

L'incipit Dans L'œuvre De Richard Millet Du Conforme A L'insolite

Nour El Houda Ben Nejma

Laboratoire de recherche École et Littérature de Sousse



Résumé – Cette contribution a pour objectif d'examiner la question de l'incipit dans l'écriture littéraire de Richard Millet et d'examiner particulièrement, le rôle de l'incipit dans la structure des deux textes de l'auteur. Il est clair que l'incipit, en tant que lieu spécifique du récit, possède une place stratégique dans la mesure où il fonctionne non seulement comme un point de départ du récit, mais aussi et surtout comme une esquisse, un extrait condensé de ce qui en suit. L'incipit schématise les éléments caractéristiques du récit et reflète ainsi ce que le lecteur doit s'y attendre. Les deux incipits déjà étudiés même s'ils remplissent leur fonctions de présenter l'univers littéraire millettien restent inhabituels et choquants.

Mots Clés – Incipit, Lieu Romanesque, Aperçu Condensé, Motifs De L'histoire, Prédiction, Lisibilité, Horizon D'attente, Côté Informatif.

Abstract – The issue of the incipit in Millet's prosaic writing and to examine in particular, the role of the incipit in the structure of the author's two texts. It is clear that the incipit, as a specific place of the story, has a strategic place insofar as it functions not only as a starting point for the story, but also and above all as a sketch, a condensed extract of what follows. The incipit schematizes the characteristic elements of the story and thus reflects what the reader should expect. The two incipits already studied, even if they serve their purpose of presenting the Millennium literary universe, remain unusual and shocking.

Keywords – : Incipit, Romantic Setting, Condensed Overview, Motifs Of History, Prediction, Readability, Horizon Of Expectation, Informative Side.

I. INTRODUCTION

Comment donner naissance à une œuvre ? L'interrogation trouble aussi bien l'auteur que le lecteur. L'incipit doit revêtir, dans tout texte romanesque, les ajustements distinctifs pour lesquels il postule les dispositions expressives spécifiques. À l'orée du récit, la prévision à laquelle l'incipit se doit de répliquer est plurivalente. En conviant les fonctions que l'incipit occupe dans une œuvre et en les considérant notamment dans deux des textes de Millet à savoir, *la Gloire des Pythre* et *Lauve le Pur*, nous avons l'objectif de répondre, dans cet article, aux questions concernant le rôle de l'incipit par rapport à la création du récit. L'étude du procédé de la représentation du contrat de lecture dans les incipits de Millet nous conduit également à observer comment l'écrivain fait de ce lieu stratégique du texte non seulement un à-propos pour ancrer son univers romanesque, mais aussi un lieu pour présenter son art d'écriture. En alléguant les fonctions que l'incipit occupe dans une œuvre et en les observant principalement dans deux textes de Millet, nous avons l'objectif de répondre, dans cet article, aux questions concernant le rôle de l'incipit par rapport à la conception du texte et cela à travers l'étude de la relation entre le texte et l'incipit, celle de la thématique du récit millettien ou des stratégies de la narration. Comment l'incipit joue-t-il un rôle décisif dans le déclenchement de l'écriture millettienne ? L'article essaiera de répondre à un ensemble de questions : quelle représentation Millet fait-il de son texte d'ouverture ? Quel rôle déclencheur ou fédérateur lui destine-t-il dans le déploiement de ses deux textes ?

II. INCIPIT ROMANESQUE ET INCIPIT MILLETIEN

Les premiers mots ou paragraphes d'un roman ou de toute œuvre littéraire a une importance propre. C'est en effet suite à la lecture de ces premiers mots que souvent le lecteur choisit de continuer sa lecture ou bien d'abandonner l'œuvre. L'écriture de cette partie est pareillement un moment décisif pour l'écrivain car c'est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman ; et le début du roman étaye l'édifice intégral. L'incipit se présente comme le « *lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture [...]* »¹ Dans les *Incipits* (1969), Louis Aragon caractérise la phrase d'ouverture comme étant l'élément déclencheur de l'ensemble de l'œuvre car elle lance à priori la découverte immédiate des procédés narratifs et grammaticaux qui se font connaître de manière progressive dans ces « phrases seuils »².

D'autres interpréteurs de la littérature caractérisent l'incipit d'épisode succinct mais synthétique de l'ensemble du récit narré. D'autres critiques trouvent qu'il condense l'univers approprié et que les leitmotifs cruciaux de l'histoire se concrétisent, d'une façon liminaire, à partir de la phrase inauguratrice. La prépondérance l'incipit relève aussi des rôles que celui-ci joue dans un texte, puisqu'il ne se contente pas d'éveiller la curiosité du lecteur.

Il a en plus un rôle de prédiction. L'auteur, pour être sûr d'être compris par le lecteur, doit, à travers son texte, plus précisément son *incipit*, lui fournir tous les éléments d'une parfaite lisibilité.

Les fonctions de l'incipit sont sauvegardées dans les textes de Millet, le côté informatif (mise en place des personnages, espace, temps largement caractérisés, genre) est bien présent, mais il y a un rajustement au niveau de l'horizon d'attente.

III. L'INCIPIT ET L'UNIVERS ROMANESQUE DE MILLET

L'incipit de *Lauve le Pur* est lourdement chargé par la présence même de ce personnage en souffrance, en vue de créer un rapport sentimental nécessaire à l'éclosion d'une ambiance malodorante et angoissante. Si la description se contente de quelques détails subjectifs sur la tristesse du personnage, elle donne des indications particulières sur le physique de l'étranger, sur son visage traumatisé, son mal manifeste et sa caractérisation sociale large. La présentation du personnage masculin s'avère riche en signification. En surplus de son rôle réaliste, cette élucidation tend à ancrer le lecteur dans le roman. Le désintérêt rapide du portrait de Lauve non assez esquissé et encore méconnu pour le lecteur vers le cadre environnant de la ville de Paris affermit la portée pathétique de son arrachement et son mal d'existence en province comme à Paris. La manifestation dramatique de Lauve dans l'incipit est un subterfuge solide pour l'élaboration du roman. Il s'agit d'un ingrédient narratif qui ancre l'isotopie de dédoublement, cette dernière sera prégnante tout au long du texte.

L'agencement de ce fragment descriptif en incipit génère une portée retardatrice qui éveille curieusement l'attention du lecteur. Le fragment descriptif agit comme un mystère. Ce passage enthousiasme son lecteur et concourt à la progression du récit tout autant qu'il le retarde. L'incipit de *Lauve le Pur* apparaît aussi, comme une construction bouclée dont le point initial se noue au point final, c'est un label inaltérable d'une écriture du ressassement. Le temps figuré, de façon intrinsèque, dans l'englobé thématique allègue une insémination cyclique fondée sur l'éternel retour des constellations, caractéristique de l'univers rural archaïque à une autre conception linéaire et ascendante, distinctive de la modernité connue à Paris. La condamnation à l'exil par ce monde rural, archaïque se double du rejet par le monde moderne. En effet, Lauve se sépare du temps alternatif des constellations, du temps giratoire et ethnologique qui cadence les journées des paysans. Cette disposition de déracinement et de désolation agrée une intermittence anthropologique ; c'est d'autant plus perçant que tout cela se réfère à un monde qui est en train de disparaître pour sombrer dans la mémoire. Le tiraillement qui existe entre le moderne et le pré-moderne, entre le temps linéaire et le temps cyclique est évoqué dès l'incipit. Ce dernier dit aussi l'exclusion du sujet débusqué du monde de l'éternel retour et sa condamnation à la modernité. Une fois que le monde des origines est perdu à jamais, la tragédie de l'exil qui en découle est double : celle des racines coupées et égarées et celle d'un mal de vivre lié à la modernité.

Le ressassement, le mouvement répétitif représentent le monde ancien qui permet les retrouvailles de la mémoire, la recherche de cette dernière débouche sur le vide. La propriété répétitive des récits conduit le sujet vers le mutisme. Les redites et les ritournelles incapables de créer une identité perdue conviennent au silence car la voix autobiographique n'arrive pas à construire l'édifice familial ou communautaire. L'exploration de la mémoire où s'entremêlent commémorations, afflications et allégresse simples

¹ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2003, p.14.

² Louis Aragon, *Les incipits ou Je n'ai jamais appris à écrire*, Flammarion, 1999, p.50.

attachées au monde ancien et au paysage provincial avec ses drames intimes et ses calamités partagées, c'est là que le temps linéaire se mue en hors temps littéraire. Alors ce qui prime, c'est le présent de l'écriture. L'espace est aussi inhabitable que le temps évanescant et inhospitalier. L'espace géographique mais aussi littéraire est frappé, ravagé par le deuil et la mort. L'incipit littéraire de *Lauve le Pur* campe alors une temporalité et une géographie appropriées, mais présente aussi une écriture bâtie sur le ressassement et le deuil.

Nous allons essayer, dans cette brève étude, d'aborder la question de l'ouverture dans l'écriture romanesque de Millet et d'examiner particulièrement, le rôle de l'incipit dans la conception du monde littéraire de l'auteur. L'incipit milletien qui constitue un point focal de la diégèse détient une teneur singulière, il n'est pas uniquement le point de commencement où le récit prend son cours mais c'est surtout une ébauche prédictive de la suite et du dénouement. L'incipit fixe à l'avance les rudiments du récit et détermine l'horizon d'attente du lecteur. Ce lieu capital du récit informe sur l'art de la composition de Millet qui conjugue un style raffiné à un agencement solidement façonné. C'est la connaissance des composantes du cadre spatio-temporels et ce premier contact avec la galerie réduite des personnages présentée dans l'incipit que le lecteur peut assurer sa découverte progressive de l'univers romanesque milletien.

Les analogies qui existent entre les deux textes de Millet (*Lauve le Pur* et *La Gloire des Pythre*) paraissent attester d'un bredouillage du temps circulaire et non progressif, tous les personnages dans le présent de sa restitution ne trouvent pas le contentement d'un passé rétabli en un temps linéaire. Tout se passe comme si, placé dans un présent qui s'éternise, c'est-à-dire qui ne se perçoit pas comme une contiguïté d'instant, le personnage était incapable de s'appuyer sur un passé assuré et non sectoriel. Le personnage milletien n'arrive pas à faire un récit unitaire car il est acculé à un temps non retrouvé et disparu celui de la mort. Le personnage dont la généalogie est problématique, prise entre une filiation refusée et une filiation fantasmée ne peut recourir à une mémoire constituée, c'est-à-dire aussi bien constitutive de soi. À l'instar du passé familial, la mémoire collective se dérobe, avec tout ce qu'elle a pu instaurer de hiérarchique, c'est-à-dire laissé de repères culturels. Si les personnages ne parviennent pas à se positionner dans une chronologie, c'est qu'ils comprennent, par leur expérience de la finitude, la caducité de toute idée de rénovation. Les deux récits scandent la faillite du référentiel, toujours incertain et dévalué. Pour les deux personnages, toute allusion littéraire ou culturelle est entachée des marques d'un doute, d'une mémoire défaillante. Par ailleurs, Jean Pythre et Thomas Lauve sont ceux pour qui la figure du père est contestée en proportion de leur obstination. Quant au jeune Lauve, il n'utilise jamais une référence paternelle que dans un contexte qui la dévalue. Dès lors, de même que le héros milletien ne peut se constituer une identité qui soit comme un point définissable sur une ligne de temps, mais doit se raccrocher à des fragments d'un passé sans cesse récusable, de même le texte ne peut envisager de développement sur le fil d'une chronologie. Le récit se fragmente et se complexifie très rapidement, plaçant sur un plan d'égalité des scènes dont les situations temporelles, spatiales et dialogiques sont différentes.

Le temps du récit a laissé la place au temps de l'écriture, temps subjectif qui est une explosion du temps des horloges. Le lecteur, ne peut dès lors que se défier de la succession des événements pour se repérer temporellement, et s'aider de tel ou tel indice (personnage présent, élément du décor...) pour relier les éléments du récit. À la non-contiguïté de la mémoire s'ajoute une non-hiérarchisation des éléments qui la composent. Ainsi ils seront présents dans le texte, à côté des données majeures de la diégèse. Le propos est alors digressif, mais il se compose doublement d'interférences et d'inflexions qui le décentrent en même temps qu'elles le placent hors du temps. Sans unité narrative, la mémoire de l'humanité éclate sous les coups de l'incertitude et du dénigrement, comme éclatait la mémoire individuelle.

Dès lors, de même que le personnage milletien ne peut se constituer une identité qui soit comme un point nécessaire sur une ligne des temps, il doit se raccrocher à des morceaux d'un passé sans cesse récusable. De même le texte ne peut envisager de développement sur le fil d'une chronologie parce que son personnage principal ne sait plus quel instant succède au texte qui le place dans une temporalité qu'il ne maîtrise pas. Cette dernière correspond à un présent duratif qui est celui d'instantanés vécus sans référence possible à une linéarité stricte et ne se déroule lui-même qu'au bon vouloir de ce qui surgit en lui.

Cependant la lecture reste fluide. Millet est conduit bien sûr par des exigences de lisibilité. Mais surtout ne peut-on penser que là où la mémoire fragmente, l'écriture fédère ?

À de nombreuses reprises, Millet a présenté la crise de Lauve comme l'image-mère du livre, celle dont tout le roman est parti. Il semble donc que cette scène non seulement justifie le roman, en ce qu'elle en est le point de départ, mais également lui donne une fonction herméneutique (Quelle est la signification de ce malaise ? Qui en est responsable ? Est-il prophétique d'un autre traumatisme, celui d'une société entière ?) Et la structure de la crise puisqu'elle l'ouvre, le ferme et revient de manière récurrente.

La crise de Lauve instaure tout à la fois une périodicité et un enjeu qui fait de l'œuvre une sorte de voyage au bout de la nuit. Ainsi cette colique est-elle peut être destinée à faire sens ? Nous retrouvons d'ailleurs de celle-ci toutes les composantes pour établir le rapprochement entre cette mort symbolique et une autre (celle du Conventionnel) à savoir la mort d'une génération. Placé dans un présent qui s'immobilise et ne peut avoir de recours en une assise familiale ou culturelle, il n'y a que l'immédiateté de la conscience qui soit une valeur temporelle. Millet peut tenter alors de construire une forme nouvelle, libérée d'une conception linéaire stricte du temps : une poétique qui va mimer le temps de la sensation et de la mémoire, aux dépens de la chronologie. L'incipit, in media res, annonce le projet assez traditionnel d'une restitution d'un temps passé par l'opération de la mémoire. Le déclencheur semble inhabituel, le traumatisme du personnage principal frappé par une colique subite.

Nous pouvons donc nous attendre à un récit construit sur le principe linéaire d'une réminiscence devant nous ramener, après l'évocation du passé restitué, au temps de la remémoration. Cependant, assez rapidement, par une sorte de constante présence que lui aurait accordée l'auteur, ce temps de la remémoration prend le pas sur le temps remémoré.

À ce sentiment sporadique d'un temps (toujours celui de la dégradation) qui s'emballe, s'opposent des arrière-plans constants qui agissent comme des facteurs unificateurs en instaurent un temps pour ainsi dire immobile, cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible, immatériel sans commencement ni repère, mimant la parole des hommes souvent pugnace ou déplaisante, écœurante mais persistante. À la conception idéale d'un temps chronologique, portée par la foi se substitue un temps immuable et négatif, mesuré à l'aune de la matière, ou plus exactement à sa dégradation.

Les personnages des récits font l'expérience d'une double dépossession temporelle : incapables de se situer dans le temps qu'ils vivent ou dans le passé qu'ils tentent de remonter, qu'il soit familial ou collectif ; ce dernier ne leur est offert que fractionné et sans cesse récusable, porté par un verbiage de femmes et contraint à un éternel retour, celui du malheur, de la guerre, donc celui de la finitude.

L'aspect anonyme des personnages scandés trouve une autre forme dans les deux incipits milletiens. Les deux protagonistes montrés dans les deux incipits selon une politique de désignation qui les enfonce dans l'indétermination. En effet les deux personnages sont qualifiés par des attributs vagues « ça » ou animaliers chat blanc ; « *Ça m'a pris comme ça, voyez-vous, sous terre, sans doute à l'instant où le métro passait sous la Seine, entre le Saint-Michel et châtelet, vers dix heures et demie du soir, après les vacances de la Toussaint, quelques semaines avant la fin du siècle, alors que, pour la première fois, je n'étais pas rentré à Siom étant donné qu'il repose à présent là-haut, derrière loubrau.....* »³

Les deux incipits prédisent respectivement la crise identitaire des protagonistes, cette dernière sera élucidée lors de la progression du récit. Précisons qu'une lecture prévisionnelle de ces informations anticipatrices fera qu'elles deviendront accessibles. La construction dégagée de l'incipit est déterminée par une concentration informative. En effet, mise en scène, cette contribution du personnage au sémantisme du texte dans son entièreté se trouve pareillement avisé dans l'incipit, n'est qu'une allégation qui permet le déclenchement de l'incipit du texte. Ce dernier fonctionne comme un précepte diégétique mettant en place l'isotopie de l'obscénité/pureté qui trouve son expression dans tout le récit de Lauve. Les informations proportionnelles à ce personnage sont effacées au profit de son application de sujet descripteur. Cependant Lauve n'est pas strictement une tension focalisatrice mais aussi un personnage qui concourt à la marche narrative du texte et à l'ajustement des informations répandues dans l'incipit. Emblématisant une marque distinctive il ancre la propriété héréditaire du qualificatif pur qu'il endossera tout au long du récit.

En effet le personnage agit selon une loi fonctionnelle héréditaire dans l'appropriation et la motivation de ce surnom. C'est par une forme de défaut congénital que le texte justifie le port de ce nom. Loin de cette portée immédiate ou lointaine de l'onomastique des deux personnages masculins, les incipits qui les introduisent dans l'ouverture les ancrent dans un espace temps défini même s'il est problématique, ils les dotent de caractéristiques appropriées et communes mais dans deux cadres inhabituels et inquiétants, c'est dans ce sens que l'incipit milletien reste conforme au schéma de l'incipit classique mais en même temps inhabituel puisque les personnages et les cadres se présentent comme dangereux et sinistres voire repoussants pour le lecteur.

³- Richard Millet, *Lauve le Pur, Folio*, 2001, p.13.

IV. L'INCIPIT ET LE « CONTRAT DE LECTURE »

L'incipit, à travers les modalités de présentation et de mise en place, renseigne sur les propriétés du texte. Il permet de nouer un premier contact entre le lecteur et le texte ce qui confortent les apports des théoriciens de la réception. Comme on le perçoit, les nouveaux travaux sur le texte littéraire se sont définis par un changement d'intérêt des chercheurs du texte au lecteur. Jauss emprunte à la phénoménologie le concept « d'horizon d'attente ». Les travaux de Jauss mettent en valeur le rôle souvent négligé du lecteur. Le déchiffrement du texte littéraire régi par la théorie de l'esthétique de réception s'envisage comme un enjeu de correspondance entre l'auteur et son lecteur.

La présence en filigrane du lecteur dans les textes génère une forme d'attente et l'inscrit impérativement dans contexte de références à un système de valeurs. Ainsi, la lecture du texte est-elle impactée par des expériences de lecture antérieures ? Le lecteur évoqué par Jauss est un lecteur moyen qui découvre le texte en se rappelant des lectures similaires lorsqu'il fait une interprétation réflexive. L'incipit en tant que passage condensateur répond de manière préalable à certaines questions ; il déclenche un processus de lecture facilité par un cumul d'expériences antécédentes. C'est en rassemblant les données préalables sur les personnages, le cadre romanesque que Millet condense ses modalités d'écriture et les préceptes fondateurs de son univers romanesque. Les éléments d'ancrage intégrés dans le récit particulièrement dans sa composante descriptive offrent des renseignements liminaires qui jettent les ponts entre auteur et lecteur via une forme préliminaire de pacte de lecture. Ce dernier oriente le lecteur vers une forme de déchiffrement qui assure une sorte de concordance entre le contenu du texte et sa forme. Fédérant les données insinués dans l'incipit, le lecteur perçoit les modalités principales du texte, et par là, la lecture est rendue possible à travers l'ouverture d'un horizon d'attente frayé par l'écrivain, c'est ainsi qu'un pacte de lecture se conclut entre lui et son lecteur.

L'ambiance de la peine et de la grisaille domine dans les deux textes dès le premier paragraphe dont la forme condensée occasionne d'emblée l'attrait du lecteur et le collationne à une énigme. L'incipit a une valeur d'annonce, il clairotte la suite du texte. Ces deux instances narratives se vérifient être sérieuses dans ce même sens et leur étude nous agrée de mieux saisir les relations entre d'une part, le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné et entre le lecteur et l'histoire d'autre part. Ces éléments préalables parsemés dans l'incipit cultivent un processus de séduction à l'envers, mettant en scène de personnage frappé d'une colique et un deuxième ramené à la bestialité, l'aspect aigre des deux incipits pique la curiosité du lecteur renvoyé immédiatement à des récits avec des propriétés provocatrices. La caractérisation aigre et l'indétermination que régissent une bonne partie de l'incipit éveille la curiosité du lecteur et augmente son intérêt vis-à-vis des textes dans une sorte de fasciation et de séduction intervertie.

L'incipit de *la Gloire des Pythre* revêt une valeur abrogée, voire un entrain inaccoutumé et insoupçonné, il génère une résonance accablante, de faux sens, d'inconfort, de dissuasion du lecteur. Compulsé indépendamment de l'œuvre (ce qui est incontestablement aberrant), il paraît devoir occasionner détachement et désintéressement. Remis à son contexte, et principalement à la signification intégrale de *la Gloire des Pythre*, les desseins se transposent et les postures se remanient. Dans le cadre de l'incipit du texte, nous ressentons s'établir une ambiance pesante, nauséabonde, infecte, qui défend d'emblée toute reconnaissance pressée, toute réaction avancée du lecteur.

Des expressions marquantes comme « puer considérablement », « sentir mauvais » intensifiées d'une cadence lente, tortueuse paraît réduire toute exaltation, ou également parti pris de la part du lecteur, cela fait ériger une sorte de distance critique qui avorte toute identification avec des personnages navrants :

En mars, ils se mettaient à puer considérablement. Ça sentait bien toujours un peu, selon les jours, lorsque l'hiver semblait céder et que ça se réveillait, se rappelait à nous, d'abord sans qu'on y crût, une vraie douleur, ancienne et insidieuse, que l'on pensait éteinte, qu'on avait fait mine d'oublier et qui revenait par bouffées, haïssable comme les vents d'une femme aimée ; et ça poursuivrait tous ceux qui l'auraient respirée) - Chat Blanc plus que les autres, qui sentirait l'odeur douceâtre, un peu sucrée, puis sure, maligne...⁴

En effet, l'espace retracé, peint à travers une isotopie dysphorique de l'obscénité qui illustre la visée idéologique du texte à savoir ; la démystification et la désintégration d'un monde paysan condamné à la finitude. Ce contexte d'énonciation négatif et licencieux dessine une ligne de démarcation et crée un processus de séparation avec le lecteur. D'emblée l'incipit contient les motifs d'un détournement pour le lecteur, c'est de cette manière que Millet rajuste son horizon d'attente qui contredit le relativisme

⁴ Richard Millet, *La Gloire des Pythre*, Gallimard 1997, p. 13.

culturel caractéristique de la modernité littéraire. La prise de contact avec le lecteur dans les deux incipits correspond un commencement absolu pour les deux pôles (écrivain et lecteur), le nous ici n'est pas un simple pluriel rhétorique, il établit surtout un niveau synchronique car il renvoie au public. La spécificité de la *Gloire des Pythre* (premier vrai roman de Millet), est qu'il soit un commencement absolu qui détermine à la fois l'écrivain et son lecteur potentiel. Cette zone frêle et balbutiante qui est l'incipit aiguille et aiguillonne la figure d'un lecteur en filigrane, en cours de gestation et celle d'un écrivain novice. Le dispositif complexe du commencement se joue doublement pour le lecteur et le jeune plumeur à la recherche d'affirmation et de légitimation suite à ses écrits de jeunesse. L'incipit est une table d'orientation censée fournir au lecteur certains repères (temps symbolique faute de marques temporelles chiffrées, lieu méphitique qui réfère au monde paysan, mode de référence large qui renvoie à des personnages indéterminés etc). Le texte d'ouverture remplit sa fonction, il oriente le lecteur à travers une modalité de déstabilisation ou de trouble, qu'elle soit ludique ou comminatoire, il s'agit d'affirmer sa voix dans les sillons stabilisés par la tradition romanesque. Millet est sensible à l'importance inaugurale de l'incipit, en tant que lieu de focalisation réglementé mais il se trouve que ce premier repère soit détourné et mal mené, malgré la référence au modèle classique réintégré dans l'édifice romanesque millettien. En effet, La référence au commencement romanesque classique est sauvegardée malgré la rétention informative (blancs sémantique, grammaire de l'indéfini dans le maniement des pronoms personnels à valeur cataphorique ou allusive nécessitant une avancée dans la lecture où s'élucideront les noms propres ou communs), cependant au lieu d'accrocher comme prévu nous avons un climat initial alarmant qui maintient le lecteur dans un état d'incertitude et d'imprévisibilité. La curiosité du lecteur, des qu'elle est aiguë est l'objet d'un détournement fait à contrepieds. En l'occurrence, les traits structurels majeurs de l'incipit conventionnel sont mis en place mais ils donnent suite à un ensemble de variations car la motivation du lecteur reste médusée et périlleuse. Millet expose les schèmes et les thèmes de ces récits pour mettre le lecteur sur les rails des livres, l'inciter à suivre le rebondissement de l'intrigue et avoir un aboutissement à son processus de déchiffrement, ce point de conformité aux motivations romanesques classiques est promptement dramatisé et détourné de sa finalité première.

Les mots lancinants, (tels que : sentir, odeur, puanteur), la récurrence du thème de la mort, de la putréfaction, et les semblants les plus perceptibles, l'entité énonciatrice qui s'assailit de propriétés et de dominantes infirmées et outrancières ; tout cela forme un système anticipatif qui vise à faire avorter toute compassion pour les personnages, ou même une submersion creuse dans ce texte d'ouverture. C'est peut-être aussi une mise en garde sous-entendue au lecteur, lui notifiant qu'à travers la première phrase de la *Gloire des Pythre* « avec son lent rythme ternaire, [qu'] il entrait avec l'écrivain dans un long roman, avec des phrases amples et d'une architecture complexe ... »⁵

La première phrase tente de défaire rythmiquement : une cadencée, indissociablement unie au désir d'une syntaxe qui pousse la phrase, qui chemine de l'avant, qui dégage un empan colossal et qui rythme sa lancée dans la pullulation.

L'incipit est bâti sur une sorte de parallélisme qui met à égalité les locataires de Prunde dont Chat blanc et leurs bêtes, faisant des uns les ressemblants des autres. Il crée de cette manière une répétition entière, forme un autre excédent de signification infirmée, issue d'une alliance négative :

L'odeur, quand elle se réveillait dans d'autres vents que ceux qui tombaient de Gentioux ou du Franc-Alleud, butait d'abord contre la grange de Niarfeix, et, sans, s'attarder à cette basse muraille de pierre grise, s'élevait à la verticale des toits et des pentes de Prunde, fléchissait, planait au-dessus de nos têtes pour retomber au cœur du hameau où les bêtes la respiraient les premières : elles se mettaient à mugir, à souffler, à tirer sur leurs chaînes, à donner des coups de cornes ou de sabot, tandis que les chiens cessaient d'aboyer, s'aplatissaient sur la pierre des seuils et regardaient les gens d'un air méfiant, babines étrangement retroussées, yeux luisants.⁶

Un parallélisme préliminaire, des phrases solidement articulées syntaxiquement et longuement reculées par l'emboîtement des syntagmes, le lexique négatif qui instaure une tension, un mauvais climat verbal : Quel en est l'intérêt ? Nous plonger, peut-être, dans une impression d'ensemble négative, dans une ambiance inconfortable, nous entraîner dans une position d'isolement vis-à-vis du texte. Le système énonciatif, les aspects lexicaux, que nous avons volontairement tenus en lisière et limités à ce qui pouvait être aperçu à partir des niveaux d'organisation plus manifeste et plus explicite, semblent régir les contraintes et les relations internes avec le lecteur. L'incipit qui constitue un microcosme hermétique, fermé sur lui-même, renvoie le lecteur à un état de recul, en rendant impossible toute appréhension commune, même si le lecteur arrive à donner une résonance et un sens à ce texte d'ouverture,

⁵Richard Millet, *Harcèlement littéraire*, op.cit., p.44.

⁶-La *Gloire des Pythre*, op.cit., p. 14.

à le déchiffrer en regroupant de façon synchronique les différents indices, sa lecture aura lieu dans l'inconfort (qui implique, recul et distanciation) et empêche une lecture monolithique, aisée.

Ce coup de force énonciatif constitue un écart par rapport à l'esthétique de la réception traditionnelle fondée sur la passivité et le respect de l'ordre établi ; au lieu d'être un lieu d'attraction, l'incipit engendre plutôt la répulsion. Le lecteur agacé ou dégoûté par ces deux incipits, se trouve-t-il dans la réticence de s'introduire dans un univers littéraire épineux et méphitique ? Millet pose de la sorte ses exigences vis-à-vis de ses lecteurs selon lui seule une poignée de happy few pourra le devenir. En l'occurrence l'écrivain reconnaît la rareté de ses lecteurs, il déclare en bénéficier « *d'un noyau de 400 à 500 lecteurs sans lesquels la littérature n'existerait plus*⁷ ». La majorité des lecteurs, selon lui, est préoccupée par le journalisme littéraire ou par les travaux à caractère ludique.

L'accord avec ceux-là est rompu dès l'incipit, il est de mise avec des lecteurs « *touchées que la vérité soit dite dans une langue aussi travaillée, c'est la trace de l'ancien accord, du lien commun que l'école était capable de susciter à propos de la langue et dans la langue...accord aujourd'hui brisé* »⁸. Cependant, loin des aspirations de l'écrivain et du portrait virtuel qu'il se fait de son lecteur, les lectures libres et plurielles restent légitimes et possibles.

V. CONCLUSION

L'incipit est un lieu particulier, sa portée informative prime dans un premier temps (mise en place du cadre et la présentation vague des personnages), il décrit le dispositif romanesque milletien fondé sur une double temporalité (passé-présent) et une double conception spatiale (province - paris). Il est secondée aussi par une fonction périlleuse de mise en garde contre une écriture aux propriétés obscènes qui confirmera un écrivain novice dans son statut (ses potentialités littéraires seront certifiées surtout dans *Ma vie parmi les ombres*, roman fleuve de Millet). Les deux incipits déjà étudiés agrèent un commencement absolu avec des connexions troublantes entre la *Gloire des pythre* et *Lauve le Pur*, même s'ils remplissent leur fonction de présenter l'univers littéraire milletien, restent inhabituels et choquants. En effet à la place d'une valeur séductive, ils jouent un rôle inhospitalier qui tend à la provocation. Il s'agit évidemment d'une mise en garde pour le lecteur à travers laquelle Millet exprime en filigrane son lecteur souhaité. Ce dernier doit avoir le goût âpre et la patience nécessaire pour s'introduire dans son monde littéraire rugueux qui va l'encontre de l'écriture en vogue complaisante et plaisante. Millet exprime sa propre considération (conception) de la lecture qui est loin d'être uniquement ludique ou divertissante et prédéfinit dès l'ouverture de ses œuvres l'image de son lecteur qui doit être sérieux et appliqué. Ses incipits acquièrent une valeur qui exclut au lieu d'attirer, cela dit leur message provocateur ne nous a pas dissuadés de s'introduire dans son monde littéraire. La lecture permet au récepteur de s'impliquer dans l'aventure interprétative. Certes, une telle participation est bien fragile, toujours menacée par la passivité mais les incipits des romans de Millet jouent un rôle important dans la libération des lecteurs non seulement des habitudes de réception traditionnelles passives, mais également de l'ordre établi.

REFERENCES

Corpus d'étude

- [1] Millet (Richard), *La Gloire des Pythre*, Gallimard, 1998.
- [2] Millet (Richard), *Lauve le Pur*, Gallimard, 2000.

Ouvrages théoriques et critiques

- [3] Adam (Jean-Michel), *Le texte narratif*, Paris : Nathan, 1994.
- [4] Aragon (Louis), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève : Skira, 1969.
- [5] Bellemin-Noël (Jean), *Histoire littéraire de France*, Paris : Sociales, 1973.
- [6] Del Lungo (Andrea), *L'incipit romanesque*, Paris : Seuil, 2003.
- [7] Del Lungo (Andrea), « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique* n° 94, avril, pp. 131-152, 1993.
- [8] Eco (Umberto), *Apostille au Nom de la rose*, Paris : Grasset, 1985.
- [9] Genette (Gérard), *Seuils*, Paris : Seuil, 1987.

⁷ - Richard Millet, *Harcèlement littéraire*, op.cit., p.67.

⁸- *ibid.*, p.69.

- [10] Hamon (Philippe), « Clausule », in. Poétique, n° 24, pp. 495-526, 1975.
- [11] Jausse (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- [12] Lotman (Louri), La structure du texte artistique, Paris : Gallimard, 1973
- [13] Ricoeur, (Paul), Du discours à l'action, Esprit, Paris ; Seuil, 1986.
- [14] Sartre (Jean-Paul), Qu'est-ce que la littérature ? Idées, N.R.F, 1964.
- [15] Searle (John), Les actes du langage, Paris, Hermann, 1972.
- [16] Tadié (Jean-Yves), La critique littéraire au XXe siècle, P. Belfort, 1987.
- [17] Todorov (Tristan), Littérature et signification, Paris : Larousse, 1967.
- [18] Todorov, (Tristan), Ed., Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, Écrits du Cercle de Bakhtine, Paris : Seuil, 1981.
- [19] Tomachevski (Boris), Thématique in Todorov, Éditions théorie de la littérature, Paris : Seuil, 1965.
- [20] Vanderveken (Daniel), Les actes du discours, Liège : Mardaga, 1988.
- [21] Vignier, (Gérard), Écrire et convaincre, Paris : Hachette, 1975.
- [22] Weinrich, (Harald), Le temps, le récit et le commentaire, traduction française par Michèle Lacoste, Paris : Seuil, 1993.