**.

n°178 : By the time Henry House was four months old, **a copy of his picture** was being carried in the pocketbooks of **seven different women**, each of whom called him her son.

Le référent est le site du procès (*in a pram*, *on a Cornish beach*, *on molluscs*), spécifie un aspect de son mouvement (*out of a fifth-floor window*), accompagne son agent (*with a perfumed woman*), ou lui sert d'instrument (*with a carving knife*, *with a metal tray*). Phrases n°s45, 66, 71 et 151, *a package*, *a man of sixty eight*, *a white Pomeranian named Fluffy* et *a three hundred pound man named Porterhouse* sont également sujets et objets de prédicats qui localisent et construisent l'existence de leurs référents. Phrase n°178, *seven different women* est spécifié par le lien de possession qui lie son référent à *the pocketbooks*, défini et site du procès *carry*.

n°53 : On the burnt-out end of a July day in Southwest Texas, in a crossroads community whose only economic importance had depended on its relationship to **a roach paste factory the EPA had shut down twenty years before**, **a young man** driving **a car without window glass** stopped by **an abandoned blue-and-white stucco filling station that had once sold Pure gas during the Depression and was now home to bats and clusters of tumbleweed**.

Dans la phrase n°53, nous n'avons pas souligné les indéfinis référant au temps (*a July day*...) et au lieu (*a crossroads community*...). *A roach paste factory* est rendu spécifique par la relative qui la décrit : le relatif Ø qui représente *factory* est en effet complément d'objet direct du syntagme verbal *shut down*, prédicat *spécifiant*. *A young man* et *a car without window glass* sont spécifiés et localisés par la participation de leur référent au procès *drive*, et *by an abandoned blue-and-white stucco filling station […]* est le lieu du procès *stop* ainsi que sujet du prédicat *sold gas during the Depression* que l'adverbe *once* ancre dans un temps unique.

n°5 : This is a story about a man named Eddie and it begins at the end, with Eddie dying in the sun.

Phrase n°5, c'est son identité qui donne *a man* sa spécificité et induit l'assertion de son existence.

De façon paradoxale, on s'aperçoit que l'absence de prédicat n'empêche pas l'assertion de l'existence des référents des indéfinis. Au contraire, dans les phrases nominales, elle est *ressentie* : (on cite le n°34 pour l'exemple bien qu'il s'agisse d'un lieu)

n°34 : **A town of two rivers**, its plunging valley an anomaly in the tedious Southwestern Ontario plain.

n°119 : **A whisper**: sssshh.

n°132 : Dear Theresa,

I'm lying on my bed tonight missing you, my eyes are swollen, **hot tears** running down my face.

n°250 : Like a match struck in a darkened room: **Two white girls in flannel nightgowns and red vinyl roller skates with white laces**, tracing tentative circles on a cracked blue slate sidewalk at seven o'clock on an evening in July.

n°267 : A lack of bird-call, a sense of encroaching light and then far away the awful dawn bawling of **a beast in great pain**.

L'absence de verbe est expressive et amplifie (Cotte 1998 : 22) les syntagmes nominaux en leur laissant le monopole de l'espace phrastique et les élevant au rang d'énoncé. Le verbe et sa conjugaison sont, selon Cotte (1998 : 22-27), les traces d'une opération d'analyse par laquelle ce que la cognition a saisi est traité, compris, représenté en une syntaxe organisée. Sans verbe, la phrase fait l'effet d'une saisie brute : « le référent est un phénomène qui *apparaît* » (Cotte 1998 : 23). Énonciateur et référent coïncident. La présence du référent et la réalité de son existence apparaissent comme frappantes, elles envahissent le champ perceptif et la conscience de l'énonciateur comme le syntagme nominal envahit la phrase[216]. Le début de la phrase n°25 que voici aurait pu être analysé comme un énoncé nominal :

n°25 : **A dog** – it was **a dog** I saw for certain.

En effet, si la phrase s'était arrêtée au tiret, malgré l'absence de verbe, l'existence du référent de *a dog* aurait sans doute été ressentie comme vécue. La vue étant presque le sens de la pensée, la précision du procès *see* est presque superflue tant *A dog* seul aurait suggéré une présence maximale à l'esprit et au(x) sens de l'animal. Cependant, comme l'explique Cotte (1998 : 23), dans un énoncé nominal, le temps par défaut est toujours le présent. La clivée se justifie donc du fait qu'elle permet d'énoncer le temps grammatical et de dissocier le moment de la perception de celui de l'énonciation. En fait, l'énoncé semble être à deux temps. Le premier *a dog* nous paraît coïncider avec T_0 et l'énonciation du syntagme nominal être la conclusion d'une remémoration ciblée : l'énonciateur rejoue mentalement la scène afin d'identifier la classe de l'objet de sa perception. Une fois l'image mentale bien stabilisée, *a dog* vient nommer ce que l'énonciateur a à l'esprit en T_0, au moment de la remémoration. Dans la seconde partie de la phrase, l'information est reprise, mise en valeur par la clivée, et le prétérit indique qu'elle est replacée dans le contexte d'une situation

[216] On trouve le même effet dans cette phrase nominale dont le syntagme nominal ne porte de déterminant : n°120 : **Sound of gunshots**, like bones snapping.

passée. Combiné au prédicat de perception visuelle *saw*, l'indéfini de *a dog* est à nouveau spécifié et son existence, dans le passé cette fois-ci, est une seconde fois assertée.

À l'inverse, l'existence du référent d'un indéfini n'est pas assertée :

- lorsque l'interprétation du syntagme nominal est générique :

n°69 : **All children** make **mistakes**.

n°353 : **Gestures** are all that I have; sometimes they must be grand by nature.

- lorsque le référent du syntagme nominal est interprété comme virtuel (contexte prospectif, souhait, prédiction) :

n°202 : It was Edwin who wanted to build **a new house**.

n°338 : 'You too will marry **a boy I choose**,' said Mrs Rupa Mehra firmly to her younger daughter.

- lorsque le prédicat n'est pas *spécifiant*, d'après Kleiber. Voici le seul exemple d'indéfini sujet d'un prédicat *interne* :

n°28 : **A child** wanted to see.

Bien que la théorie de Kleiber, qui veut que seuls les prédicats *externes* soient spécifiants, paraisse séduisante et semble fonctionner, l'existence de l'enfant nous semble pourtant posée ici. Plus haut, au point 6.3.1.2.B.b., nous avons développé une interprétation partitive de cet indéfini, qui nous a permis de conclure que l'existence du référent est effectivement posée.

- lorsque le syntagme nominal est employé comme une qualification :

n°81 : For **a man of his age**, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.

n°254 : America, said Horace, the office temp, was **a run-down and demented pimp**.

n°354 : Divorce is **a difficult business**.

L'existence par extraction n'est pas rare dans le corpus : on y compte 212[217] référents introduits selon ce mode, soit une moyenne d'un peu plus de 0,5 par phrase, soit un toutes les deux phrases environ. Sur ces 212 syntagmes nominaux indéfinis cependant, seuls 15[218] renvoient à des animés humains, susceptibles d'être acteurs du récit. Tous les autres contribuent donc à construire l'entour, les objets et divers éléments qui constituent la situation.

En tout, l'existence posée vaut pour 233[219] nouveaux référents, dont seulement 18[220] animés humains. On peut donc conclure que l'existence posée n'est pas le mode d'introduction privilégié des personnages du roman.

6.3.2.2. L'existence présupposée

On lit dans Le Ny (1979) :

> Beaucoup d'incipit de romans et d'autres œuvres contemporaines feignent que le thème soit déjà connu du lecteur ou de l'auditeur ; par convention, aujourd'hui admise, on semble ainsi continuer le récit :
> (9) « *Le* ruisseau soudain ne coulait plus » (J. Giraudoux, 1924).
> (10) « *La* croisée ouverte *lui* livra *le* paysage d'un coup..., etc. » (Mouloud Mammeri, 1948)
> (11) « Rien en moi qui puisse *la* mettre sur ses gardes, éveiller tant soit peu *sa* méfiance » (N. Sarraute, 1953). (Le Ny 1979 : 44-45)

Gollut & Zufferey (2000) définissent ainsi l'existence présupposée :

> Dans le cas de la présupposition, la propriété d'exister est censée être acquise ; elle s'offre à une simple *récupération* dans la mémoire discursive. L'énoncé produit, par implication nécessaire, le rappel d'un savoir préétabli. Vont fonctionner à cet effet, dans les incipits observés, diverses modalités de

---

[217] n°s1(x2), 11, 14, 18(x2), 22, 23(x2), 25, 29, 34(x2), 37, 38(x2), 43, 45(x2), 46(x4), 53(x10), 54, 56, 57, 59, 61, 62(x3), 66(x3), 71(x2), 74(x3), 77, 80(x2), 86(x3), 95, 96(x2), 97, 100, 104, 113, 116, 118, 123(x2), 124, 125(x2), 130, 132, 133, 146, 151(x2), 152, 154, 157(x3), 158(x6), 159, 162(x2), 163, 169(x2), 178(x2), 179, 180, 196(x2), 204, 205, 208, 219, 223(x5), 226, 227(x2), 228, 231, 233, 237, 238(x6), 239(x6), 249, 250(x8), 253(x4), 255, 259(x2), 262, 267, 270, 276, 278, 279, 286, 287(x2), 288, 290, 295(x2), 296, 297, 299, 300, 302(x2), 306(x3), 308, 310, 314, 316(x3), 317(x2), 318, 319, 323, 325, 329, 331, 338, 345, 350(x2), 355, 358(x3), 367(x2), 368, 369(x2), 370, 374(x2), 375(x2), 376, 379, 380, 382(x2), 386, 388, 391(x4), 392, 396, 398(x2), 401. Ce relevé étant manuel, malgré nos efforts, il est peut-être imparfait.

[218] n°s5, 18, 43, 66, 86, 104, 158, 178, 196(x2), 238, 287, 302, 308, 388.

[219] 212 par extraction et 21 par prédication.

[220] 15 par extraction, deux par inversion locative, et un seul par *there-be* (sur les deux animés humains introduits par *there-be*, un seul est présenté comme nouveau).

> désignation : l'emploi d'un *embrayeur*, d'un *nom propre*, d'une *description définie*, ou encore d'un *pronom personnel anaphorique*. (Gollut & Zufferey 2000 : 25-26)

On s'intéresse ici aux référents dont la désignation s'effectue par un de ces procédés linguistiques :

- un nom propre
- un pronom * personnel déictique (ou *embrayeur*) (*I*/*you*) ou anaphorique
  * démonstratif ou possessif
- une description définie incluant
  * un déterminant possessif ou un génitif déterminatif
  * un déterminant démonstratif
  * un article défini

Dans le corpus, ils sont très nombreux. On compte

- 198[221] référents dont la seule désignation est un **nom propre**, sans que rien, dans la phrase, ne vienne expliciter sa référence : 0,5 par phrase en moyenne, soit un toutes les deux phrases. Parmi eux, on compte 123 animés humains : 0,3 noms propres d'animés humains non explicités par phrase en moyenne, soit un toutes les trois phrases. Voici quelques exemples :

> n°48 : It's hard to imagine life before **Candy**.
>
> n°51 : **Heddy Partridge** was never my friend.
>
> n°124 : Before they were born, **Georgia** and **Bessi** experienced a moment of indecision.
>
> n°238 : One evening, as **Shahid Hasan** came out of the communal hall toilet, resecured the door with a piece of looped string, and stood buttoning himself under a dim bulb, the door of the room next to his opened and a man emerged, carrying a brief case.

[221] Aux 74 noms propres de lieux cités au point 6.3.1.3, on en a retiré 3 dont la référence est explicitée dans la phrase (n°s17, 71, 248). Restent 71.

S'ajoutent 122 noms propres d'animés humains non explicités : n°s1, 6, 7, 13, 14, 18, 19, 21, 32, 33, 36, 37, 42, 48, 51, 58, 63, 65, 67, 68, 70, 77, 80, 83, 87, 90, 98, 102, 103, 113, 118, 119, 121, 124, 126, 128, 130, 132, 136, 139, 140, 142, 144, 147, 153, 154, 159, 162, 163, 164, 174, 178, 179, 180(x2), 187, 191(x2), 192, 193, 198, 201, 202, 215, 222, 224, 228, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 248, 249(x2), 251, 254, 258, 259, 262, 265, 269, 271, 279, 280, 281, 289, 292, 295(x2), 297, 304, 308, 309, 307, 310, 312, 317, 319, 320, 322, 324, 336, 338, 340, 344, 347, 349, 355, 357, 358, 364, 369, 371, 385, 387, 390, 391, 392, 401, 402.

Trois noms propres de choses : n°s211, 239(x2). Ce sont des produits de consommation, leur nom fait appel à des références socio-culturelles.

Et un nom propre dont on ignore la nature du référent : n°293.

n°293 : **124** was spiteful.

n°330 : May in **Ayemenem** is a hot, brooding month.

n°360 : It rained the night they brought me to **Bougainvillea House**.

n°371 : **Russ** is stoned.

- 209[222] **pronoms personnels** sans antécédent dans la phrase, ni à gauche ni à droite, soit un toutes les deux phrases :

n°91 : **He** was never dry.

n°111 : **She** copes.

n°134 : **We** were fractions and overpaid.

n°155 : The first time **I** saw him I thought, ***he*** *won't last*.

n°170 : **You** like to have some cup of tea?

n°180 : **It** began when George was trying on a black suit in Allders the week before Bob Green's funeral.

n°203 : The night before **it** all begins, Jude has the dream again.

n°213 : **He** should have seen **it** coming.

n°243 : **They** must think **I**'m asleep.

n°256 : The Boat is smaller than **he** imagined.

---

[222] *I / me* (x105) : n°s4, 8, 12, 19, 20, 23, 25, 29, 55, 61, 62, 63, 64, 78, 79, 93, 95, 97, 98, 107, 110, 123, 132, 137, 142, 151, 153, 162, 171, 172, 173, 177, 182, 184, 188, 193, 199, 204, 205, 207, 208, 210, 216, 217, 220, 221, 222, 225, 226, 231, 243, 255, 258, 261, 262, 263, 282, 285, 296, 304, 306, 311, 313, 316, 321, 323, 326, 337, 338, 345, 350, 353, 359, 360, 372, 376, 382, 383, 392, 395, 396.

You (x22) : n°s65, 74, 88, 98, 101, 115, 132, 138, 165, 170, 185, 227, 240, 242, 247, 258, 262, 305, 326, 338, 356, 361. *You* est générique aux phrases n°s198 et 212.

He / him (x13) : n°s16, 58, 81, 155, 218, 232, 245, 256, 284, 303, 327, 368, 389.

She / her (x26) : n°s18, 34, 45, 47, 72, 76, 82, 87, 100, 111, 112, 122, 128, 229, 232, 241, 255, 259, 276, 294, 298, 303, 322, 332, 370, 394.

It référentiel (x19) : n°s11, 39, 82, 94, 156, 167, 169, 180, 181, 203, 207, 213, 221, 237, 247, 252, 284, 370, 375.

We / us (x9) : n°s31, 44, 126, 134 278, 329, 375, 387, 398. *We* a une valeur générique aux phrases n°s8, 169, 214, 323.

They / them (x15) : n°s49, 116, 161, 194, 243, 248, 246, 274, 327, 344, 360, 365, 269, 370, 395. *They* a une valeur générique aux phrases n°s84, 140, 400.

n°274 : **They** were young, educated, and both virgins on this, their wedding night, and they lived in a time when conversation about sexual difficulties was plainly impossible.

n°311 : After **she** threw the baby in, nobody believed **me** for the longest time.

n°327 : **They** took **him** to the top of Paramin Hill.

n°370 : Looking back, it astonished **her** that one of **them** had broken down in the hospital.

n°375 : It was a death that began **it** all and another death that led **us** on.

Avec les première et deuxième personnes, la présupposition d'existence paraît moins discutable qu'avec une troisième personne. Elle est en effet rendue plus évidente par le fait que puisqu'il y a discours, il y a un énonciateur et un potentiel coénonciateur. L'identité des membres du couple coénonciatif demeure cependant en question. En revanche, le caractère fondamentalement anaphorique des pronoms de troisième personne (Halliday & Hasan 1976 : 48-52) rend leur emploi particulièrement énigmatique. Ceci est d'autant plus vrai pour le neutre *it*, qui peut renvoyer à une infinie variété de types de référents, dès lors qu'il ne s'agit pas d'animés humains. Facteurs de cohésion discursive, ces pronoms contribuent à l'impression que la première phrase est en réalité la énième d'un texte dont une partie seulement est offerte au lecteur. Les pronoms et leur qualité elliptique sont un des principaux accessoires de ce jeu[223].

- Avec les 126[224] **déterminants possessifs**, la présupposition est double. Le déterminant possessif étant défini, il présuppose d'une part l'existence du référent associé au nom tête qu'il accompagne. Mais, d'autre part, il présuppose également l'existence du possesseur, à la

[223] Pour une discussion plus approfondie sur les pronoms personnels de troisième personne, voir au point 4.1.2.

[224] *My* (x61) : n°s3, 17, 39, 42(x2), 46, 50, 51, 64, 77, 85, 89, 93, 95, 115, 132, 141, 142, 143, 145, 151, 157(x2), 162, 166, 173, 177, 182(x2), 188, 193(x2), 207, 208, 216, 221, 226(x2), 244, 247, 260, 263, 275, 306, 313, 335, 337(x2), 346, 348, 350, 359(x2), 361, 363, 367, 372, 378, 381, 382, 383.

Your (x2) : n°s138, 402.

His (x28) : n°s3, 6, 17, 21, 68, 78, 90, 119, 130, 159, 162(x2), 174, 178, 179, 183, 186, 192, 196, 218, 235, 279, 295, 315, 320, 342, 347, 388.

Her (x19) : n°s7, 18, 24, 80, 117, 136, 139, 178, 192, 233, 239, 257, 287, 309, 332, 338, 391, 395, 402.

Its (x3) : n°s23, 34, 53.

Our (x5) : n°s6, 325, 362, 383, 392.

Their (x8) : n°s49, 105, 130, 218, 225, 274, 303, 391.

manière d'un pronom personnel ; le déterminant possessif est parfois la seule trace de son existence. Par défaut, donc, l'existence du possesseur et celle du possédé sont toutes deux présupposées, et le syntagme nominal à déterminant possessif est la réélaboration de deux énoncés tenus pour acquis : pour *her brother*, on a *There's a female person* et *she has a brother*. L'existence des deux référents ayant ainsi déjà été posée, le déterminant possessif permet une reprise synthétique intégrant la relation de possession.

Le possesseur est repère, parfois il inclut le possédé comme une de ses parties. Lorsque le nom tête désigne une partie du corps d'un possesseur humain ou tout autre référent inhérent (n°81 : ***his*** *age* ; n°86 : *a boxy black taxi... **its** back seat* ; n°186 : ***his*** *name* ; n°195 : ***my*** *life* ; n°232 : ***her*** *sleep* ; n°358 : *the wild raspberries shot **their** new growth*), sa présupposition est naturelle et non marquée dès lors qu'est admise l'existence du possesseur, ce qui n'est pas toujours le cas[225]. On a ainsi retenu tous les cas où le syntagme nominal est une première et unique mention d'au moins l'une des deux parties de la relation de possession. On n'a retenu ni les possédés désignant des parties du possesseur, ni les possesseurs déjà désignés d'une autre façon dans la phrase (lorsque le déterminant est anaphorique ou cataphorique). Dans les exemples suivants, on souligne les mots renvoyant à un référent présupposé :

n°141 : **My sweater** was new, stinging red and ugly.

n°193 : **My milk** started leaking about thirty seconds after I realised **my baby** was stolen.

n°402 : "Gemma, tell **your story** again," Shana begged, putting her arms around her grandmother and breathing in that special smell of talcum and lemon that seemed to belong only to her.

n°3 : Things started to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung **his heavy missal** across the room and broke the figurines on the etagère.

n°183 : If the eyes could lie, **his troubles** might be all over.

n°117 : The snow started to fall several hours before **her labor** began.

[225] Notons que la présence d'un adjectif peut remettre la partie du corps au premier plan énonciatif. Voyons l'exemple suivant

n°152 : The girl lay on her side on the gurney, a string of saliva from **her slack lips** puddling on the sheet and **her dark hair** splayed on the pillow.

Si le fait qu'elle possède des lèvres et des cheveux n'est pas pertinent, les qualités de ces parties du corps le sont. Ainsi, si l'on devait figurer la représentation de la situation comme une liste de propositions, on y trouvera "*The girl has dark hair*", mais pas "*The girl has hair*".

n°395 : I was standing on the shingle bank when they towed **her** **boat** back in.

n°23 : At almost one o'clock I entered the lobby of the building where I worked and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, **its** **receipt** stapled over the top.

n°325 : Six crows sit in **our** **greengage tree**.

n°218 : The evening his master died he worked again well after he ended the day for the other adults, his own wife among them, and sent them back with hunger and tiredness to **their** **cabins**.

n°225 : I pull back the curtain an inch and see **their** **heads** bent together.

Comme pour les pronoms personnels de première et deuxième personnes, la présupposition de l'existence du référent de *my* et de *your* paraît moins indue que celle des référents des possessifs de troisième personne. Avec *my*, on a deux types de cas. Dans le premier, *my* introduit un référent inhérent au repère, comme par exemple son nom, et sert à décliner son identité :

n°143 : **My legal name** is Alexander Perchov.

n°145 : **My name** is Peter Paddington.

n°182 : **My name** is Bruno Littlemore: Bruno I was given, Littlemore I gave myself, and with some prodding I have finally decided to give this undeserving and spiritually diseased world the generous gift of my memoirs.

n°275 : **My name** is Berl Pickett, Dr. Berl Pickett.

n°335 : **My name** was Salmon, like the fish; first name Susie.

n°359 : **My name** is Rhianna Jane Davies but my twin sister Vicky always calls me Re.

Le préconstruit de *my* étant rendu acceptable par l'existence d'un discours, celui de *name* le devient également, son référent pouvant être considéré comme inhérent à son repère, dont l'existence est considérée en premier. L'énonciateur décline son identité et l'énoncé peut ainsi donner l'illusion d'une première présentation en bonne et due forme. La même chose n'est pas vraie lorsque le repère est à la troisième personne, comme dans

n°186 : His name was Atticus Cody.

où l'identité du référent n'atténue en rien le caractère indu de la présupposition de son

existence. *Atticus Cody* faisait déjà l'objet d'un discours avant que son nom ne soit dévoilé.

Dans le deuxième cas, *my* introduit un référent extérieur au repère et l'énonciateur nous apparaît pour la première fois dans le discours à travers sa relation à d'autres référents, une relation préconstruite[226], augmentant ainsi l'impression que la première phrase continue un discours antérieur. Par exemple :

n°141 : My sweater was new, stinging red and ugly.

n°207 : My sister called it "the year of secrets", but when I look back on it now, I've come to understand that it was a time not of what was there, but of what wasn't.

- 25[227] référents désignés par un syntagme nominal à **génitif déterminatif** :

Le génitif déterminatif étant la reformulation synthétique d'une relation en *of*, il additionne le défini du possesseur à celui du possédé :

n°13 : Amber long stared into **the policeman's face**.

the policeman's face = **the** face of **the** policeman

Lorsque le possesseur est désigné par un nom propre, la présupposition est également double :

n°340 : **Josianne's gift** is a simple square box, its sides about as long as her forearm.

Josianne's gift = **the** gift of **Josianne**

Lorsque le nom tête est une partie du corps ou un référent inhérent au possesseur, toute la présupposition revient au syntagme nominal mis au génitif (on souligne les mots représentant le référent présupposé) :

n°7 : An hour and forty-five minutes before **Nazneen's life** began – began as it would proceed for quite some time, that is to say uncertainly – her mother Rupban felt an iron fist squeeze her belly.

n°322 : **Kate's ears** were still thrumming to the noise of the machines when she came out of the factory gates.

---

[226] La préconstruction est plus facilement acceptable lorsque *my* est combiné à un nom tête associé à un des géniteurs du repère, ou un membre de sa lignée ascendante directe. Leur existence étant la cause nécessaire de l'existence de l'énonciateur, accepter l'existence de l'énonciateur revient à accepter l'existence de ses ancêtres directs. La relation de l'énonciateur à l'un deux peut donc être toujours considérée comme acquise.

[227] n°s7, 13, 41, 46, 68, 71, 77, 90, 125, 129, 142, 180, 191, 200, 201, 226, 242, 265, 281, 320, 322, 340, 347, 350, 352, 364, 383.

- Deux **pronoms démonstratifs** dont la référence n'est pas récupérable par endophore[228] :

n°15 : Why the hunger for **these**?

n°167 : How has it come to **this**?

Ces marqueurs sont présupposants à double titre. Premièrement, porteurs de la racine du défini *th-*, ils tiennent pour acquise l'existence du référent en question, existence qu'ils supposent, en l'occurrence pour *this/ese*, actuelle et présente à la conscience de l'énonciateur et de celui à qui il s'adresse. Deuxièmement, leur qualité de pronom induit la disparition du nom associé au référent. La désignation est elliptique, signe que la référence est sous les yeux, évidente, ce qui ne la rend que plus énigmatique pour le lecteur.

- 18[229] référents dont la seule désignation est un syntagme nominal à **déterminant démonstratif** (sans possibilité d'anaphore ni de cataphore dans la phrase[230]) :

n°103 : At **this** point in the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

Le moment de l'histoire en question n'est identifiable que par rapport à toute la narration qui a déjà été faite. *This* prend donc ici pour acquis que le destinataire en a déjà entendu une partie, comme si elle était interrompue en son milieu.

n°386 : Get a lotta tourists **this** way now.

This suppose une situation, dans laquelle l'énonciateur de cette phrase dirige son doigt dans une certaine direction. L'énonciateur et son destinataire sont censés visualiser le référent de *this way*, de sorte que sa préconstruction est situationnelle.

That déterminant démonstratif est plus représenté que *this* dans le corpus. De fait, *that* convient mieux en contexte de narration, qui suppose une certaine distance avec les référents :

n°78 : The driver who picked me up at JFK **that February morning** was a young Sikh, and as he bounced his taxi out of the airport, he started talking over his shoulder in Punjabi or some other Asian language.

---

[228] Les occurrences de pronoms démonstratifs qui n'ont pas été retenues sont souvent cataphoriques.

[229] *This* / *these* déterminants (x3) : n°s103, 227, 386.
That / *those* déterminants (x15) : n°s41, 78, 101, 139, 153, 261, 262, 284, 318, 329, 367, 384, 392, 394, 402.

[230] La plupart des emplois de *this* déterminant sont métatextuels et désignent du texte à venir. Ils ont été considérés comme cataphoriques (n°s5, 10, 47, 138, 175, 305).

n°261 : In **those days**, I was the one who came down from Nazareth to be baptized by John in the River Jordan.

n°284 : Later, when it was over, he cast his thoughts back to **that sun-struck May day in Cambridge** – where it had all begun – and asked himself whether he would have done anything differently, knowing what he now did.

n°392 : I still see her, our Liz, sitting on a plank, dangling over **that well**.

That est le signe que le référent a des propriétés distinctives (souvent indiquées dans nos exemples par adjectifs et compléments du nom) et les deux parties de l'énonciation en ont une connaissance commune et ancienne. Il y a déjà eu du discours à propos du référent, son existence a donc déjà été posée – c'est ce que *that* signale au lecteur[231]. Dans tous les exemples cités, sauf peut-être pour le plus figé *in those days*, on parle du référent comme d'un matin, un jour, un objet importants, impliqués dans des événements marquants et investis d'émotions particulières, le tout justifiant leur remémoration. Ainsi, les qualités conclusives habituellement accordées à *that* démonstratif valent du point de vue de l'énonciateur, pour qui l'histoire liée au référent est passée et à distance (cf. la mise en relation de *that... day* et du verbe *begin* au *past perfect* à la phrase n°284), mais guère du point de vue de l'organisation de son discours, dont on sent qu'il va se développer autour de ce référent. *That* se prête ainsi volontiers à la rétrospection et permet au narrateur de se placer en détenteur tout-puissant de l'histoire, d'être celui qui sait, de diriger. Notons que l'impression d'imminence d'un discours à venir sur le référent fonctionne également lorsque l'énoncé est plus commentatif que narratif (au présent), comme avec ce *that* de mise à distance affective :

n°153 : I'm going to hose down **that Angela**.

En effet, on imagine mal le texte s'en tenir là à propos de cette *Angela*. Au contraire, lui nuire est un projet (*be going to*), peut-être une obsession, née d'un passif, un ressentiment : de quoi raconter une histoire.

[231] Voir Cotte (1998 : 190) : « On identifie un référent dans un ensemble ou dans une classe en rappelant à l'allocutaire ses propriétés distinctives (connaissances partagées et opposition implicite). Ex. : *Do you remember that funny little attic apartment?* (je sais que tu le connais comme moi ; je te rappelle les propriétés qui le distinguent dans l'ensemble des appartements que nous connaissons) ; *She lives in that house by the bus station* (nous connaissons tous cette maison bien particulière) ; *That guy I met at the party gave me the idea* (celui que j'ai rencontré à la soirée et pas un autre ; je t'ai déjà parlé de lui) ; *What did you think of that – Of what? – That spy business.* »

- 497[232] **articles définis *the*** dans tout le corpus, soit 1,2 *the* en moyenne par phrase. *The* apparaît ainsi comme la détermination privilégiée des syntagmes nominaux du corpus. Bien évidemment, toutes les occurrences de *the* ne relèvent pas du même type de préconstruction. On trouve

*des préconstruits universels liés au cosmos, à la nature :

n°14 : Shamas stands in the open door and watches **the earth**, the magnet that it is, pulling snowflakes out of **the sky** towards itself.

n°42 : There was a chill in **the air** that Mary could feel through the windowpanes.

n°77 : When I hear **the sea wind** blowing through the streets of the city in **the morning**, I can still feel my father and the Old One – together – lifting me up to perch on the railing of a swaying deck; still feel the steady weight of Father's palm braced against my chest and Poh-Poh's thickly jacketed arm locked safely around my legs.

n°96 : Outside **the technicolor sunset** is giving way to the silvery sleep of searchlights over distant Cardiff as a hand tugs the blackout curtain across **the sky**.

n°108 : As often happens when snow falls, the morning was mild, but around eleven **the wind** picked up, snow and ice fell together, and **the temperature** went below zero.

n°215 : Billy raised his face to **the sun**, seeking its warmth.

n°266 : **The weather** was good for the Snowdon area.

n°373 : Brightness falls from **the air**, and so do the words, which rush him.

Notons que les phénomènes climatiques transitoires ne semblent pas jouir du même degré

[232] n°s1(x2), 3(x3), 4(x2), 5(x2), 6(x3), 8, 11(x5), 13, 14(x4), 15, 16, 17(x3), 18, 20, 21(x4), 22(x2), 23(x4), 26, 29(x5), 30(x2), 31, 32, 33(x2), 34, 35(x6), 36(x2), 37(x2), 38(x2), 39(x6), 40, 41(x2), 42(x3), 43(x2), 44, 45, 46(x2), 49(x3), 50(x2), 52, 53(x3), 54, 56(x3), 57(x2), 58(x2), 59(x3), 60(x4), 61(x2), 62(x2), 64(x2), 67(x3), 68, 70, 71, 73(x2), 74, 75(x2), 76(x2), 77(x7), 78(x2), 80(x2), 81, 82(x3), 83, 85(x2), 86, 88, 89, 92, 95, 96(x4), 99, 101, 103(x3), 104(x3), 105, 108(x3), 117, 118, 119(x3), 121, 122(x2), 125(x2), 126, 127(x3), 135(x2), 136(x2), 139, 140, 144(x2), 146(x2), 147(x3), 148(x5), 149, 151(x2), 152(x4), 154, 155, 157(x3), 159, 162, 163(x2), 164, 166(x2), 168, 169, 172(x2), 173(x2), 174, 177(x2), 178(x2), 179, 180, 182, 183, 189(x2), 191(x2), 192(x3), 195, 196(x2), 197(x2), 198(x2), 199, 200, 201(x2), 203(x2), 204, 205(x2), 206, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 217(x2), 218(x3), 220, 221(x2), 222, 223(x2), 224, 225, 226, 227(x3), 230, 231, 232, 233(x2), 234(x2), 236, 238(x4), 239, 240, 244, 245, 248(x6), 251(x3), 254, 255, 256, 257(x12), 259(x2), 261(x2), 262(x2), 264(x3), 265, 366(x2), 267, 269(x2), 270(x3), 271(x2), 272(x2), 273(x2), 276, 279(x3), 280, 282(x2), 283(x2), 286, 288, 290, 291(x3), 292(x3), 294, 297, 298, 300(x3), 302(x3), 303(x3), 304(x2), 306, 309(x2), 310(x3), 311(x2), 314, 315, 316(x2), 317(x2), 318, 319, 320(x2), 322(x3), 323(x3), 326, 327, 328, 329, 331(x2), 332, 333(x2), 334(x4), 335, 336(x4), 337, 339, 341(x4), 342, 343, 344, 347(x2), 348, 349, 350(x2), 352(x2), 357(x2), 358(x5), 360, 362(x3), 364(x2), 366(x3), 368(x3), 369(x6), 370, 373(x2), 374, 376(x4), 377, 378, 379, 380, 383(x5), 387, 388(x3), 389(x2), 391(x2), 394(x3), 395, 397, 398(x5), 399, 400.

de préconstruction, et l'article défini est employé comme une alternative à l'article Ø (voir phrase n°108 ci-dessus : *snow*, *ice*) :

n°117 : **The snow** started to fall several hours before her labor began.

n°127 : Just as the keynote address was winding down, **the rain** came hissing up the little valley in sheets.

n°220 : I was looking for Via Republica 43, but **the fog** was thick.

Le caractère occasionnel de ces intempéries et précipitations fait que leur existence ne va pas de soi en toute situation et l'emploi du défini est marqué. Il est souvent la trace d'une préconstruction par un contexte antérieur.

*des préconstruits culturels :

n°35 : At Windsor it was the evening of **the state banquet** and as the president of France took his place beside Her Majesty, **the royal family** formed up behind and the procession slowly moved off and through into **the Waterloo Chamber**.

n°21 : It always pleased the Reverend Isidor Fabian that he had only to step out of his synagogue on **the Lindenstrasse** and there it was, the first of **the seven bridges**.

n°147 : The news about Walter Berglund wasn't picked up locally – he and Patty had moved away to Washington two years earlier and meant nothing to St Paul now – but the urban gentry of Ramsey Hill were not so loyal to their city as not to read **the *New York Times***.

n°192 : Harry was in his little house on the edge of Back Bay when at half past twelve her voice came over **the radio** for the first time.

n°400 : They say Los Angeles is like ***the Wizard of Oz***.

Les syntagmes nominaux associés à des référents de la vie domestique sont souvent introduits par un article défini. À l'échelle du monde de l'énonciateur, ces référents sont des connus universels, il y fait donc référence comme tels et associe le lecteur à sa communauté :

n°76 : She is sitting on the tallest stool in **the kitchen**, her legs dangling.

n°85 : It was **the pig** that woke my grandfather on the morning Gran died.

n°104 : At **the central train station**, a lone traveler, a woman, steps off the overnight train from the north.

n°173 : By the time **the kitchen clock** struck seven I knew that my cousin wouldn't be coming back.

n°208 : It is January, a dark Sunday in winter, and I sit with my mother and father at **the kitchen table**.

n°283 : Where the hell are **the car keys**?"

n°316 : This is my life: **The alarm** goes off at five-thirty with the murmuring of a public-radio announcer, telling me that there has been a coup in Chad, a tornado in Texas.

*des préconstruits liés au temps et au calendrier :

n°37 : It is early in **the morning** when Joe Beaudry awakens to a droning sound, the ceiling fan, he thinks.

n°45 : It was Friday evening, half an hour before **the light** struck, and she was attempting to open a package with a carving knife.

n°46 : Suddenly, from the depths of an otherwise peaceful night, a name erupted from **the past**: Dolly Edwards, my mother's friend, a smiling woman with very red lips and a fur coat.

n°162 : I first began to dream of Cairo in **the evenings**, as I sat in my room, listening, while Abu-Ali berated his wife or shouted at some unfortunate customer who had happened to incur his displeasure while making purchases at his stop.

n°214 : We all make mistakes, all of **the time**.

n°216 : My mom says that I didn't sleep through **the night** until I was eight years old.

n°218 : The evening his master died he worked again well after he ended **the day** for the other adults, his own wife among them, and sent them back with hunger and tiredness to their cabins.

n°302 : *When the team reached the site at five-thirty in* ***the morning****, one or two family members would be waiting for them.*

n°309 : In **the end**, it was her grandfather, William Hyde, who gave the unborn child her name.

*à la structure de l'espace :

n°29 : In the middle of the lonesome town, at the back of John Street, in the third house from **the end**, there is a little room.

n°60 : The smell of blood, warm and wet, rose from **the floor** and settled into the solemn stillness of the hospital air.

n°104 : At the central train station, a lone traveler, a woman, steps off the overnight train from **the north**.

*aux parties du corps :

n°151 : On my first day in jail, a three hundred pound man named Porterhouse hit me in the back of **the head** with a metal tray.

n°183 : If **the eyes** could lie, his troubles might be all over.

n°265 : "I have to stop again, hon," Sam's grandmother says, tapping her on **the shoulder**.

n°333 : **The mind** after a sharp blow to **the head** is like a house after a hurricane : unrecognizable shards, shreds and splinters.

*des préconstruits par association. Ci-dessous, les termes soulignés sont ceux qui préconstruisent le référent en gras. Si le terme présupposant souligné est nommé [X] et le référent ciblé [Y], la préconstruction est liée à l'existence en mémoire d'un énoncé tel que *Any [X] has a [Y]* :

n°3 : Things started to fall apart <u>at home</u> when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across **the room** and broke the figurines on the etagère.

n°5 : This is a <u>story</u> about a man named Eddie and it begins at **the end**, with Eddie dying in the sun.

n°23 : At almost one o'clock I entered the lobby of the <u>building</u> where I worked and turned toward **the escalators**, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS <u>bag</u>, its receipt stapled over **the top**.

n°35 : At Windsor it was the evening of the state <u>banquet</u> and as the president of France took his place beside Her Majesty, the royal family formed up behind and **the procession** slowly moved off and through into the Waterloo Chamber.

n°56 : From the slopes of <u>Mont Blanc</u> across **the valley**, a glacier-edged wind set **the ski chairs** swinging like hanged men.

n°62 : Along a narrow street in the Paris neighborhood where I live sits a little <u>store front</u> with a simple sign stenciled on **the window**: 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'.

n°82 : Each time she thought of it, she felt her body shiver, felt the pistol cold in her hand, the pressure of her finger as it drew down upon **the trigger**.

n°104 : At the central train station, a lone traveler, a woman, steps off **the overnight train** from the north.

n°244 : When he was nearly thirteen, my brother Jem got his arm badly broken at **the elbow**.

n°265 : "I have to stop again, hon," Sam's grandmother says, tapping her on **the shoulder**.

*des définitions postérieures à la mention, apportées par un complément du nom : Une proposition subordonnée relative décrit un procès auquel le référent a participé et lui confère ainsi l'unicité qui autorise l'emploi du défini :

n°4 : Jenny-May Butler, **the little girl who lived across the road from me**, went missing when I was a child.

n°17 : The Harmony Silk Factory is the name of **the Shophouse my father bought in 1942 as a front for his illegal business**.

n°23 : At almost one o'clock I entered the lobby of **the building where I worked** and turned toward the escalators, carrying a black Penguin paperback and a small white CVS bag, its receipt stapled over the top.

n°62 : Along a narrow street in **the Paris neighborhood where I live** sits a little store front with a simple sign stenciled on the window: 'Desforges Pianos: outillage, fournitures'.

n°122 : She was small for a monster, with **the slightly hurt look that monsters have and babies share**, the same need to understand.

n°272 : **The sign arched over the gravel driveway** proclaimed County Peace in rusty wrought iron.

Un complément du nom sous forme d'un syntagme prépositionnel situe le référent par rapport à un repère. Ce repérage est censé rendre le référent *récupérable* et le syntagme nominal défini. On trouve parfois les deux types de compléments du noms pour définir le même référent :

n°11 : When it came looking for me I was in **the hollow stump by Turtle Creek at the spot where the deep pool was hidden by low hanging bushes, where the fishing was the very best and only my brother and I figured we knew of it.**

n°35 : At Windsor it was **the evening of the state banquet** and as **the president of France** took his place beside Her Majesty, the royal family formed up behind and the procession slowly moved off and through into the Waterloo Chamber.

n°56 : From **the slopes of Mont Blanc** across the valley, a glacier-edged wind set the ski chairs swinging like hanged men.

n°82 : Each time she thought of it, she felt her body shiver, felt the pistol cold in her hand, **the pressure of her finger** as it drew down upon the trigger.

n°257 : The tall bespectacled, grey-haired man standing at [**the edge of** [**the throng in** [**the main room of the gallery**]]], stooping very close to **the young woman in the red silk blouse**, his head lowered and angled away from her face, nodding sagely and emitting a phatic murmur from time to time, is not as you might think an off-duty priest whom she had persuaded to her confession in **the midst of the party**, or a psychiatrist conned into giving her a free consultation; nor has he adopted this posture the better to look down **the front of her blouse**, though this is an accidental bonus of this situation, the only one in fact.

Le complément du nom, quelle que soit sa forme, explicite d'où le référent tire l'unicité qui le rend défini. Cependant, lorsque ce complément du nom contient également des syntagmes nominaux définis, on obtient des présuppositions en chaîne, comme dans la phrase n°257 ci-dessus, ou dans

n°11 : When it came looking for me I was in **the** hollow stump by Turtle Creek at **the** spot where **the** deep pool was hidden by low hanging bushes, where the fishing was the very best and only my brother and I figured we knew of it.

On obtient la chaîne de présuppositions suivante :

n°11a : **Turtle Creek** is a place that once existed.

By Turtle Creek there was **a hollow stump → the hollow stump** by Turtle Creek.

At Turtle Creek there was **a deep pool**.

The deep pool was hidden at a certain spot → there was **a spot** where the deep pool was hidden → **the spot** where the deep pool was hidden.

At the spot where the deep pool was hidden, there was **a hollow stump → the hollow stump** at the spot where the deep pool was hidden.

⇒ **the hollow stump** by Turtle Creek, at **the spot** where **the deep pool** was hidden.

À l'origine de la chaîne se trouve donc la présupposition de l'existence de *Turtle Creek* et de *a deep pool*, d'où les autres existences viennent tirer leur présupposition. Cependant, le repère *Turtle Creek* est, pour le lecteur, tout aussi nouveau que le repéré : ce repérage a-t-il vraiment été pensé pour lui favoriser l'accès à l'information ? Les relatives, elles, sont la réélaboration d'une proposition indépendante décrivant un événement déjà en mémoire, qui ressort sous une forme retraitée pour venir qualifier un des participants de ce procès. L'existence de l'événement est donc acquise, présentée une seconde fois. En somme, pour justifier qu'un syntagme nominal est défini et que son référent est ancien dans le discours, on invoque un fait qui, lui aussi, est présenté comme étant ancien. On trouve le même principe dans les phrases suivantes :

n°17 : The Harmony Silk Factory is **the** name of **the** Shophouse my father bought in 1942 as a front for his illegal business.

n°147 : **The** news about Walter Berglund wasn't picked up locally – he and Patty had moved away to Wahsington two years earlier and meant nothing to St Paul now – but the urban gentry of Ramsey Hill were not so loyal to their city as not to read the *New York Times*.

n°210 : It seems increasingly likely that I really will undertake **the** expedition that has been preoccupying my imagination now for some days.

n°257 : **The** tall bespectacled, grey-haired man standing at the edge of **the** throng in **the** main room of **the** gallery, stooping very close to **the** young woman in **the** red silk blouse, his head lowered and angled away from her face, nodding sagely and emitting a phatic murmur from time to time, is not as you might think an off-duty priest whom she had persuaded to her confession in the midst of the party, or a psychiatrist conned into giving her a free consultation; nor has he adopted this posture the better to look down the front of her blouse, though this is an accidental bonus of this situation, the only one in fact.

n°347 : Major Pettigrew was still upset about **the** phone call from his brother's wife and so he answered the doorbell without thinking.

Dans cette dernière phrase, d'un point de vue strictement grammatical, le complément du nom *from his brother's wife* suffit à autoriser l'emploi de *the* pour *phone call* : la phrase est en effet correcte et recevable. En revanche, du point de vue discursif, le mode de donation de l'information laisse le lecteur à distance. Ce dernier se trouve dans la même situation que celui qui demanderait « Qui est X ? » et à qui l'on répondrait « X est le frère de l'homme qui a épousé la sœur de l'amie de Y », sans qu'il ne connaisse aucune de ces personnes. L'effet

est double. Premièrement, en situant le référent d'après des repères inopérants, le narrateur entretient chez le lecteur l'impression d'être tenu à l'écart de ce monde dont il ne connaît décidément rien, et augmente ainsi son désir d'en savoir davantage. Deuxièmement, c'est un moyen de délivrer des informations de façon accélérée : au n°347, on apprend, en une seule phrase, que le personnage principal a un frère marié, qu'il a eu une conversation téléphonique avec sa belle-sœur qui l'a perturbé et le perturbe encore au moment où il ouvre la porte.

* des préconstruits liés à un *frame* ou *script*[233] :

n°3 : Things started to fall apart <u>at home</u> when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the <u>room</u> and broke **the figurines on the etagère**.

Le *frame* domestique activé par *at home*, resserré par *room*, laisse envisager l'existence de tout ce qui meuble habituellement les pièces d'une maison ou d'un appartement, tout ce qui peut en constituer la décoration.

n°30 : The man – me, this pale being, no one else, it seems – <u>wakes</u> in fright, tangled up in **the sheets**.

Wakes déclenche le *frame* du *lit*, qui préconstruit *the sheets*.

n°80 : When **the telephone** rang Gill was <u>outside</u>, raking **the leaves** into coppery piles, while her husband shovelled them on a bonfire.

Dans cette phrase, *the telephone* et *outside* se définissent mutuellement. L'adverbe *outside* s'oppose à son inverse *inside*. La mise en scène de l'information met en coïncidence mais aussi en opposition l'événement de la sonnerie du téléphone et la position de Gill à l'extérieur, ce qui tend à suggérer que le téléphone est à l'intérieur pendant que Gill est à l'extérieur – c'est du moins ainsi que nous imaginons la scène. En retour, le téléphone étant représenté à l'intérieur, la signification de *outside* se précise et devient synonyme de *in the garden*. Ensuite, le *script* du jardin active la scène du jardinage : *the leaves* désigne les feuilles indésirables qui recouvrent la terre du jardin en automne.

n°279 : Mr <u>Justice</u> Curran had just finished his summing-up and **the court precincts** had barely cleared when **the tipstaff** told Curran that **the jury** had reached a verdict.

Le titre *Justice* active le *script* du tribunal, qui préconstruit l'existence de *the court*, *the tipstaff* et

[233] "Scripts allow for new references to objects within them just as if these objects had been previously mentioned; objects within a script may take 'the' without explicit introduction because the script itself has already implicitly introduced them." (Schank & Abelson 1975 : 151).

the jury.

n°376 : I step out of the car and on to **the kerb**, the clack of steel-tipped stilettos on **the pavement**.

La situation décrite par le prédicat *step out of the car* prédit l'apparition de termes comme *kerb* et *pavement*. Le *frame* de la rue est activé, qui préconstruit l'existence de ces référents.

La mention de certains référents désignés par un article défini peut déclencher la représentation d'un *script* de façon rétroactive. En effet, au lieu que le *script* soit une préconception servant de cadre à l'apparition de certains mots selon un processus *haut-bas*, un terme peut à l'inverse venir activer son cadre typique, selon un processus *bas-haut*. On les appelle des *frame-triggers*[234] (Pitkänen 2003) :

n°42 : There was a chill in the air that Mary could feel through **the windowpanes**.

n°276 : Already she is smiling, one foot on **the stairs**.

n°347 : Major Pettigrew was still upset about the phone call from his brother's wife and so he answered **the doorbell** without thinking.

Dans ces trois phrases, les termes en gras suffisent à indiquer que la scène se passe dans une maison ou un appartement, dont on comprend qu'il a déjà été question dans du discours antérieur. Dans les suivantes, les termes soulignés déclenchent au contraire la représentation d'une scène en extérieur, en ville pour les deux dernières.

n°57 : An angel stepped through **the trees** and the light surrounding this angel grew brighter and brighter.

n°286 : An orange Sainsbury's plastic bag in full sail floated along **the dark pavement**.

n°292 : Felix Kendall stands in the darkness, outside the friendly circle of light from **the streetlamp.**

Par un effet *boomerang*, ces termes activent un cadre qui vient à son tour justifier l'emploi de l'article défini. Parfois, le cadre situationnel global est déduit à partir d'un faisceau de présomption lié à la présence de plusieurs termes convergents :

n°33 : It was standing room only in **Room 3485** the day **the committee** voted to let Patrick die.

[234] Voici la définition qu'en donne Pitkänen (2003 : 27) : "a context or situation sensitive word, phrase or formula which can be used for triggering the attached frame and the associative knowledge of this frame."

Dans cette phrase, la chambre numérotée et la mention d'un *comité*, ainsi que, la présence du prédicat *let Patrick die* font penser au cadre hospitalier. En retour, la détermination des référents est enrichie et spécifiée : *Room 3485* devient une chambre d'hôpital, *the committee* devient un comité d'éthique, et *let Patrick die* l'arrêt de l'acharnement thérapeutique et l'interruption des soins.

*des référents *out-of-the-blue* (Kleiber 2001 : 49), dont la présupposition d'existence ne bénéficie d'aucun support dans la phrase. Voici quelques exemples :

n°13 : Amber long stared into **the policeman**'s face.

n°14 : Shamas stands in **the open door** and watches the earth, the magnet that it is, pulling snowflakes out of the sky towards itself.

n°20 : "No! I don't want **the mangosteen**."

n°29 : In the middle of **the lonesome town**, at the back of John Street, in the third house from the end, there is a little room.

n°118 : **The castle** was falling apart, but at 2 a.m., under a useless moon, Danny couldn't see this.

n°125 : **The estate agent**'s letter was one of a handful that dropped onto the mat on a mild September morning.

n°152 : **The girl** lay on her side on the gurney, a string of saliva from her slack lips puddling on the sheet and her dark hair splayed on the pillow.

n°203 : The night before it all begins, Jude has **the dream** again.

n°256 : **The Boat** is smaller than he imagined.

n°273 : The birds saw **the murder**.

n°290 : It was a dark day in March when **the telegraph** came.

n°297 : **The dog** had two impulses.

n°342 : **The psychologist** sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

Tout se passe comme si le référent était familier, comme s'il avait déjà fait l'objet d'un discours.

On trouve des cas intermédiaires, où l'existence du référent est présupposée par

association ou en vertu d'un *script*, mais où l'article défini, plus qu'un autre déterminant défini, indique que le texte a déjà porté sur le référent :

> n°16 : For one whole year he did nothing but drive, traveling back and forth across America as he waited for **the money** to run out.

Dans cette phrase, *his money* aurait été moins marqué, tout individu, dans nos sociétés, étant censé posséder un minimum d'argent. *The money* devient « l'argent dont on a parlé » et acquiert une nouvelle spécificité : il n'est plus seulement spécifique parce qu'il appartient au personnage, mais parce qu'il a été l'objet d'un discours le concernant directement.

6.3.3. Bilan

Dans tous ses emplois, *the* code l'existence, dans la mémoire discursive et cognitive des deux parties de la communication (idéalement), d'un énoncé antérieur qui pose l'existence du référent et, le cas échéant, la relation qu'il entretient avec d'autres ou sa participation à un procès. *The* code donc l'ancienneté dans le discours. Dans le cas de la première phrase, cette ancienneté n'est réelle que pour le narrateur (et feinte par l'auteur), non pour le narrataire. Pour le premier, l'existence des référents et leurs propriétés sont intégrées et il n'est plus nécessaire de continuer à produire les assertions dont le lecteur aurait besoin à leur propos. Cette asymétrie et ce décalage épistémique sont, du point de vue du destinataire, synonymes d'une accélération du rythme auquel sont délivrées les informations. L'article défini, dit Cotte (1998),

> 1/ déclare clos le discours sur le référent et fait régresser celui-ci jusqu'à l'arrière-plan ; 2/ il l'intègre ainsi facilement à une unité syntaxique supérieure […] ; 3/ il hâte par là la transition d'un signifié à l'autre et il permet la multiplication des propositions ; 4/ parfois il crée même un effet cataphorique puisque le nom qu'il introduit […], mentionné pour la première fois, attend de la relative qui le suit la définition qui justifie l'anaphore ; 5/ il valorise ainsi la relation des signes aux signes, **la fonction narrative** ; 6/ il signale qu'au moment de l'énonciation le narrateur livre le produit d'un « travail énonciatif », réélabore les données de son observation immédiate, coïncide moins avec les référents introduits qu'il ne domine la construction d'ensemble. (Cotte 1998 : 41)

On a souligné *la fonction narrative*. *The* favorise l'enchaînement, la prolifération du discours narratif en s'appuyant sur des référents déjà posés dont on va pouvoir dire la participation à des procès. L'indéfini, à l'inverse, induit un attardement sur le référent, son existence, ses

propriétés et, « la désignation prenant le pas sur la narration » (Cotte 1998 : 41), retarde l'instant où le discours portera sur ses relations à son entour.

Les noms propres et les différentes formes de pronominalisation[235], qui héritent des propriétés du défini, ajoutent un surcroît d'énigmatique et participent à une véritable mise en intrigue du linguistique, servent de support à une énigme grammaticale.

En tout, selon nos relevés et calculs, 1075 référents sont présupposés dans notre corpus, soit plus de 2,5 par phrase. Nos exemples le montrent, les phrases combinent souvent des présuppositions de plusieurs types. 233 référents seulement sont posés. Ainsi, sur 1308 référents, plus de 82% sont présupposés, moins de 18% sont posés. La présupposition s'impose donc comme le mode privilégié d'exposition des référents des mondes fictifs que construisent nos phrases.

L'écart se creuse encore davantage si l'on se concentre sur les acteurs humains : 17[236] sont posés, 400[237] sont présupposés, 4% contre 96%[238]. Le pronom personnel est le mode majoritaire de désignation d'un nouvel animé humain[239] .

La familiarité avec le référent dont *the* et les autres marques de présupposition sont la trace semble indue et laisse le lecteur à l'écart, comme on peine à prendre part à une conversation portant sur des personnes qu'on ne connaît pas. La phase de présentation du référent est négligée, comme si tout un discours avait déjà eu lieu à son propos. Curieusement, Le Ny (1979) fait remarquer que les phrases contenant des articles indéfinis *sortent* volontiers lorsqu'un locuteur fabrique une phrase isolée :

> L'expérience montre en fait que si l'on donne comme consigne à des enfants ou à des adultes de faire librement des phrases avec ou sans mots prédéterminés, leur tendance spontanée, en l'absence de consigne explicite sur ce point, est d'utiliser les articles définis avec une fréquence très largement dominante ; cela se vérifie dans différentes langues. C'est le signe que la phrase typique est une phrase qui

[235] Dont le déterminant possessif, qui pronominalise le possesseur.

[236] Deux par inversion locative, un par *there-be*, 14 par extraction.

[237] 123 par un nom propre, 191 par un pronom personnel, 48 par un syntagme nominal à déterminant possessif, 86 articles définis.

[238] Sur le total des animés humains du corpus (417).

[239] Sur le total des animés humains, 45% sont désignés par un pronom personnel, environ 29% par un nom propre, 20% par un déterminant défini dont environ 8,5% par *the* et 11,5% par un possessif, et 4% par un indéfini ou une tournure présentative.

vient *après* quelque chose, ou si l'on veut dans un contexte. (Le Ny 1979 : 45[240])

En d'autres termes, l'article défini et le défini en général tendent à effacer les traces visibles de ce qui fait la spécificité des phrases que nous étudions, c'est-à-dire qu'elles sont des premières phrases. Tout ce qui pose l'existence porte les référents au premier plan énonciatif et prépare ainsi un réservoir de thèmes disponibles pour le discours à venir : tout ce qui pose l'existence marque le commencement. À l'inverse, tout ce qui présuppose l'existence néglige cette étape et est à l'origine d'une fiction dans la fiction, celle d'une première phrase qui, par ses marques linguistiques, semble dire « je ne suis pas une première phrase, ceci n'est pas un commencement ».

Du point de vue de la représentation de la situation que construit le lecteur, que les syntagmes nominaux soient définis ou indéfinis ne change finalement pas grand-chose : pour le lecteur, tout est neuf et, que la détermination soit indéfinie ou définie, il introduit un nouveau référent dans sa représentation de façon identique. Bien sûr, le défini le presse, le bouscule et l'oblige à faire plusieurs choses en même temps : poser, installer en mémoire et enregistrer les informations concernant le nouveau référent. Mais l'impact de la détermination est ailleurs : il est dans le jeu que met en place le narrateur pour *attraper* le lecteur. Nous pensons que, paradoxalement, tout en maintenant apparemment le lecteur à distance de ce monde qu'il ne connaît pas (et qu'on ne prend pas la peine de lui présenter), les présuppositions y accélèrent son immersion, le moteur étant le *désir*. Comme l'amoureux redouble d'ardeur envers celle qui le traite avec indifférence, le lecteur meurt d'envie de comprendre ce dont on lui parle et d'entrer dans ce monde mystérieux – et le piège a fonctionné, satisfaisant ainsi au désir réciproque : le texte *désire* son lecteur, qui le fait exister ; le lecteur désire le texte, qui résout les énigmes qu'il a d'abord nouées. La séduction est un processus circulaire où le séducteur désire en premier et tâche d'attirer à lui le désir de l'autre. La circulation du désir entre le texte et son lecteur est l'énergie vitale de la littérature.

6.4. Information et présupposition

6.4.1 Fonction informative : entre raréfaction et saturation

La stratégie de séduction que développe chaque phrase est relative à la façon dont elle s'acquitte de sa fonction informative. Elle se décline sur un axe que Del Lungo (2003 : 169) décrit ainsi :

[240] Déjà cité au point 1.3.1.

Plus la phrase est « saturée » en information, plus elle vise « à un effet de complétude de la représentation » (Del Lungo 2003 : 169) et installe le lecteur dans un confort, une impression qu'il peut se laisser guider dans ce nouveau monde. Plus, au contraire, la phrase est pauvre en information et plus celle-ci est partielle et incertaine, plus elle met le lecteur en difficulté et se fait énigmatique. Dans le corpus, la plupart des phrases sont dans un entre-deux. Pour le prouver, nous proposons d'observer un indice simple : le nombre de mots.

Les 402 phrases du corpus vont de 1 à 116 mots. Le nombre de mots moyen est d'environ 18 et la médiane est à 15, c'est-à-dire qu'il existe autant de phrases de moins de 15 mots que de phrases de plus de 15 mots. Les valeurs sont cependant très étalées, la moyenne des écarts à la moyenne (écart type) étant de plus de 13. Nous avons relevé, pour chaque phrase, le nombre de quelques marqueurs typiques de l'apport d'information descriptive : le nombre d'adjectifs, d'adverbes de manière, de syntagmes prépositionnels compléments d'un nom ou circonstanciels d'un verbe, et de propositions subordonnées relatives. La raison pour laquelle le nombre de mots est un indice intéressant quant à la fonction informative des phrases apparaît dans le tableau suivant[241] :

[241] Le classement détaillé est consultable en annexe, tableau 3.

Nombre de mots	*Nombre de phrases et part du corpus*		*Nombre moyen d'éléments descriptifs*
1 à 10	133	33%	1
11 à 20	129	32%	3
21 à 30	86	21,5%	6
31 à 40	31	7,7%	8,3
41 à 50	13	3,3%	9,4
51 à 60	3	0,75%	16
61 à 70	4	1%	19
71 à 80	2	0,5%	17[242]
81 à 90	-	-	
91 à 100	-	-	
101 à 110	-	-	
111 à 120	1	0,25%	35
Total :	402	100%	

Lorsque la phrase s'allonge, c'est bien par l'ajout d'éléments descriptifs.

Comme le montrent les statistiques, la majorité des phrases, 348 soit 86,5%, se situent entre 1 et 30 mots. Les phrases de plus de 30 mots sont, elles, au nombre de 54, ou 13,5%. Le découpage par tranches de dix permet une première prise de contact avec cet aspect quantitatif de nos phrases. Encore faut-il se rendre compte de la réalité que traduisent ces chiffres. Voici quelques exemples :

- une phrase de 1 mot :

n°109 : Orlando.

- une phrase de 10 mots :

n°215 : Billy raised his face to the sun, seeking its warmth.

- une phrase de 18 mots, la moyenne :

n°321 : My parents always took my side when I was a kid, no matter how much I screwed up.

- une phrase de 30 mots :

n°82 : Each time she thought of it, she felt her body shiver, felt the pistol cold in her hand, the pressure of her finger as it drew down upon the trigger.

- une phrase de 40 mots :

[242] Cette régression est due au cas particulier de la phrase n°227, au style parlé et décousu.

n°248 : They put Foley and the Cuban together in the back seat of the van and took them from the Palm Beach county jail on Gun Club to Glades Correctional, the old redbrick prison at the south end of Lake Okeechobee.

Inutile, sans doute, d'aller plus loin : il semble évident, de façon totalement empirique, qu'une phrase devient *longue* quelque part entre 30 et 40 mots. Autour d'une trentaine de mots, elle paraît encore standard, moyenne. Ainsi, on peut conclure que le corpus est constitué d'une majorité de phrases courtes et moyennes de 1 à 30 mots, contenant en moyenne 6 éléments descriptifs, comme dans la phrase suivante (on a compté chaque élément souligné ou surligné) :

n°136 : For a short while during the year I was ten, I thought only people I did not know died.

Il est intéressant de noter que c'est la catégorie des phrases de 1 à 10 mots qui est la plus représentée. La phrase n°215, citée plus haut, phrase de 10 mots, nous semble encore courte, mais quelques mots de plus la rendraient standard. Un tiers du corpus est donc constitué de phrases que l'on peut considérer comme courtes, pauvres en éléments descriptifs et informations. Si l'on affine le découpage,

Nombre de mots		*Nombre de phrases*
1 à 10 mots dont		133
	1 à 5	46 soit 11,5% du corpus
	6 à 10	87 soit 21,5% du corpus

on voit que les phrases très courtes sont marginales. Au vrai, la majorité du corpus se situe dans un entre-deux plutôt standard. On peut présenter les résultats en termes d'effet produit :

Réalité empirique de la phrase	*Nombre de mots*	*Effectif*	*Part*	*Effet produit*	*Moyenne des éléments descriptifs*
très courte	de 1 à 5	46	11,4%	très marquée	0,5
plutôt courte	de 6 à 10	88	22%	marquée	1,25
moyenne	de 11 à 35	235	58,4%	non marquée	4,6
plutôt longue	de 36 à 45	17	4,2%	marquée	9,65
très longue	plus de 46	16	4%	très marquée	15,9
	Total :	402	100%		

En résumé, les phrases du corpus sont majoritairement non marquées par leur taille, et relativement pauvres en descriptions. Ce résultat ne doit pas surprendre au vu des statistiques de la présupposition d'existence, exposées au point précédent (6.3.2.2.) : le référent étant présenté comme ancien dans le discours, au moins une partie de sa description n'apparaîtra pas. Cependant, la présupposition d'existence ne dispense souvent pas d'un cadrage spatio-temporel. La corrélation entre le cadrage spatio-temporel et la présupposition d'existence est, en effet, unilatérale : si une absence d'ancrage s'accompagne le plus souvent de présuppositions, la présence d'un ancrage n'entraîne pas toujours des existences posées, et nombreuses sont les phrases cumulant cadrages et présuppositions.

Ainsi, l'information est délivrée dans un jeu de voiles et de dévoilements : impossible de tout retenir, impossible pourtant de tout donner. On l'a dit, la présupposition est à l'origine d'une fiction dans la fiction, celle d'un avant textuel. Elle interdit une exposition frontale et la pauvreté descriptive la rend crédible ; trop dire rendrait visible l'exposition[243], marquerait le commencement et nuirait donc à la réalité de cette fiction-là. Ce qu'elles ne disent pas, les phrases le laissent souvent deviner (le donnent à désirer ?) et, d'implicites en implicites, des phrases très courtes peuvent suffire au lecteur à construire une scène complète, à laquelle ne manque que la certitude :

n°27 : Christmas was over.

En trois mots, cette phrase ouvre un monde de possibles. Au prétérit, la phrase est dite pertinente par rapport à une situation donnée : en effet, au présent, elle pourrait n'être que le simple constat d'un état de faits, sans rapport avec la suite du discours. Déjà, donc, le prétérit installe une tension et fait de cette période de l'après Noël un temps particulier, investi, un temps à découvrir, comme si la phrase était une réponse à la question "*What happened?*". *Christmas*, ensuite, active des scènes et *scenarii* spécifiques : hiver, neige, impatience, effervescence, achats, cadeaux, tablées, alcool, rassemblements familiaux, souvent à l'origine de tensions, disputes, *spleen*. L'après Noël est un *anticlimax*, la fête est terminée. D'ailleurs, on peut lire l'énoncé comme une métaphore, où *Christmas* serait le temps de la chance, de la gratuité, de la régression : « fini de rire, place aux choses sérieuses... ». Ainsi, sans pouvoir présager grand-chose de ce que sera l'histoire, le lecteur

[243] Le mauvais théâtre et le téléfilm de seconde zone se reconnaissent parfois à l'excès d'information délivré au commencement ou après une ellipse. L'exposition, lorsqu'elle se fait au moyen d'un dialogue, peut y être très peu réaliste, notamment lorsque deux personnes ayant par exemple assisté à la même scène, qu'il faut exposer au spectateur, l'évoquent de façon trop détaillée, ôtant tout naturel à la scène. Dans ce contexte comme dans celui du début de roman, le réalisme supporte mal une trop grande prise en compte du spectateur/narrataire.

éprouve déjà tout ce qui l'a précédée et construit la représentation d'une atmosphère, d'un climat, d'un état d'esprit. L'après Noël correspond également au début d'une nouvelle année et la phrase introduit donc, quoique de façon indirecte, le *topos* du renouveau. La charge implicite serait bien moindre dans "*It was early January*". Après avoir lu cette première phrase de trois mots, la représentation est déjà pleine, riche et vivante, fût-elle partielle, erronée, idiosyncratique.

6.4.2. Cadre et présupposition

Ce jeu de voiles repose en grande partie sur la présupposition et le préconstruit d'une antériorité. Implicite, préconstruit et présuppositions sont partout dans tout discours : le monde est langage, nos vies sont discours et tout texte, tout énoncé ne peut jamais que continuer un *dit* antérieur. Tout discours repose également sur un socle de représentations communes et de savoirs partagés ; ce *non-dit* lie et soutient le *dit* et sert l'efficace d'un discours neuf et pertinent. Cependant, les phrases de notre corpus jouent souvent à laisser dans l'implicite ce qui n'a jamais encore connu l'explicite, et laissent ainsi résonner, en creux, l'écho chimérique d'une antériorité cachée que l'on devine pourtant dans tout ce qui est tu. Nous l'avons vu avec la détermination nominale et les noms propres, mais d'autres procédés participent à cette illusion.

Certains **adverbes**, par exemple, peuvent dire la continuité et la répétition, inscrivant ainsi le procès ou la qualité qu'ils modifient dans une suite temporelle ininterrompue. C'est le cas

- de l'adverbe *still* dans les phrases suivantes, qui dit une permanence et indique que, au moment repère, le procès ou la qualité est en cours et identique à ce qu'il ou elle était auparavant :

> n°77 : When I hear the sea wind blowing through the streets of the city in the morning, I can **still** feel my father and the Old One – together – lifting me up to perch on the railing of a swaying deck; still feel the steady weight of Father's palm braced against my chest and Poh-Poh's thickly jacketed arm locked safely around my legs.
>
> n°232 : That she had not killed him in her sleep was **still** the great relief of every morning.

Phrase n°232, le sens fréquentatif de *every morning* renforce la continuité dite par *still* en la rendant systématique et d'une régularité sans faille. Dans cette phrase, la présupposition est partout, de la proposition nominalisée sujet (qui réélabore une indépendante) au pronom

personnel *him* et au déterminant possessif *her* tous deux anaphoriques, en passant par l'article défini et la construction en *of* de *the great relief of every morning*, qui fige la relation entre ses deux parties et ritualise le déroulement de cette scène de réveil.

n°322 : Kate's ears were **still** thrumming to the noise of the machines when she came out of the factory gates.

n°347 : Major Pettigrew was **still** upset about the phone call from his brother's wife and so he answered the doorbell without thinking.

n°392 : I **still** see her, our Liz, sitting on a plank, dangling over that well.

-C'est aussi le cas de l'adverbe *also* :

n°224 : As it happened, Sol Lasner was **also** on the train.

L'adverbe asserte implicitement que l'énonciateur ou un autre personnage précédemment évoqué est dans le train, celui-ci ou un autre (l'interprétation de *the train* est ambiguë et peut être générique ou spécifique), et que la présence de *Sol Lasner* s'ajoute à la sienne.

- De l'adverbe *again* :

n°203 : The night before it all begins, Jude has the dream **again**.

n°265 : "I have to stop **again**, hon," Sam's grandmother says, tapping her on the shoulder.

n°296 : I was stealing saltshakers **again**.

n°402 : "Gemma, tell your story **again**," Shana begged, putting her arms around her grandmother and breathing in that special smell of talcum and lemon that seemed to belong only to her.

Again sous-entend qu'il y a déjà eu une première occurrence du procès, qui se trouve ainsi implicitement assertée.

- De l'adverbe *too* :

n°338 : "You **too** will marry a boy I choose," said Mrs Rupa Mehra firmly to her younger daughter.

Too induit que le prédicat *marry a boy I choose* a déjà eu lieu au moins une fois. Le comparatif du syntagme nominal *her younger daughter*, qui asserte implicitement l'existence d'une *older daughter*, nous souffle que *Mrs Rupa* a ainsi décidé du sort d'au moins une de ses filles, plus

âgée.

- De l'adverbe *always* :

n°21 : It **always** pleased the Reverend Isidor Fabian that he had only to step out of his synagogue on the Lindenstrasse and there it was, the first the seven bridges.

n°128 : Isserley **always** drove straight past a hitch-hiker when she first saw him, to give herself time to size him up.

n°321 : My parents **always** took my side when I was a kid, no matter how much I screwed up.

n°359 : My name is Rhianna Jane Davies but my twin sister Vicky **always** calls me Re.

Always dit la répétition d'un même comportement, d'une même attitude et exprime ainsi l'habitude. Il s'associe ainsi volontiers au présent d'habitude, comme dans la phrase n°359. *Always* indique ainsi que, au moment repère, le procès auquel il s'applique s'est répété suffisamment de fois pour être identifié comme caractéristique du sujet. Une quantité indéfinie mais suffisante d'occurrences antérieures du procès est donc assertée.

- De l'adverbe *never*, en contexte spécifique non prospectif[244] :

n°51 : Heddy Partridge was **never** my friend.

n°92 : He was **never** dry.

n°103 : At this point in the story, Packard had **never** fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

n°348 : The house my father left behind in Fargo, North Dakota, was **never** really a house at all.

Une caractéristique du sujet est dite par la négative. Le parcours d'un intervalle de temps passé (toutes ces phrases sont au prétérit) dont *never* est la trace permet de conclure qu'il n'a

[244] Dans une vérité générale, le parcours signifié par *never* est présenté comme n'étant pas du fait du locuteur et son issue comme n'étant pas le fruit de l'observation de l'occurrence (ou non) de procès antérieurs. Exemple :

n°2 : Water **never** warms in American harbors.

En contexte prospectif, *never* dit la promesse que le procès n'ait jamais d'occurrence. Exemple :

n°345 : Dearest Diary,

Today I've made a major decision: *I am **never** going to die.*

existé aucune occurrence du procès. *Never* interroge l'expérience et informe donc sur l'avant.

- Et des adverbes *often*, *sometimes* et *usually* :

n°188 : My missus she **often** said to me, "Now then Bessy, don't be calling me Missus."

n°277 : Though I **often** looked for one, I finally had to admit that there could be no cure for Paris.

n°332 : **Sometimes** she woke to find her wedding ring on the wrong hand, but **usually** not.

Tous trois disent la fréquence plus ou moins régulière d'occurrences d'un même procès. Au moment repère, on considère le procès comme ayant eu des précédents. Dans le domaine verbal, la locution *used to* traduit la même idée :

n°89 : "Spin the globe, boy", my father **used to** say.

L'aspect *be-ing* contribue également à l'illusion d'un avant :

n°113 : It's a fresh June morning, without a trace of humidity, but Russov **is sweating**.

n°228 : Alfred **was growing** a mustache.

n°230 : It **was snowing** on the Jersey shore.

Be-ing est la trace d'un point de vue et d'un re-travail des données brutes de la perception. Autrement dit, *be*-ing suppose, d'une part, une situation dans laquelle le procès en question est observable, et, d'autre part, que l'énonciateur en a commencé l'observation avant le moment repère, que celui-ci soit le moment d'énonciation (n°113) ou un moment donné du passé (n°^{s}228 et 230).

Les phrases qui reproduisent un **style conversationnel**, et mettent ainsi en scène une situation de dialogue, présupposent la situation d'interlocution qui est leur cadre et par rapport auquel elles trouvent leur pertinence :

n°20 : "No! I don't want the mangosteen."

n°55 : "I'm *not* wearing it."

n°98 : Reverend... can I call you 'Reverend'?

n°170 : You like to have some cup of tea?

n°184 : Excuse me, sir, but may I be of assistance?

n°236 : Your Honor, in the winter of 1972 R and I broke up, or I should say he broke up with me.

n°289 : "Miss Kawasemi?"

Plus spécifiquement liée à un avant textuel, **l'ellipse** suppose souvent l'existence d'un discours préalable :

n°235 : Danny wondered if people looked at his family and **knew**.

n°265 : "I have to **stop** again, hon," Sam's grandmother says, tapping her on the shoulder.

Manquent les objets directs des verbes soulignés. Leur absence marque l'évidence de leur présupposition, que la phrase feint de devoir au texte qui la précède.

Sans avoir fait l'inventaire complet des formes de la présupposition, nous avons pu observer qu'elles étaient variées, et, bien que nous ne l'ayons pas toujours fait remarquer, qu'une même phrase en combinait souvent plusieurs : déterminations définies, noms propres, pronoms, adverbes de répétition ou de continuité, aspect *be-ing*, situation de locution implicite, ellipses, etc. Naturellement, dès lors qu'une phrase entend faire croire à l'existence d'un avant, toutes ses parties seront orientées en ce sens et divers marqueurs concourront à cet effet.

Énième du texte, cette première phrase qui joue à ne pas en être une est prise en étau entre un avant énigmatique dont elle porte les traces, et un après qu'elle contient en germe. Les phrases cumulant présuppositions (noms propres et syntagmes nominaux définis) et aspect inchoatif marquent particulièrement cet entre-deux :

n°3 : Things **started** to fall apart at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the etagère.

n°50 : The memory **starts** here, in my apron pocket, with the gun.

n°54 : The troubles **started** on a Thursday.

n°155 : **The first time** I saw him I thought, *he won't last*.

n°162 : I **first began** to dream of Cairo in the evenings, as I sat in my room, listening, while Abu-Ali berated his wife or shouted at some unfortunate customer who had happened to incur his displeasure while making purchases at his shop.

En niant son commencement, le texte fait de sa première phrase un espace où l'on ne reste pas et qui est pris dans une formidable tension vers l'ailleurs de la fiction.

En conclusion, la spécificité de la première phrase est-elle liée à sa fonction informative ? La réponse est en demi-teinte, la majorité des phrases de notre corpus demeurant peu centrées sur l'apport d'information : la présupposition, majoritaire, joue à nier à l'existence des référents le statut d'information ; la raréfaction informative est instrumentalisée pour augmenter le réalisme ; nos statistiques révèlent que la majorité des phrases du corpus ne délivrent qu'une faible quantité d'information descriptive ; quant aux indications spatio-temporelles, bien représentées, elles le seraient tout autant dans le corps du texte, au moment d'introduire de nouveaux cadres situationnels. La première phrase ne se distingue donc pas des autres par sa densité informationnelle. Sa spécificité tient, en revanche, au haut niveau d'attente que le lecteur nourrit à son égard, et, partant, au pouvoir qu'elle a de la satisfaire ou non.

La spécificité est-elle dans la forme de la première phrase ? Là encore, la réponse ne peut être que prudente. Les *settings* initiaux et les marques de présupposition sont statistiquement les phénomènes les plus caractéristiques de notre corpus. Les *settings* initiaux peuvent être considérés comme typiques du commencement, mais pas uniquement du début du roman. Ils peuvent apparaître, dans le corps du texte, chaque fois qu'est introduit un nouveau tableau. Quant aux présuppositions, elles jouent précisément à ôter à la première phrase les signes extérieurs de son caractère initial. Il faut donc renverser le point de vue : sa spécificité réside dans le fait que, bien qu'elle soit première, sa forme n'en soit que peu spécifique. La spécificité se joue donc davantage sur un plan pragmatique : la première phrase est l'accessoire d'un jeu consistant, la plupart du temps, à nier le début en refusant ses formes. Elle est dans ce que les formes de la phrase viennent activer dans le rapport du lecteur au texte.

Au cours des parties II et III, nous avons tenté de caractériser la spécificité ressentie de la première phrase par ses fonctions.

Nous avons notamment, dans la partie II, remis en question les fonctions de codification du genre et d'orientation narrative. Dans le roman contemporain, la tendance majoritaire est à l'effacement des codes, si bien que ce sont le flou sur la nature du discours et l'absence de norme qui deviennent les signes extérieurs du genre romanesque. Une fonction d'orientation narrative est sans doute attendue de la première phrase, mais celle-ci ne la remplit pas toujours. Il apparaît en outre que des inférences sont produites par le lecteur pour maintenir la cohérence de sa représentation, mais la génération spontanée de prédiction fait débat (Campion & Rossi 1999 : 510-521)[245]. Dans ce but, le lecteur doit postuler que ce que décrit la première phrase est lié, par un lien de contiguïté, avec une antériorité temporelle et causale. Ce qu'il postule, il espère se le voir confirmer par le texte. Ainsi, avant même d'anticiper sur une suite narrative, le lecteur porte ses attentes sur l'antériorité logique et temporelle de la situation initiale. Dans les deux cas, il fonde tous ses espoirs sur le texte à venir.

Dans la partie III, consacrée aux fonctions de construction, nous avons compris que la première phrase était la frontière où opèrent un passage entre une énonciation ordinaire et une énonciation ludique, et un transfert d'autorité énonciative entre l'auteur et le narrateur. En instaurant le narrateur et la voix narrative, la première phrase acquiert une spécificité par défaut, quel que soit son contenu. Elle construit ensuite une situation. Le texte de fiction crée un monde, la première phrase en est la frontière. À la jonction entre l'extérieur et l'intérieur, elle initie un mode dénotationnel singulier, ludique et indirect, où l'écart à la réalité est aussi fécond que la ressemblance. C'est dans cet espace, entre *mimesis* et *fabula*, que se loge le littéraire, dont la première phrase est l'expression initiale.

Construire la représentation mentale d'une situation à partir d'un texte est un processus complexe qui fait interagir structures cognitives et caractéristiques du discours. La mise en texte d'un monde fictif suscite la rencontre de deux représentations, celle de l'auteur et celle du lecteur, que le premier dirige, oriente ou désoriente au moyen du texte. Lors de la lecture, le lecteur fait dialoguer les cadres *a priori* de sa représentation, les informations fournies par le texte, ses connaissances encyclopédiques et ses attentes. La première phrase initie ce dialogue, est le lieu de cette rencontre.

Nous souhaitons retenir des théories cognitivistes de la compréhension qu'une

[245] Il sera question de l'anticipation et des prédictions dans le chapitre 7, point 7.3.2.1.

situation est projetée sur toutes les dimensions de la représentation. Autrement dit, la représentation de la situation est totale ou n'est pas. Si l'information relative à une dimension manque, celle-ci est tout de même représentée ; sa spécification est mise en attente. La première phrase trace donc la limite entre le rien et le tout : avant elle, il n'y a pas de situation fictive, par elle, la situation est totalement, tout en demeurant partiellement spécifiée. Elle est donc le site d'une morphogénèse polymorphe : apparition du texte, naissance d'une voix, insertion dans une conscience, elle est aussi surgissement d'un ailleurs qui s'offre comme vivant et indépendant du lecteur. Ce phénomène d'apparition résolument non progressif est, nous semble-t-il, à l'origine d'une émotion : c'est la spécificité émotionnelle de la première phrase.

Nous avons peu parlé de ce que Del Lungo (2003 : 170-173) nomme « fonction de dramatisation ». Entre « dramatisation immédiate » et « dramatisation retardée » (Del Lungo 2003 : 171), cette fonction est caractérisée par divers « degrés d'intensité dramatique dans la mise en mouvement de l'histoire » (*ibid.*), une entrée plus ou moins directe ou progressive dans l'action. Nous aurions pu, grâce à une statistique des types de procès, mesurer le degré de dramatisation de nos phrases. Nous lui avons préféré la dramatisation méta-narrative, le « degré d'intensité dramatique » non pas de la « mise en mouvement de l'histoire », mais de la mise en marche de l'énigme et du jeu qui a cours entre le narrateur (ou est-ce l'auteur ?) et le lecteur. Les retards et incomplétudes dans la livraison de l'information en font l'objet d'une intrigue, qui précède parfois celle qui se nouera au plan diégétique. Par cette dramatisation-là, celle du jeu et du piège, s'exprime aussi toute la fonction séductive de l'initiale. Selon le *Grand Robert*, *séduire* a la même racine latine que *conduire* (*ducere*) : maître de ce jeu, le narrateur dirige et peut égarer le lecteur.

La pertinence des fonctions d'orientation et de construction est donc partielle pour rendre compte de la spécificité de la première phrase. En revanche, celle d'une fonction de séduction semble se confirmer.

Partie IV : *DOWN THE RABBIT HOLE,*

LE TROU ET LE SAUT PARADOXAL

(RÉFLEXIONS SUR L'ATTRACTION EN FICTION)

« On sent naître une volonté de contempler qui est aussitôt une volonté d'aider au mouvement de ce qu'on contemple… »
Bachelard, *L'air et les songes*, (1943 : 65)

L'entrée en fiction est une chute vers un autre univers ; le franchissement du seuil de l'œuvre est un saut, l'enjambement d'un espace vide. Par sa première phrase, le roman peut attirer le lecteur vers cet ailleurs, le « mener à part » et le « tirer de côté » (*seducere*), de l'autre côté du trou, que représentent le vide de la marge blanche (frontière du texte), et le rien, où l'univers fictif n'existe pas encore (l'avant-la-fiction). Comme la bordure d'un cadre, cet espace vide sépare la fiction de l'extérieur tout en la rendant présente et accessible au sens. Dans cette quatrième partie, nous nous intéresserons à la première phrase sous l'angle de l'entrée en fiction et réfléchirons à ses spécificités cognitives et thymiques.

La métaphore du *trou* est intéressante, L. Carroll l'a explorée. Lorsqu'elle suit le

Lapin blanc dans le trou, Alice fait une chute vertigineuse qui rejoue symboliquement celle du lecteur dans l'univers fictif où la première phrase l'attire. Cette mise en abyme offre de l'entrée en fiction une vision à la fois angoissante et excitante, entre curiosité et perte de contrôle.

Rabbit hole est un terme employé dans divers contextes : il désigne une expérience sensorielle et psychologique étrange due, par exemple, à la consommation de stupéfiants, l'expérimentation d'une nouvelle façon de voir le monde, un état psychologique d'absorption dans, par exemple, une activité qui fait perdre la notion du temps, ou, dans le domaine des jeux informatiques en ligne, un lien virtuel que l'utilisateur doit atteindre afin de pénétrer dans l'univers du jeu. Cette chute est donc un passage vers l'inconnu, mais aussi une expérience d'absorption psychologique et émotionnelle, une immersion. Le rôle du Lapin n'est pas anodin : il est le leurre, le lièvre dont la course attire l'attention d'Alice et la précipite dans le piège. Le Lapin est un procédé séductif : il attire à l'écart. Nous explorerons cette piste du trou et du leurre pour mieux comprendre l'attrait de la première phrase et son rôle dans l'immersion fictionnelle (Schaeffer 1999).

L'immersion dans le monde fictif est une chute paradoxale : absorption, évasion, lâcher-prise et suspension de l'incrédulité coïncident avec un constant contrôle cognitif de la cohérence de l'univers en construction, condition indispensable de sa représentabilité. Nous verrons au chapitre 7 que le trou logique que laisse l'apparition du monde fictionnel induit, chez le lecteur, l'irrépressible désir de le résorber. La résolution de problème et le comblement des vides référentiels et causaux sont des attitudes cognitives automatiques amplifiées par les diverses incomplétudes et les flottements énonciatifs (vus aux chapitres 5 et 6), et constituent le propre de l'activité d'imagination. En termes cognitifs, l'inférence est l'instrument de cette construction, la simulation en est le mode. Le chapitre 8 sera, lui, consacré à l'attraction qu'exerce cette stratégie du vide sur le lecteur, et à la façon dont elle accélère son entrée dans un état d'immersion fictionnelle.

Chapitre 7 : **LE TROU ET LA PASSERELLE**

Au cours des parties II et III, nous avons exploré la première phrase sous l'angle de ses fonctions. Elles nous sont apparues d'une pertinence variable pour en comprendre la spécificité ressentie. Au regard de cet objectif, les fonctions qui se sont avérées les plus utiles mettaient en jeu une création : création d'un espace énonciatif ludique, d'une voix, d'une situation, d'un cadre. Création, commencement, apparition, le discours sur les fonctions est peut-être un écran qui, s'il a son intérêt et produit de la compréhension, peut détourner de ce cœur. Le parcours de notre réflexion nous ramène donc là où il a commencé : la première phrase est l'initiale et rejoue à ce titre les problématiques du commencement et de l'apparition.

Dans la partie I, nous avons vu que l'apparition était un défi pour la cognition. Le passage apparemment instantané du rien au tout est un phénomène mal accepté par l'humain, qui le vit comme un événement spectaculaire, au sens propre : on en fait des spectacles. La magie et la prestidigitation sont l'art de faire apparaître et disparaître les objets et, lorsque le lapin sort du chapeau, il contredit tout ce que le spectateur croit savoir sur le monde, sa logique et son fonctionnement. L'apparition choque et fabrique de l'émotion.

Le présent chapitre est consacré à l'exposition et à l'évaluation de l'hypothèse suivante : on postule que le vide qui précède l'apparition du fictif dans la première phrase constitue un trou que la cognition du lecteur s'emploie à résorber de façon réflexe, et que la construction réflexe de cette passerelle est le point de départ de l'entrée en fiction. Pour parvenir à cette hypothèse, notre réflexion est passée par différents stades.

7.1. Premier état de l'hypothèse : la recherche automatique d'un antécédent causal

L'apparition arbitraire du fictif à la lecture de la première phrase laisse un trou causal. Nous faisons l'hypothèse que ce trou déclenche, chez le lecteur, la recherche spontanée d'un antécédent. Ce processus s'apparente à la résolution d'un problème. À travers cette hypothèse, notre objectif est de montrer que l'activation de ce réflexe palliatif constitue l'acte de naissance de l'univers fictif et le levier de l'entrée en fiction.

7.1.1. Le « ciment de l'univers »

Presque tout dans notre vie est annoncé par des causes reconnues et souvent visibles : la fleur est annoncée par le bourgeon, le roussissement de la feuille précède sa chute, les grossesses annoncent les naissances, la vieillesse ou la maladie les décès. Tout événement ou phénomène qui n'est pas annoncé par un antécédent causal est folie ou rend fou : les morts subites sidèrent, les accouchements après déni de grossesse total plongent la parturiente dans un état psychotique parfois durable, et les changements de comportement soudains et irrationnels s'interprètent comme les symptômes de la maladie mentale. L'homme vit dans un temps continu où tout phénomène a une cause ; la discontinuité et l'arbitraire le font toucher aux limites de sa raison.

La discontinuité et l'arbitraire sont pourtant dans le monde. L'art sait en être une expression, d'où peut-être la séduction, parfois la répulsion, qu'il exerce. La fiction, dont le roman est un avatar, est arbitraire et elle apparaît (voir chapitre I). La parole qui l'institue n'a pas la légitimité des vérités scientifiques et référentielles ; l'univers fictif est une chimère et il s'ouvre parfois *ex abrupto*. Dans le passage du monde ordinaire au monde arbitraire de la fiction, l'objet-livre constitue d'ailleurs une forme de transition : matérialisation finie, le livre réduit le fictif à un objet que l'on domine, que l'on peut manipuler au même titre qu'un autre. Réduite au livre, « l'œuvre se tient dans la main » (Barthes 1984 : 73). Même ouvert, il nous accueille progressivement par de nombreuses pages de garde et d'avertissement, qui font tampon, garde-corps et garde-fou.

L'apparition, disions-nous, est pourtant dans le monde. Elle en est même, d'après les théories du *big bang*, à l'origine. Ainsi, si l'extraordinaire n'est pas dans la chose, elle est peut-être dans l'œil de celui qui la contemple. D. Hume ([1739] 2006 : 86), tenait pour vrai que « tout ce qui commence d'exister doit avoir une cause d'exister ». La causalité est pour lui le « ciment de l'univers », ce qui, aux yeux de l'homme, donne au monde son sens. Construites par induction à partir de « l'observation répétée de la conjonction entre […]

deux phénomènes » (Guha 2003 : 28), les causes ne sont pas dans les choses, elles sont construites par celui qui les considère : « l'inférence causale est une synthèse de l'expérience » (Guha 2003 : 29). E. Kant ([1891] 1986) va plus loin et place la causalité au rang des structures *a priori* de l'entendement humain, agissant comme un filtre à la perception et à la compréhension des phénomènes. N'est accessible à notre entendement que ce qui répond aux règles causales ; corollairement, pour tout phénomène accessible à ma perception, je peux remonter à sa cause.

La cause du texte est pragmatique : un auteur veut raconter une histoire, écrire, publier, devenir célèbre, etc. La cause du monde fictif est introuvable : le fictif est arbitraire, gratuit, non nécessaire. Pourtant, à la lecture de la première phrase, le lecteur infère d'emblée l'existence de deux causes pour les faits et les états qui y sont décrits : une cause, une condition, une raison à l'événement ou l'état mentionné, et une cause à sa mention à cet endroit du texte. Ces deux causes répondent aux deux *pourquoi* dont la résolution est, selon A. C. Graesser, M. Singer & T. Trabasso (1994), l'objectif et la condition de la compréhension :

> Comprehenders attempt to explain *why* episodes in the text occur and *why* the author explicitly mentions particular information in the message. Thus, comprehension is typically guided by why-questions rather than other types of questions (*e.g.*, what-happens-next, how, where, or when). […] There is extensive evidence that causal explanations of actions, events, and states play a central role in our understanding of narrative.[246] (Graesser, Singer & Trabasso 1994 : 379)

On appellera *interne* la cause du fait narré et *externe* la cause relative aux intentions narratives du producteur du texte.

7.1.2. Cause externe, jeu et intrigue

Une cause externe est automatiquement supposée par le lecteur :

> Readers normally follow the Gricean postulate that whatever the author expresses is relevant and important […]. (Graesser, Singer & Trabasso 1994 : 379)

La cause externe est ainsi en partie résolue par le postulat de pertinence, clause tacite que le

[246] Selon ces auteurs, la nécessité d'intégrer les données du texte dans un cadre causal cohérent dépasserait donc celle de la construction référentielle, et l'explication aurait la priorité sur la prospection. On peut lire Campion & Rossi (1999) pour un état de la recherche sur les types d'inférences produites lors de la lecture d'un texte narratif.

lecteur suppose prévue par le pacte de lecture qui, comme l'indiquent les termes de *pacte* et de *contrat*, n'est pas unilatéral et engage l'auteur à présenter un texte et un récit cohérents (van Dijk 1976 : 309[247]). Ce présupposé confiant est cependant contrôlé et ajusté par la conscience du jeu qui constitue le cadre pragmatique de l'activité narrative. Selon Baroni (2004), une partie de la tension narrative repose sur une désobéissance de l'auteur à cet impératif de coopération, qu'il manifeste, par exemple, en lançant le lecteur sur de fausses pistes anticipatoires et interprétatives. Ceci est d'autant plus vrai lorsque le lecteur s'attend à un récit « configuré par une intrigue » (Baroni 2004 et 2007), ou récit « à *suspense* », pour lequel Baroni (2004) propose, sur le modèle des maximes de Grice (1979), les clauses suivantes :

> Règles que le lecteur s'attend à voir respectées par l'auteur d'un récit qu'il suppose configuré par une intrigue :
>
> 1) que le récit soit intéressant, c'est-à-dire que les événements qui le composent génèrent une incertitude, sortent de l'ordinaire et/ou soient provisoirement énigmatisés (tensions relatives au suspense ou à la curiosité, initiées par le(s) « nœud(s) » de l'histoire) ;
>
> 2) que le récit ménage un certain nombre de surprises, c'est-à-dire qu'il ne soit pas trop prévisible ;
>
> 3) que le récit soit complet, c'est à dire que les incertitudes principales soient résolues par le texte après un certain délai (maxime de la complétude relative). (Baroni 2004[248])

Lorsque le récit est configuré par une intrigue, le lecteur expérimenté s'attend donc à être trompé, l'espère même, si bien que la confiance qu'il place dans le récit, et l'assurance que celui-ci tiendra ses promesses, a pour pendant une méfiance – mais une méfiance ludique. Dans la recherche de la cause externe, l'exacerbation du jeu vient donc doubler d'un déchiffrage conscient des intentions narratives les présupposés automatiques de pertinence et d'intérêt.

De façon générale, et dans tout type de texte narratif, le présupposé de pertinence contribue à maintenir l'intérêt du lecteur. On pense aux premières phrases statiques

---

[247] Voir Baroni (2004).

[248] Dans cet article de Baroni publié sur internet, aucune pagination ni repère de paragraphe ne sont disponibles. Si le lecteur désire vérifier cette référence, nous l'invitons donc consulter la page internet figurant en bibliographie (Baroni 2004) et à utiliser la fonction « Rechercher » de son navigateur.

consacrées à la construction des coordonnées spatio-temporelles de la situation :

> When static information is presented at the beginning of the novel (*e.g.* a description of the protagonist's house), the author is presumably supplying a rich setting to anchor the story world. (Graesser, Singer & Trabasso 1994 : 379-380)

Pour toute donnée descriptive ne nécessitant pas d'antécédent causal, seule une cause externe peut être inférée, comme dans les phrases suivantes :

n°24 : Christmas was over.

n°114 : It is Sunday morning.

n°186 : His name was Atticus Cody.

n°396 : I have green eyes.

Le lecteur partira du principe que la mention de ces informations se justifie par leur pertinence, par leur contribution à un portrait ou un *setting*, ou parce qu'elles s'avéreront utiles par la suite. Il en va de même pour ces phrases exprimant une vérité générale :

n°69 : All children make mistakes.

n°106 : *Life changes fast.*

n°212 : Choosing your wool is dizzying with potential.

n°268 : It is useful, people generally agree, for a wife to wake up before her husband.

n°354 : Divorce is a difficult business.

Le lecteur doit supposer qu'elles entretiennent un certain rapport, probablement d'ordre thématique, avec le récit. Le présupposé de leur pertinence fait de ces phrases l'accessoire d'un jeu de retards : elles diffèrent l'exposition du cœur nodal de l'histoire (le nœud de l'intrigue), tout en maintenant la promesse que ce retard sera résorbé. Loin de noyer l'intérêt du lecteur, les premières phrases délivrant un *setting* ou un portait contribuent donc, à leur manière, à l'éveil et au maintien de la curiosité du lecteur.

7.1.3. Cause interne et inférence rétrograde

D'après les théories cognitivistes de la compréhension des textes narratifs, pour les actions, les événements et les états pouvant être consécutifs à des actions, une cause interne

serait inférée de façon automatique lors de la lecture. Il en va du maintien de la cohérence locale (entre les unités textuelles), dont dépendent la compréhension du texte et, dans le cas du texte narratif, l'immersion fictionnelle. Cette immersion (définie au chapitre 2, point 2.1.2.3.) correspond à une activité de simulation ludique, une « autostimulation imaginative » (Schaeffer 1999 : 184) par « réactivation mimétique » (*ibid.* : 180). Selon Schaeffer (1999), les mimèmes (les divers composants du monde fictif) doivent, pour être représentables et ainsi fonctionner, valider la condition de « l'analogie globale ». Autrement dit, le lecteur leur applique les mêmes exigences de cohérence causale qu'au monde réel :

> Dire que la condition que doit remplir une modélisation fictionnelle est celle de l'analogie globale revient à dire qu'elle doit être telle que nous soyons à même d'y accéder en nous servant des compétences mentales (représentationnelles) qui sont celles dont nous disposons pour nous représenter la réalité, et plus précisément celles que nous mettrions en œuvre si l'univers fictionnel était l'univers dans lequel nous vivons. Il faut noter que cette contrainte n'est *pas* une convention qui résulterait d'un accord pragmatique ; il s'agit d'une conséquence directe du fait que nous ne disposons pas d'une compétence représentationnelle qui serait spécifiquement réservée aux fictions […]. Le fait que les contraintes cognitives des modèles fictionnels soient uniquement celles de notre compétence représentationnelle comme telle explique pourquoi on peut dire que dans les univers fictionnels le principe de cohérence interne remplace le principes de relation vérifonctionnelle. En effet, ce qu'on appelle la cohérence interne n'est rien d'autre que la conformité des relations locales entre éléments fictionnels aux contraintes inhérentes de la représentation (ces contraintes étant, selon les cas, celles de la perception visuelle, de la logique des actions, de la narration, etc.). (Schaeffer 1999 : 218-220)

Pour nous être représentable, le monde fictif doit donc être cohérent et répondre à la même logique que le monde ordinaire.

7.1.3.1. Le processus inférentiel rétrograde

La génération d'inférences visant au maintien de la cohérence locale ne semble pas faire débat. Les théories constructionnistes (Graesser, Singer & Trabasso 1994, par exemple) et perceptivistes (Zwaan *et al.* 1995, 1998 ; Zwaan & Radvansky 1998), même

l'approche minimaliste[249] (McKoon & Ratcliff 1995), s'accordent sur le fait que ces inférences sont produites de façon spontanées lors de la lecture (*on line*). Selon Guha (2003 : 142), « la relation de causalité est une dimension essentielle de la cohérence de la représentation », la plus essentielle sans doute tant elle conditionne l'intelligibilité des situations. En outre, elle constitue une forme de dénominateur commun aux autres dimensions de la représentation : le temps, les protagonistes, les émotions, les événements, même l'espace, obéissent aux lois de la causalité. Tout événement, toute action, tout état mentionné dans le texte doit donc y répondre ; une partie de l'effort de compréhension (*search (or effort) after meaning*, Bartlett 1932) repose ainsi sur la génération d'inférences causales.

Les relations de cohérence entre les parties du texte peuvent être ramenées à des relations de causalité, et la narration à une succession d'événements, d'actions et d'états, reliés dans une *chaîne causale*[250]. Ainsi, la compréhension d'un texte narratif pourrait consister en l'élaboration d'un chemin, appelé *chemin critique*, reliant le début à la fin du récit par une chaîne de relations causales (Black & Bower 1980)[251]. La continuité de la dimension causale de la représentation est ainsi garantie dès lors que tout événement, toute action et tout état peut trouver sa cause parmi les données antérieures du texte (Gernsbacher 1990).

Selon T. Trabasso & J. P. Magliano (1996), trois catégories d'inférences sont impliquées dans la compréhension du discours : les explications, les prédictions et les associations. Guha (2003) en résume les définitions :

> Les explications sont des inférences rétrogrades, c'est-à-dire qu'elles mettent en relation l'information focale avec des informations antérieures du texte. Elles établissent la cohérence locale en répondant à la question « Pourquoi ? », c'est-à-dire en fournissant aux événements, états ou actions de la narration une cause, une raison, un motif, une condition, un prétexte, une justification, un fondement, etc. Les prédictions sont des inférences antérogrades, c'est-à-dire projetées vers l'avant du texte, ce qui n'est pas encore lu. La suite du texte les

[249] McKoon & Ratcliff (1995) ont élaboré l'hypothèse la plus minimaliste (*the Minimalist Hypothesis*), celle qui valide la plus faible quantité d'inférences générées lors de la lecture. Cette hypothèse reconnaît la génération *on line* d'inférences chargées du maintien de la cohérence locale (McKoon & Ratcliff 1995 : 100).

[250] Le concept de *chaîne causale* apparaît dans Schank (1975).

[251] Un événement sera jugé plus ou moins central suivant qu'il appartient ou non au chemin critique. Black & Bower (1980) ont démontré qu'un événement appartenant au chemin critique était mieux rappelé, c'est-à-dire mieux inscrit en mémoire.

Sur les chaînes et réseaux causaux dans le texte narratif, on peut aussi consulter Trabasso & Sperry (1985), mais aussi Kintsch (1992), et Trabasso & van den Broek (1985).

> confirme ou les infirme. Les associations permettent d'enrichir la représentation avec des informations sur les caractéristiques, propriétés, relations et fonctions des personnes, objets ou concepts. Les associations permettent de préciser « qui fait quoi à qui avec quoi, quand, et où ». Dans cette catégorie qui semble conçue pour rassembler toutes les élaborations qui ne sont pas directement causales, Trabasso & Magliano incluent par exemple l'instrument à l'aide duquel une action est exécutée […], l'instanciation des catégories, ou encore la localisation spatiale des objets dans la scène décrite[252]. (Guha 2003 : 162)

On s'intéresse aux inférences rétrogrades, ou explications, les seules dont la génération spontanée *on line* fait consensus.

Le processus inférentiel puise à trois sources mnémoniques, une en mémoire de travail (Trabasso & Magliano 1996) ou en mémoire à court terme (P. van den Broek 1990), deux en mémoire à long terme : les informations récemment acquises à partir du texte sont maintenues en mémoire de travail ou stockées en mémoire à court terme et y sont récupérables facilement ; les représentations plus distantes liées à des passages plus éloignés du texte sont stockées en mémoire à long terme, où se trouvent également les connaissances encyclopédiques du lecteur (Guha 2003 : 162). Pour les inférences rétrogrades, van den Broek (1990) propose le processus suivant, récapitulé par Guha (2003) dans le tableau ci-dessous. MCT correspond à la mémoire à court terme, où sont momentanément stockées les informations récemment traitées par la mémoire de travail ; MLT est la mémoire à long terme :

[252] Campion & Rossi (1999) parlent d'« élaborations optionnelles », on peut se référer aux pages 500 à 522 de l'article. Notons que Campion & Rossi (1999 : 510 *sq.*) classent les prédictions d'événements dans cette catégorie d'« élaborations optionnelles ».

Étape du processus inférentiel	*Type de l'inférence (en cas de succès)*
1. Recherche d'un antécédent suffisant en MCT	Inférence de connexion (ou liaison)
2. Recherche d'un antécédent suffisant dans la représentation du texte en MLT	Inférence de recouvrement (il s'agit en général de buts dans le texte narratif)
3. Recherche d'un antécédent suffisant (ou à défaut, nécessaire) dans les connaissances générales	Inférence élaborative

Étapes du processus inférentiel selon van den Broek (1990). La colonne de gauche décrit, de haut en bas, les lieux successifs de la recherche d'un antécédent causal. En cas d'échec d'une tentative, la recherche de l'antécédent se poursuit par l'opération décrite dans la ligne suivante. La colonne de droite indique le nom de l'inférence associée à chaque étape dans la classification de van den Broek (1990). (Guha 2003 : 166)

Dans les diverses sources que nous avons consultées sur la compréhension des textes narratifs[253], il n'est que rarement question du commencement, et jamais comme un moment problématique au regard de la cohérence. On y apprend que la première phrase introduit un nouvel univers, en pose les fondations, et constitue le point de départ des relations de cohérence. Elle est donc considérée comme le premier maillon de la chaîne causale ; aussi, cohérence et causalité se jouent toujours sur sa droite, jamais sur sa gauche. Or, pourquoi l'exigence de cohérence causale, qui anime le lecteur tout au long de sa lecture, épargnerait-elle le commencement ? On fait l'hypothèse que la recherche d'un événement, d'une action ou d'un état antérieurs pouvant servir de cause a lieu de façon identique pour toute nouvelle donnée, y compris lorsqu'elle est contenue dans la première phrase du texte.

On pourra nous opposer que l'existence d'un antécédent causal au contenu de la première phrase n'est apparemment pas nécessaire à la compréhension du texte. En effet, la cohérence locale du texte dépend directement de l'existence de relations de causalités entre ses parties, si bien que c'est la solidité de leurs liens qui semble faire tenir la structure, et non la qualité de l'arrimage de ses extrémités. C'est là qu'intervient la notion de processus

[253] Campion & Rossi (1999), Tapiero & Blanc (2001) et Guha (2003) proposent des synthèses des principales théories développées.

réflexe : nous faisons l'hypothèse que, si, comme l'affirme Kant, la causalité est une catégorie *a priori* de notre entendement, alors la cognition la recherche partout, même lorsqu'elle n'est pas indispensable à la compréhension. La recherche de cause serait ainsi un réflexe involontaire de la cognition.

Selon le tableau des étapes du processus inférentiel ci-dessus (Guha 2003 : 166, d'après van den Broek 1990), la recherche d'un antécédent causal pour la première phrase aboutirait à la génération d'une « inférence élaborative ». En effet, l'absence de données antérieures, récentes ou distantes, met en échec les étapes 1 et 2 du processus. En clair, le lecteur construit un antécédent causal à partir de ses propres notions de logique, ses compétences encyclopédiques, son savoir sur les choses sur monde, sa connaissance de l'humain.

Considérons les exemples suivants :

n°12 : I couldn't move.

La représentation du sens de l'énoncé engage celle d'une cause permettant d'expliquer pourquoi le narrateur se trouve ainsi entravé. La cause minimale inférée sera donc « il/elle ne peut pas bouger parce que quelque chose l'en empêche ». La particularisation de cette cause varierait sans doute d'un lecteur à l'autre, probablement en fonction de ses attentes quant au contenu du roman. À noter toutefois que la génération spontanée d'inférences de particularisation n'est pas admise par tous les chercheurs (voir Campion & Rossi 1999). Il est intéressant de constater que, *I couldn't move* étant l'expression d'un état résultant (l'état d'origine étant la capacité de bouger), l'information inférée est aussi importante que l'information explicite. Il en est de même dans la phrase n°390 :

n°390 : Gradually, Caroline returned to her senses.

Le prédicat *return to one's senses* implique, pour être actualisé, la validation d'une condition : il faut préalablement avoir perdu connaissance. L'antécédent causal est, comme précédemment, une condition rendant logiquement possible l'émergence d'un fait. Contrairement à ce qui était le cas dans la phrase n°12, cependant, la perte de connaissance n'est pas la cause directe du procès *return to one's senses*. Le retour spontané à l'homéostasie répondrait à la question « pourquoi a-t-elle repris connaissance ? ». Comme dans l'exemple précédent, l'information inférée est aussi importante que l'information explicite, la perte de connaissance étant une perturbation saillante. Dès lors, le lecteur est susceptible de dérouler une chaîne rétrograde de *pourquoi* : pourquoi a-t-elle perdu connaissance en premier lieu ?

Peut-être a-t-elle fait un malaise ; quelle est la cause de ce malaise ? Est-elle malade ? Enceinte ? Ou bien peut-être quelque chose l'aura effrayée ? Assommée ? A-t-elle été agressée ? Pour quelle(s) raison(s) ?

> n°66 : A man of sixty-eight is standing on a Cornish beach, peeing on small molluscs.

Dans cette phrase, l'ivresse est la condition probable du comportement du personnage. Des explications antérieures sont engagées : pourquoi est-il ivre ? Parce qu'il a bu. Pourquoi a-t-il bu ? Parce qu'il est malheureux ? Pourquoi est-il malheureux ? Etc.

Dans la phrase suivante,

> n°370 : Looking back, it astonished her that one of them had broken down in the hospital.

l'étonnement du personnage fait résonner en creux le présupposé de *non-p*, si *p* est *one of them had broken down in the hospital*. Le présupposé de *non-p* est la cause de *astonish*. Ensuite, pour quelles raisons cette personne s'est-elle effondrée à l'hôpital ? En quoi cela est-il étonnant ? La machine rétrospective est lancée.

> n°93 : I was not sorry when my brother died.

Phrase n°93, la négation du remords suggère la responsabilité du narrateur dans la mort de son frère. La négative valide, en creux, l'attente de la positive. En effet, les *scripts* ayant cours dans nos sociétés nous font tenir pour acquis qu'un sentiment de culpabilité envahit tout individu normal impliqué dans la mort d'autrui, *a fortiori* s'il s'agit d'un membre de sa famille. L'analyse des causes peut ainsi se faire à deux niveaux : au plan de la causalité pragmatique, le narrateur mentionne ce fait car il est conscient de son caractère inattendu et, donc, intéressant et saillant ; au plan de la cause logique des faits, il s'agit de comprendre pourquoi le frère du narrateur est mort, pourquoi le narrateur en serait responsable, et pourquoi il n'en nourrit pas de remords. Étaient-ils en conflit ? Rivaux ? Pour quelle(s) raison(s) ?

On pourra donc distinguer deux types de cause interne : la *cause interne pragmatique* correspond au besoin de communication qui conditionne la mention d'une situation, d'un événement ou d'un état par l'énonciateur ; et la *cause interne logique* est l'antécédent logique qui conditionne l'existence d'une situation, d'un événement ou d'un état.

Dans les phrases interrogatives, les explications sont également recherchées sur ces deux niveaux : pourquoi le narrateur est-il amené à se poser cette question ? Et pourquoi les choses ou les faits sur lesquels il s'interroge sont-ils ou ont-ils lieu ?

n°283 : Where the hell are the car keys?"

n°397 : Why is the measure of love loss?

Au n°283, l'énonciateur cherche ses clés parce qu'il a besoin de se servir de sa voiture, parce qu'il a besoin d'aller quelque part. Il se pose cette question parce qu'il ne les trouve pas, parce qu'il les a perdues, ou qu'elles sont cachées quelque part, tombées au fond d'un sac ou qu'on les lui a volées. L'exaspération qui se lit dans la tournure *where the hell* traduit peut-être le caractère récurrent de ce genre de situation dans sa vie quotidienne, ou bien l'énonciateur est peut-être pressé ou en retard. Au n°397, une première interprétation de surface fait s'interroger sur le lien causal entre *the measure of love* et *loss*. Une fois intégré le lien logique, on cherche à savoir pourquoi l'énonciateur en vient à se poser cette question : est-il lui-même dans la situation qu'il décrit ? Si c'est le cas, c'est qu'il avait l'amour et qu'il l'a perdu. Pourquoi l'a-t-il perdu ? Si la perte lui a permis de prendre la mesure de ses sentiments, faut-il comprendre qu'il les sous-estimait auparavant ?

Les phrases analysées plus haut montrent autant qu'elles cachent. La recherche d'un antécédent causal permet de rendre visible une partie de ce monde invisible. L'intégration des données effectives dans un cadre causal constitue en effet une forme d'invention, contrôlée par la « pulsion » causale de la cognition. La construction du monde fictif en bénéficie.

7.1.3.2. Intention, cause et conséquence de l'action

Lorsque la phrase est centrée sur un procès dynamique de type action ou activité, la recherche d'un antécédent causal consiste souvent en une restitution des intentions de l'agent :

n°32 : Anax moved down the long corridor.

n°45 : It was Friday evening, half an hour before the light struck, and she was attempting to open a package with a carving knife.

Phrase n°32, du déplacement d'Anax on déduit une intention de passer d'un point A à un point B : dans quel but Anax veut-il atteindre ce lieu ? Phrase n°45, le personnage féminin cherche à ouvrir un paquet pour en atteindre le contenu.

Si l'intention d'autrui précède son acte, sa détermination par l'observateur implique l'anticipation des conséquences de l'action : l'intention est déduite de la visualisation du but visé, de la compréhension du *sens du mouvement* (Berthoz 1997). G. Rizzolatti et ses

collaborateurs[254] ont mis au jour le fonctionnement cérébral des mécanismes d'empathie impliqués dans la compréhension des actions perçues. On leur doit la découverte des *neurones miroirs*. On lit dans G. Rizzolatti & C. Sinigaglia (2011) :

> [Le rôle principal des neurones miroirs] est de nous permettre de *comprendre la signification des actes d'autrui.* (Rizzolatti & Sinigaglia 2011 : 137 ; ils soulignent)

> […] le système des neurones miroirs est capable de coder non seulement l'acte observé […] mais aussi l'intention avec laquelle cet acte a été accompli – et cela probablement parce qu'au moment où il assiste à un acte moteur exécuté par un tiers, l'observateur anticipe les actes successifs auxquels cet acte est enchaîné. (*ibid.* : 140)

Ainsi, l'inférence intentionnelle repose sur un processus d'anticipation des conséquences du mouvement et le déroulement de la chaîne causale jusqu'à l'atteinte du *terminus ad quem* de l'action. L'intention qui précède l'acte est déduite de son résultat probable. Le processus de compréhension (et donc de représentation) de l'acte d'autrui peut ainsi se schématiser comme suit :

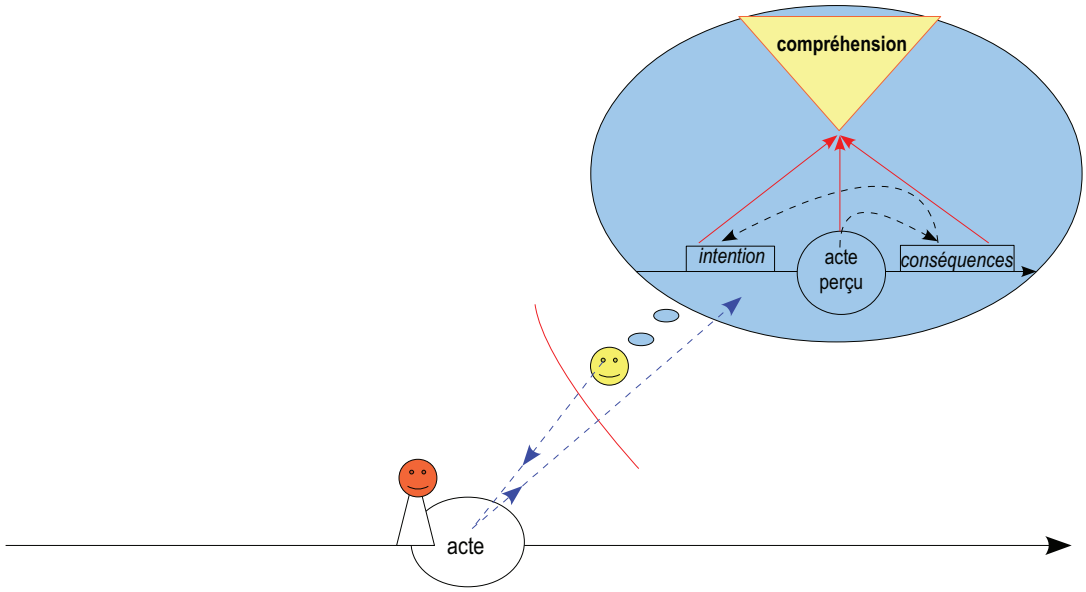


Figure 10 : Comprendre l'acte d'autrui : anticipation des conséquences et inférence de l'intention de l'agent

L'observateur produit l'inférence intentionnelle sur la simple base de son référentiel : selon son expérience, l'acte qu'il perçoit mène à telle conséquence, qu'il aurait lui-même

[254] Rizzolatti, G., Gartilucci, M., Camarada, R.M., Gallex, V., Luppino, G., Matelli, M. & Fogassi, L. (1990), "Neurons related to reaching-grasping arm movements in the rostral part of area 6 (area 6a)", *Experimental Brain Research*, vol. 82, pp. 337-350.

l'intention d'atteindre s'il en était l'auteur. Pour le phénoménologue Merleau-Ponty (1945) :

> La […] compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps, ou comme si mes intentions habitaient le sien. (Merleau-Ponty 1945 : 215)

Par ces mots, le philosophe explicite le principe même de l'empathie. Nous y reviendrons.

La compréhension du réel nécessite donc l'identification de ses causes et, pour les actes, la détermination de l'intention agentive. Notre hypothèse est la suivante : lors de la lecture, le même processus aurait cours. Les événements et les états décrits par la première phrase seraient ainsi inscrits dans une configuration élaborée par inférence rétrograde. Cette configuration serait le résultat d'un travail d'imagination suscité par les données du texte.

7.2. Proposition expérimentale

Nous avons voulu mettre au point une proposition d'expérience afin de tester l'hypothèse sur la génération, lors de la compréhension, d'inférences quant à la cause interne logique des faits contenus dans la première phrase. Les quelques résultats obtenus se sont avérés fort intéressants, mais nous ont guidée vers une autre hypothèse, plus globale.

7.2.1. Avertissement

En avant-propos, nous souhaitons préciser que l'expérience que nous proposons est une ébauche, une idée qu'il pourrait être intéressant de concrétiser en une véritable enquête en conditions contrôlées. On ne s'improvise pas psychologue expérimental et nous avons conscience des multiples défauts méthodologiques que comporte notre protocole. L'expérience a été menée sur un trop faible nombre de participants et les conditions de l'enquête ont parfois varié. En cours de route, nous avons pris conscience de quantité de biais pouvant fausser nos résultats. Par exemple, nous n'avions pas suffisamment réfléchi à la façon de poser notre question. Dans sa première version, elle dirigeait trop la forme de la réponse, ce qui nous a contrainte à renoncer à exploiter la première partie de nos résultats, jusqu'à ce que nous changions de formulation. Nous pensons néanmoins que ces naïvetés n'ont entamé que la recevabilité scientifique de nos résultats, à laquelle nous ne prétendons

guère, pas leur intérêt en tant que piste pour des travaux futurs.

7.2.2. L'idée de départ

Lorsque nous lisons une phrase, nous en retenons en priorité le sens au détriment des structures superficielles de sa mise en forme. Si une restitution du sens et de la forme est possible pour des phrases de faible longueur et à très court terme (selon la capacité, ou *empan*, de la mémoire à court terme), l'oubli se fait ensuite de façon *élective* (Le Ny 1979 : 25). En effet, « en règle générale, écrit Le Ny (1979 : 25), le contenu sémantique subsiste beaucoup mieux que les caractéristiques "formelles" ». L'idée est donc la suivante. D'abord, faire lire à des participants une phrase tirée de notre corpus. Ils seront rencontrés un par un et liront chacun une phrase. Après une dizaine de minutes, les soumettre à une tâche de rappel, c'est-à-dire leur demander de restituer la phrase. La mémoire ayant privilégié le sens, il est probable que leurs restitutions seront imparfaites. Leurs erreurs peuvent nous renseigner sur la façon dont l'information a été assimilée. Si, comme le prétend notre hypothèse, les données ont été intégrées à un schéma causal et qu'une inférence rétrograde a été produite lors de la compréhension, les approximations des restitutions pourront comporter des traces de ce travail cognitif. Il s'agira donc de comparer le texte d'entrée, *input*, et le texte de sortie, *output*.

7.2.3. « Protocole »

Nous avons donc fait lire nos phrases à des participants anglophones, âgés de vingt-cinq à trente-cinq ans, ayant reçu une formation universitaire. Ils ont été rencontrés à la cafétéria d'un campus international et interrogés selon le mode du *micro-trottoir*. Leurs réponses ont été enregistrées à l'aide d'un dictaphone. 63 personnes ont été interrogées mais les 32 premières restitutions n'ont pu être exploitées en raison d'un biais trop important induit par la formulation de la première version de notre question, reproduite ci-dessous :

> You have read the first sentence of a novel, what was it the story of?

Cette question rendait la reformulation de la phrase obligatoire et en conditionnait la forme. Nous avons finalement opté pour la question suivante :

> You have read the first sentence of a novel, what can you remember?

Elle sous-entend que, si une restitution fidèle est impossible, le participant peut recourir à

des paraphrases. En fait, elle laisse relativement libre la forme de la réponse. On trouvera donc des restitution cherchant à s'approcher de la phrase d'origine, et d'autres s'apparentant davantage à des reformulations libres.

Les phrases utilisées pour les entretiens ont été tirées au sort.

Les participants ont été interrogés environ dix minutes après la phase de lecture. L'ambiance était bruyante, les participants n'étaient pas très concentrés, ce qui a pu accélérer l'oubli. Avant d'entamer la phase de lecture, ils ont été avertis qu'ils allaient lire la première phrase d'un roman, afin de s'approcher au plus près des conditions d'une lecture normale, et qu'ils allaient ensuite être interrogés. Ils n'ont cependant pas été prévenus qu'ils allaient être soumis à une tâche de rappel, afin de ne pas les conditionner à une mémorisation. Nous n'avons pas eu la possibilité de tester toutes les phrases de notre corpus.

L'hypothèse opératoire est la suivante :

> ***Hypothèse opératoire :*** *lors de la compréhension et de la mémorisation de la phrase, le contenu est intégré à un cadre causal. Le texte de sortie produit par les participants contient les traces d'un travail inférentiel rétrograde.*

7.2.4. Limites

Premièrement, les limites de notre expérience sont inhérentes aux conditions dans lesquelles nous l'avons menée. Par exemple, les participants ont parfois été interrogés en présence les uns des autres. Ainsi, certains ont assisté à la restitution de leurs camarades. Ils s'attendaient donc à la question et ont ainsi pu préparer leur réponse. De plus, en dépit du fait qu'ils n'avaient pas lu la même phrase, les réponses de leurs prédécesseurs ont pu les influencer.

Deuxièmement, les phrases ayant été choisies au hasard, on n'a pas tenu compte de leurs caractéristiques individuelles. Par exemple, nous n'avons pas été attentive à la longueur des phrases. Suivant leur longueur, elles étaient plus ou moins faciles à retenir. Or, lorsqu'une phrase est restituée parfaitement, cela ne signifie pas nécessairement que son contenu n'a pas été stocké en étant intégré dans une configuration causale plus grande, mais simplement que la phrase n'a pas permis d'observer le phénomène à l'étude. Le hasard a fait qu'un assez grand nombre de participants ont tiré au sort des phrases suffisamment courtes pour qu'ils en produisent des restitutions parfaites ou quasi parfaites. Il aurait donc

fallu s'armer de notions théoriques sur l'empan de mémoire afin de calibrer le matériel expérimental.

Troisièmement, la durée qui a été laissée entre la phase de lecture et la phase d'entretien a été approximative, oscillant autour des dix minutes. Pour une expérience scientifiquement recevable, il aurait fallu que les mêmes conditions soient reproduites pour chaque participant.

Enfin, bien que les participants aient été avertis qu'ils allaient lire la première phrase d'un roman, les conditions du test demeurent assez éloignées d'une situation normale de lecture. Se pose la question de la *validité écologique* du test, c'est-à-dire, « la possibilité de transférer les résultats de situations artificielles à des situations naturelles » (Ionescu & Blanchet 2007 : 28). En effet, à titre d'exemple, autour du centre du champ perceptif, appelé *fovéa* où l'acuité visuelle est maximale, l'œil est capable de vision périfovéale. Elle permet, en condition de lecture normale d'un texte, et malgré une chute importante de l'acuité visuelle, d'anticiper un tant soit peu sur la deuxième phrase.

7.2.5. Résultats commentés

Est présentée ici une sélection des restitutions que nous avons jugées les plus intéressantes[255].

n°16 : For one whole year he did nothing but drive, traveling back and forth across America as he waited for the money to run out.

→ For one whole year, he was driving across America, **trying to spend** all his money.

Dans cette restitution imparfaite, le participant a remplacé une formulation décrivant le personnage dans une attitude d'attente passive, par une autre exprimant une volonté d'agir dans un certain but. *Waited for the money to run out* peut être vu comme le résultat de l'intention exprimée par *trying to spend*. Au moment de la compréhension et du stockage de l'information sémantique, le participant a, semble-t-il, clarifié la situation en explicitant le comportement du personnage et en lui donnant un sens. Dès lors qu'ils sont intentionnels, le personnage bénéficie potentiellement des conséquences de ses actes. L'attribution d'une intention au personnage inscrit donc les procès dans un cadre causal logique et cohérent, où les actes des individus sont motivés. La comparaison du texte d'entrée et du texte de sortie permet donc de supposer un travail d'intégration du contenu

[255] Nos résultats étant en faible nombre, ils n'ont fait l'objet d'aucune étude statistique.

de la phrase à un cadre causal.

> n°362 : The snow in the mountains was melting and Bunny had been dead for several weeks before we came to understand the gravity of our situation.
>
> → It was about someone who was trapped on a mountain, maybe crashed, someone he knew, Bunny, had died and it took him a few days to realize how difficult that situation was.

La longueur de la phrase n°362 fait que le participant n'a pas su en restituer la forme exacte. La formulation ouverte de notre question laisse la possibilité de se concentrer sur le sens. L'amorce de sa réponse, *It was about*, indique que le participant va restituer le contenu sémantique de la phrase. Ce type de réponse est plus libre, et le participant tente des interprétations (*maybe crashed*). On pourra nous reprocher qu'il est impossible de savoir si ce genre de suppositions correspond à des inférences générées lors de la compréhension, ou *a posteriori*, au moment du rappel.

Dans sa restitution, le participant fait deux ajouts. Il justifie la présence du narrateur et de ses compagnons dans la montagne par une chaîne causale à deux maillons : les protagonistes sont dans la montagne parce qu'ils y sont coincés (*trapped on a mountain*), et ils y sont coincés parce qu'ils ont été victimes d'un accident d'avion (*maybe crashed*). Ce dernier maillon est présenté par le participant comme une supposition consciente, ainsi que l'indique le modaliseur *maybe*. Cependant, il nous semble que cette modalisation ne signale pas nécessairement que l'inférence est produite au moment de son énonciation. *Maybe* peut simplement signifier qu'il la considère comme incertaine, étant donné que rien, dans le texte d'origine, ne permet de la valider. Le participant a pu produire le scénario rétrograde du *crash* lors de la compréhension, ce qui ne l'interdit pas d'observer un certain contrôle sur ses inférences et de reconnaître celles qui sont de l'ordre de l'invention – mais une invention qu'il estime statistiquement motivée. Par conséquent, pour *crashed*, l'existence d'un doute quant au moment de la génération de l'inférence ne nous semble guère desservir notre propos. Au contraire, la production de cette inférence rétrograde est une preuve supplémentaire de la démarche explicative qu'adopte le lecteur lorsqu'il souhaite se représenter le sens d'un texte. À l'inverse, l'inférence *trapped on a mountain* ne subit aucune mise à distance et révèle simplement la façon dont le participant a interprété la présence des protagonistes dans ce décor. Il a donc intégré la situation dans un cadre causal et a généré au moins une inférence rétrograde spontanée.

Malgré le manque de coopération du participant interrogé sur la phrase n°112, sa

réponse est intéressante :

n°112 : She came home smelling of cigarette.

→ *(Le participant pense avoir compris le principe du test et, goguenard, surjoue sa réponse)*

She had a fantastic evening out, she's just come home, she's smelling of cigarette, who knows what she did...

Ce participant, qui semblait trouver notre enquête sans intérêt, a voulu se moquer de nous en inventant une histoire autour de sa phrase. Ironiquement, en cherchant à fausser sa réponse, il n'a fait que confirmer nos intuitions. Il a en effet tenté d'expliquer la situation ; son invention a consisté exclusivement en des inférences rétrogrades, jamais antérogrades. La dernière partie de la réponse, *who knows what she did*, semble indiquer que, pour lui, l'identification de l'antécédent causal de l'odeur est l'enjeu principal de la représentation. Sa démarche explicative lui a permis de construire un cadre causal logique qui dépasse largement la représentation du strict contenu de la phrase, et consiste en l'imagination d'un scénario complet. En produisant des inférences rétrogrades, le participant a intégré le sens de la première phrase dans un univers et dans une fiction qu'il a lui-même inventés.

Cette fiction correspond aux conclusions d'un *diagnostic* (Baroni 2007) de la situation. Selon Baroni (2007), lors de la lecture d'un texte narratif, un diagnostic consiste à « désambiguïser une situation narrative » (Baroni 2007 : 111) provisoirement obscure à partir d'indices. Contrairement au *pronostic* qui parie sur des développements futurs, le *diagnostic* dresse un état de la situation et tente de comprendre ce qui se passe en interrogeant notamment les causes. En inférant, comme leurs restitutions en témoignent, l'intention du personnage (n°16) ou en élaborant un contexte explicatif (n°s362 et 80), les participants ont ainsi pratiqué une forme de diagnostic. Les informations délivrées par la phrase ont été traitées comme les symptômes visibles d'une situation globale partiellement invisible. Pour être interprétés, les symptômes ont été reliés dans une chaîne causale dont les chaînons manquants ont été comblés par des inférences.

Dans la restitution suivante, tout se passe comme si le participant nous livrait son diagnostic :

n°188 : My missus she often said to me, 'Now then Bessy, don't be calling me Missus.'

→ A specific lady didn't want to be called “Missus”.

Faire un diagnostic suppose une certaine prise de distance, que manifeste le passage d'une première personne (dans l'*input*) à une troisième personne (dans l'*output*). Le participant s'est dé-focalisé du point de vue du narrateur, comme pour mieux analyser la situation. Nous reviendrons plus bas sur ce phénomène de changement de personne à travers d'autres exemples. On note également la sélection de l'information : l'interlocution a été oubliée au profit du contenu le plus saillant. Pour ce contenu, le participant est remonté à l'intention. En effet, le discours restitué par Bessy contient un ordre, dont l'antécédent causal est un désir, que le participant exprime par *didn't want*.

Sur le même mode, la phrase suivante a également été simplifiée par le participant. Dans sa restitution, il a sélectionné le cœur de l'information, épuré de sa mise en forme :

n°81 : For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.

→ A man, a middle-aged, divorced man was satisfied with his approach to sex.

Le participant dresse un état des lieux, un diagnostic la situation.

La restitution suivante et celles qui suivent comportent des reformulations révélant la visualisation d'une antériorité temporelle et logique :

n°125 : **The estate agent's letter** was one of a handful that dropped onto the mat on a mild September morning.

→ There was **a letter sent by a real estate agent** and it was dropped on the mat on a day in September.

En passant de *the estate agent's letter* à *a letter sent by a real estate agent*, le participant a explicité le lien déterminatif unissant la lettre à son expéditeur. Cette explicitation est en réalité de l'ordre de l'interprétation et de la sélection du diagnostic le plus probable. En effet, le génitif aurait pu signifier que la lettre était adressée à l'agent immobilier. Elle aurait pu tomber de sa main lors d'une visite, ou bien encore, le facteur aurait pu la distribuer à quelqu'un d'autre par mégarde. En effectuant son diagnostic, le participant a donc élu une cause permettant, selon lui, d'expliquer la présence de cette lettre sur ce paillasson. Cette cause est dite par le passif du verbe *send* et son complément d'agent *by a real estate agent*. Ce faisant, il a également choisi une certaine configuration de la situation narrative. Le participant a en effet opéré un choix, a sélectionné une interprétation orientée de la situation. Ce choix a des implications et suggère que le participant a opté (au moins temporairement) pour un scénario narratif à l'exclusion de tous les autres possibles. Nous reviendrons un peu plus bas sur le passage du défini original à l'indéfini de la restitution.

n°136 : Dora put down her bags and looked at the woman who was **waving to her** from across the water.

→ Dora puts her bags down and looks across the river at the woman that was l**ooking at her**.

Le participant a remplacé le prédicat *wave to someone* par *look at someone*, qui constitue une forme d'antécédent temporel et logique. Typiquement, en effet, avant de pouvoir exécuter le procès dit par *wave to*, il faut préalablement effectuer celui dit par *look at*. Nous reviendrons un peu plus bas sur l'interprétation de *water* en *river*.

n°140 : The first time Richard hit me I saw stars in front of my eyes **just like they do in cartoons.**

→ The first time... I can't remember the name... the first time the person was hit, he saw stars, which is similar to **what he sees in cartoons**... what happens in cartoons.

Avec son *they* générique, la partie soulignée de la phrase d'origine se laisse interpréter comme l'expression d'une généralité. Comme il en a visionné plusieurs dans son existence, le narrateur s'est construit un savoir sur les *cartoons* et sait que *in cartoons, people see stars when they get hit*. Dans sa première reformulation, le participant est remonté à la cause de l'acquisition de ce savoir et a visualisé l'énonciateur regardant (*he sees*) des *cartoons*. Dans la seconde, il est redescendu au principe générique tiré de cette expérience et est repassé à une formulation dépersonnalisée, s'approchant ainsi davantage du texte d'origine. Notons que, cette fois encore, le participant a remplacé *I* par une troisième personne (voir *infra*).

n°190 : There are many ways to have a **deprived** childhood.

→ Er... it's something about **exploitation**... and was it children?

Lorsqu'il a été soumis au rappel de la phrase n°190, le participant l'avait presque totalement oubliée. Le peu qu'il est parvenu à en restituer est très intéressant. En effet, en retenant *exploitation* au lieu de *deprivation*, le participant a imaginé un contexte pouvant constituer un antécédent causal : les enfants sont exploités, donc ils subissent de mauvais traitements et sont privés des soins et de l'affection dont ils ont besoin. Cette cause correspond également à une particularisation de la situation générale de *deprived childhood*. Ainsi, l'erreur de restitution est la trace non seulement d'un travail de recherche d'un antécédent causal, mais aussi d'une mise en situation concrète, de la simulation d'une configuration.

n°242 : Imagine that you have to break someone's arm.

→ How would you feel if you had to break someone's arm?

Dans sa restitution, le participant a modifié le type de phrase, passant d'une impérative à une interrogative. Du point de vue illocutoire, cependant, les deux phrases sont peu éloignées. En effet, si l'acte illocutoire principal de l'interrogative est bien ici la question (posée dans l'attente d'une réponse), la tournure conditionnelle de la phrase invite le destinataire sur le terrain de l'hypothétique et du fictif. La conditionnelle *if you had to break someone's arm* correspond, au plan pragmatique, à une injonction d'imaginer équivalente à celle de la phrase d'origine. Ainsi, dans la restitution, l'acte illocutoire subordonné est l'injonction et l'acte illocutoire principal est la question : le participant a donc inféré qu'une question était posée à propos de l'injonction, injonction pour laquelle il a par conséquent trouvé une raison d'être. En effet, dans l'esprit du participant, comme l'explicite la forme interrogative de sa restitution, l'antécédent causal de l'injonction est le désir du narrateur de savoir quelque chose. Il veut savoir quels sentiments seraient ceux du destinataire si celui-ci se trouvait dans la situation qu'il l'invite à imaginer. Lors de la compréhension de la phrase, le participant aurait donc relié son contenu à un antécédent causal, comme pour la justifier.

Avant de poursuivre l'exposition de nos résultats, faisons un premier point. Tout d'abord, ces premières analyses mettent au jour un double phénomène : une réparation du trou causal laissé par la première phrase grâce à la génération d'inférences rétrogrades, dont un des effets est l'atténuation de l'arbitraire. En effet, en le faisant précéder d'une cause, d'un motif, d'une justification, le participant offre au contenu de la première phrase un contexte antérieur, l'ancre dans un avant auquel il peut succéder. Il est ainsi intégré à une continuité.

Ensuite, nous avons, à diverses reprises lors de nos commentaires, employé les termes de *simulation* et de *configuration*. En effet, dans certains des résultats ci-dessus exposés, il apparaît que les participants ont simulé une situation concrète configurée, incluant des éléments non spécifiés par la phrase. Ce phénomène est visible à travers les choix auxquels certains participants ont eu recours afin de mettre en scène leur représentation ; par exemple le choix du genre du narrateur, lorsqu'il n'est pas indiqué dans la phrase d'origine. Les résultats que nous allons maintenant présenter nous ont conduite à revoir notre

hypothèse de départ et à envisager que la recherche d'une cause participe à l'élaboration d'une configuration bien plus complète, dépassant le strict cadre de l'antécédence causale. Cette intuition sera étayée par une revue théorique dans la dernière partie de ce chapitre 7, au point 7.3.

Le symptôme le plus récurrent de la visualisation d'une situation concrète est, nous le disions, l'interprétation du genre du narrateur. Dans les phrases suivantes, le narrateur s'exprime à la première personne, qui ne marque pas le genre, et aucun autre constituant n'indique s'il est féminin ou masculin. Sans s'en apercevoir, de façon spontanée, les participants ont décidé du genre du narrateur :

n°140 : The first time Richard hit me I saw stars in front of my eyes just like they do in cartoons.

→ The first time... I can't remember the name... the first time the person was hit, he saw stars, which is similar to what he sees in cartoons... what happens in cartoons.

n°141 : My sweater was new, stinging red and ugly.

→ Her sweater was new... *something* red and ugly.

Tout se passe comme si les participants, lors de la compréhension de la phrase, avaient visualisé la personne qui parle et l'avaient ainsi incarnée, se l'étaient représentée dans un corps concret (bien que vague) et complet. L'incarnation impliquant la sélection d'un genre, la sélection d'un genre est interprétable comme le symptôme de l'incarnation. En outre, le genre choisi n'est pas anodin. Pour la phrase n°140, le participant a imaginé que la victime des coups de Richard était un individu masculin. Tirons les implications de ce choix. Les brimades étant présentées comme récurrentes (*the first time*), on peut penser qu'entre les deux individus existe une relation de domination, peu commune entre deux hommes adultes, mais malheureusement moins rare entre un homme et un enfant. On imagine alors une situation de violences domestiques d'un père, ou d'un beau-père (la victime désigne l'homme par son prénom) à l'encontre d'un jeune garçon. Si nous avions été soumise à la même tâche de rappel, nous aurions peut-être remplacé *I* par *she*, car, à la première lecture de cette phrase, nous nous sommes spontanément représenté une femme battue par son compagnon. Ainsi, il est indéniable que le genre choisi révèle que le participant a élaboré une interprétation orientée, qu'il a bâti une configuration.

D'autre part, pour les phrases n°s140 et 141, nous interprétons le basculement de *I* à *he/she* comme le signe que les participants se sont représenté le narrateur comme une troisième personne. Tout se passe comme si, dans leur visualisation, dans leur film interne, ils voyaient le narrateur comme n'importe quel autre personnage. *Je* ne serait alors qu'un simple signal de focalisation, non une information d'ordre référentiel.

Pour le n°204 ci-dessous, de la phrase d'origine à sa restitution, on assiste également à un changement de point de vue :

n°204 : Can I explain why I wanted to jump off the top of a tower-block?

→ You asked me if you could explain to me why you wanted to jump off the top of a tower-block.

Notons que, si la plupart des restitutions libres (ayant abandonné la forme originale) comportent des simplifications, cette tentative de restitution fidèle aboutit, elle, à une complexification. Lors du rappel, le participant a modifié le style de discours rapporté, passant du direct à l'indirect. Ce faisant, il a quitté le point de vue de celui qui parle et adopté la perspective de celui qui l'écoute. Selon nous, cette transformation surprenante peut s'expliquer par la notion de simulation. Nous pensons que, lors de la compréhension, le participant a simulé une situation d'interlocution dont il a visualisé les deux participants de façon identique. L'un, celui qui s'exprime dans la phrase d'origine, pose une question à l'autre qui l'écoute. Si le participant avait reformulé la phrase de façon libre, s'il en avait expliqué le contenu, il aurait probablement décrit la scène à l'aide de marqueurs de troisième personne et aurait mentionné l'existence de deux protagonistes. Dans un effort de restitution au plus près de l'original, le participant s'est souvenu que le point de vue était interne à la situation d'interlocution. Son erreur suggère qu'il avait le choix entre l'un ou l'autre des points de vue, ainsi que l'illustre la figure 11 ci-dessous :

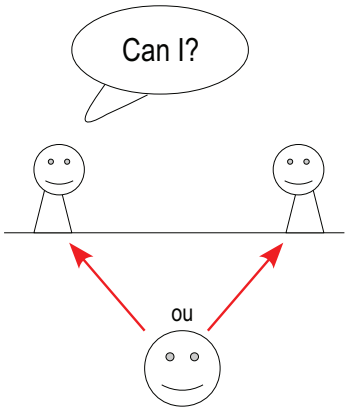


Figure 11 : La sélection par le participant du point de vue de l'un ou l'autre de la situation d'interlocution fictive

Il nous apparaît que le participant a visualisé une scène équivalente à celle que nous avons représentée ci-dessus.

Revenons à présent sur un résultat déjà analysé :

n°136 : Dora put down her bags and looked at the woman who was waving to her from across **the water**.

→ Dora puts her bags down and looks across **the river** at the woman that was looking at her.

Dans sa restitution, le participant a remplacé *the water* par *the river*. Cette substitution s'apparente à l'instanciation d'une variable sur le paradigme ouvert par la notion *water*. Il peut en effet s'agir d'une rivière, mais aussi d'un lac, d'un étang, d'un ru, d'une piscine, etc. En instanciant la variable, le participant suggère qu'il a fixé la présence de l'eau dans une forme spécifique et concrète, comme s'il avait visualisé un tableau. Il aurait donc simulé la situation que la phrase lui a évoquée, ce qui l'aurait poussé à fixer sa représentation dans une configuration. *River* est descriptif de la simulation visualisée par le participant.

Le même phénomène s'observe dans le cas suivant :

n°80 : When the telephone rang Gill was **outside**, raking the leaves into coppery piles, while her husband shoveled them on a bonfire.

→ When the telephone rang, Gill was **in the yard** raking leaves into a copper pile, while her husband shoveled them into a... something, like a furnace or something.

Cette restitution comporte la trace de la configuration dans laquelle l'information a été intégrée et stockée. La situation a été visualisée de façon globale et particularisée : en transformant *outside* par *in the yard*, le participant indique qu'il a imaginé une scène qui aurait lieu dans le jardin de la maison de Gill ; une scène de jardinage en couple. En effet, dans la

phrase d'origine, *outside* demeure vague, tandis que *in the yard* situe précisément dans un cadre domestique. Ainsi, lors de la compréhension de la phrase, le participant a visualisé une scène complète, il a simulé une configuration.

Pour clore cette série d'analyses, nous souhaitons revenir sur le cas de la phrase n°125, déjà commentée plus haut, et que nous rappelons ci-dessous :

> n°125 : **The estate agent's letter** was one of a handful that dropped onto the mat on a mild September morning.
>
> → There was **a letter sent by a real estate agent** and it was dropped on the mat on a day in September.

Dans la phrase d'origine, la détermination des syntagmes nominaux emboîtés *the estate agent* et *the estate agent's letter* est définie. En effet, le génitif déterminatif *SN's N* correspond à une détermination définie équivalente à un déterminant possessif (*his letter*). Dans sa restitution, le participant a, lui, opté pour une détermination indéfinie : *a letter*, *a real estate agent*. D'autre part, au lieu d'introduire la lettre en fonction sujet de la phrase, le participant a choisi d'employer une structure présentative en *there-be*. Nous interprétons l'indéfini et la structure présentative comme révélateurs d'une attitude descriptive chez le locuteur, ayant cours dans toute la première partie de sa restitution, jusqu'à *and*. Tout se passe comme si le participant avait construit un tableau mental de la scène et que le début de sa restitution en était une description[256]. Le présentatif *there-be* oriente en effet l'énoncé sur le mode de la présentation de ce que l'on voit, de ce qui est là devant les yeux, sur cette scène intérieure. Replacés au premier plan énonciatif par l'indéfini, les référents sont considérés pour leur existence : dans le tableau, il y a x et il y a y. Ainsi, au début de sa restitution, le participant décrit ce qu'il voit dans le tableau qu'il s'est fait de la situation.

Notre analyse constitue un argument en faveur de la théorie du diagnostic exposée plus haut. Lors d'une analyse diagnostique de la situation, les données sont présentées et gardées au premier plan de la conscience, ce que traduit l'indéfini. La notion de diagnostic concorde également avec celle de la visualisation globale d'une simulation. En effet, l'attitude diagnostique repose sur l'exposé mental de toutes les données en présence, et leur organisation en un tout signifiant aboutissant, *in fine*, à la visualisation d'une globalité cohérente à même d'intégrer toutes ses parties. Notons que, dans le processus de

[256] Dans la suite de la restitution de la phrase n°125, la conservation de la détermination définie dans *the mat* ne semble pas cohérente par rapport au passage à l'indéfini du début. Nous faisons l'hypothèse que le participant s'est souvenu de la forme *on the mat* et que, dans un effort de fidélité au texte, il a su la restituer. Dans ce scénario, l'indéfini apparaît donc comme la détermination par défaut.

simulation, le diagnostic valorise celle d'un scénario causal.

7.2.6. Remarques

Avant de passer au bilan, voici des exemples de phrases qui ont été parfaitement restituées ou presque :

n°143 : My legal name is Alexander Perchov.

→ My legal name is Alexander Perchov.

n°154 : Rachel was awoken by a painting, or, rather, by the idea of one.

→ Rachel was awoken by a painting, or, rather, the idea of one.

n°290 : It was a dark day in March when the telegraph came.

→ It was a dark day in March when the telegraph came.

La petite taille de ces phrases et leur faible teneur en information peuvent expliquer la facilité avec laquelle les participants les ont mémorisées. Ou bien peut-être les personnes interrogées avaient-elles des aptitudes mnémoniques très développées. Signalons tout de même que la phrase n°290 ci-dessus a été donnée deux fois par mégarde ; dans les deux cas, les participants l'ont restituée parfaitement. La forme clivée, parce qu'elle aboutit à une composition non canonique et qu'elle met en valeur l'information, peut jouer un rôle dans le succès du rappel. Il nous est impossible de faire quelque autre commentaire sur ces trois restitutions.

Un de nos participants a mal compris la phrase qu'il avait lue :

n°360 : It rained the night they brought me to Bougainvillea House.

→ It rained the day they bought Bougainville House. [*À part : It's strange... but it might be something you remember that the night you buy a house, it has rained.]*

Jugeant la phrase qu'il venait de restituer peu convaincante (*It's strange*), son commentaire témoigne d'un besoin impérieux de donner du sens à ce qu'il croit avoir lu. Spontanément, il élabore une cause interne pragmatique lui permettant de rendre acceptable la pertinence de l'énoncé. Le choix du modal *might* trahit un manque de conviction qui, toutefois, ne parvient pas à le faire douter de son souvenir. Il a mis en place un raisonnement

garantissant, à ses yeux, la recevabilité de la phrase. Trouver du sens coûte que coûte, c'est probablement l'attitude de bien des lecteurs lorsqu'ils découvrent la première phrase d'un roman.

7.2.7. Bilan

Ce désir de comprendre se manifeste dans la démarche diagnostique qu'illustrent les restitutions d'un certain nombre de nos participants. Au vu de nos résultats, la notion de diagnostic s'avère en effet opératoire. Il apparaît que l'analyse des causes et la production d'inférences rétrogrades joue un rôle important dans ce processus. Dresser un état des lieux, organiser les données, comprendre les causalités et combler les vacances de la configuration sont des attitudes que nos résultats permettent de mettre au jour. Lors de la lecture, une scène intérieure serait composée de façon spontanée à partir des indices délivrés par la phrase. De cette scène, le lecteur pourrait faire un instantané, dont certaines parties des restitutions font la description, comme on ferait celle d'un tableau ou d'un plan de mise en scène au théâtre.

Dans ce tableau diagnostique, peu de place est laissée à la forme de la phrase. La compréhension est privilégiée, qui elle-même donne priorité à la représentation concrète de la situation sur sa représentation linguistique. La configuration, simulée, visionnée comme un film, acquiert une existence mentale abstraite du linguistique. L'abandon de la première personne pour la troisième et la substitution des définis par des infinis sont symptomatiques de la supériorité de l'empreinte mnémonique du sens sur celle de la forme. Il nous apparaît ainsi que le *I* et le *the* (pour schématiser) sont traités par le lecteur comme les supports d'informations séparées, subsidiaires, stylistiques, accessoires du mode narratif (pour *I*) et du dispositif pragmatique du jeu (pour *the*[257]). À certains stades du traitement cognitif et dans une mesure qui reste encore à déterminer, le fond et la forme de la phrase pourraient ainsi être pris en charge séparément.

Dans cette perspective, la compréhension s'apprécie comme une interprétation de la situation, dont elle élabore une configuration par définition orientée. En tant qu'interprète, le lecteur sélectionne, organise et compile les données en une construction singulière. L'opération se déroule en deux temps. Premièrement, par un processus

[257] Dans notre chapitre 6 (point 6.3.3.), à l'issue de l'étude sur l'existence présupposée, nous avions fait l'hypothèse qu'une information présentée pour la première fois est toujours traitée comme nouvelle, qu'elle soit présentée comme telle ou non. Nous en avions conclu que le défini était un instrument du jeu qui a cours au plan pragmatique.

ascendant, les indices fragmentaires du texte sont interprétés et conduisent à l'élaboration d'une configuration qui les dépasse et les intègre. Deuxièmement, dans un processus descendant, la configuration organise ses parties, en fixe l'interprétation, et comble leurs incomplétudes logiques et référentielles. Un tout cohérent est ainsi fabriqué à partir de fragments. Une phrase unique suffit donc à la transmission d'un univers fictif total, dont le lecteur est le re-bâtisseur actif.

Les résultats de notre enquête nous ont donc conduite à élargir notre hypothèse de départ. Les restitutions de nos participants font apparaître deux processus complémentaires : la recherche d'une antériorité causale et l'élaboration d'une configuration situationnelle par le comblement des manques et l'instanciation des paradigmes ouverts par la phrase. De l'inférence automatique d'une antériorité causale, nous avons dévié vers des inférences automatiques multiples et omni-dimensionnelles, visant à la construction d'une configuration simulée. Cette nouvelle hypothèse est scientifiquement fondée.

7.3. Second état de l'hypothèse : est simulée une configuration complète dès le premier instant

7.3.1. Le cerveau simulateur

On l'a dit, l'antécédent causal, logique ou intentionnel, implique la prédiction des conséquences de l'acte, de l'événement ou de l'état observés. Le réel n'est ainsi interprété et compris qu'après avoir été intégré à une chaîne causale complète. Selon Berthoz (1997), cette caractéristique est due au fonctionnement simulationniste du cerveau : la visualisation d'une situation ou d'un fait[258] n'est pas borgne, elle est au contraire panoramique. Si le propos de Berthoz (1997) est que la perception est une simulation, J. A. Feldman (2006) va au-delà et propose que l'imagination d'une perception l'est aussi, et qu'elle implique les mêmes *neurones miroirs* que la perception visuelle directe :

> Mirror circuitry could be used for linguistic as well as visual input and preliminary experimental results suggest that this does, indeed, happen. There is very solid evidence that language tasks make heavy use of brain areas that support the appropriate activities. (Feldman 2006 : 216)

Pour preuve, Feldman (2006 : 217) explique que la lecture du mot *bike* induit une

[258] « Pour moi le cerveau est un simulateur au sens du « simulateur de vol » et non à celui de la « simulation sur ordinateur ». Il signifie que c'est l'ensemble de l'action qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne sont pas des opérateurs mathématiques mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification, font partie du monde physique, sont accordées au monde extérieur. » (Berthoz 1997 : 28).

augmentation de l'afflux sanguin en direction des aires cérébrales impliquées, d'une part, dans la programmation (*planning*), ainsi que, d'autre part, vers les aires ordinairement sollicitées lors de l'exécution effective de l'action *ride a bike*. Les psychologues et neurologues (Berthoz 1997, Barsalou 1999, Damasio 2003, Rizzolatti & Sinigaglia 2011) font de la mémoire la clé de ce processus. En effet, la simulation des actes d'autrui, la compréhension de ses comportements, même l'interprétation de ses réactions émotionnelles reposent sur le partage d'un « répertoire » (Berthoz 1997) de perceptions (*percepts* chez Barsalou 1999), de situations et de « réponses viscéro-motrices » (émotionnelles) (Rizzolatti & Sinigaglia 2011 : 200). La condition de possibilité de la simulation (ou représentation) d'actes ou de situations est donc le partage d'un patrimoine expérienciel suffisant. D'après Rizzolatti & Sinigaglia (2011), ce répertoire commun fait partie du système des neurones miroirs :

> Le système des neurones miroirs et la sélectivité de leurs réponses déterminent ainsi un espace d'*actions partagées*, à l'intérieur duquel chaque acte et chaque série d'actes, les nôtres et ceux d'autrui, apparaissent immédiatement inscrits et compris sans que cela requière aucune « opération de connaissance » explicite ou délibérée. (Rizzolatti & Sinigaglia 2011 : 143)

Selon Schaeffer (1999), il en va de même pour la simulation (ou autostimulation mimétique) d'une fiction :

> […] les mimèmes resteraient radicalement opaques s'ils n'étaient couplés en permanence avec les traces mnémoniques de nos expériences réelles. Cela signifie notamment, et trivialement, que toute réactivation de mimèmes ne peut que se fonder sur le répertoire de représentations dont dispose le récepteur, sur son « monde ». (Schaeffer 1999 : 183)

7.3.2. Perception et lecture : le cerveau *vit* la fiction

Lire et, surtout, comprendre ce qu'on lit et se représenter des situations, serait donc une activité de simulation par réactivation de scènes et de *scenarii* stockés en mémoire. La scène simulée serait alors jouée comme si elle avait lieu sous nos yeux. L'imagination, suscitée par la lecture, fonctionnerait ainsi comme la perception d'une scène interne ; elle solliciterait les mêmes mécanismes cérébraux.

De ces découvertes sur le fonctionnement de la perception et de l'imagination, on peut tirer un principe fondamental : lors de la lecture, le cerveau du lecteur *vit* la fiction, les aires cérébrales s'activent tout comme s'il était lui-même acteur de telle action ou spectateur

de telle scène[259]. Toutes les *catharsis* deviennent donc possibles.

7.3.2.1. Différence : global contre linéaire

L'imagination serait ainsi la simulation interne d'une perception. Cependant, si la perception est une saisie immédiate globale (pas toujours totale) et multi-sensorielle d'une situation, la lecture, contrainte par la linéarité de la langue, est l'assimilation progressive d'informations fragmentaires. Typiquement, une seule phrase ne saurait suffire à l'exposition d'une situation complète avec le détail de ses causes et de ses conséquences, une peinture de l'entour spatial, la description complète d'un protagoniste, un diagnostic de sa disposition émotionnelle, etc. L'information délivrée par la première phrase est nécessairement incomplète.

Selon Berthoz (1997), cette incomplétude n'est pas un obstacle à l'élaboration d'une simulation complète. Une fonction de l'hippocampe, découverte par E. T. Rolls[260] et responsable de la mémorisation d'épisodes complets, permettrait la remémoration de « configurations » entre des perceptions et des actes (Berthoz 1997 : 141). Elle rendrait également possible le rappel de la configuration complète à partir d'une seule de ses parties. Pour Berthoz (1997 : 141 *sq.*), lorsque, dans *La recherche*, le souvenir de son enfance à Combray lui revient en mémoire grâce au goût d'une madeleine trempée dans du tilleul, Marcel fait l'expérience de ce phénomène :

> Un des aspects les plus fascinants, selon moi, de la théorie de Rolls, est d'avoir identifié, dans la structure neuronale du réseau hippocampique, des propriétés qui permettraient de retrouver un épisode ou une combinaison de sensations avec seulement une partie de l'information initialement mémorisée. Cette propriété […] est utilisée dans certaines machines pour reconstruire une image à partir d'indices fragmentaires. (Berthoz 1997 : 141)

Berthoz fait le lien entre cette fonction, découverte par Rolls, et ce qu'il appelle la faculté de « remplissage » du cerveau :

> Ce mécanisme pourrait expliquer la faculté qu'a le cerveau à faire du « remplissage ». On entend par là son aptitude à reconstruire des épisodes, des formes, des mots, des gestes, à partir de quelques éléments de la configuration

[259] D'après Rizzolatti & Sinigaglia (2011), le théâtre fonctionne sur ce principe. La représentation scénique trouve sa pertinence dans le fait que « acteurs et spectateurs sont unis par le fait de vivre les mêmes actions et les mêmes émotions » (Rizzolatti & Sinigaglia 2011 : 11).

[260] Berthoz (1997) fait référence à E. T. Rolls (1996), "A theory of hippocampal function in memory", *Hippocampus*, 6, pp. 601-620.

> des indices. Par exemple, vous ne vous apercevrez peut-être pas toujours qu'il manque une lettre dans un mot, ou qu'il manque un élément dans une image. Le cerveau complète les informations manquantes ; les phénoménologues, Husserl en particulier, se sont intéressés à cette capacité qu'ils ont étudiée à propos de la caricature : comment pouvons-nous reconnaître un visage dans une simple caricature, un homme dansant […] avec seulement cinq ou six points en mouvement ? L'épisode de la madeleine, que Proust décrit longuement dans *À la recherche du temps perdu*, est un bel exemple de « remplissage ». Il lui suffit de sentir la madeleine trempée dans une tasse de thé pour que soit évoqué le souvenir complet.
>
> C'est une propriété générale du cerveau, et l'une des plus remarquables, de ne pas avoir besoin de la totalité de l'information pour identifier un souvenir même complexe. (Berthoz 1997 : 143)

Cette citation inspire plusieurs commentaires :

- Premièrement, cette capacité de « remplissage » offre un argument de poids aux constructions de structures de Gernsbacher (1990) et au modèle d'indexation multiple de Zwaan *et al.* (1995, 1998). Selon ces deux modèles théoriques de la compréhension des textes narratifs, la représentation d'une situation, élaborée à partir du texte, est multidimensionnelle – autrement dit, elle est totale. La représentation est analogique, elle simule des percepts sur toutes les dimensions de la perception.

- Deuxièmement, le phénomène de reconnaissance d'un mot auquel il manque une lettre est un exemple d'une hiérarchisation de l'information entre le niveau sémantique et le niveau de la perception des formes. On en trouve une autre expression dans l'*effet de Stroop*[261]. Cette supériorité du sémantique sur le formel est la traduction du caractère irrépressible d'un désir de sens. Par extension, nous pensons que, face à l'arbitraire de la première phrase du roman, face à son incomplétude et à l'inexplicabilité de son contenu, la cognition cherche à l'intégrer dans un cadre, dans un tout où elle a son sens, sa pertinence, et se trouve justifiée. Ce réflexe de recherche de sens est un des ressorts de l'imagination, il permet au texte d'évoquer plus qu'il ne dit. Il est également salvateur pour la première phrase qui, malgré le problème de son ancrage logique, trouve automatiquement sa place

[261] L'*effet de Stroop* : on présente à des sujets des planches, sur lesquelles des noms de couleurs (bleu, rouge, vert...) sont inscrits dans des encres de couleurs congruentes (« vert » écrit en vert) ou non congruentes (« vert » écrit en bleu). Les sujets doivent nommer la couleur de l'encre. Lorsque la couleur de l'encre et le mot ne sont pas congruents, il apparaît que la lecture du mot l'emporte (au lieu de répondre « bleu », on lira « vert »). La perception est montée au niveau sémantique de façon automatique et difficilement répressible. Le réflexe de lecture doit être inhibé pour laisser place à l'identification de la couleur de l'encre. Cette inhibition augmente considérablement le temps de réponse des sujets.

dans une configuration. La cognition exerce donc sa compulsion de sens sur tout ce qu'elle se donne comme objet, même dans un cadre ludique. C'est même ce réflexe qui garantit la réussite du jeu et, *in fine*, l'émergence de l'émotion ludique. De la même façon, lorsqu'un sujet souhaite sauter à l'élastique ou en parachute pour s'amuser, le plaisir vient de la décharge d'adrénaline, qui n'est autre qu'une réponse réflexe mise en place par le cerveau lorsqu'il identifie un danger. Malgré la conscience du jeu et la confiance dans les dispositifs de sécurité, le corps réagit comme devant un danger réel. Comme pour la lecture de fiction, la réaction automatique est à l'origine du plaisir.

- Troisièmement, la caricature est une expérience duale, entre écart et ressemblance ; écart entre le minimalisme du dessin et la complexité de l'original, ressemblance entre le tout formé par les traits et la réalité. C'est grâce aux mécanismes de « remplissage » que la caricature accède à la représentation. Et le cerveau, surpris de la puissance de ses capacités, s'émeut de lui-même. La bonne caricature plaît parce qu'elle mêle conscience de l'écart et succès de sa résorption.

En effet, le « remplissage » fonctionne même lorsque le stimulus n'est pas en tout point identique à l'original ; à condition qu'ils entrent tous deux en *résonance*, explique Berthoz (1997) :

> Shepard[262] […] propose l'idée d'une résonance entre un répertoire de représentations internes (pré-perceptions) et les indices, même incomplets, de l'environnement. […] Un résonateur peut réagir à un signal très légèrement différent de celui auquel il est accordé pourvu qu'il y ait une certaine relation – par exemple une harmonique – avec la fréquence d'accord. C'est par cette capacité de faire résonner des systèmes internes par des stimuli proches des stimuli normaux que Shepard explique certaines propriétés de remplissage perceptuel, c'est-à-dire la capacité qu'a le cerveau de continuer à voir le monde extérieur même si tous les signaux nécessaires ne sont pas présents. (Berthoz 1997 : 143)

Dans une perspective centrée sur l'immersion fictionnelle, Schaeffer (1999) met également l'accent sur la nécessité d'une *résonance* entre le mimème et des « constellations réelles » (Schaeffer 1999 : 186) stockées dans la mémoire expériencielle du lecteur (ou du spectateur). De cette *résonance* dépend également une « dynamique d'empathie affective » (*ibid.* : 186), garante du maintien de l'intérêt du lecteur pour les protagonistes et de l'état

[262] Berthoz se réfère à R. N. Shepard (1984), "Ecological constraints on internal representation: resonant kinematics of perceiving, imagining, thinking, and dreaming", *Psychological Review*, vol. 91, pp. 417-447.

d'immersion :

> […] pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent *entrer en résonance* avec nos investissements affectifs réels. (Schaeffer 1999 : 186 ; on souligne)

La capacité de « remplissage » du cerveau, ainsi que sa faculté de simulation de tout ce qui entre en résonance avec le répertoire expérienciel du sujet, autorisent l'émergence d'un tout-représenté à partir d'un presque-rien-dit. La meilleure des premières phrases pourrait alors être celle qui parviendrait à évoquer le plus, tout en disant très peu. Pure construction du lecteur, la représentation ainsi élaborée demeure cependant incertaine et est susceptible d'être ajustée par la suite (on étudiera, au chapitre 8, la fonction thymique de cette incertitude). La production d'inférences répond au besoin de totalité de la simulation ; elle est le signe d'une activité imaginative. L'inférence causale rétrograde (la recherche d'explications) trouve une place de choix dans ce travail simulationniste. Voyons l'exemple de la phrase n°342 :

> n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

La première proposition indépendante décrit un personnage, on en simule la perception. La mention de sa profession oriente la représentation, selon l'idée que chacun se fait d'un psychologue. Son cabinet est petit, nous nous représentons le lieu et déduisons de sa taille que le psychologue n'est pas très riche, que le prix d'une séance n'est pas très élevé et que, par conséquent, soit cet homme n'est pas un professionnel très demandé, soit il est philanthrope (soit les deux). Les deux propositions qui suivent décrivent des gestes, *rests his elbows on the desk, buries his face in his hands*, que le lecteur simule. En simulant ces gestes, il leur associe une configuration émotionnelle : fatigue, lassitude, paresse, ennui, tristesse, désespoir, etc. Pour le dire dans les termes de Schaeffer (1999), ces mimèmes (les gestes du psychologue) entrent en résonance avec des « constellations réelles » d'émotions chez le lecteur. Dans son expérience, ces gestes et ces sentiments sont reliés ; la mention des premiers évoque les seconds. Pourquoi est-il fatigué ou triste ? Est-il accablé par son métier ? A-t-il eu une mauvaise journée ? Y a-t-il quelque chose, dans sa vie privée peut-être, qui le préoccupe ? Le lecteur simule la scène en imaginant ce qui le pousserait, lui, à agir comme le personnage. Il se fait un tableau global (bien qu'incertain) du protagoniste et

l'incarne dans un individu – un corps dont il simule les mouvements et une intériorité qui ressent. La dernière partie de la phrase, *and wishes that his four o'clock won't show up*, confirme en partie la configuration émotionnelle précédemment esquissée. Sa lassitude expliquerait ce souhait, mais peut-être seulement partiellement. Le patient de seize heures est peut-être insupportable, ou difficile, peut-être met-il le professionnel en échec, ou le trouble, le déstabilise. Ou bien peut-être ce patient a-t-il simplement la mauvaise habitude de ne pas respecter ses rendez-vous et le psychologue, fatigué, espère bien que ce jour-là ne fera pas exception.

On le voit, la recherche d'explications constitue une dynamique dans la construction d'une simulation totale et cohérente. Et on le pressent, le tableau ainsi dressé ouvre sur des potentiels narratifs, qui découlent simplement de la situation complète imaginée. La prédiction ferait donc partie de la configuration, par simple actualisation des potentiels contenus dans la situation de départ. En effet, tout comme la compréhension des gestes d'autrui engage la simulation anticipée de leurs conséquences, la représentation d'un tableau subjectif et intersubjectif ne va pas sans une prise en compte antérograde (prospective) de ses implications. L'hypothèse que le lecteur génère des inférences prédictives *on line* fait débat parmi les chercheurs[263], mais plusieurs études démontrent la mise en œuvre spontanée de processus prédictifs au moins partiels ou transitoires lors du traitement de « phrases prédictives ». Les « phrases prédictives » sont, comme notre phrase n°342, susceptibles de donner lieu à la prédiction de suites. Campion & Rossi (1999) expliquent que, selon McKoon & Ratcliff (1986),

> […] la compréhension de textes prédictifs conduit à un encodage partiel du contenu de la prédiction dans la représentation du contenu du texte qui persiste en mémoire. (Campion & Rossi 1999 : 513)

Autrement dit, pour ce type de phrases, le sens représenté (ou simulé, selon les théories simulationnistes) inclut des suites potentielles. Cependant, d'après McKoon & Ratcliff (1986), ces prédictions ne seraient que partiellement spécifiées et leur caractère hypothétique affaiblirait leur empreinte en mémoire (Campion & Rossi 1999 : 513). D. E. Keefe & M. A. McDaniel (1993) ont conduit une étude démontrant la production

[263] Voir la revue de Campion & Rossi (1999 : 510 *sq.*) à ce sujet. On y prend notamment conscience des difficultés méthodologiques auxquelles les chercheurs sont confrontés. L'établissement d'un protocole expérimental permettant la détection de processus internes est complexe et peut influencer les données, facilitant ou inhibant de façon parasite certaines réactions des participants. Selon la méthodologie adoptée, un certain nombre des études mentionnées par Campion & Rossi aboutissent à des résultats contradictoires.

d'inférences prédictives transitoires (Campion & Rossi 1999 : 514 *sq.*) : initialement générées lors de la compréhension (ou représentation) du contenu du texte, elles seraient maintenues ou abandonnées selon que la suite immédiate du texte est compatible ou non avec elles. Le contenu de la première phrase active donc des prédictions potentielles que la suite du texte s'appliquera à réduire, valider, annuler. Un volet de l'étude de Keefe & McDaniel (1993) montre que la génération de prédictions est facilitée lorsque le temps de lecture dont disposent les participants est allongé. Ces résultats suggèrent que l'élaboration des prédictions est progressive et liée à une attitude de lecture imaginative. En contexte de lecture rapide, une compréhension basique du contenu est peut-être prioritaire et la génération d'inférences antérogrades est inhibée.

Les conclusions de Berthoz (1997) confirment également la participation de prédictions dans l'élaboration d'une configuration complète. Pour lui,

> Le cerveau est une machine biologique à prédire. Son plaisir consiste donc à faire des paris. (Berthoz 1997 : 282)

Les conséquences des actes ou de la situation font partie de la simulation, leur prédiction intervient donc dans son élaboration. Les études de psychologie cognitive que nous avons rapportées plus haut portaient sur la prédiction d'événements à partir de phrases à contenu prédictif. Mais la notion de « pari » introduite par Berthoz incite à étendre le concept de *prédiction*. Dans notre exemple n°342 déjà analysé plus haut,

> n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

nos recherches d'explications nous ont menée à inférer certaines données subjectives et intersubjectives à propos du psychologue et de son patient de seize heures. Le contexte explicatif que nous avons élaboré peut, autant que des prédictions *stricto sensu*, être considéré comme un pari : nous avons en effet parié que le cadre général dans lequel s'inscrit la scène est cette atmosphère de lassitude, à laquelle s'ajoute peut-être une relation particulière avec un patient. L'inférence de causes peut donc relever de la prédiction. D'autre part, ces données causales inférées permettent, dans une certaine mesure, de prédire la narration future d'épisodes rétrospectifs susceptibles d'expliquer ou d'illustrer l'état de faits que la phrase a posé. Ainsi, la prédiction ne concerne plus seulement les événements ultérieurs, mais aussi du texte à venir, dont le contenu peut être rétrospectif. La conscience du genre du texte peut intervenir dans ce processus et faciliter ou inhiber la

prédiction de rétrospectives stéréotypées[264]. Notre « machine biologique à prédire » (Berthoz 1997 : 282) fonctionnerait ainsi dans tous les sens et à tous niveaux, et lancerait ainsi toutes sortes de paris, parmi lesquels ne seraient maintenus que ceux que la suite du texte viendrait renforcer.

7.3.2.2. Point commun : point de vue et empathie

La lecture d'un texte narratif et la perception ont pour point commun qu'elles engagent toutes deux une simulation orientée, relative à un point de vue. La simulation étant une analogie de la perception, elle hérite aussi de ses limites, comme celle de la non ubiquité. La perception d'un acte et sa simulation sélectionnent en effet un point de vue sur la situation. Selon Feldman (2006),

> […] the process of understanding through embodied simulations inherently involves a choice of perspective. The three basic alternatives are *agent* […], *experiencer* […], and *observer* […]. (Feldman 2006 : 214)

La simulation est donc empathique, elle consiste à envisager l'événement, l'état, la situation, depuis le point de vue de celui qui les vit, et à les vivre comme si nous étions cet autre.

Lorsque la simulation est suscitée par un texte, c'est lui qui fixe le point de vue ; dans une narration, c'est souvent celui du narrateur qui prévaut. Il met en mots le souvenir de ses perceptions (dans une narration au prétérit) ou ses perceptions mêmes (dans un texte au présent). Ses yeux sont nos yeux ; son discours sert de *stimulus* à une re-simulation par le lecteur de sa perception première. Tout se passe en effet comme si le lecteur visionnait un film en caméra subjective, car, quel que soit le degré d'omniscience du narrateur, à un instant donné, son regard ne peut adopter qu'un seul point de vue à la fois.

L'œil du narrateur est donc notre fenêtre sur le monde de la fiction. La subjectivité de son regard se manifeste plus ou moins, la présence du narrateur se fait plus ou moins sentir. Lorsqu'il dit *je*, sa subjectivité est explicite. Elle peut l'être plus ou moins lorsqu'un narrateur anonyme (Rivara 2000) s'exprime à travers des commentaires,

> n°108 : **As often happens when snow falls**, the morning was mild, but around eleven the wind picked up, snow and ice fell together, and the temperature went below zero.
>
> n°224 : **As it happened**, Sol Lasner was also on the train.

des jugements évaluatifs,

[264] Voir Baroni (2007 : 225-249) sur « le contexte transtextuel des récits ».

n°29 : In the middle of the **lonesome** town, at the back of John Street, in the third house from the end, there is a little room.

des comparaisons ou métaphores,

n°56 : From the slopes of Mont Blanc across the valley, a glacier-edged wind set the ski chairs swinging **like hanged men**.

n°96 : Outside the technicolor sunset is giving way to **the silvery sleep of searchlights** over distant Cardiff as **a hand tugs the blackout curtain** across the sky.

n°287 : A woman steps out of her carriage, brass bells on its hood chinking **like a dancer's anklets**.

ou, de façon plus ostensible, par des métalepses,

n°103 : At this point in the story, Packard had never fallen in love, and didn't trust what he'd heard of the lingo (forever, my darling, with all my heart, till the end of time, more than life itself, with every fiber of my being, oh my darling Clementine, etc.)

n°305 : If you're going to read this, don't bother.

Même lorsqu'il est très effacé, la présence du narrateur transparaît dans sa façon de diriger la narration. On l'a vu (cf. chapitre 6, points 3.3.1.2.B.iii. et v.), l'antéposition des adverbiaux et l'utilisation, par exemple, d'un *when* de péripétie trahissent sa présence organisatrice :

n°159 : Thomas Hovington was walking across his backyard **when** he heard a sound that caused him to drop the bag of feed he was carrying and stand transfixed.

n°390 : **Gradually**, Caroline returned to her senses.

Plus le filtre de son regard est manifeste et le texte s'assume en tant que retranscription de ses perceptions, plus le narrateur gagne en épaisseur en tant qu'individu (explicite ou anonyme) et plus le lecteur entre en empathie avec lui : pour voir comme lui, il lui faut se fondre dans son regard. Comme le rappelle Schaeffer (1999), le lecteur peut s'identifier à un simple regard, sans qu'il soit nécessairement incarné dans un personnage qui dit *je* :

> […] il existe des fictions sans personnages : un paysage peint – par exemple un *locus amoenus* – est susceptible de provoquer une réaction affective aussi forte qu'un acte d'empathie avec un personnage de roman. Ceci n'a rien d'étrange étant donné que dans notre vie réelle le monde perceptif n'est jamais un monde neutre mais est toujours fortement structuré par nos affects : très souvent l'immersion y est enclenchée non pas tant à travers notre empathie

> avec ce qui est représenté (fût-ce une personne) qu'à travers notre identification avec un sujet qui voit, regarde, qui est en position de témoin (ou, parfois, de voyeur). C'est en ce sens par exemple que Christian Metz[265] a lié la posture du spectateur de cinéma à la pulsion scopique – donc au plaisir de voir – plutôt qu'à l'identification avec le héros ou l'héroïne. […] c'est le regard qui rend vivante la représentation […]. (Schaeffer 1999 : 186-187)

Cette identification à un sujet qui voit joue un rôle important dans l'immersion fictionnelle. En effet, en entrant en empathie avec son regard, le lecteur simule les perceptions du narrateur comme si celui-ci était un individu réel, et valide ainsi son existence dans le monde de la fiction. L'immersion fictionnelle pourrait commencer là, par ce glissement empathique à l'intérieur du regard du narrateur. Par conséquent, les premières phrases statiques décrivant, par exemple, un lieu, une atmosphère, un paysage, ont, même lorsque le narrateur se fait discret, une réelle fonction phatique : elles posent un regard et appellent le lecteur à entrer en empathie avec lui ; elles établissent le contact entre le narrateur et son narrataire. La première phrase est donc le lieu d'une connexion, premier pas vers l'immersion. Ainsi, n'en déplaise à la phrase n°73

> n°73 : In the Beginning was not the Word...

au commencement du fictif, en tant que phénomène psychologique chez le lecteur, était bien le verbe.

Les marques de présupposition (voir chapitre 6, point 6.3.2.2.) amplifient la force de cette connexion. Les déterminants définis, pronoms et noms propres créent un décalage épistémique entre le narrateur et le narrataire, ce qui a un triple effet. Premièrement, les marques de présupposition créent l'illusion d'un discours antérieur indépendant du texte que le lecteur a sous les yeux, et tendent par conséquent à donner plus de réalité au narrateur qui le produit, facilitant ainsi l'empathie du lecteur. Deuxièmement, ce décalage assoit l'autorité du narrateur, qui est celui qui sait. L'adhésion du lecteur au point de vue du narrateur en est augmentée. Troisièmement, les présuppositions mettent le sens en intrigue, amplifient la curiosité du lecteur, et renforcent sa *pulsion scopique* : pour accéder au sens, il lui faut voir ce que le narrateur voit, savoir ce qu'il sait. On peut donc considérer que plus une phrase est rendue énigmatique par la présence de présuppositions, plus est précipitée l'adhésion du lecteur au point de vue du narrateur, et plus l'immersion fictionnelle s'en

[265] Christian Metz est un théoricien de la sémiologie du cinéma. Il est l'auteur, entre autres, de *Langage et cinéma* (1971) et *Le Signifiant imaginaire* (1977).

trouve accélérée.

Le regard du narrateur est, par nature, orienté : même lorsqu'il est omniscient, il ne peut jamais voir un même objet depuis plusieurs points de vue en même temps. S'il en était autrement, ses perceptions ne nous seraient sans doute pas représentables. Le regard du narrateur sélectionne donc un angle ; cette sélection est la plus manifeste lorsqu'il s'agit de procès d'action. Une même action peut-être envisagée depuis le point de vue de chacun de ses participants : typiquement, l'agent et le patient ou destinataire du procès. Le thème de la phrase est souvent une bonne indication du point de vue adopté : est placé en position de sujet du verbe celui dont le narrateur veut parler, celui dont il adopte le point de vue. Le choix du verbe (*vendre/acheter*[266]) ainsi que la diathèse (actif/passif) permettent d'organiser la proposition selon le point de vue sélectionné. Outre les rôles d'agent et de patient, Feldman (2006 : 214 cité plus haut) mentionne l'*observateur*. C'est le point de vue sélectionné par le narrateur dans la phrase n°112 :

n°112 : She came home smelling of cigarette.

La signification du verbe *come* implique une focalisation sur celui qui assiste à l'arrivée de l'agent du procès. Ce n'est pas le point de vue du sujet/thème/agent qui est sélectionné, mais bien celui d'un observateur.

Le narrateur perçoit les gestes des personnages et, pour les comprendre, entre en empathie avec eux. Parfois, le degré de cette empathie peut dépasser les besoins induits par la simulation. L'empathie du narrateur pour les personnages est parfois si grande qu'il se fond en eux, disparaît en eux, et leurs points de vue fusionnent. Le narrateur offre alors au lecteur un accès à la conscience des personnages, à leur « transparence intérieure » (D. Cohn 1981). Son discours porte les traces de cette fusion, des marques d'une subjectivité qui n'est pas la sienne. C'est le discours indirect libre. L'origine énonciative devient flottante, la voix du narrateur se confond avec la voix du personnage, dont les mouvements de la conscience captent alors toute l'attention et éclipsent la présence du narrateur, ainsi que l'explique D. Cohn (1981) :

> […] une conscience pleinement développée chez un personnage attire sur elle toute la charge émotionnelle et intellectuelle précédemment située du côté d'un narrateur trop présent. Même lorsqu'il cesse d'être sur le devant de la scène, le narrateur continue à narrer, mais il se fait l'accessoire neutre (encore

[266] Sur le point de vue exprimé par les significations verbales, voir Cotte (2005).

qu'indispensable) de tout récit soumis au point de vue du personnage.[267] (Cohn 1981 : 42)

L'accès à la conscience du personnage concentre sur lui toute l'empathie du lecteur.

Le plus souvent, la voix fluctue et fait alterner les moments de séparation et de fusion des points de vue du narrateur et du personnage. Reprenons l'exemple n°342 :

n°342 : The psychologist sits in his small office, rests his elbows on his desk, buries his face in his hands and wishes that his four o'clock won't show up.

Après la conjonction de coordination *and* s'articule un glissement du point de vue. En observant le psychologue, le narrateur entre en empathie avec lui, tant et si bien qu'il finit par pénétrer dans sa conscience. Le verbe *wish* fait office d'introducteur dans l'espace mental du personnage, il opère la fusion empathique du point de vue du narrateur dans celui du personnage. La subordonnée nominale qui complète ce verbe cognitif porte la trace de ce glissement : l'appellation *his four o'clock* pour désigner le patient de seize heures appartient au jargon d'un professionnel. La voix du personnage et celle du narrateur ont fusionné ; le verbe cognitif est le point de fusion :

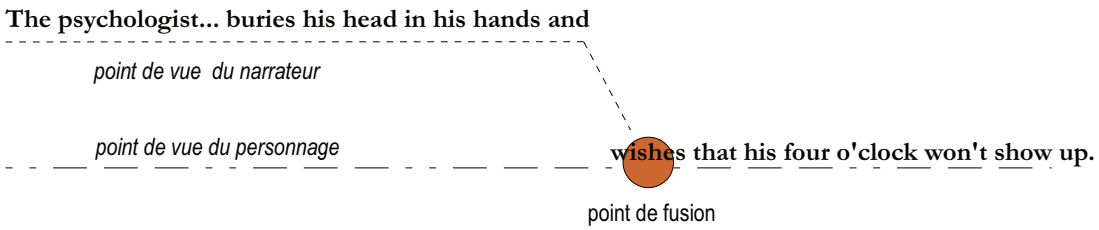


Figure 12 : Fusion empathique et variation du point de vue dans le discours indirect libre

Le glissement du point de vue induit, chez le lecteur, un glissement d'empathie : l'identification au narrateur dérive vers le personnage. Cet accès à la « transparence intérieure » du personnage (Cohn 1981) est un important facteur d'immersion fictionnelle, dont l'identification affective est un des ressorts essentiels (Schaeffer 1999).

[267] Selon Cohn (1981), la présence forte d'un narrateur réduit nécessairement la place laissée à l'intimité du personnage, et inversement : « plus le narrateur est présent et individualisé, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages – et même de créer des personnages qui aient quelque profondeur psychique que ce soit à révéler. Il semblerait presque que ce narrateur veille jalousement à ses prérogatives en tant que source unique de toute réflexion dans le roman, pressentant que son équilibre serait mis en péril s'il entrait en contact trop intime avec un autre esprit et le fréquentait trop assidûment ; car cet autre esprit, au contraire de sa propre existence purement abstraite, non représentée dans la fiction, appartient à un être qui, lui, s'y trouve représenté et clairement délimité. » (Cohn 1981 : 41-42). Pareillement, selon Danon-Boileau (1982 : 40-41) et Rivara (2000 : 151), un narrateur qui dit *je*, et acquiert ainsi une individualité, perd l'accès à la conscience des autres personnages (voir 5.3.2.2.).

La lecture de la première phrase engage donc, à partir d'informations fragmentaires, la simulation d'une configuration fictive complète. Cette simulation, dont l'empathie est un moyen, correspond à un travail d'imagination. La configuration du monde fictif est totale, elle met en jeu toutes les dimensions de la représentation, qui ne sont autres que les dimensions que nous percevons du réel. Cette configuration comprend les antécédents causaux de la situation décrite par la première phrase. La recherche d'explications est une dynamique dans l'élaboration d'un tableau complet.

L'ébauche d'expérience et les apports de la psychologie cognitive, des neuro-sciences et de la théorie de l'immersion fictionnelle de Schaeffer (1999) nous ont ouvert la voie vers une nouvelle approche de la lecture de la première phrase. L'entrée en fiction ne serait pas progressive, mais pourrait être immédiate dès la lecture de la première phrase. Bien sûr, seule une étude expérimentale conduite à grande échelle et sur un matériel diversifié pourrait nous renseigner dans le détail sur la portée de cette hypothèse. Au vu de nos résultats et de nos explorations théoriques, l'entrée en fiction reposerait donc sur un ensemble de réponses réflexes fournies par le cerveau. En effet, la quête de sens est compulsive. Elle protège la cognition du chaos, qui rend caduque sa mécanique fondée sur les lois de la causalité et sur lequel elle n'a aucune prise. Le jeu de la fiction est de savoir utiliser ces processus automatiques inconscients, de tirer sur les ficelles. Le texte est le moyen de ce jeu de marionnettiste orchestré par l'auteur. « Le génie est celui qui me guide à percevoir comme lui » écrit Berthoz (1997 : 147), celui qui conduit le récepteur jusqu'à l'œuvre. Le texte montre, il cache, il dirige surtout. Comme les pierres semées par le Petit Poucet, les données du texte guident le lecteur en pointillé, le laissant libre, tout en le dirigeant, d'inventer le chemin qui le mènera jusqu'au prochain caillou.

La quête de sens est impérieuse et fait flèche de tout bois. Les indices, parfois maigres, laissés par le texte, servent de base pour l'élaboration d'une configuration qui les dépasse. Parce qu'elle est simulée par le cerveau du lecteur, cette configuration est analogique, et fait l'objet du même désir de logique, de complétude et de continuité. Cette complétude s'accompagne toutefois d'un haut degré d'incertitude, que le texte cultive à l'envi. Complétude de la représentation et incertitude de l'interprétation coexistent, et font de la compréhension une forme de pari, une imagination statistique active qui induit une activité cognitive accrue. Ce surcroît d'activité contribue sans doute à expliquer l'empreinte

cognitive (mnémonique, affective) particulière de la première phrase chez le lecteur, sa spécificité ressentie.

Dans cette configuration, véritable scène intérieure, tout est déjà là : des personnages incarnés[268] et habités, des décors choisis. Les résultats de notre expérience (dont nous ne pouvons toutefois guère généraliser la portée) ont montré que, grâce aux propriétés de la cognition du lecteur, une seule phrase suffisait à construire un monde. La première phrase n'est donc pas la première étape d'une construction graduelle ; elle est le lieu de la collision du lecteur et d'un monde d'images et d'émotions, elle est le piège qui l'aspire dans un autre univers. Sa spécificité est donc maximale et le lecteur la ressent. Son émotion naît de ce que, en comblant les vides laissés par la première phrase, il construit le fictif autant que le texte. Jamais un texte expositif n'aura le même impact, car jamais il n'osera s'écarter autant de son objectif de transmission de l'information, ni ne tolèrerait l'incertitude qui fait le sel de la lecture d'un texte narratif. Le texte littéraire cultive le vide et la chute initiale du lecteur par la première phrase laisse une empreinte émotionnelle maximale.

L'émotion naît aussi de la rencontre d'une intériorité singulière, avec laquelle le lecteur entre en résonance. Berthoz (1997) explique que, lors de la simulation, les réflexes moteurs sont inhibés, l'exécution des gestes imaginés est « verrouillée » (Berthoz 1997 : 230) par des neurones « inhibiteurs de mouvements » (*ibid.*). Les réflexes émotionnels, eux, ne le sont pas. Pendant que le lecteur est absorbé dans la lecture et fondu dans les yeux du narrateur, son cerveau vit ce que le personnage vit, ressent ce qu'il ressent. La réalité de cette activité cérébrale permet de comprendre les pouvoirs de l'immersion fictionnelle et la distraction qu'elle propose.

Au sortir de ce chapitre, nous estimons avoir aperçu le cœur de la spécificité de la première phrase. Ce cœur est cognitif et affectif, ces deux termes désignant des réalités liées[269]. En surface, les formes de la première phrase jouent, avec plus ou moins de talent, du pouvoir d'attraction qu'elles peuvent exercer sur la cognition du lecteur.

---

[268] Cette incarnation explique la gêne que l'on ressent parfois à la découverte, après la lecture d'un livre, de son adaptation cinématographique. On n'avait pas imaginé tel personnage dans le corps de ce comédien-là.

[269] Dans un entretien avec A. Prstojevic pour *Vox Poetica*, Schaeffer explique que le terme *cognitif* « est souvent lié à l'opposition cognitif/affectif. Or, quand je dis "fonction cognitive", c'est une cognition qui est saturée affectivement » ; cité par Baroni (2007 : 25). L'entretien, originellement publié sur www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm, n'est plus disponible en ligne.

Chapitre 8 : **LA SÉDUCTION PAR LE VIDE**

SÉDUIRE : du latin *seductio*, « action de tirer de côté »
d'après le *Dictionnaire étymologique et historique*,
Larousse ([1964] 1994)

« … le charme de cette *dimension de moins* qui nous ensorcèle… »
J. Baudrillard, *De la séduction* (1979 : 95)

Dans le chapitre précédent, nous avons mis au jour la façon dont les manques de la première phrase entraînaient l'activation de processus cognitifs visant à leur comblement. Il a été établi que, au cours de cette opération, le lecteur sélectionne une interprétation qu'il élabore à la façon d'une simulation analogique d'une situation. Le jeu du « caché/montré » (Baroni 2007 : 83) dont la première phrase est l'instrument tendrait ainsi à accélérer l'entrée en fiction en suscitant chez le lecteur un mouvement, un élan, semble-t-il irrépressible vers le sens du texte et sa représentation. Les processus inférentiels que le lecteur met en œuvre afin d'accéder à la représentation d'un sens ne sont autres que ceux de l'imaginaire, dont l'activité semble accrue à la lecture de la phrase initiale. Il nous a semblé que le caractère (à divers degrés) énigmatique de nos premières phrases était fondé sur un certain flottement, un pointillisme de la signification, qui font de cette phrase la frontière d'un espace linguistique à part. Elle marque le passage d'un discours ordinaire, qui recherche l'« efficacité maximale de l'échange d'information » (Grice 1979 : 62), à un discours poétique, celui du roman, qui prend le risque de l'opacité en occultant le sens autant qu'il le dévoile. Comme l'ont montré les résultats de notre ébauche d'expérience, le *vide* qui précède et clairsème la phrase n'est pas une *absence*[270], mais une présence promise, que le lecteur espère, anticipe et, finalement, produit.

C'est par le vide que le lecteur tombe dans le piège de la fiction et sa chute est

[270] Sur l'opposition du *vide* et de l'*absence*, voir Barthes (1984 : 89).

précipitée par un mouvement qui l'attire. Alice, happée par la course folle du Lapin, *s'écarte*, *se détourne* de son occupation (ou plutôt de son ennui), *se soustrait* à l'autorité de sa grande sœur, pour finalement se laisser entraîner dans le trou spatio-temporel qui la conduit au Pays des Merveilles. Elle y découvre un univers de non-sens poétique, où la vacance du fond ouvre à l'esthétisme de la forme.

D'un côté, ce mouvement est celui de la cognition du lecteur, détournée, entraînée dans une poursuite du sens et obligée à un surcroît d'élaboration par les incomplétudes de la première phrase. De l'autre, c'est aussi celui du texte même, de cette phrase inaugurale pensée par son auteur pour la maximisation de ses effets, et qu'habite un signifiant oblique, mobile, poétique.

Dans la continuité du précédent chapitre, la première phrase sera donc ici abordée sous l'angle de sa spécificité cognitive et affective. C'est une phrase-leurre, un attrape-lecteur, l'instrument d'un détournement cognitif, la pierre de touche de l'immersion littéraire, le seuil d'un espace poétique.

8.1. Le vide et ses fonctions thymiques : le leurre

8.1.1. À la poursuite du sens : la mise en intrigue par le vide

Le genre du récit est caractérisé, notamment, par une forme de tension, appelée *intrigue*, qui organise des épisodes selon une logique résolutive, une alternance nœud/dénouement. Du côté de la réception, cette tension est *éprouvée* par le lecteur, qui fait l'expérience de la *tension narrative* :

> […] la tension [narrative] est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. (Baroni 2007 : 18)

La résolution de l'intrigue polarise le discours du récit, la satisfaction de l'attente en polarise la lecture. Au plan macrostructurel, donc, l'épine dorsale du récit est une intrigue qui se résume à un nombre généralement limité de phases : situation initiale, complication (nœud), épisodes, dénouement (voir 4.2.).

8.1.1.1. Au plan discursif

À un niveau inférieur, non plus de la structure de la *fable*[271], mais de celle du

[271] La *fable* correspond à l'histoire, indépendamment de sa mise en discours.

discours (Baroni 2007 : 82), le récit est ponctué de micro-intrigues qui dynamisent la narration en la jalonnant de « secrets » (Tomachevski 1965), auxquels succède leur dévoilement. En exemple, Tomachevski (1965 : 275-276) cite le cas du « retard d'exposition ». Il arrive qu'un événement soit raconté sans que le lecteur sache le « situer dans le schéma général », sans que lui soient fournies les informations lui permettant d'en comprendre le sens :

> […] tout au long du récit le lecteur est maintenu dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action. […] Cette circonstance ignorée nous est communiquée dans le dénouement. Le dénouement, qui inclut des éléments de l'exposition et qui est comme l'éclairage en retour de toutes les péripéties connues depuis l'exposé précédent, s'appelle dénouement régressif. (Tomachevski 1965 : 275-276, *in* Baroni 2007 : 82)

Ce « dénouement régressif » est la résolution d'une énigme qui se joue non seulement au plan de la compréhension du sens d'un événement, mais aussi du sens du discours, de sa cohérence interne. Résoudre l'énigme, c'est accéder à un sens provisoirement occulté et dont il faut attendre le dévoilement. Attente, dénouement, il s'agit bien d'une mise en intrigue du discours, de son sens.

Cette mise en intrigue est le produit de la « réticence » du discours (Baroni 2007[272]), d'une rétention, d'une raréfaction informative volontaire (voir 6.4.). Les vides et la promesse de leur comblement sont le terreau de cette intrigue. « Il va y avoir du sens » (Barthes 1977 : 23), cet horizon justifie le discours et la lecture, qu'il polarise selon une dynamique du dévoilement. Ce « mouvement de bascule du caché/montré » (Baroni 2007 : 83), cette « *attente impatiente* » (*ibid.* : 99) du sens laissent le lecteur dans une position passive, qu'il tente de compenser par une intense activité interprétative et inférentielle :

> […] cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle. (Baroni 2007 : 99)

La « réticence » du discours et l'activité cognitive qu'elle génère éveillent et maintiennent la curiosité du lecteur.

Au chapitre précédent (voir 7.2.), les résultats de notre expérience nous ont permis de repérer les traces de cet *effort en direction du sens* (*search (or effort) after meaning*, Bartlett

[272] Après Barthes (1970 : 75).

1932)[273]. Spontanément, les participants ont comblé les vides du discours et ont interprété une configuration situationnelle offrant une forme de complétude provisoire et incertaine de la représentation. L'intrigue se situe au plan de la compréhension de la situation narrative, et sa résolution temporaire constitue un diagnostic de *ce qui se passe*. Comme dans l'exemple de Tomachevski (1965 : 275-276) cité plus haut, il est envisageable que la recherche du sens de la situation décrite par la première phrase s'accompagne d'une interrogation sur sa place dans l'architecture globale du récit (voir 4.2.2.2.). L'analyse diagnostique se doublerait donc d'une réflexion pronostique (Baroni 2007 : 110). En réaction à la « réticence » du discours, le lecteur développe donc des stratégies compensatoires consistant en l'élaboration (sans doute en partie inconsciente) d'hypothèses diagnostiques et d'anticipations pronostiques.

Le pronostic, nous semble-t-il, peut être de deux sortes, selon sa portée. Il y aurait, premièrement, un pronostic à faible portée, qui consisterait à anticiper les conséquences directes de la situation décrite dans la première phrase. On peut parler de pronostic à portée *proaïrétique*[274] (ou actionnelle). Ce type de pronostic serait spontanément généré lors de la compréhension car, comme nous l'avons vu au chapitre 7 (voir 7.1.3.2. et 7.3.2.1.), celle-ci engage un processus de simulation globale incluant les tenants et les aboutissants de la situation. Deuxièmement, un pronostic à plus longue portée regarderait le récit dans son ensemble. Il consisterait à générer, à propos du contenu de la première phrase, des prédictions quant à sa pertinence par rapport à l'architecture narrative globale, et à faire des paris sur l'intention narrative du producteur du texte. Ce second type de pronostic peut être dit à portée *méta-narrative*.

Il nous semble que, selon son mode de donation de l'information, la phrase peut plus ou moins inciter au diagnostic, et favoriser l'un ou l'autre des deux types de pronostics. Le début dynamique *in medias res*, caractérisé par ses incomplétudes, rend souvent problématique la compréhension de la situation et incite à une attitude diagnostique. Nous pensons que plus la compréhension est difficile, plus la tâche diagnostique accapare le lecteur, laissant peu de place au pronostic, dont la portée sera faible, *proaïrétique*, dictée par les besoins de la simulation de la situation. À l'autre extrême, les débuts statiques (vérité générale, description d'un paysage ou de l'aspect physique d'un personnage) diffèrent

[273] Il serait intéressant de mesurer le temps de lecture de la première phrase, selon un protocole *ad hoc*. Une augmentation du temps de lecture permettrait d'objectiver cet effort de compréhension.

[274] Ce terme apparaît chez Barthes (1970) dans l'expression *code proaïrétique*, qui renvoie à la logique de l'action.

l'exposition de la situation narrative et offrent ainsi peu de prise au diagnostic. En revanche, une grande place est laissée à l'interrogation pronostique *méta-narrative* : quelle peut être la pertinence de cette vérité générale ou de cette description ? Par rapport à quel récit ? On propose le gradient suivant :

Figure 13 : Orientation diagnostique et pronostique selon le type de début.

Avec deux +, le début *in medias res* apparaît comme le plus exigeant en termes d'effort cognitif. Néanmoins, la « réticence » du discours s'exprime d'un bout à l'autre de ce gradient.

8.1.1.2. Au plan textuel : l'intrigue grammaticale

La mise en intrigue du discours est servie, au niveau microstructurel, par la survenue régulière de petites intrigues grammaticales. Elles se nouent chaque fois qu'apparaît, dans la première phrase, un phénomène de présupposition, que l'absence de contexte antérieur devrait interdire afin de ne pas entraver une communication optimale du message. La présupposition de l'existence d'un référent et d'un savoir partagé à son propos se manifeste généralement par une réduction des formes, voire par leur disparition. Ainsi, l'ellipse et l'anaphore (en particulier pronominale) consistent le plus souvent en un appauvrissement de la forme, autorisé par un état de complétude sémantique, un haut degré de connaissance du référent, que le locuteur suppose partagé par son interlocuteur. D'ordinaire, le vide de la forme signale donc la pleine présence cognitive à l'esprit des coénonciateurs de la référence associée au terme absent ou réduit. Placées dans la phrase initiale du texte, ces présuppositions mettent en évidence un décalage épistémique (voir 7.3.2.2.) entièrement à l'avantage du narrateur. Le lecteur, lui, est contraint à l'attente de la révélation des contenus occultés.

Au plan grammatical, la dynamique du voilement et du dévoilement se décline en

une problématique du vide et du plein, où le premier est symbole du second.

Le cas de **l'ellipse** est marginal dans le corpus, mais néanmoins intéressant :

n°161 : In New York, they **saved**[275].

n°194 : Now they were **starting**.

n°235 : Danny wondered if people looked at his family and **knew**.

Les verbes *save* et *knew* sont transitifs, *start* l'est également dans la plupart de ses emplois. La structure profonde de leur signification prévoit deux participants, syntaxiquement représentés par les positions de sujet et de complément d'objet. Les compléments d'objet de ces trois verbes sont mis en ellipse. Selon Halliday & Hasan (1976),

> Where there is ellipsis, there is a presupposition, in the structure, that something is to be supplied, or 'understood'. […] [The] essential characteristic of ellipsis is that something which is present in the selection of underlying ('systemic') options is omitted in the structure – whether or not the resulting structure is in itself 'incomplete'. (Halliday & Hasan 1976 : 144)

En conditions normales, l'ellipse est donc la trace d'une présupposition, de l'évidence d'un *quelque chose* que l'avant du texte rendrait aisément récupérable. Le présupposé de la présence à l'esprit chez le coénonciateur est tel, que l'énonciateur juge la mention du référent superflue : le vide en surface est donc indicateur d'une plénitude sous-jacente partagée. Le narrateur, énonciateur de ces phrases et conscience vivante fictive, est donc détenteur d'un savoir ancien qui l'autorise à omettre l'objet de ces verbes, et il entraîne le narrataire dans ses présuppositions. La présence d'une ellipse dans la première phrase crée donc un déséquilibre, une asymétrie. Aux yeux de l'énonciateur, le vide laissé par l'ellipse n'est pas une absence mais un trop plein de présence. Aux yeux du lecteur, elle est un creux qu'il faut combler. En effet, le contexte antérieur, qui a porté le référent omis au centre du discours et à l'avant de la conscience, lui est inaccessible. Ainsi, le lecteur n'a d'autre possibilité que, d'une part, de tabler sur le retour du référent dans la suite du texte et, d'autre part, de formuler des hypothèses. Le caractère inhérent du complément d'objet de ces verbes amorce sans doute, chez le lecteur, la représentation de *quelque chose*, mais qui serait comme recouvert d'un voile dont il lui faut attendre le lever.

[275] Le verbe *save* est polysémique. Qu'il signifie « économiser » ou « sauver », il est toujours transitif : *you save money*, *you save lives*.

Le pronom[276] est un outil grammatical permettant à un énonciateur de renvoyer à un référent sans avoir à le mentionner de façon explicite et intégrale, mais en le représentant. Le même représentant peut être employé pour renvoyer à quantités de réalités différentes, à condition toutefois que le pronom et son référent soient compatibles en nombre, en genre (pour les pronoms personnels) et en type (animé humain, animé non humain, inanimé). Ainsi, le pronom est une case creuse, un sac vide dans lequel peut être versé un contenu sémantique, ainsi représenté de façon réduite et symbolique.

Lorsqu'il apparaît dans la première phrase d'un texte, l'absence de contexte antérieur peut rendre problématique le décodage du pronom. Trouver sa référence peut ainsi devenir une véritable énigme, que le lecteur entend résoudre en poursuivant la lecture. Le vide du pronom est promesse d'un plein. Le lecteur transforme donc l'intention anaphorique de l'énonciateur en un espoir cataphorique.

Cette mise en intrigue de la référence par la grammaire et sa résolution est illustrée par des cas de cataphore, lorsque, dans une même phrase, le pronom et son référent se succèdent :

> n°244 : When **he** was nearly thirteen, **my brother Jem** got his arm badly broken at the elbow.

La pronominalisation anticipée du référent met la phrase en tension en suscitant une attente, le désir d'une référence. Le pronom est un creux désirant, il amorce la quête d'une plénitude. La phrase est ainsi polarisée depuis *he* jusqu'à l'explicitation retardée de son contenu. Le décalage produit par l'inversion de l'ordre de l'exposition crée une attente, un effet de retard. La mise en intrigue du sens de *he* et sa résolution structurent l'énoncé[277].

Lorsque la résolution de l'énigme pronominale n'apparaît pas dans la phrase, comme c'est le cas, pour les pronoms personnels, dans une phrase sur deux du corpus en moyenne[278], la tension grammaticale est accrue. Dans la phrase n°244, en effet, les deux syntagmes nominaux *he* et *my brother Jem* sont reliés structurellement, conformément à l'emploi habituel des pronoms personnels cataphoriques, tel que le décrivent Halliday & Hasan (1976) :

> […] personals are normally cataphoric only within a structural framework, and

[276] Le déterminant possessif pronominalise le possesseur. Ce qui est dit du pronom vaut donc aussi pour cette partie de la référence du déterminant possessif (voir Halliday & Hasan 1976 : 54).

[277] On observe le même phénomène dans les clivées et les extrapositions, où *it* est la préfiguration d'un segment qui lui est postérieur.

[278] Nous invitons le lecteur à se reporter aux statistiques de l'existence présupposée exposées au point 6.3.2.2.

> therefore do not contribute to the cohesion of the text. (Halliday & Hasan 1976 : 56)

Après coup, la cataphore ôte au pronom toute sa charge anaphorique et réduit la portée du renvoi aux limites de la phrase. En l'absence d'une telle structuration cataphorique de l'énoncé, le pronom est la trace d'une relation avec une autre partie du texte et pointe dans les deux directions du linéaire. La phrase étant initiale, l'absence de texte antérieur voue la recherche d'un antécédent à l'échec, sans pour autant interdire la possibilité d'une anaphore. Le narrateur, dont on feint l'existence indépendante du texte, veut renvoyer à un référent déjà mentionné dans l'avant (voir 4.1.2.). Le pronom, vide pour le lecteur, est plein pour le narrateur. Au décodage impossible de l'intention anaphorique du narrateur, le lecteur ne peut que substituer l'espoir d'une résolution cataphorique incertaine, au mieux dans la phrase à venir. Ainsi, là où l'exemple n°244 voyait l'énigme grammaticale résolue avant la fin de la phrase, pour les plusieurs centaines de pronoms (personnels, démonstratifs et déterminants possessifs pour le possesseur) séparés de leur référent, la tension se propage au-delà du point. L'intrigue perdure, offrant ainsi sa dynamique à l'ouverture romanesque qui, d'entrée, met le sens en tension et la lecture en appétit.

D'une façon moins ostensible mais guère moins efficace, le **nom propre**[279] produit le même décalage lorsque, comme dans nombre d'exemples (voir 6.3.2.2.), son emploi n'est pas précédé d'un contexte. Pour l'énonciateur, cette désignation représente de façon compacte une identité ; pour le lecteur, à l'inverse, il ne s'agit que d'une étiquette vide que le texte lui permettra peut-être d'enrichir de la représentation d'un individu singulier.

Enfin, d'une façon moins radicale, l'emploi de l'**article défini** met également en évidence le décalage épistémique entre le narrateur et le lecteur. En l'absence de contexte à gauche, le lecteur découvre le référent, tandis que le narrateur le présente comme déjà connu, de lui-même voire de tous. *The*, qui signale l'ancienneté du référent dans le discours et l'accumulation d'un certain savoir à son propos, met le lecteur face aux vides déterminatifs qui caractérisent son propre rapport au référent. L'avance du narrateur met le lecteur en retard, retard parfois résorbé au sein même du syntagme nominal lorsqu'un complément du nom vient combler l'attente de détermination directement après la mention, comme dans les phrases suivantes :

n°4 : Jenny-May Butler, **the little girl who lived across the road from me**,

[279] Voir les statistiques au point 6.3.2.2.

went missing when I was a child.

n°56 : From **the slopes of Mont Blanc** across the valley, a glacier-edged wind set the ski chairs swinging like hanged men.

Ce type d'organisation du syntagme nominal active les traits cataphoriques de *the*. L'intrigue se joue sur un plan encore plus microscopique, à l'intérieur des limites du syntagme. Toutefois, dans la majorité des phrases (voir 6.3.2.2.), l'article défini est utilisé pour des référents *out-of-the-blue* (Kleiber 2001 : 49). Dans ce cas, aucun présupposé culturel, aucun *script*, aucune définition par association ou postérieure à la mention ne permet de justifier l'emploi de *the* aux yeux du lecteur, si ce n'est son propre retard épistémique.

La dynamique de la mise en intrigue du sens et de sa résolution apparaît ainsi sur plusieurs plans : au plan de la macro-structure du récit, au plan du discours, au plan du texte, de la phrase, et même du syntagme. Dans le roman, l'énigme est donc un motif fractal.

8.1.2. Fonction thymique et détournement cognitif

8.1.2.1. Intrigue et perte de contrôle

Tenue en haleine par ces intrigues, la lecture est dynamisée par une alternance entre ce que Baroni (2007 : 49) nomme « dysphorie passionnante » et « euphorie conclusive ». La dysphorie est retard, tension ; l'euphorie est résolution, détente. L'attente de la résolution plonge le lecteur dans un état d'impatience très concret :

> […] nous pensons que l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une « énigme » n'est pas purement « intellectuelle », qu'elle possède au contraire […] une dimension proprement « thymique » : le désir de connaître ce qui est ostensiblement caché génère une émotion intense qui polarise efficacement la temporalité du discours, cette émotion étant définie par certains psychologues […] comme une « angoisse » ou une « anxiété » liée à une perte de maîtrise dans le processus communicationnel […]. (Baroni 2007 : 260)

Nous estimons que, quel que soit le niveau auquel l'énigme est nouée (niveau du syntagme, de la phrase, du texte, du discours, de la macrostructure), l'*angoisse* du sens est la même. Seulement, plus le terrain de l'intrigue est microscopique, plus ses effets agissent en sourdine, comme une sorte de basse-continue. La mise en intrigue grammaticale, notamment, inaugure cette systématique binaire de la dysphorie et de l'euphorie, et invite le

lecteur à adopter une posture paradoxale, à la fois passive et active.

En effet, la « perte de contrôle » a deux effets contradictoires. Premièrement, la domination du narrateur sur le « processus communicationnel » (Baroni 2007 : 260), le contrôle tout-puissant qu'il exerce sur la livraison de l'information placent le lecteur dans la position passive de celui qui se laisse guider. Victime consentante d'un jeu dont le narrateur est le maître absolu, le lecteur peut lâcher-prise et s'abandonner au plaisir ludique. Selon Gadamer (1976),

> L'attrait du jeu, la fascination qu'il exerce consistent justement dans le fait que le jeu se rend maître de celui qui joue. (Gadamer 1976 : 32, *in* Villeneuve 2004 : 59)

Le lecteur se soumet au jeu « à la fois au prix et par la seule force de sa volonté » (J. Villeneuve 2004 : 59). En effet, il lui suffirait de tricher, de laisser son œil parcourir la page, de se rendre à la fin du chapitre pour se soustraire à la tension et provoquer sa résolution de son propre chef. Au lieu de cela, il se complaît dans son incertitude et son impatience (Baroni 2007 : 17), et laisse le narrateur régler le rythme de son plaisir. Deuxièmement, à cette perte de contrôle le lecteur oppose des compensations :

> […] l'anxiété produite par la perte de contrôle du flux de l'information est partiellement compensée par l'effort d'anticipation de l'interprète, ce qui représente un retour à une certaine forme de « contrôle passif ». (Baroni 2007 : 128)

À la perte de contrôle répondent des processus automatiques de compensation d'ordre inférentiel. Le lecteur veut du sens ; la « réticence » du texte l'incite à le produire lui-même, comme le suggèrent les résultats de l'expérience menée au chapitre 7 (voir 7.2.). La coexistence de la détente passive et de cette lutte pour le sens nous fait penser à un aspect du fonctionnement du système nerveux végétatif en contexte de risque ludique. L'état d'esprit du jeu est facteur de détente, que vise le système parasympathique. Simultanément, la menace de perte de contrôle, inhérente au jeu, déclenche une réaction orthosympathique contradictoire, une injonction à réagir, à s'adapter pour regagner la maîtrise de la situation, ou fuir. Dans le jeu dangereux, le plaisir vient du mélange de ces deux systèmes de régulation contradictoires. Le conflit entre l'instinct d'agir et son inhibition est à l'origine, nous semble-t-il, d'une émotion toute particulière.

8.1.2.2. Le leurre et le détournement cognitif

La « bascule caché/montré » (Baroni 2007 : 83), qui caractérise la mise en intrigue multi-strate du sens, maintient le lecteur dans un état d'« excitation ludique » (*ibid.* : 131) constant. Comme les voiles des danseuses orientales ensorcèlent en découvrant le corps par intermittence, la chorégraphie intrigante de la première phrase est à l'origine d'un véritable érotisme. Elle piège le lecteur, l'inféode à cette séduction diabolique du vide, l'attire dans les filets du fictif.

Dans le *Grand Robert*, à l'entrée *séduction*, on lit :

> **SÉDUIRE** : […] du lat. s*educere* « mener à part, séparer », sens moral dans le lat. ecclés. ; de *ducere* « conduire ».
>
> ♦1. Vx. Détourner (qqn) du droit chemin, détourner du bien, faire tomber en faute.
> → Corrompre […]
>
> ♦2. […] Mod. Amener (qqn) à se donner sexuellement […] → Abuser, apprivoiser (vx), débaucher, déshonorer, mal (mettre à), subordonner, tomber. […]
>
> ♦3. Vx (vieilli au passif). Détourner du vrai, faire tomber dans l'erreur → Abuser, décevoir, éblouir, égarer, piper, tromper. *Être séduit par des apparences* […].
>
> ♦4. […] Convaincre (qqn), en persuadant ou en touchant, avec l'intention plus ou moins consciente de créer l'illusion, en employant tous les moyens de plaire. → Conquérir. *Chercher à séduire qqn.* → Affriander, allécher, amorcer, appâter, cajoler, embobeliner, enjôler, entortiller, flatter ; et aussi briller (faire), chatoyer (faire), miroiter (faire). […] → Engager, prendre […] → Filet (attirer dans ses) […].
>
> ♦5. […] Attirer de façon puissante, parfois irrésistible (créer ou entretenir d'illusion).
> → Attacher, captiver, charmer, entraîner, fasciner, plaire. […]

Flatter par le jeu, *captiver* par les énigmes, *faire miroiter* l'euphorie conclusive, *attacher* par la promesse d'une résolution, la première phrase et sa mise en intrigue du sens sont séductrices. Elles flattent pour entraîner quelque part, pour mener à leurs fins, que sont la lecture et l'imagination. Pour Schaeffer (1999), tous les artifices de la fiction n'ont d'autre but que la fiction elle-même :

> […] les leurres qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous amener à nous engager dans une

> activité de modélisation, ou pour le dire plus simplement : de nous amener à entrer dans la fiction. (Schaeffer 1999 : 199)

Il en va de même pour les artifices de la première phrase, dont la fonction est de donner envie de lire, envie d'imaginer.

Pour cela, la première phrase procède à un détournement de nos fonctions cognitives. On l'a dit, la cognition cherche du sens dans tout ce qu'elle se donne comme objet. Les vides de la phrase, présuppositions, incomplétudes, contrarient le besoin de compréhension de la cognition, qui s'engage donc dans des processus inférentiels afin de rétablir le sens. Ce faisant, elle s'adonne à une activité de simulation afin d'élaborer une représentation analogique de la situation, et combler, notamment grâce à des raisonnements causaux et à des connaissances encyclopédiques, les espaces que la phrase avait laissés vides et qui compromettaient la cohésion et la cohérence de l'ensemble. C'est une fois qu'elle est parvenue à ce stade que la cognition est tombée dans le piège de la fiction.

En effet, la « réticence » de la phrase à livrer le sens résulte en un détournement, à des fins ludiques, de nos processus cognitifs sérieux – ceux-là mêmes qui nous permettent de comprendre le monde afin d'agir sur notre environnement, et d'interpréter les comportements d'autrui pour survivre dans la société des hommes. La résolution des énigmes ludiques engage bien les mêmes compétences que celle d'un problème sérieux (Berthoz 1997, Schaeffer 1999 : 218). En se donnant comme énigme, la première phrase détourne donc ces fonctionnements à son avantage. D'autre part, lors de la compréhension, le lecteur simule et visualise une scène, qui peut dépasser le strict contenu de la phrase. Ainsi, le lecteur *produit* la fiction, et la fiction *vit* dans son imaginaire, pour ne pas dire dans son cerveau, comme le suggèrent les découvertes récentes sur les *neurones miroirs* (Berthoz 1997, Feldman 2006, Rizzolatti & Sinigaglia 2011) (voir 7.3.1. et 7.3.2.).

Les phrases dont le contenu n'est pas situationnel ne sont pas en reste. En effet, lorsque la première phrase énonce, par exemple, une vérité générale et que, par conséquent, la représentation d'une situation, d'une scène ou de personnages spécifiques n'est pas engagée, se pose le problème de sa pertinence. La cognition tente alors de le résoudre en élaborant une représentation du récit dans son ensemble ainsi qu'une prédiction des intentions narratives. Elle cherche la réponse au deuxième *pourquoi* de Graesser, Singer & Trabasso (1994 : 379), dont l'élucidation polarise la compréhension (voir 7.1.1.).

Le leurre qui attire le lecteur dans la fiction est l'énigme, sous toutes ses formes ; elle prend appui sur le vide :

> Ellipse du signe, éclipse du sens – leurre. (Baudrillard 1979 : 101)

On *tombe* dans le fictif[280] par les trous du sens qui, comme dans une dentelle, sont les ornements de l'écriture, ce par quoi elle séduit : « c'est le charme de cette *dimension de moins* qui nous ensorcèle » (Baudrillard 1979 : 95).

8.2. L'attraction à l'écart

8.2.1. L'ouverture d'un espace poétique

Selon Barthes (1970), le texte narratif est structuré par deux *codes* (ou logiques) : le *code herméneutique*, qu'il oppose au *code proaïrétique* :

> Le code herméneutique, en effet, a une fonction, celle-là même que l'on reconnaît (avec Jackobson) au code poétique : de même que la rime (notamment) structure le poème selon l'attente et le désir du retour, de même les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution. La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc paradoxale : c'est une dynamique statique ; […] alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts […]. (Barthes 1970 : 75, *in* Baroni 2007 : 72)

Les stratégies du *dévoiement* consistent à opposer l'artifice de la forme à la vérité du fond. Le flou du discours maintient le regard en surface, l'empêche de la percer et d'atteindre le fond :

> [Le discours narratif] n'est plus seulement le véhicule « transparent » d'une figuration imaginaire, mais il devient « opaque », il expose son artificialité […]. (Baroni 2007 : 258)

En compromettant sa transparence, le discours retient l'attention sur sa surface. Les stratégies du *code herméneutique* résultent donc en une esthétisation du discours, dont l'objectif n'est plus de transmettre l'information, mais d'*affecter* le lecteur[281].

En obscurcissant son discours, la première phrase dirige le regard sur elle-même. La

[280] La thématique de la chute apparaît dans la définition que donne *Le Grand Robert* de la *séduction* reportée plus haut.

mise en intrigue du sens *de* et *dans* la première phrase *affecte* le lecteur et lui procure une jouissance esthétique. Lorsqu'elle contient des marques de présupposition (comme c'est le cas 2,5 fois par phrase en moyenne[282]), lorsque l'origine énonciative est flottante (voir chapitre 5), lorsque le rapport du signifiant au signifié se trouble, elle maintient le lecteur à distance du sens et détourne son regard vers sa propre apparence. En somme, elle séduit. Selon Baudrillard (1979), l'artifice et la séduction éloignent toujours du sens :

> [Ce qui rend le discours séduisant], c'est son apparence même, la circulation aléatoire ou insensée, ou rituelle et minutieuse, de ses signes en surface, ses inflexions, ses nuances, c'est tout cela qui efface la teneur de sens, et c'est cela qui est séduisant, alors que le sens d'un discours n'a jamais séduit personne. *Tout discours de sens veut mettre fin aux apparences* […]. (Baudrillard 1979 : 78)

Cette « circulation aléatoire ou insensée » des signes rappelle le *code herméneutique* de Barthes (1970), qu'il décrit comme

> […] ce qui chante, ce qui file, se meut par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible. (Barthes 1970 : 32, *in* Baroni 2007 : 70)

À l'inverse, tout discours de sens veut dissiper le flou, éclaircir son propos, s'armer contre toute déperdition, éparpillement ou déformation de sa vérité :

> La séduction cache la vérité, et la vérité cache la séduction. (Barrera 2004 : 21)

La première phrase du roman inaugure cet espace linguistique décalé, où le langage, qui est censé dire le vrai et viser une communication optimisée du sens (Grice 1979), se met à dire le faux, est dévoyé, sa transparence corrompue. Détourné de sa mission communicationnelle, le langage s'éloigne du fond et soigne les artifices de sa forme, s'esthétise, charme et se charme lui-même :

> Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre. Telle est la puissance de la femme séductrice, qui se prend à son propre désir, et s'enchante elle-même d'être leurre, où les autres viendront se prendre à leur tour. (Baudrillard 1979 : 98)

La première phrase du roman connecte le langage à sa fonction poétique et initie le lecteur au plaisir esthétique de ce détournement du signe.

Pour Baudrillard (1979), ce qui envoûte, c'est la « réticence » du sens, le vide :

---

[281] « […] si l'on veut bien restituer au terme d'esthétique l'amplitude du sens que lui confère l'*aisthèsis* grecque, et lui donner pour thème l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'affecte » (Ricœur 1985 : 303 ; *in* Baroni 2007 : 112).

[282] Voir les statistiques générales des référents présupposés au chapitre 6, point 6.3.3.

> Seuls nous absorbent les signes vides, insensés, absurdes, elliptiques, sans références. […] L'esprit est irrésistiblement envoûté par la place laissée vide par le sens. (Baudrillard 1979 : 104)

Appliquée au roman, cette idée nécessite un aménagement : le vide séduit, certes, mais lorsqu'il est promesse d'un sens, retard du sens, selon la logique de l'alternance attente/résolution. Car la jouissance esthétique que procure la lecture romanesque réside bien dans l'attente du sens et l'impatience de la compréhension. Elle est dans l'existence parallèle d'une réalité figurée, qui progresse selon le *code proaïrétique*, et d'une artificialité qui, selon le *code herméneutique*, la retarde et l'opacifie de ses atours. Le *code herméneutique* est bien, selon Barthes (1970 : 32 cité plus haut), ce qui file « le long d'un devenir intelligible ». Il s'agit de « laisser flotter les signes », ne pas les « épuiser sur le champ » (Baudrillard 1979 : 150). C'est ainsi que la première phrase éveille le désir de la lecture. Dans le roman, mais sans doute aussi dans la poésie, la surface est pour elle-même, mais elle est aussi pour le fond, pour qu'il *affecte* plus fort.

La perte totale du sens est donc une menace, elle peut provoquer la fuite du lecteur, qui attend du texte narratif qu'il lui raconte une histoire. Au bord du texte, au bord de l'espace de la non-fiction, la première phrase est le maillon le plus faible du discours fictionnel. Bien souvent, elle ne trouve son ancrage logique et contextuel que dans l'imaginaire du lecteur, à condition que celui-ci consente et parvienne à le lui fabriquer. Toutefois, l'émotion littéraire est peut-être renforcée par cette fragilité, cette gratuité, cette façon dont la première phrase déclare, arbitrairement, contre toute vérité et toute nécessité, l'existence d'un monde factice. À travers sa première phrase, le roman montre sa faille, l'expose, la revendique et l'accentue, peut-être, afin de séduire davantage :

> Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance. (Baudrillard 1979 : 115)

8.2.2. Le commencement de la lecture comme expérience de l'écart

Dès la première phrase, l'intrigue du sens oriente la réception du roman sur un mode passionnel. L'« excitation ludique » provoquée par ce jeu de voiles permet au roman d'établir au plus vite un contact avec les affects du lecteur. Pour sortir du livre matériel et prendre vie, le roman doit être lu. Pour cela, il doit plaire, captiver, plonger le lecteur dans

un état d'absorption passionné, garantissant une immersion optimale dans l'activité de lecture. Nous en avons tous fait l'expérience, si le roman plaît, sa lecture nous absorbe et la fiction nous habite. À l'inverse, s'il est lu d'un œil distrait et sans passion, notre représentation de l'histoire sera de mauvaise qualité, parfois partielle, et le roman laissera peu de souvenir. L'enjeu de la première phrase est donc de conduire vers un état d'absorption, que le lecteur, en général, appelle de ses vœux. La stratégie de séduction par le vide de la première phrase a pour but d'accaparer les fonctions cognitives du lecteur. En sollicitant une participation cognitive accrue, la première phrase détourne le lecteur du monde qui l'entoure et obtient de lui sa pleine concentration. L'activité d'imagination étant une simulation, elle occupe les fonctions du cerveau comme si le lecteur était lui-même en train de vivre la fiction (Feldman 2006 et voir 7.3.). Tout entier à son activité de simulation imaginative, le lecteur s'abstrait du monde. Selon Schaeffer (1999), le phénomène psychologique d'immersion fictionnelle correspond bien à cette mise à l'écart :

> L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative. Alors qu'en situation « normale » l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle. […] L'attention intramondaine n'est certes pas abolie – ainsi chez Proust le petit garçon ne manque pas d'enregistrer les bruits environnants pendant sa lecture. Mais le seuil d'alerte qui fait accéder les stimuli à la conscience est plus élevé qu'en situation « normale » – de même que durant la phase du sommeil paradoxal, donc pendant les rêves, le seuil d'éveil est plus élevé que pendant les autres phases […]. (Schaeffer 1999 : 180[283])

Idéalement, la première phrase du roman est le lieu de cette inversion de la hiérarchie des perceptions. Il lui faut séduire, « mener à part », « tirer de côté »[284], attirer le lecteur (*ad-* « vers » et *tirer*) vers « ce retrait de réalité » qui caractérise la lecture passionnée. Dans cet « état absolument séparé, […] en quoi le monde s'abolit » (Barthes 1984 : 43), cet « état mental scindé [qui] nous détache de nous-mêmes » (Schaeffer 1999 : 325), le lecteur vit une « distanciation » (*ibid.*). La métaphore du *rabbit hole* fonctionne à plein : alors que le lecteur glisse, comme Alice, dans l'univers de la fiction, il s'abîme dans une sorte de trou spatio-

[283] Cet extrait a déjà été cité au point 2.1.2.3..

[284] *Seduire* vient du latin *seducere*, « mener à part » selon *Le Grand Robert*. D'après cette même source, *séduire* aurait la même racine que *conduire*. Le *Larousse étymologique et historique du français* ([1964] 1994) propose une autre traduction, « tirer de côté ».

temporel, qui l'absorbe et lui fait oublier le passage du temps. La première phrase du roman, lorsqu'elle séduit, sait être le vecteur puissant de cette *déportation*.

L'activité imaginative est une simulation qui s'effectue grâce au recyclage d'un répertoire mémoriel d'actions (Berthoz 1997), de situations (*scripts*, Schank & Abelson 1975) et d'émotions déjà rencontrées par le lecteur. L'imagination consiste donc en une distraction du cerveau par lui-même, dont le roman n'est que le stimulus. La lecture apparaît alors comme une activité paradoxale. Elle propose une évasion, mais à l'intérieur de soi. Le lecteur, ainsi « tout entier déporté sous le registre de l'Imaginaire » (Barthes 1984 : 43-44), est pourtant le siège de la fiction, qu'il met en scène dans son théâtre intime et qu'il éprouve dans son corps. « La lecture produit un corps bouleversé », dit Barthes (1984 : 43). Alors même que la première phrase fait glisser le lecteur vers l'oubli de soi, elle le ramène à soi, retravaille ses propres représentations et inaugure un espace de ressentir.

CONCLUSION

Pour répondre à la question de départ, nous avons exploré plusieurs pistes, croisé plusieurs disciplines. Nous proposons de revenir sur nos conclusions à travers trois caractéristiques clés, fortement interconnectées, de la première phrase de roman.

- Une phrase-seuil

La première phrase du roman rejoue les problématiques du commencement, de la création et de l'apparition. Lui revient l'irréductible spécificité du premier pas. Seuil critique né d'une cassure, elle jouit d'une saillance visuelle : au bord, à demi détachée du reste de la matière textuelle, elle s'offre à la lecture, offre le roman, l'expose. Elle jouit également d'une saillance affective : instant paradoxal et mystérieux où vivent et meurent tous les possibles, la première phrase suscite une excitation cognitive, une curiosité, un désir, l'émotion d'assister et de participer à la naissance du roman.

Faille du texte et de la fiction, elle est la première brique sur laquelle reposent toutes les autres. Mais elle ne bénéficie d'aucune fondation. Son arbitraire fait sa fragilité, laquelle augmente sa séduction.

La première phrase du roman articule le passage du silence à la parole, de la page blanche au texte, du monde ordinaire au monde de la fiction, des activités diverses à l'activité de lecture imaginative. Cette transition n'a rien de progressif : c'est un basculement. De cet infime fragment textuel le lecteur reçoit un fictif total, que le reste du roman ne fait que spécifier.

Comme au seuil d'une maison, enfin, la première phrase laisse entrevoir, laisse à

imaginer et à désirer. Ses incomplétudes sont une invitation à l'imagination et à l'anticipation. Elle est le lieu paradoxal d'une rencontre totale et d'une attente impatiente du tout.

- Une phrase-cadre

La première phrase délimite un espace dont elle constitue la frontière. Bordure d'un cadre, elle fixe le contenu de l'intérieur en excluant les potentialités de l'extérieur. Cette bordure est la promesse d'une quadrature, d'une totalité. Donnée comme première, la phrase active le présupposé d'une configuration, textuelle et narrative, dont elle fait son horizon et celui du lecteur.

La découpure du cadre fait exister son contenu et le met en valeur. La métaphore de l'encadrement introduit les notions d'artificialité et de mise en scène. Le cadre focalise l'attention sur la représentation qu'il enceint, oriente sur elle le regard, qu'il veut captiver et absorber. Il inaugure un espace de représentation et d'apparences, de surface sans profondeur, un espace *en comme*. En franchissant sa bordure, le lecteur s'abandonne à la logique de cet espace, s'en remet à sa vérité et s'y abîme.

La première phrase ouvre sur un territoire énonciatif décalé, ludique et poétique. La valeur de vérité et l'optimisation communicationnelle du discours ordinaire ont laissé place à la *feintise ludique*, aux flottements de l'origine énonciative, à l'oblicité et à l'opacité du signifiant. À la bordure de cet espace, la première phrase connecte le langage avec sa fonction poétique (Jakobson 1963) ; par son pouvoir d'attraction, l'esthétisation du signifiant remplit en retour une forme de fonction phatique (*ibid.*) : elle connecte le lecteur au texte, l'y attache.

- Une phrase-piège

Pour une maximisation de ses effets, la forme de la première phrase est calculée par rapport à une caractéristique majeure de la cognition : sa compulsion pour le sens. La « réticence » (Baroni 2007) est le trait dominant des phrases de notre corpus, tant au plan grammatical (présuppositions) que discursif (pauvreté informationnelle). En opacifiant le sens, elle a trois effets essentiels au fonctionnement du piège.

Premièrement, elle renforce l'adhésion au point de vue du narrateur et à ses éventuelles fluctuations. Pour saisir le sens, le lecteur doit *voir avec* le narrateur, savoir ce qu'il sait, opérer une fusion empathique. Cette adhésion est cruciale, elle garantit la

coopération empathique du lecteur pour tout le reste du roman.

Deuxièmement, la « réticence » du discours met le sens en intrigue, en fait une énigme. Dans sa compulsion pour le sens, la cognition y voit un problème à résoudre. Piégée (mais consentante) par ses propres réponses réflexes, ses processus « sérieux » sont ainsi détournés à des fins ludiques. En s'engageant dans des processus inférentiels, la cognition devient imagination.

Troisièmement, la « réticence » du discours induit un désir, une impatience du sens qui, conjuguée au rapt ludique des fonctions cognitives, plonge le lecteur dans un état d'absorption. Distrait, écarté, déporté de lui-même et de son environnement, le lecteur fait l'expérience de l'immersion fictionnelle (Schaeffer 1999) ; la première phrase l'y initie. Ce détournement cognitif est aussi affectif : l'adhésion empathique du lecteur au point de vue du narrateur implique en effet une mise en jeu de ses affects, que polarisent également l'attente du sens et la promesse de sa révélation. Tout l'enjeu de la première phrase réside dans cette séduction, susceptible d'engager la lecture du roman sur un mode passionné.

La première phrase de roman n'est donc *pas* une phrase comme les autres. Elle est le lieu d'une émotion particulière, littéraire, ludique et poétique. Notre travail, s'il n'a pu percer tous les mystères de l'initiale romanesque, a permis d'avancer dans la caractérisation de sa spécificité ressentie.

Celle-ci est due à la position liminaire critique de la phrase, mais aussi à sa forme et à son contenu ou, plus exactement, à la façon dont ces derniers interagissent avec sa position. En effet, le jeu des présuppositions et la « réticence » informationnelle produisent un surcroît de fiction et d'émotion ludique, qui fait la spécificité ressentie de la première phrase du roman.

Ce travail nous a fait progresser dans la compréhension du phénomène de fiction chez le lecteur, du fonctionnement du langage littéraire, mais aussi des processus cognitifs liés à la lecture, à la compréhension des textes et à l'imagination. Notre approche pluridisciplinaire a également permis de révéler la pertinence de certaines perspectives théoriques au détriment de certaines autres. Ce sont la psycholinguistique, la linguistique énonciative et la psychologie cognitive qui nous ont fourni les principales clés. Notre ébauche d'expérience, en dépit de ses limites méthodologiques, a également considérablement contribué à notre compréhension des phénomènes d'immersion fictionnelle et de représentation en contexte de lecture imaginative. En revanche, les

apports du structuralisme, notamment à travers les théories de Greimas, ainsi que certains aspects de la théorie littéraire (la fonction de codification), nous ont paru moins éclairants.

En chemin, la notion de *configuration* a été rencontrée à trois reprises : configuration textuelle, configuration narrative, configuration situationnelle simulée lors de la compréhension. De nos lectures dans le domaine des neuro-sciences (Berthoz 1997, Rizzolatti & Sinigaglia 2011), il ressort que l'élaboration de configurations est un fonctionnement cognitif fondamental permettant de produire du sens. L'intervention de cette notion sur différents plans nous semble être un indice de son caractère central dans le fonctionnement de la cognition.

Pour aller plus loin et consolider certains présupposés ou déductions théoriques, nous proposons quelques prolongements expérimentaux.

- Dans une première expérience, il s'agirait de déterminer si, pour la première phrase de roman, le lecteur expérimenté a une idée préconçue d'une grammaire type. Une première phrase tirée de notre corpus serait présentée à des sujets, ainsi que des versions remaniées. On pourrait par exemple

- changer la position des adverbiaux : passer un adverbial initial extra-prédicatif en position intra-prédicative à droite du verbe, et inversement ;
- faire varier l'accessibilité des référents :
  - modifier le mode de désignation d'un personnage : passer d'une description indéfinie à une description définie, ou à un nom propre ou un pronom personnel,
  - changer toute la détermination nominale ;
- modifier la tournure de phrase :
  - passer d'un énoncé présentatif (*there-be* ou inversion locative) ou d'une clivée à un énoncé canonique et réciproquement,
  - inverser l'ordre d'apparition d'une subordonnée en *when,*
- changer le type de procès ;
- faire varier les temps et les aspects.

En manipulant ces paramètres un par un ou de façon couplée, on fabriquerait ainsi des phrases alternatives. Les sujets interrogés devraient alors sélectionner celle qui, selon eux,

est la première phrase d'un roman.

Si les résultats font apparaître des tendances, on pourra conclure au présupposé d'une grammaire type et en identifier les traits. En outre, les écarts à cette « norme » seront susceptibles d'expliquer certains effets de surprise et d'aider à la caractérisation du style de l'auteur.

- Dans une deuxième expérience, on mesurerait le temps de lecture d'une même phrase dans deux conditions différentes : en condition de première phrase d'une séquence narrative, et en condition de énième phrase d'une séquence narrative quasi-identique. À considérer que le temps de lecture est un bon indicateur du coût de traitement cognitif, on objectiverait le surcroît d'effort supposé induit par la lecture de la première phrase. On effectuerait des manipulations sur l'organisation de la phrase (augmenter ou réduire le nombre de présuppositions, par exemple). Si le temps de lecture varie, on pourra identifier des paramètres facilitateurs et inhibiteurs de compréhension.

Pour déterminer quelles parties de la phrase induisent un attardement, on couplerait ces mesures à une observation des mouvements oculaires grâce à un dispositif de *eye tracking*. Si, par exemple, on observe un attardement ou un retour oculaire sur le premier constituant, des manipulations révèleront dans quelle mesure il est lié à la position du constituant ou à son contenu.

- Enfin, on soumettrait des sujets à une tâche de continuation. Après la lecture d'une phrase tirée de notre corpus, ils composeraient une deuxième phrase. La tâche s'effectuerait en temps limité pour que les propositions reflètent les réactions spontanées des lecteurs. L'organisation (notamment le choix du thème) et le contenu narratif de cette deuxième phrase seraient indicatifs de l'orientation interprétative choisie par les participants. En manipulant la première phrase, on tenterait de déterminer si sa grammaire est susceptible d'influer sur cette orientation interprétative et sur les anticipations narratives des participants. Par exemple, on pourrait voir dans quelle mesure la présentation d'un référent à l'aide d'une tournure en *there-be*, ou d'une inversion locative, induit sa sélection en position de thème de la deuxième phrase. La tournure présentative aurait suggéré au participant le caractère central de ce référent dans la narration.

Bibliographie :

Le Grand Robert de la langue française – 2001, dirigé par ROBERT, P., 2e édition revue par REY, A., Paris : Le Robert.

The Oxford English Dictionary – 1993-1997, dirigé par SIMPSON, J. & E. WEINER, Oxford : Clarendon Press.

*

ADAM, J.-M. – 1991, *Le Récit*, Paris : Presses Universitaires de France.

——— 1993, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Revue sémio-linguistique des textes et discours*, *Semen n°8, « Configurations discursives »*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, pp. 11-39.

——— 1995, *Éléments de linguistique textuelle*, Wavre : Pierre Mardaga Éditeur.

ADAMCZEWSKI, H. – 1982, *Grammaire linguistique de l'anglais*, Paris : Armand Colin.

ALBRECHT, J. E. & E. J. O'BRIEN – 1993, "Updating a mental model: Maintaining both local and global coherence", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 19, pp. 1061-1070.

——— 1995, "The role of context in accessing distant information during reading", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 21, pp. 1459-1468.

ARAGON, L. – 1969, *Je n'ai jamais appris à écrire*, Genève : Édition D'art Albert Skira, collection Les Sentiers de la création.

ARIEL, M. – 1990, *Accessing Noun Phrase Antecedents*, Londres : Routledge.

ARISTOTE – 1999, *La Physique*, traduction de A. Stevens, introduction et notes par L. Couloubaritsis. Paris : Vrin.

AUROUX, S. – 1996 (dir.), *La Philosophie du langage*, Paris : Presses Universitaires de France.

BAKHTINE, M. – 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard. Première parution

en russe en 1975.

BAL, M. – 1997, *Narratology, introduction to the Theory of Narrative*, Toronto : University of Toronto Press, 2e édition.

BARONI, R. – 2004, « La coopération littéraire : le pacte de lecture des œuvres configurées par une intrigue », *Fabula : l'Atelier de théorie littéraire*, disponible en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Coop%26eacute%3Bration_litt%26eacute%3Braire, consulté le 23 mars 2012.

——— 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.

BARRERRA, C. F. – 2009, *Puissances de la séduction, la présence poétique au monde*, Paris : L'Harmattan.

BARSALOU, L. W. – 1999, "Perceptual symbol systems", *Behavioral and Brain Sciences*, 22, pp. 577-660.

——— 2008, "Grounded cognition", *Annual Review of Psychology,* 59, pp. 617-645.

BARTHES, R. – 1970, *S/Z*, Paris : Seuil.

——— 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.

——— 1977, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *in* BARTHES, R., KAYSER W., BOOTH, W. & Ph. HAMON (dir.), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, pp. 7-57. Parution originelle dans *Communications n°8*, 1966.

BARTLETT, F. C. – 1932, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge : Cambridge University Press.

BAUDRILLARD, J. – 1979, *De la séduction*, Paris : Galilée.

BENVENISTE, E. – 1966, *Problèmes de linguistique générale,* tome 1, Paris : Gallimard.

——— 1974, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris : Gallimard.

BERTHOZ, A. – 1997, *Le Sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob.

BESSIÈRE, J. – (éd.) 2001, *Commencements du roman, conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris : Honoré Champion.

——— 2001, « L'incommencement du commencement : Carlos Fuentes, Gertrude Stein, Nathalie Sarraute », *in* BESSIÈRE, J. (éd.), *Commencements du roman*, Paris : Honoré Champion, pp. 187-211.

BIRNER, B. J. & G. WARD – 1993, "*There*-sentences and inversion as distinct constructions: A functional account", *B.S.L* 19, pp. 27-39.

BLACK, J. B. & G. H. BOWER – 1980, "Story understanding as problem solving", *Poetics*, 9, pp. 223-250.

BLAY, M. – 2006 (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse/CNRS édition.

BOIE, B. & D. FERRER – 1993, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris : CNRS édition.

BOLINGER, D. – [1952] 1965, "Linear Modification", *in* ABE, I. & T. KANEKIYO (éds.), *Forms of English: Accent, Morpheme, Order*, Cambridge (MA) : MIT Press.

——— 1977, *Meaning and Form*, New York : Longmans.

BOOTH, W. – 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : University of Chicago Press.

BOUDON, P. – 1985, *L'Abduction et le champ sémiotique*, CNRS Actes sémiotiques, documents, VII, 67, Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

BOUSCAREN, J. & J. CHUQUET – 1987, *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique*, Gap : Ophrys.

BOUTOT, A. – 1993, *L'Invention des formes*, Paris : Odile Jacob.

BREIVIK, L. E. – 1983, *Existential There*, *A Synchronic and Diachronic Study*, Bergen : Department of English, University of Bergen, coll. Studia Anglistica Norvegica 2.

BREMOND, C. – 1973, *Logique du récit*, Paris : Seuil.

CAMPION, N. & J.-P. ROSSI – 1999, « Inférences et compréhension de texte », *L'Année psychologique*, vol. 99, n°3, pp. 493-527.

CARREIRAS, M., GARNHAM, A., OAKHILL J. V., & K. CAIN – 1996, "The use of stereotypical gender information in constructing a mental model: Evidence from English and Spanish", *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 49A (3), pp. 639-663.

CHAFE, W. L. – 1994, *Discourse Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago : University of Chicago Press.

CHARBONNIER, L. – 2007, *Cadre et regard, généalogie d'un dispositif*, Paris : L'Harmattan.

CHAROLLES, M. – 1997, « L'encadrement du discours, univers, champs, domaines et

espaces », *Cahier de Recherche Linguistique*, LANDISCO, URA-CNRS 1035, Université Nancy 2, n° 6, pp. 1-73.

——— & M. F. EHRLICH – 1991, "Aspects of textual continuity – Linguistic approaches", *in* DENHIÈRE, G. & J.-P. ROSSI (éds.), *Text and Text Processing*, Amsterdam, Elsevier-North-Holland, 74, pp. 251-267.

——— & D. VIGIER – 2005, « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation du discours », *Langue Française*, n°148, pp. 9-30.

CHUQUET, H. – 1994, « Le présent de narration en anglais et en français », *Linguistique contrastive et traduction*, numéro spécial, tome 5, Gap : Ophrys, pp. 67-85.

CLEMENS, E. – 1993, *La Fiction et l'apparaître*, Paris : Albin Michel.

COHN, D. – 1981, *La Transparence intérieure*, Paris : Seuil. Première publication en anglais (*Transparent Minds*) en 1978.

COMBETTES, B. – 1992, « Hiérarchie des référents et connaissance partagée : les degrés dans l'opposition connu/nouveau », *L'Information grammaticale*, 54, Paris, pp. 11-14.

——— 2005, « Les constructions détachées comme cadres de discours », *Langue française* n°148, pp. 31-44.

COPY, C. – 2008, *Débuts de contes et construction d'une situation en anglais et en français*, thèse de doctorat, sous la direction de M.-L. Groussier et N. Rivière, Université Paris Diderot-Paris 7, soutenue le 23 septembre 2008.

CORNISH, F. – 2000, « L'accessibilité cognitive des référents, le centrage d'attention et la structuration du discours : une vue d'ensemble », *Verbum* n°22, vol.1, pp. 7-30.

——— 2001, « L'inversion locative en français, italien et anglais : propriétés syntaxiques, sémantiques et discursives », *Cahiers de grammaire* n°26, pp. 101-113.

COSTERMANS, J. & M. FAYOL – 1997, *Processing Interclausal Relationships in the Production and Comprehension of Text*, Hillsdale (N.J.) : Erlbaum.

COTTE, P. – 1981, « Quelques réflexions sur la place des adverbes en anglais contemporain », *Sept études de linguistique anglaise, Travaux XXIX*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, pp. 47-72.

——— 1993, « Ces mouvements qui font signe. Motivation et syntaxe », *Faits de langue* n°1, pp. 129-136.

——— 1997, *Grammaire linguistique*, Paris : Didier-Édition.

——— 1998, *L'Explication grammaticale de textes anglais*, Paris : Presses Universitaires de France, 2e édition.

——— 2004a, « Le titre et l'incipit d'un conte d'Edgar Allan Poe », *Études anglaises*, Tome 57, pp. 173-186.

——— 2004b, « Linéarisation et réélaboration : le cas de clivées », *in* COTTE, P., DALMAS, M. & H. WLODARCZYK (éds.), *Énoncer, l'ordre informatif dans les langues*, Paris : L'Harmattan, pp. 49-70.

——— 2005, « Réflexions sur le sujet, le thème et le cadre », *Recherches en linguistique et psychologie cognitive, 21, Reims : Presses Universitaires de Reims,* pp. 265-282.

——— 2012, « Hiérarchies », *E-rea* [En ligne], 9.2 2012, mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 19 avril 2012, http://erea.revues.org/2652.

CULIOLI, A. – 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 2, Gap : Ophrys.

CURRIE, G. – 1990, *The Nature of Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press.

D'ALES, J.-P., FROMENT, J. & J.-M. MOREL – 1999, « Reconstruction visuelle et généricité », *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 1999/1 n°28, pp. 11-35.

DAMASIO, A. R. – 2003, *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Orlando, Austin, New York : Harcourt.

DANON-BOILEAU, L. – 1982, *Produire le fictif*, Paris : Klinskriek.

——— 1987, *Énonciation et référence*, coll. L'Homme dans la langue, Gap : Ophrys.

——— 1995, *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, coll. L'Homme dans la langue, Gap : Ophrys.

——— & J.-L. DUCHET (éds.) – 1993, *Opérations énonciatives et interprétation de l'énoncé*, Gap : Ophrys.

DE BEAUGRANDE, R. – 1980, *Text, Discourse, and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, Norwood (N.J.) : Ablex.

DE VEGA, M., LEON, I. & J. M. DIAZ – 1996, "The representation of changing emotions in reading comprehension", *Cognition and Emotion*, 10, pp. 303-321.

DE VOGÜE, S. – 2002, « L'article *un*, la position sujet, et la relation avec le prédicat », *in* CORBLIN, F., FERRANDO, S. & L. KUPFERMAN (éds.), *Indéfini et prédication*, Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

DEANE, P. D. – 1992, *Grammar in Mind and Brain, Explorations in Cognitive Syntax*, Berlin : Mouton De Gruyter.

DEL LUNGO, A. – 2003, *L'incipit romanesque*, Paris : Seuil. Première parution en italien en 1997.

DENHIÈRE, G. – 1984, *Il était une fois... Compréhension et souvenir des récits*, Lille: Presses de l'Université de Lille.

——— & J.-P. ROSSI – 1991 (éds.), *Text and Text Processing* , Amsterdam : North Holland.

——— & S. BAUDET – 1992, *Lecture, compréhension de texte et science cognitive*, Paris : Presses Universitaires de France.

DUCHET, C. – 1971, « Pour une socio-critique, ou variations sur un *incipit* », *Littérature* n°1, pp. 5-14.

DUCROT, O. – 1972, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann.

——— & J.-M. SCHAEFFER – [1972] 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.

DUFFY, S. A. – 1986, "Role of expectations in sentence integration", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 12, pp. 208-219.

DURAN-GELLERI, J. – 2011, « Subordination syntaxique, saillance informative : saillance et subordination inverse en *when* en anglais » *in* INKOVA, O. (éd.), *Saillance, Aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, vol. 1., Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 205-224.

ECO, U. – 1965, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil.

——— 1985, *Lector in fabula*, Paris : Grasset. Première publication en italien en 1979.

ENKVIST, N. E. – 1985, "A parametric view of word order", *in* SOZER, E. (éd.), *Text Connexity, Text Coherence: Aspects Methods Results*, Hambourg : Helmut Buske, pp. 320-336.

FAUCONNIER, G. – 1984, *Espaces mentaux, Aspects de la construction du sens en langue naturelle*, Paris : Éditions de Minuit.

FELDMAN, J. A. – 2006, *From Molecule to Metaphor*, *A Neural Theory of Language*, A Bradford Book, Cambridge (MA) : The MIT Press.

FIRBAS, J. – 1964, "On defining Theme in functional sentence analysis', *Travaux*

linguistiques de Prague, n°2, pp. 239-256.

FREGE, G. – [1892] 1971, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil.

FROMILHAGUE, C. – 2010, *Les Figures de style*, Paris : Armand Colin.

FUCHS, C. – 1991 (éd.), *Les Typologies des procès*, Paris : Klincksieck.

——— & A.-M. LÉONARD – 1979, *Vers une théorie des aspects. Les systèmes du français et de l'anglais*, Paris : Mouton.

FUSILLO, M. – 2001, « Négation du commencement », *in* BESSIÈRE, J. (éd.), *Commencements du roman*, Paris : Honoré Champion, pp. 141-158.

GADAMER, H.-G. – 1976, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : Seuil.

GALTON, A. – 1984, *The Logic of Aspect: An Axiomatic Approach*, Oxford : Clarendon Press.

GARCIA GUAL, C. – 2001, « Le temps de la narration dans les romans anciens » *in* BESSIÈRE, J., *Commencements du roman*, Paris : Honoré Champion, pp. 11-22.

GAVINS, J. – 2007, *Text World Theory, An Introduction*, Édimbourg : Edinburgh University Press.

GEFEN, A. & R. AUDET – 2001 (dir.), *Frontières de la fiction*, Quebec/Bordeaux : Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux.

GENETTE, G. – 1969, *Figures II*, Paris : Seuil.

——— 1972, *Figures III*, Paris : Seuil.

——— 1982 *Palimpsestes*, Paris : Seuil.

——— 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.

——— 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.

——— [1991] 2004, *Diction et fiction*, Paris : Seuil.

GERNSBACHER, A. M. – 1990, *Language Comprehension as Structure Building*, Hillsdale (N.J.) : Erlbaum.

——— 1997, "Coherence cues mapping during comprehension", *in* COSTERMANS, J. &

M. FAYOL, *Processing Interclausal Relationships in the Production and Comprehension of text*, Hillsdale (N.J.) : Erlbaum, pp. 3-21.

———, GOLDSMITH, H. H. & R. R. W. ROBERTSON – 1992, "Do Readers Mentally Represent Characters' Emotional States?", *Cognition and Emotion*, 6, pp. 89-111.

GIVÓN, T. – 1988 "The pragmatics of word order: predicability, importance and attention", *in* HAMMOND, M., MORAVCSIK, E. & J. WIRTH (éds.), *Studies in Syntactic Typology*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, pp. 243-284.

GOLLUT, J.-D. & J. ZUFFEREY – 2000, *Construire un monde, les phrases initiales de* La comédie humaine, Lausanne : Delachaux & Niestlé.

GOODMAN, N. – 1978, *Ways of World Making*, Indianapolis : Hackett Publishing.

——— 1982, "Fiction for five fingers", *Philosophy and Literature*, volume 6, n°1-2, pp. 162-164.

——— 1996, *L'Art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris : Éditions de l'Éclat. Publication originale en 1984, *Of Mind and Other Matters* (chapitres 1 et 2), Cambridge (MA) : Harvard University Press.

GOSSELIN, L. & J. FRANÇOIS – 1991, « Les types de procès : des verbes aux prédications », *in* FUCHS, C. (dir.), *Les Typologies de procès*, Paris : Klincksieck.

GOURNAY, L. – 2006, *Approche énonciative des catégories de marqueurs*, document de synthèse présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Paris 7-Denis Diderot, soutenue en novembre 2006 à l'UFR d'Études anglophones.

GOUTSOS, D. – 1996, "A Model of Sequential Relations in Expository Text", *Text* n°16, pp. 501-533.

GRAESSER, A. C., SINGER, M. & T. TRABASSO – 1994, "Constructing inferences during narrative text comprehension", *Psychological Review*, 101, pp. 371-395.

GRALL, C. – 2007, *Récits de fiction et représentation mentale*, Publications des Universités de Rouen et du Havre.

GREIMAS, A. J. – 1966a, « Éléments pour une théorie de l'interprétation des récits mythiques », *Communications*, 8, pp. 28-59.

——— 1966b, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse.

GRICE, P. – 1979, « Logique et conversation », *Communications*, 30, pp. 57-72. Première publication en anglais en 1975, "Logic and conversation", *in* COLE, O. & D.

MORGAN (éds.), *Syntax and Semantics* 3, New-York : Academic Press, pp. 41-58.

GRIVEL, C. – 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris : Mouton.

GROUSSIER, M.-L. & C. RIVIÈRE – 1996, *Les Mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*, Gap : Ophrys.

GUHA, A. – 2003, *Compréhension de textes et représentation des relations causales*, thèse de doctorat, sous la direction de J.-P. Rossi, Université Paris-Sud, soutenue en novembre 2003.

GUILLEMIN-FLESCHER, J. – 1981, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap : Ophrys.

GUIMIER, C. – 1993, *Mille et un circonstants*, Caen : Presses Universitaires de Caen.

——— 2004, « Adverbiaux de domaine en *-wise* et linéarisation en anglais », *in* COTTE, P., DALMAS, M. & H. WLODARCZYK (éds.), *Énoncer, l'ordre informatif dans les langues*, Paris : L'Harmattan, pp. 169-183.

HALLIDAY, M. A. K. & R. HASAN – 1976, *Cohesion in English*, Harlow : Pearson Education, Longman.

HAMBURGER, K. – 1986, *Logique des genres littéraires*, Paris : Seuil. Première parution en allemand en 1957.

HASSELGÅRD, H. – 1996, *Where and When: Positional and Functional Conventions for Sequences of Time and Space Adverbials in Present-Day English*. Oslo : Scandinavian University Press, Acta Humaniora.

HEGEL, G. – 1963, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduit par J. Gibelin, Paris : Vrin.

HÉNAULT, A. – 1983, *Narratologie, sémiotique générale*. *Les enjeux de la sémiotique*, tome 2, Paris : Presses Universitaires de France.

HILL, B. – 2006, *Jouer avec le faux, Recherches sur les processus mentaux à l'œuvre dans la lecture des textes de fiction*, thèse de doctorat, sous la direction de J. Dubucs, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, soutenue le 3 juillet 2006.

HO-DAC, L.-M. – 2007, *La Position initiale dans l'organisation du discours : une exploration en corpus*, thèse de doctorat, sous la direction de M.-P. Pery-Woodley, Université de Toulouse le Mirail, soutenue à l'automne 2007.

HOEK, L. H. – 1981, *La Marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La

Haye/Paris : Mouton.

HOPES, J. – 1997, « L'incipit comme processus idéologique : portes et ouvertures au XVIII[e] siècle », *in* LOUVEL, L. (éd.), *Incipit*, Poitiers : Publications de la Licorne, pp. 257-270.

HUDDLESTON, R. & G. K. PULLUM – 2002, *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge : Cambridge University Press.

HUIZINGA, J. – 1951, *Homo Ludens : Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard. Première publication en néerlandais en 1938.

HUME, D. – 1995, *Traité de la nature humaine*, Livre I (*De l'entendement*). Paris : Garnier Flammarion.

IONESCU, S. & A. BLANCHET. – 2007 (dir.), *Physiologie cognitive et bases neurophysiologiques du fonctionnement cognitif*, Nouveau cours de psychologie, volume coordonné par GAONAC'H, D., Paris : Presses Universitaires de France.

——— 2007 (dir.), *Psychologie du développement et psychologie différentielle*, Nouveau cours de psychologie, volume coordonné par LAUTREY, J., Paris : Presses Universitaires de France.

ISER, W. – 1979, « La fiction en effet », *Poétique*, n°39, pp. 275-298.

JAKOBSON, R. – 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit.

JAUSS, H. R. – 1978, *L'Esthétique de la réception*, Paris : Gallimard. Première parution en allemand en 1967.

JOHNSON-LAIRD, P. N. – 1983, *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*, Cambridge : Cambridge University Press.

JOHNSON, M. – 1987, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago : University of Chicago Press.

KAHN, C. H. – 1966, "The Greek verb 'to be' and the Concept of Being", *Foundations of Language*, 2, pp. 245-265.

KANT, E. – 1986, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, traduit par L. Guillermit, Paris : Vrin.

KEEFE, D. E. & M. A. McDANIEL – 1993, "The time course and durability of predictive inferences", *Journal of Memory and Language*, 32, pp. 446-463.

KINTSCH, W. – 1992, "How readers construct situation models for stories: The role of syntactic cues and causal inferences", *in* HEALY, A. F., KOSSLYN, S. M. & R. M. SHIFFRIN (éds), *From Learning Processes to Cognitive Processes: Essays in Honor of William K. Estes*, Hillsdale (N.J.) : Erlbaum, pp. 261-278.

——— & T. A. VAN DIJK – 1978, "Toward a model of text comprehension and production", *Psychological Review*, 85, pp. 363-394.

KLEIBER, G. – 1981a, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris/Metz : Klincksieck.

——— 1981b, « Relatives spécifiantes et relatives non-spécifiantes », *Le français moderne*, 49, pp. 710-719.

——— 1994, *Anaphores et pronoms*, Louvain : Duculot.

——— 2001, « Indéfini : lecture existentielle et lecture partitive » *in* KLEIBER, G., LACA, B. & L. TASMOWSKI (éds.), *Typologie des groupes nominaux*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 47-97.

KRISTEVA, J. – 1969, « Le texte clos », *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, pp. 113-142.

KURODA, S.-Y. – 1972, "The Categorical and the Thetic Judgement. Evidence from Japanese Syntax", *Foundations of Language*, 9, pp. 153-185.

LALANDE, A. – [1926] 1996, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France.

LAMBRECHT, K. – 1994, *Information Structure and Sentence Form. Topic, Focus and the Mental Representation of Discourse Referents*, Cambridge : Cambridge University Press.

LAPAIRE, J.-R. & W. ROTGÉ – 1991, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2e édition.

LAUTMAN, A. – 1977, *Essai sur l'unité des mathématiques et divers écrits*, Paris : Union Générale d'Éditions.

LE NY, J.-F. – 1979, *La sémantique psychologique*, Paris : Presses Universitaires de France.

——— 2005, *Comment l'esprit produit du sens*, Paris : Odile Jacob.

LE QUERLER, N. – 1993, « Les circonstants en position initiale » *in* GUIMIER, C. (éd.), *Mille et un circonstants*, Caen : Presses Universitaires de Caen, pp. 159-184.

LECERCLE, J.-J. – 1997, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de

l'*incipit* », *in* LOUVEL, L. (éd.), *Incipit*, Poitiers : Publications de la Licorne, pp. 7-17.

LEWIS, D. – 1978, "Truth in fiction", *American Philosophical Quarterly* n°15, pp. 37-46.

LIMAT-LETELLIER, N. – 1998, « Historique du concept d'intertextualité », *in* LIMAT-LETELLIER, N. & M. MIGUET-OLLAGNIER (éds.), *L'Intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, pp. 17-62.

——— & M. MIGUET-OLLAGNIER – 1998 (éds.), *L'intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637.

LOTMAN, I. – 1973, *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard. Première publication en russe en 1970.

LOUVEL, L. – 1997 (éd.), *Incipit*, Poitiers : Publications de la Licorne.

LOWE, R. – 2007, *Introduction à la psychomécanique du langage. Première partie : Psychosystématique du nom*, Laval : Presses de l'Université de Laval.

LYONS, J. – 1967, "A Note on Possessive, Existential and Locative Sentences", *Foundations of Language*, *International Journal of Language and Philosophy*, 3, pp. 390-396.

MARIN, B. & D. LEGROS – 2008, *Psycholinguistique cognitive : lecture, compréhension et production de texte*, Bruxelles : De Boeck.

MARTIN, R. – 1983, *Pour une logique du sens*, Paris : Presses Universitaires de France.

MAZODIER, C. – 1993, « *Ø guests bolted for the cover of the house* : détermination en Ø-s de l'argument sujet dans un énoncé de type événement », *in* DANON-BOILEAU, L. & J.-L. DUCHET (éds.), *Opérations énonciatives et interprétation de l'énoncé*, Gap : Ophrys, pp. 135-154.

McKOON, G. & R. RATCLIFF – 1986, "Inferences about predictable events", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 12, pp. 82-91.

——— 1992, "Inference during reading", *Psychological Review*, 99, pp. 440-466.

——— 1995, "The Minimalist Hypothesis, Directions for research", in WEAVER, C. A., MANNES, S. & C. R. FLETCHER (éds.), *Discourse comprehension: Essays in honor of Walter Kintsch*, Hilsdale (N.J.): Lawrence Erlbaum Associates, pp. 97-116.

MENOUD, L. – 2005, *Qu'est-ce que la fiction*, Paris : Vrin.

MERLEAU-PONTY, M. – 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

MINSKY, M. – 1975, *The Psychology of Computer Vision*, New York : Mac Graw Hill.

MONTALBETTI, C. – 2002, « La fiction invisible », *in* BOUJU E. (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

MOSER, M. – 1998, « Le « Texte » dans tous ses états : réflexions étymologiques et narratologiques », *Le Paratexte*, n°1, Nice : Éditions Gérard Lavergne, Université de Nice-Sophia Antipolis, pp. 51-57.

MYERS, J. L., O'BRIEN, E. J., ALBRECHT, J. E. & R. A. MASON – 1994, "Maintaining global coherence during reading", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 20, pp. 876-886.

NEVEUX, J. – 2010, *L'Expression linguistique du concret chez John Donne : Le sentiment dans la langue*, thèse de doctorat, sous la direction de P. Cotte, Université Paris Sorbonne-Paris IV, soutenue le 29 juin 2010.

PASSERAULT, J.-M. – 1984, « Niveau, importance relative et rappel des éléments d'un texte : résultats et interprétations », *L'Année psychologique*, vol. 84, n°2, pp. 251-266.

PASSOT, V. – 2005, *Analyse linguistique de l'*incipit *dans quatre romans de Paul Auster : une structuration gigogne*, mémoire de D.E.A., sous la direction de P. Cotte, Université Paris IV-Sorbonne, soutenu en juin 2005.

PAVEL, T. – 1988, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil.

——— 2001, « Comment définir la fiction ? », *in* AUDET R. & A. GEFEN (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux : Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 3-13.

PEIRCE, C. S. – [1867] 1931, "On a New List of Categories", *Collected Papers*, vol.1, Cambridge (MA) : Harvard University Press.

PETERSON, M. A – 1999, "Organization, Segregation and Object Recognition", *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 1999/1 n°28, pp. 37-51.

PIAGET, J. – 1937, *La Construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel : Delachaux & Nieslté.

——— & B. INHELDER – 1948, *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris : Presses Universitaires de France.

PITKÄNEN, K. K. – 2003, *The Spatio-Temporal Setting in Written Narrative Fiction, A study of Interaction between Words, Text and Encyclopedic Knowledge in the Creation of Textual Meaning*, Thèse de doctorat, sous la direction de F. Karlsson, Université de Helsinki, Finlande, soutenue le 29 novembre 2003.

POTTS, R. G., KEENAN, M. J. & J. M. GOLDING – 1988, "Assessing the occurrence of elaborative inferences: Lexical decision versus naming", *Journal of Memory and Language*, 27, pp. 399-415.

PRINCE, E. – 1981, "Toward a Taxonomy of Given-New Information", *in* COLE, P.(éd.), *Radical Pragmatics*, New York : New York Academic Press.

PROPP, V. – 1965, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil. Première publication en russe en 1928.

PRUD'HOMME, J. – 2001, « L'*incipit* : frontière et lieu stratégique de contact en littérature québécoise pour la jeunesse », *Erudit* n°67, automne 2001, pp. 69-80.

QUÉRÉ, H. – 1994, *Récits, fictions, écritures. Méthodologie de l'analyse littéraire : œuvres et écrivains de langue anglaise*, Paris : Presses Universitaires de France.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G. & J. SVARTVIK – 1985, *A Comprehensive Grammar of English Language*, Londres : Longman.

RADFORD, C. – 1975, "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?", *Aristetolian Society Supplementary volumes*, 49, pp. 67-80.

RAIMOND, M. – 1989, *Le Roman*, Paris : Armand Colin.

RANNOUX, C. – 1997, « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipits simoniens », *in* LOUVEL, L. (éd.), *Incipit*, Poitiers : Publications de la Licorne, pp. 49-60.

RASTIER, F. – 1989, *Sens et textualité*, Paris : Hachette.

——— 1991, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris : Presses Universitaires de France.

——— 1996, *Sémantique interprétative*, Paris : Presses Universitaires de France, 2e édition.

RAYNER, K. & A. POLLATSEK – 1989, *The Psychology of Reading*, Englewood Cliffs (N.J.) : Prentice Hall.

REBOUL, A. – 1997, "What (if anything) is accessibility? A relevance-oriented criticism of Ariel's Accessibility Theory of referring expressions", *in* CONNOLLY, J. H. *et al.* (éds), *Discourse and Pragmatics in Functional Grammar*, Berlin/New York : de Gruyter, pp. 91-108.

——— 2003, « Causalité, force dynamique et ramifications temporelles », *Cahiers de linguistique française*, n°25 « Temporalité et causalité », pp. 43-69.

RICOEUR, P. – 1983, *Temps et récit*, volume 1, Paris : Seuil.

RIFFATERRE, M. – 1980, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, pp. 4-18.

RIVARA, R. – 2000, *Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris : L'Harmattan.

RIZZOLATTI, G. & C. SINIGAGLIA – 2011, *Les Neurones miroirs*, Odile Jacob.

ROUSSET, J. – 1962, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris : José Corti.

RUMELHART, D. E. – 1975, "Notes on a schema for stories", *in* BOBROW, D. G. & A. COLLINS (éds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, New York : Academic Press, pp. 211-236.

SANDERS, T & W. SPOOREN – 2001, "Text representation as an interface between language and its users" *in* SANDERS, T. , SCHILPEROORD, J. & W. SPOOREN (éds.) *Text representation: Linguistic and Psycholinguistic aspects*, Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins, pp. 1-26.

SCHAEFFER, J.-M. – 1999, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil.

SCHANK, R. C. – 1975, "The structure of episodes in memory", *in* BOBROW, D. G. & A. COLLINS (éds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, New York : Academic Press, pp. 237-272.

——— & R. P. ABELSON – 1975, "Scripts, plans, and knowledge", *Advance Papers of the Fourth International Joint Conference on Artificial Intelligence*, Tbilisi, Géorgie : URSS, pp. 151-157.

SEARLE, J. R. – 1979, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge : Cambridge University Press.

SIMMEL, G. – 1988, *La Tragédie de la culture*, Paris : Rivages « Pont et porte ».

SIMON, H. A. – 1999, « L'explication en termes de traitement de l'information des phénomènes de Gestalt », *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 1999/1 n°28, pp. 115-137.

SIMONDON, G. – 2006, *Cours sur la perception (1964-1965)*, Chatou : Éditions de la Transparence.

SIMONIN-GRUMBACH, J. – 1975, « Pour une typologie des discours », *Langues, discours, société*, Paris : Seuil.

SINGER, M. & F. FERREIRA – 1983, "Inferring consequences in story comprehension", *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 22, pp. 437-448.

SMOLIANSKAIA, N. – 2006, *Crise du cadre (art et langage)*, thèse de doctorat, sous la direction d'A. Soulez, Université Paris VIII, soutenue le 18 décembre 2006.

SOLLERS, P. – 1968, *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil.

STERNBERG, R. J. – 1994 (éd.), *Thinking and Problem Solving*, San Diego : Academic Press.

SWINNEY, D. A. & L. OSTERHOUT – 1990, "Inference generation during auditory language comprehension", *The Psychology of Learning and Motivation*, 75, pp. 17-33.

TAPIERO, I. & N. BLANC – 2001. « Vers la prise en compte de la caractéristique multidimensionnelle des représentations mentales construites à partir des textes narratifs : apports théoriques, empiriques et questions », *L'Année psychologique* n°4, vol. 101, pp. 655-682.

TOMACHEVSKI, B. – 1965, « Thématique », *in* TODOROV, T. (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, pp. 263-307.

TRABASSO, T. & J. P. MAGLIANO – 1996, "Conscious Understanding During Comprehension", *Discourse Processes*, 21, pp. 255-287.

——— & L. L. SPERRY – 1985, "Causal Relatedness and the Importance of Story Events", *Journal of Memory and Language*, 24, pp. 595-611.

——— & P. VAN DEN BROEK – 1985, "Causal Thinking and the Representation of Narrative Events", *Journal of Memory and Language*, 24, pp. 612-630.

VAN DEN BROEK, P. – 1990, "Causal Inferences and the Comprehension of Narrative Texts", *in* GRAESSER, A. C., & G. H. BOWER, (éds.), *The Psychology of Learning and Motivation: Inferences and Text Comprehension*, San Diego : Academic Press, pp. 175-194.

VAN DIJK, T. A. – 1976, "Philosophy of action and theory of narrative", *Poetics*, n° 5, pp. 287-338.

——— 1980, *Macrostructures: an Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale (N.J.) : Lawrence Erlbaum Associates.

——— & W. KINTSCH – 1983, *Strategies of Discourse Comprehension*, Londres : Academic Press.

VILLENEUVE, J. – 2004, *Le Sens de l'intrigue, le jeu et l'invention du diable*, Laval : les Presses de l'Université de Laval.

VUILLAUME, M. – 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris : Éditions de Minuit.

———-- 1983, « Grammaire temporelle des récits de fiction », *Semantikos*, 7, pp. 62-76.

WALTON, K. L. – 1990, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representative Arts*, Cambridge (MA) : Harvard University Press.

WARD, G. & B. J. BIRNER – 1993, "English *There*-sentences and Information Status", *Procedings of the Israeli Association of Theoretical Linguistics Ninth Annual Conference and Workshop on Discourse*, pp. 165-183.

WEIL-BARAIS, A. – 1993, *L'Homme cognitif*, Paris : Presses Universitaires de France.

WEINRICH, H. – 1973, *Le Temps*, Paris : Seuil.

WERTH, P. – 1999, *Text worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*, Londres : Longman.

WYLD, H. – 2001, *Subordination et énonciation*, *Cahiers de recherche*, numéro spécial, Gap : Ophrys.

ZEMSZ, A. – 1985, *Les Optiques cohérentes (la peinture est-elle langage ?)*, Actes sémiotiques, document, n°68, Paris : CNRS édition.

ZWAAN, R. A., LANGSTON, M. C. & A. C. GRAESSER – 1995, "The construction of situation models in narrative comprehension: An event-indexing model", *Psychological Science*, 6, pp. 292-297.

——— & G. A. RADVANSKY – 1998, "Situation models in language comprehension and memory", *Psychological Bulletin*, 123, pp. 162-185.

———, RADVANSKY, G. A., HILLIARD, A. E. & J. M. CURIEL – 1998, "Constructing multidimensional situation models during reading", *Scientific Studies of Reading*, 2, pp. 199-220.

Index des auteurs[285]

A

Adam. .27, 118-121, 123, 125, 127, 128, 152-154, 164, 167, 169, 170, 171, 191, 192

Adamczewski.....248

Aragon.....18, 19, 21, 78, 104, 151, 168, 194

Ariel.....359

Aristote.....83, 98

B

Bakhtine.....118

Baroni.....33n,163, 187, 194, 196, 429, 444, 469, 470- 472, 477-479, 481, 482, 487

Barrera.....482

Barsalou.....300, 301, 307, 455

Barthes24, 103, 167, 171, 184, 290, 427, 469n, 471, 481-485

Bartlett.....432, 471

Baudrillard.....233, 284, 469, 481-483

Benveniste.....49, 50, 153, 156, 206, 207, 212, 217, 258

Berthoz..195, 369n, 437, 454-458, 461, 462, 467, 468, 480, 485

Birner & Ward.....380

Black & Bower.....432

Blay.....293, 294

Boie & Ferrer.....18, 25

Bolinger.....99, 102, 253, 380, 382

Booth.....210

Boudon.....294

Boutot.....19-22

Breivik.....98, 380

Brémond.....167

C

Campion & Rossi.....192n, 301-303, 370, 422, 435, 460, 461

Chafe.....359

Charbonnier.....35, 76-81, 84, 96, 101

Charolles.....313-315, 319, 336, 338, 339, 352

Charolles & Vigier.....315-317, 319, 339-342, 352

Charolles et Ehrlich.....302

Chevalier.....84

Chuquet.....199n

Cohn.....268n, 465,466

Combettes.....343-346, 382

Copy.....32, 46, 217, 219, 380

Cornish.....366n

Cotte. .81, 83, 84, 98-100, 109-111, 113, 115, 116, 223, 232, 243, 244, 250, 251, 254, 255, 259, 262, 263, 265n, 269, 280, 281, 348-350, 352, 357, 379, 388, 398n, 409, 410

Culioli.....202, 203, 205, 291

Currie.....39, 44, 45, 50, 54n, 289

D

Damasio.....455

Danon-Boileau.....204, 205, 207-213, 215-219, 222-224, 233, 235, 245, 289-291, 309

De Beaugrande.....312n

De Voguë.....199

De Vega, León & Diaz.....309n

Deane.....28, 29

Del Lungo.....23, 24, 28, 32-34, 56-58, 63, 65, 67, 107, 117-119, 140, 143, 144, 148, 149, 164, 193, 194, 197, 279, 285, 286, 310, 312, 337, 368, 411, 412, 423

Ducrot.....26, 27, 103, 219

Ducrot & Schaeffer.....286-289, 360

Duran-Gelleri.....330n

E

Enkvist.....309, 314, 315, 318, 344

F

Fauconnier.....227, 299, 312, 313, 352

Feldman.....454, 462, 465, 480, 484

Firbas.....314, 315

Frege.....286, 287

Fromilhague.....259, 260

[285] Lorsque auteur n'apparaît qu'en note, on indique le numéro de la page suivi d'un *n*.

Fuchs.....273n

Fuchs & Léonard.....217, 219

G

Gadamer.....195, 478

Galton.....272, 273

Gavins.....202

Genette.....23, 28, 30, 37, 38, 44, 120, 165, 194, 201, 209, 214, 215, 284

Gernsbacher.....304, 306, 307, 312, 317, 318, 344, 352n, 369, 370, 432, 457

Gernsbacher, Goldsmith & Robertson.....309n

Givón.....318

Gollut & Zufferey..358, 359, 368n, 369, 373-375, 378, 382-384, 390, 391

Gomez-Gonzalez.....380n

Goodman.....39, 42, 287, 288

Gosselin & François.....272, 273

Gournay.....377, 381

Goutsos.....54, 55

Graesser, Singer & Trabasso....369n, 428, 430, 431, 480

Greimas.....103, 149, 165-68, 185

Grice.....429, 469, 482

Groussier & Rivière.....198

Guha.....298, 301, 306-308, 428, 432-435

Guillemin-Flescher.....217, 219

Guimier.....316n, 344

H

Halliday & Hasan.....27, 103, 109, 118, 151-156, 363-365, 393, 474, 476

Hamburger.....46-49, 129, 130

Hasselgård.....318

Hegel.....74

Hénault.....165

Hill.....38-42, 79

Ho-Dac.....55, 312, 314, 315, 319, 345, 352, 359

Hoek.....323, 324

Hopes.....150

Huddleston & Pullum.....85, 87-91, 94

Huizinga.....40-42

Hume.....427

I

Ionescu & Blanchet.....296, 442

Iser.....196

J

Jakobson.....289n, 487

Jauss.....149

Johnson.....28, 29, 31

Johnson-Laird.....300

K

Kahn.....98

Kant.....428, 435

Keefe & McDaniel.....460, 461

Kintsch.....302, 303, 432n

Kleiber.....359-363, 366, 383, 384, 389, 408, 477

Kristeva.....30

Kuroda.....360

L

Lalande.....295

Lambrecht.....314, 315, 359, 360, 367

Lapaire & Rotgé.....95, 96, 98, 100, 109, 110-114, 248

Lautman.....154

Le Ny.....26, 193, 297, 373, 374, 380, 383, 390, 410, 411, 440

Le Querler.....314, 318

Lecercle....80, 101, 102, 104, 106, 107, 198, 234, 285, 310

Lewis.....45, 50, 289

Limat-Letellier & Miguet-Ollagnier.....38n

Lotman.....118, 140

Lowe.....349, 350

M

Martin.....27, 103, 201, 313

Mazodier.....173-176

McKoon & Ratcliff.....305n, 369n,432, 460

Merleau-Ponty.....106, 439

Minsky.....299

Montalbetti.....132

Moser.....137n

N

Neveux....228, 229

P

Peirce....293
Piaget....312
Piaget & Inhelder....312
Pitkänen....311, 312, 333, 335, 373, 407
Potts, Keenan & Golding....369n
Pouillon....130, 215
Prince....359
Propp....74, 107, 166, 310
Prud'homme....24

Q

Quéré....30, 188
Quirk et al....96, 98, 99, 360

R

Radford....50
Raimond....133, 168
Rastier....170n, 191, 309
Reboul....359n, 362
Ricardou....289, 290
Ricœur....39, 42, 286
Riffaterre....37
Rivara....199, 201-215, 235, 247, 291, 462
Rizzolatti & Sinigaglia....438, 455, 456n, 480
Rousset....23, 53, 77, 80
Rumelhart....166, 310

S

Sander & Spooren....293
Schaeffer . . .50-53, 54n, 131, 132, 425, 431, 455, 458, 459, 463, 464, 466, 467, 479, 480, 484
Schank....184, 432n
Schank & Abelson....485
Schank & Abelson....299, 406n
Searle....43, 44, 45
Simmel....82
Simondon....19, 21, 22, 24, 42, 81
Simonin-Grumbach....211
Singer & Ferreira....369n
Smolianskaia....288
Sollers....38
Swinney & Osterhout....192

T

Tapiero & Blanc....304n, 306, 308, 370
Tomachevski....167, 471, 472
Trabasso & Magliano....433
Trabasso & Sperry....432n
Trabasso & van den Broek....432n

V

van den Broek....433, 434, 435
van Dijk....75, 118, 297-299, 310, 311, 429
van Dijk & Kintsch....297, 298, 300, 302, 303, 312, 369n
Villeneuve....478
Vuillaume....201

W

Walton....39, 44, 45, 50, 51
Weil-Barais....194
Weinrich....27-31, 47-50, 128-130, 258, 260, 270, 276, 277
Werth....202, 312, 313, 373
Wyld....206

Y

York-Reboul (voir à Reboul)

Z

Zemsz....20, 22, 36
Zwaan....304-307, 431, 457
Zwaan & Radvansky....304, 306, 431
Zwaan *et al*....306, 431, 457
Zwaan, Langston & Graesser....304
Zwaan, Radvansky, Hilliard & Curiel....305

Index des notions

A

absorption.....425, 484

accessibilité….308, 318, 358, 359, 362-364, 365, 367, 373, 489

acteur constant.....119-121, 126

adhésion.....464, 487

adverbiaux…… 55, 313-316, 319, 322, 323, 326, 331, 336, 338, 341, 345, 352-354, 463, 489

extra-prédicatifs.....314, 348, 489

intra-prédicatifs.....315, 348, 489

antéposé.....319, 325, 343, 344, 352

affect / affecter.....481, 482, 483

aires cérébrales.....455

algorithme.....164, 165, 167-169, 170, 171, 184, 194

analogie.....194, 299, 300, 301, 303, 307, 308, 431, 457, 462, 467, 469, 480

anaphore.....56, 98-100, 111, 113, 155-158, 161-163, 174, 207, 208, 213, 217, 244, 283, 355, 364, 366, 391, 393, 394, 397, 409, 417, 473, 475, 476

de construction / interne / intérieure.....100, 113, 230, 232, 244 113

ancrage situationnel.....261, 263, 323, 370, 373, 383

angoisse du sens.....477

animé humain.....350, 351, 390, 410

antécédent causal.....427, 430, 434, 435, 437, 444-447, 454

antéposition….225, 231, 232, 239, 242, 259, 339-346, 348, 352, 382, 463

antériorité……...67, 100, 179, 182, 267, 348, 416, 422, 445, 454

anticipation.....177, 187, 192-196, 437, 438, 470,-472, 478, 487, 490

aoriste.....200, 207

apparition.....17, 19, 21, 25, 28, 33, 42, 54, 56, 72, 76, 123, 133, 275, 373, 376, 423, 425, 426, 427, 486

apposition.....345

approche minimaliste.....432

arbitraire….17, 20, 21, 25, 28-30, 32-35, 63, 104, 144, 148, 152, 184, 356, 357, 364, 427, 428, 447, 457, 483

architextualité.....37

article défini.....26, 56, 68, 98, 102, 115, 116, 173, 230, 232, 283, 353, 365, 376, 378, 399, 400, 407, 409, 411, 417, 476, 477

article indéfini.....56, 66, 72, 115, 264, 382, 383

article Ø.....173, 176, 400

artificialité.....481, 483, 487

at.....85, 90, 91, 93

attardement.....239, 262, 409, 490

attente……..32, 37, 57, 58, 67, 80, 96, 100, 112, 146, 148, 149, 150, 157, 160, 163, 168, 169, 186, 187, 190, 191, 193, 195, 268, 330, 352, 358, 373, 377, 421-423, 435, 436, 447, 470, 471, 473, 475-477, 481, 483

attitude de locution.....46-50, 130, 260

au-delà du texte.....162, 290-292, 309

autostimulation imaginative.....431

autostimulation mimétique.....455

B

base de texte.....297, 300, 302

be-ing (voir à imperfectif)

C

caché/montré.....469, 471, 479

cadrage.....

spatio-temporel.....323, 336, 415

cadrage topographique.....346

cadrages co-textuels.....325

cadratif.....316, 319, 326, 331, 338, 342, 344, 345

cadre.....

causal.....96, 437, 441-444

du discours…….310, 313, 316, 319, 338, 344-346, 347, 352, 354, 356

de validité.....313

méta-énonciatif.....347

pragmatique.....51, 195, 291, 429

rectangulaire.....35, 77, 78, 79, 84, 101

captatio benevolentiae.....25, 193

cataphore.....110-112, 117, 155-157, 162, 163, 244, 274, 330, 352, 355, 364, 394, 397, 409, 475-477

catastrophe (théorie de).....20, 21, 59, 72, 74

catégorie a priori de l'entendement.....435

causalité. 119, 120, 167, 192, 305, 427, 428, 432, 434, 435, 453, 467

cause externe.....428-430

cause interne.....430, 436

logique.....436, 439

pragmatique.....436, 452

centre d'intérêt.....69, 111, 230, 235, 237, 380

chaîne causale……172, 184, 432, 434, 438, 443, 444, 454

chaîne de Markov.....101, 102, 165

chaîne rétrograde.....435

chaos.....76, 78, 467

chemin critique.....432

chute.....468, 469

ciment de l'univers.....427

circumtance.....314, 315

clinamen.....294

clivée.....180, 327, 328, 354, 388, 452, 489

clôture.....16, 35, 36, 58, 59, 69, 70, 76, 77- 79, 80, 82-84, 87, 104, 109, 110

code herméneutique.....481-483

code proaïrétique.....481, 483

codification 107, 118, 119, 127-129, 139, 140, 143, 148, 422

cohérence.....25, 72, 75, 77, 79, 120, 124, 151, 170, 182, 192, 193, 271, 291, 297, 298, 300-309, 352, 356-358, 363, 368, 370, 422, 425, 431, 432, 434, 442, 451, 454, 460, 471, 480

cohésion.....26, 27, 77, 79, 103, 154, 157, 163, 352, 357, 363, 368, 393, 480

comblement…162, 299, 369, 425, 453, 454, 469, 471, 474, 476, 480

commentaire / constat (modes du).....217

compétence représentationnelle.....53, 431

compétences transtextuelles.....194

compréhension.….297, 300, 428, 430, 434, 438, 439, 443, 453, 457, 461, 480, 488

compulsion du sens.....458, 487

configuration.....168, 192, 453, 456, 458, 460, 461, 467, 468, 487, 489

connaissance encyclopédique / du monde.....192, 194, 296, 297, 30,0311, 433, 435, 480

constatif / descriptif.....217

containment.....28, 29, 85, 89, 91, 92

contiguïté.....122, 179, 183, 268, 305, 422

continuation.....55, 56, 180, 182, 351, 368,

continuité.....….16, 19, 20, 21, 26, 27, 36-43, 52-57, 60-68, 71-77, 303-306, 357, 359, 363, 364, 368, 416, 420, 432, 447, 467, 470

continuité thématique.....345, 359, 362, 363, 365

contour.....17, 19- 22, 24, 40, 72, 76, 80, 81, 83, 114, 141

contrat de lecture (voir à pacte).....

contrefactuel.....289

contrôle passif.....478

coopération.....429

copyright.....132

coupure sémiotique.....76, 81

couture sémiotique.....78, 101

création.....17, 21, 23, 25, 32, 59, 62, 63, 80, 81, 92, 137, 138, 144, 149, 183, 294, 426, 486

critère d'interprétation.....314, 316, 336

Crucial Information First.....318, 344

curiosité.....108, 143, 147, 148, 163, 196, 425, 429, 430, 464, 471, 486

D

décalage épistémique.....409, 464, 473, 476

deixis.....114, 207, 217, 218, 221

démarche explicative.....443, 444

dénotation.....286-291, 422

dénouement.....169, 177, 188, 347, 354, 470

régressif.....471

déportation.....485

désir.…49, 67, 108, 123, 143, 147, 149, 153, 163, 183, 196, 284, 368, 376, 406, 411, 415, 425, 445, 447, 453, 457, 467, 475, 477, 481, 482, 483

désorientation.....150, 193-195, 239, 284, 422

détermination rétrograde.....120, 165

détournement.....

cognitif.....148, 284, 380, 470, 477, 479, 480, 482, 484

du signe.....482

affectif....488
dévoiement....481
diagnostic....444, 445, 451, 452, 453, 456, 472, 473
diapason....18, 104, 194
différenciation....199, 200, 206
discontinuité....17-21, 28, 36, 38, 40, 42, 54-56, 63, 72, 74, 76, 304-306, 368, 427
discours direct....209
discours indirect....209, 466
discours indirect libre....131, 191, 209, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 231, 233, 245, 247, 257, 282, 465, 466
distance temporelle....110, 121, 122, 123, 266, 268
distraction....468
domaine de validité....346
dramatisation....107, 164, 260, 279, 281, 330, 344, 368
méta-narrative....423
dynamisme....236, 246, 267, 268, 281, 282
narratif....279
pragmatique....279
dysphorie passionnante....477

E

écart....294, 425, 458, 484
éclipse du sens....481
effet de Stroop....457
ellipse....225, 420, 473, 474, 481
émotion.... 50-52, 308, 309, 423, 425, 426, 455, 459, 465, 468, 477, 478, 485, 486, 488
empan de mémoire....440, 442
empathie.132, 162, 343, 438, 439, 458, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 487
empreinte ....
cognitive....467
émotionnelle....468
en mémoire....318, 460
endophore.... 109-111, 113, 154-157, 160, 161, 363, 364, 397
énigme....34, 62, 63, 106, 154, 177, 187, 193, 197, 356, 361, 362, 393, 397, 410-412, 420, 423, 429, 464, 469, 471, 475-477, 479-481
énonciateur universel....214, 247, 249
énonciation ludique (espace d')....203, 204, 233,234, 284, 422, 426
entrée en fiction....52, 424, 425, 426, 427, 467, 469
epsilon....199, 203, 206
érotisme....479
Espaces Mentaux....227, 312, 313, 352, 466
esthétisme / esthétisation....149, 150, 233, 288, 470, 481-483, 487
euphorie conclusive....477, 479
excitation....105, 479, 483, 486
exemplification....287, 288
exophore....109-113, 117, 155, 156, 160-162, 363, 364
exorde....144, 265
exposition....32, 35, 75, 107, 193, 262, 285, 286, 295, 310, 311, 333, 383, 410, 415, 430, 456, 471, 473, 475
expression....287
eye tracking....490

F

faille....483
faire comme si (voir à *Make-believe)*
feintise ludique....43, 51, 487
fictionnalité....39, 44-46, 48, 50, 119, 127-133, 143, 144, 148, 287
focalisation « externe »....216
focalisation « interne » 215
focalisation « zéro »....215
fonction....
narrative....103, 166, 409
phatique 464, 487
poétique....487
thymique....424, 459, 470, 477
de codification....107, 117, 127, 140, 141, 195, 422
d'information....107, 127, 285, 310, 411, 412, 421
de thématisation....107, 194
fondations....304, 310, 317, 325, 434
fractal (motif)....82, 93, 104, 126, 477
fragilité....483
frames....311, 312, 335, 406
frame triggers....335, 407

frame-builders.....312

frontière.....16-18, 21-24, 33, 35, 36, 61, 81, 84, 234, 422, 424, 469, 487

fusion (empathique) des points de vue.....466

G

genre.....118, 119, 129, 133, 141, 148, 149, 194

Gestalt.....20, 81, 100, 114, 275, 373

grammaire des récits 103, 303

H

herméneutique.....164, 169, 481, 482, 483

heuristique.....194

hors-cadre / hors-champ.....78, 79, 101, 266, 368

hypallage.....250

hypertextualité.....37, 38

hypotypose.....259, 260, 267

I

identification (aux personnages).....131, 148, 466

idéogénèse.....350

Il était une fois.....128, 337, 374

illusion….33-35, 46, 47, 51, 52, 56, 135, 143, 162, 257-261, 311, 366, 367, 395, 416, 419, 464, 479

image mentale.....294, 300, 388

imagination / imaginaire...39, 52, 260, 292, 405, 425, 439, 444, 454, 455, 456, 457, 467, 479, 483, 484, 487

active.....195

statistique.....467

immersion.....

fictionnelle.....40, 42, 51, 52, 131, 132, 411,425, 431, 458, 459, 463, 464, 466-468, 484

littéraire.....470

impatience.....488

imperfectif.....67, 126, 145, 250, 259-266, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 419

in.....85, 87, 89, 93, 94

in medias res.....34, 35, 111, 144, 283, 318, 368, 472, 473

incertitude.....105, 133, 163, 196, 429, 459, 467, 468, 470, 478

inchoatif.....60, 80, 81, 172, 420

incidence externe.....349

incidence interne.....350

indétermination.....163, 175, 176

indexation.....316, 323, 324

inférence.....29, 154, 170, 192, 263, 302, 306, 309, 334, 370, 373, 422, 425, 428, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 443, 444, 454, 459, 461, 478

élaborative.....434, 435

rétrograde / rétrospective.....368, 430, 432, 433, 439-441, 443, 444, 447, 453, 459

antérograde / prédictive.....432, 460, 461

de particularisation.....435

intentions narratives.....187, 428, 429, 480

intertextualité.....36, 37, 60, 136, 148, 150, 183

intrigue.....62, 133, 163, 187, 237, 311, 410, 423, 428-430, 464, 470-473, 475-477, 479, 482, 483, 488

introducteur d'espace mental 227, 313, 466

introducteur de cadre / d'univers de discours..314, 316, 336, 344, 342, 352

inversion des contenus.....166, 171

inversion locative.....253, 360, 362, 381, 382, 489

IT-BE-[LOC].....326, 329, 331

J

je narrant et *je* narré.....211

jeu.....39, 40-43, 48, 52, 53, 55, 58, 79, 133, 144, 149, 160, 161, 163, 195, 196, 218, 219, 233, 234, 239, 245, 270, 284, 290, 291, 364, 366, 368-370, 376, 393, 411, 415, 416, 421, 423, 425, 426, 428-430, 453, 458, 467, 469, 478, 479, 481, 483

L

lâcher-prise.....478

leurre.....51, 52, 132, 425, 470, 479, 481, 482

lexème-événement.....188

ligne.....20, 22, 23, 24, 36

littéraire.…16, 22-24, 33, 37, 38, 46, 48, 130, 149, 195, 202, 233, 287, 288, 290, 366, 370, 382, 422, 468, 470, 483

logique des possibles.....167

logique modale.....289

logique résolutive.....470

logique syntagmatique.....168

M

macro-structure.....164, 167, 170, 178, 477

macroproposition.....297, 298, 302
make-believe.....39, 40, 45, 50 201
marge blanche.....284, 357, 368, 424
mémoire.....
à court terme.....433, 440
à long terme.....306, 433
de travail.....307, 433
expériencielle.....455, 458, 459
méta-narratif.....61, 143, 177, 178, 266
métaphore.....227, 228, 229, 230, 256
métatextuel.....117
mimème.....52, 53, 431, 455, 458, 459
mimesis.....39, 144, 290, 292, 422
mise en intrigue.....410, 470, 471, 473, 475, 477, 479, 482
mode de repérage.....212, 213, 218, 221, 291
anaphorique.....213, 221
déictique.....212
modèle d'indexage d'événement / d'indexation multiple..... 304, 306, 307, 308, 457
modèle de construction de structures 304, 307, 312, 317, 457
modèle de Construction-Intégration.....302, 303
modèle de situation.....297-309, 312
modèles mentaux.....300
morphogénèse.....16, 19, 20, 21, 56, 73, 423
mots-scenarii.....188
multi-fenestrage.....94

N

narrateur.....
anonyme.....209-215, 218, 240,462, 463
autobiographique.....209-11
effacé.....212, 218, 219
explicite.....209-211, 218, 235
explicite effacé.....218
narratologie énonciative.....206, 215-217
neuro-sciences.....11, 301, 489
neurones miroirs.....438, 454, 455, 480
nom.....81, 82, 349, 353, 362, 376, 391, 410, 464
nom propre.....366, 391, 476, 489
nominale (phrase).....279, 332
non-repérage.....206, 217

O

omniscience…122, 129, 131, 212-214, 216, 217, 222, 223, 235, 241, 462, 465
on 85, 87, 88, 89, 94
on line (génération d'inférence).....432, 433, 460
organisation du discours.....55, 316, 317, 346, 347
orientation.....107-109, 110, 113, 128, 150-152, 154, 168, 181, 191, 192, 195, 197, 268, 278, 279, 380, 422, 423
orientation appréciative.....171, 172, 177
orientation interprétative.....490
orientation pragmatique.....195

P

pacte de lecture.....25, 132, 266, 356, 429
palimpseste.....38, 41, 42, 53, 54, 225
paratexte 28-32, 132, 157-159, 194, 195, 204, 205, 323
parcours interprétatifs.....191
partitif.....362, 389
passage…. 16, 20, 22-25, 33, 35, 40, 44, 51, 54, 55, 58-60, 62, 66, 68, 69, 72, 75, 77, 81, 101, 126, 132, 135, 140, 144, 145, 149, 151, 153, 166, 168, 169, 186, 189, 205, 284, 342, 344, 422, 425- 427, 445, 469
past-perfect.....267
perception 18-21, 28, 40, 51, 81, 82, 98, 114, 121, 132, 135, 195, 225, 227-229, 241, 268, 269, 281, 300, 301, 308, 310, 312, 317, 373, 375, 376, 382, 385, 388, 389, 419, 428, 431, 454-457, 459, 462-465, 484
perceptiviste (thoérie).....300, 301, 307, 431
perfect.....67, 126, 145, 272
perte de contrôle.....425, 477, 478
pertinence….41, 75, 79, 119, 139, 147, 152, 154, 181, 188, 215, 216, 333, 344, 355, 419, 423, 428-430, 452, 457, 472, 473, 480
phrases prédictives.....460
piège…33, 35, 133, 284, 411, 423, 425, 468, 469, 479, 480, 488
plaisir.....140, 144, 224, 290, 458, 461, 464, 478, 482
poétique.....119, 129, 149, 150, 167, 168, 169, 171, 290, 470, 481, 482
point de vue58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 69, 78, 160, 162,

182, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 227, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 239, 240, 241, 244, 252, 253, 255, 257, 263, 274, 284, 419, 445, 449, 450, 462, 464, 465, 466

polarisation.....470, 471, 477, 480

polyphonie.....217, 219, 220, 225, 231, 246

portée .....

cadrative.....316, 317, 323, 333, 338, 343

extraprédicative.....314

intra-prédicative.....314

sémantique.....316, 339

position initiale.....55, 56, 97, 194, 214, 314, 315, 317-319, 338, 351, 352, 368

potentiel narratif.....58, 65, 67, 68, 137

pragmatique.....44, 45, 51, 75, 201, 202, 203, 229, 251, 279, 282, 363, 380, 421, 428, 431, 447, 453

préconstruction.....66, 67, 111, 116, 124, 131, 174, 180, 231, 232, 244, 287, 317, 348, 353, 362, 396, 397, 399-402, 406, 407, 416

prédicat .....

externe.....384

interne.....389

spécifiant.....360, 383, 384, 387

non-spécifiant.....383, 389

prédiction 150, 193, 194, 195, 389, 422, 432, 454, 460, 461, 462, 472, 480

présent....111, 121, 130, 145, 223, 224, 258, 259, 260, 267, 269, 280

present perfect.....264, 265

présentatif...97, 141, 360, 362, 375, 377, 379, 382, 451, 489

présupposition.....27, 57, 63, 67, 113, 124, 127, 128, 139-141, 147, 152, 158, 160, 164, 165, 181-183, 192, 231, 237, 259, 268, 283, 286, 287, 348, 352, 354-356, 358, 361, 366, 368, 374, 376-379, 390, 393-397, 402, 404, 405, 408, 410, 411, 415, 416, 419-421, 429, 430, 436, 464, 473, 474, 477, 480, 482, 488

prétérit.....121, 129, 130, 145, 221, 224, 226, 266, 267, 269

pro-texte.....117

procès-cadre.....271, 274

processus ascendant (bas-haut).....302, 309, 453

processus descendant (haut-bas).....302, 309, 407, 454

processus inférentiel.....431, 433, 434, 435, 469, 480

programmatique….168, 169, 171, 177, 187, 192, 193, 195

programme narratif.....71, 103

pronom.....363, 391, 392, 397, 410, 475, 476, 489

pronostic.....444, 472, 473

à portée proaïrétique.....472

à portée méta-narrative.....472

proximité.....246, 247, 269

psychologie cognitive.....192, 296, 369, 461, 467

pulsion scopique.....464

Q

quasi-émotion.....50, 51

R

rabbit hole.....424, 425, 484

raréfaction informative.....411, 421, 471

réactivation mimétique.....431

recentrage.....380

récit.… 24, 43, 47-49, 56-58, 60, 62, 65, 69, 70, 72-75, 103, 111, 119-121, 123-133, 140-149, 151, 164-172, 176, 177, 179, 181-188, 190-192, 204, 207, 213, 217, 266, 276, 277, 295, 296, 310, 429, 432, 470, 471, 480

réélaboration.....116, 230, 243, 259, 348, 379, 394, 405, 409, 416

référenciation.....290, 291

réflexe (processus / réponse).....148, 426, 427,434, 435, 457, 458, 467

regard 40, 54, 58, 65, 68, 77, 78, 83, 91, 100, 101, 117, 130, 145, 179, 182, 213, 227, 228, 234-241, 244, 245, 253, 261, 262, 266, 268, 275, 281, 284, 369, 370, 380, 462-465, 481, 482

remplissage.....456, 457, 458, 459

rencontre.....57, 58, 59, 65, 73

repérage étoile.....200, 203

repérage fictif.....205, 206

représentation.....76, 80, 82, 84, 92, 286, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 303, 304, 411, 432, 457, 461, 464, 467, 469, 487

résolution. . .53, 58, 103, 149, 155, 162, 163, 170, 184, 185, 188, 189, 194, 425, 428, 470-472, 475-481, 483

résolution de problème.....187, 427

résonance.....64, 132, 295, 458, 459, 468

résorption.....135, 176, 425, 426, 430, 458, 476

retard 146-148, 163, 177, 187, 210, 214, 270, 294, 409, 423, 430, 475-477, 481-483

retard d'exposition.....471

réticence.....163, 471-473, 478, 480, 482, 488

rétrospection…110, 180, 182, 183, 369, 398, 436, 461, 462

rupture. ….16, 17, 23, 36, 40, 42, 46, 47, 49, 50, 53-55, 57, 58, 60-66, 68, 69, 71, 72, 74, 76

S

saillance 17, 18, 81, 100, 101, 183, 236, 243, 255, 259, 268, 270, 271, 275, 276, 296, 317, 363, 369, 373, 376, 384, 435, 436, 445, 486

saturation informative.....367, 411

scénario ……54, 58, 98, 126, 142, 143, 166, 176, 188, 189, 195, 299, 415, 443-445, 452, 455

scène immédiate.....253, 382

schéma / script.....299, 302, 406, 436, 485

search (or effort) after meaning.....432, 471

secrets.....163, 215, 396, 471

séduction…….35, 107, 108, 159, 193, 196, 233, 284, 411, 423, 425, 427, 469, 479, 482-484, 486, 488

sens du mouvement.....437

séquence…..58, 67, 69, 101, 102, 119, 121, 122, 126, 153, 155, 166, 167, 169, 170, 194, 303, 437, 461, 490

séquentialité du discours.....54, 352

settings 75, 310, 311, 314-316, 319, 323, 325, 326, 335-338, 342, 347, 370, 373, 421, 430

co-textuels.....323, 325, 326, 336

non adverbiaux.....326

seuil.....16, 22, 23, 24, 58, 77, 284, 424, 486

simulation……52, 195, 290, 291, 300, 301, 307, 308, 425, 431, 446, 447, 449-452, 454-456, 459-462, 465, 467-469, 472, 480, 484, 485

situation.....

[+ première].....172, 177

[+ situation].....172, 177, 184, 187

[+ valeur].....172, 184

situation finale 120, 126, 143, 165, 168, 169, 171, 172, 185, 186

situation initiale…..54, 56, 74, 75, 120, 121, 126, 143, 149, 165, 166, 168-170, 173, 176, 177, 422

situation narrative.....168, 187, 777, 445, 472, 473

situation type.....56-58, 65, 66, 74, 75, 186, 191, 299

statisme…….57, 73-75, 236, 246, 262, 267-270, 275, 279, 281, 329, 332, 342, 429, 464, 472, 481

stratégie de continuation.....56, 368

structuralisme.....489

style indirect libre (voir discours indirect libre).....

sujet.....82, 84, 349, 350

superstructure.....75, 303, 310, 311

surcroît de fiction.....202, 368

suspension.....274

symboles perceptifs (théorie des).....300

syntagmes nominaux initiaux.....326, 349-351, 361, 362

T

tableau thématico-situationnel.....189

téléologie.....151, 169, 170

temps commentatif.....47, 270

temps de lecture (variations du).....305, 370, 461, 490

temps narratif.....47, 130

tension 41, 49, 53, 56-58, 71, 74, 76, 85, 110, 120, 163, 260, 284, 369, 421, 429, 470, 475-478

dramatique.....170

grammaticale.....475

narrative.....163, 429, 470

text world.....202, 312-314, 373

textualité.....151,154, 160, 163

texture.....27, 103

that.....109-113

the advantage of first mention.....317, 344

thème.....82-84, 349-351

there……43, 55, 61, 67, 71, 80, 97-101, 243, 244, 253, 321, 360-363, 375-382, 451, 454

thétique (énoncé)…….110, 117, 288, 360-362, 374, 377

this.....111-117, 143

titre.....157, 158, 160, 323, 324

TOE.....198- 200, 202, 203, 291

topoi .....

arrivée.....57-59, 66, 73

catastrophe.....72

commencement.....60, 136

départ.....57, 59, 67, 73

fin.....59, 70, 71, 73

lettres retrouvées / histoire vraie 135, 145, 148

mort.....59, 69, 70, 73
naissance.....58, 59, 63, 64, 70, 73
rencontre.....65
retour..... 58, 59, 66, 68, 69, 73
réveil.....58, 59, 62, 66, 73
traitement de l'information.....300, 305
transfert d'origine énonciative.....202, 204, 205, 233
transparence intérieure.....465, 466
transtextualité.....37
trou.....299, 368, 424-426, 427, 447, 470, 484
types de textes.....37, 47-49, 119, 126, 137, 139, 364

U

univers de discours.....313, 314

V

validité écologique.....442
vérité générale.....142, 145, 147, 148, 214, 221, 248, 249, 250, 251, 270, 279, 430, 472, 473, 480
vide....27, 77, 80, 96, 98, 100, 104, 113, 175, 286, 287, 290, 291, 357, 358, 367-370, 424-426, 468-476, 479-484
vision périfovéale.....442
visualisation.....66, 111, 301, 437, 445, 448, 449, 451, 454
voile et dévoilement.....370, 415, 471, 473

W

when...61, 68, 73, 94-97, 123, 124, 134, 278, 327-330, 396, 417, 463, 489
willing suspension of disbelief.....201
world-builders.....310, 312, 313, 333
world defining information.....312, 373