La première désignation d'un référent : intrigue grammaticale et séduction dans un corpus de premières phrases de romans

Virginie Passot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1349>

DOI : 10.4000/esa.1349

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2013

Pagination : 135-146

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Virginie Passot, « La première désignation d'un référent : intrigue grammaticale et séduction dans un corpus de premières phrases de romans », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1349> ; DOI : 10.4000/esa.1349

LA PREMIÈRE DÉSIGNATION D'UN RÉFÉRENT : INTRIGUE GRAMMATICALE ET SÉDUCTION DANS UN CORPUS DE PREMIÈRES PHRASES DE ROMANS

Virginie Passot
Université Paris-Sorbonne, CELISO

Abstract: Narrative structures are characterized by a logic of resolution: the reversal of the initial situation (Propp 1965, Greimas 1966), the unveiling of secrets (Tomachevski 1965), the *dénouement* of plots (Barthes 1970), or the release of narrative tension (Baroni 2007). Narratives are polarised by intrigues, reading is by hope for meaning, as texts alternate between holding back and giving referential information. The intrigue on the level of the macro-structure of a narrative is underlain by micro-intrigues, on the level of grammar, as a referent is being introduced for the first time. The study of a corpus of first sentences shows that above 80% of new referents are presented as presupposed, mostly through the use of personal pronouns. With no prior context and, therefore, no antecedents, those pronouns make the reader wish for the revelation of their semantic contents. When used at the beginning of a text, presupposition emphasizes the epistemic discrepancy between the reader and the narrator. Being entirely in favour of the latter, the discrepancy enhances the narrator's realness and thus facilitates the empathetic melting of the reader's point of view into the narrator's. The aim of this study is to characterize the role played by personal pronouns in the setting of short grammatical intrigues and in the elaboration of seductive strategies which, in the end, set the reader in a state of cognitive excitation.

Key words : *incipit*, personal pronouns, story, fiction, novel, reading, fictional immersion, presupposition

À l'intérieur de la thématique générale de l'appellation, on veut ici s'intéresser à la première désignation d'un référent dans un contexte linguistique bien particulier, celui de la première phrase de roman. Ce contexte est particulier pour deux raisons. D'une part, la première phrase d'un texte est spécifique au regard des problématiques de la désignation au moins à deux titres : premièrement, parce que c'est elle qui installe les premières existences référentielles sur lesquelles vont se fonder des chaînes anaphoriques de désignations tout le long du roman ; deuxièmement, et corollairement, parce qu'elle est l'unique phrase du texte pour laquelle ne peut exister aucun contexte à gauche. D'autre part, cette première phrase est particulière parce qu'elle initie un roman. Le genre du récit de fiction est notamment caractérisé par la suspension des impératifs de clarté et d'efficacité communicationnelles qui d'ordinaire réglementent les échanges verbaux et la donation de l'information référentielle. Dans le roman, le discours joue parfois à s'obscurcir et le tissage du texte est souvent ponctué de jeux de retards dans la révélation de l'identité des référents.

Lors de l'étude d'un corpus de 402 premières phrases tirées de romans contemporains rédigés en anglais et publiés entre 1980 et 2011, une statistique simple a mis en évidence une problématique : sur 1308 référents mentionnés pour la première fois dans ces phrases, 1075 sont présentés comme si ce n'était pas la première fois qu'on en parlait. En d'autres termes, 82% des référents sont présupposés, leur existence présentée comme déjà connue.

Parfois la présupposition est justifiable du fait d'un préconstruit universel, comme dans le syntagme en gras suivants :

(1) **The snow** started to fall several hours before her labor began. (*The Memory Keeper's Daughter*, Kim Edwards, Viking Press, 2005)

ou d'un préconstruit culturel :

(2) 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**. (*The Uncommon Reader*, Alan Bennet, Picador, 2007)

Mais le plus souvent, le référent ainsi présenté est « out-of-the-blue » (Kleiber 2001, 49) :

(3) **Amber** long stared into **the policeman's** face. (*No Way to Go*, Bernard Ashley, Orchard Books, 2009)

(4) **The boat** was smaller than **he** imagined. (*Black Water Rising Attica Locke*, Harper Collins, 2009)

La présupposition des référents est signalée par l'emploi du défini, sous la forme d'un nom propre, d'un pronom ou d'un déterminant défini. Le

syntagme nominal associé au référent porte ainsi la trace de l'accessibilité supposée de celui-ci. Dans les théories de l'accessibilité (Prince 1981, Ariel 1990, Chafe 1994, Lambrecht 1994), déterminants, pronoms et noms propres codent un degré d'« évidence référentielle » (Gollut & Zufferey 2000 : 19) : plus un référent est présenté comme *connu*, plus il est donné comme accessible ; plus il est introduit comme *nouveau*, moins il l'est. D'après les travaux d'Ariel (1990), Ho-Dac (2007) et Kleiber (1981), on retient l'échelle simplifiée suivante, du supposé plus accessible au supposé moins accessible :

←+ accessible ----- accessible →
Pronom → déterminant possessif → nom propre → démonstratif → description définie → description indéfinie

Or, dans le cadre de l'initiale d'un texte, en l'absence de contexte antérieur, l'échelle doit se lire à l'envers : les marqueurs d'accessibilité maximale, en indiquant que l'existence du référent est censée jouir de la plus grande évidence, sont aussi ceux qui le rendent le plus inaccessible et occultent le plus son identité référentielle aux yeux du lecteur. La présence, à l'initiale, d'une forme présupposante fait obstacle à l'accès aux données référentielles et contredit les routines communicationnelles qui entendent faire précéder le présupposé par le posé. En cela, la présupposition à l'initiale est marquée et produit un effet, que je propose d'analyser.

Parce qu'ils constituent la forme la plus marquée de présupposition et qu'ils apparaissent dans une phrase sur deux en moyenne du corpus étudié, on se concentrera sur les pronoms personnels sans antécédents récupérables dans la phrase. Ne seront évoqués que les pronoms de troisième personne, considérés comme éminemment endophoriques et anaphoriques, quand les pronoms de première et deuxième personne sont typiquement exophoriques et déictiques. En effet, le phénomène d'énonciation présuppose l'existence de ses participants et facilite ainsi la présupposition des première et deuxième personnes dans le discours (voir Halliday & Hasan 1976, 48-52).

En donnant le référent comme présupposé, le pronom personnel, comme tout autre marqueur du défini, présente comme acquise la propriété d'existence, qui « s'offre à une simple récupération dans la mémoire discursive. L'énoncé produit, par implication nécessaire, le rappel d'un savoir préétabli » (Gollut & Zufferey 2000, 25). La co-référence du pronom permet la réduction de sa forme et l'allègement de son sens. Par le pronom l'énonciateur signale à son destinataire qu'il entend continuer à parler du même référent. En cela, le pronom personnel est le marqueur privilégié de la cohésion textuelle et de la continuité thématique (ou topicale). Kleiber (1994) ajoute que le pronom permet d'indiquer que « [ce référent est] 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 » (Kleiber 1994, 99). Le pronom signale en effet qu'un haut degré de connaissance (« déjà ») et de présence à l'esprit (« saillant ») du référent est partagé par les deux parties de l'énonciation. Employé à l'initiale, il met donc le lecteur en défaut. Par le pronom personnel, l'énonciateur lui donne une forme d'« instruction verbale » (Le Ny 1979, 42) qu'il n'est pas en mesure d'exécuter. La référence, que l'on présente comme un centre d'intérêt ancien, appartient à une antériorité fictive que la phrase feint de continuer et de garder en mémoire, et à laquelle le lecteur n'a pas accès.

Ainsi, dans une première phrase comme

(4) The boat was smaller than **he** imagined.

du point de vue du lecteur et en l'absence de tout contexte antérieur, le sens est rendu énigmatique et l'élucidation de la référence du pronom personnel devient un problème à résoudre. Le pronom personnel sans antécédent met donc le sens en intrigue et constitue ce que l'on choisit d'appeler une petite intrigue grammaticale.

Le phénomène de l'intrigue caractérise le genre du roman et, de façon plus générale, tout ce qui a trait au récit. Il intervient dans le texte narratif sur trois plans successivement imbriqués :

Premièrement, sur le plan de la structure profonde et à l'échelle globale de l'histoire, le récit est structuré par une intrigue se manifestant par un nombre réduit de phases pouvant typiquement se résumer à un nœud et des épisodes menant au dénouement. L'intrigue organise les épisodes selon une logique d'orientation résolutive. À propos du récit mythique, Greimas (1966), dans la continuité de Propp (1965), décrit la logique narrative comme l'inversion des contenus de la situation de départ (Greimas 1966, 31). Par exemple, si le récit débute par une situation de manque, la situation finale correspondra à une liquidation de ce manque. Situations initiale et finale s'opposent et l'histoire est « dichotomisée en un avant vs un après » (Greimas 1966, 28-29). Le récit se trouve ainsi structuré par ces deux pôles narratifs et la chaîne épisodique qui les relie, selon un déterminisme résolutif par lequel la situation initiale se dénoue en son inversion.

Deuxièmement, sur un plan plus local, on peut, avec Tomachevski (1965), analyser le texte narratif comme une succession de « secrets » et leur dévoilement. Que se passe-t-il ? Pourquoi me parle-t-on de ceci ? Quelle est la pertinence de cet épisode par rapport à l'intrigue globale ? À titre d'exemple, Tomachevski (1965, 275-276) cite le cas du « retard d'exposition », où un événement est raconté sans que le lecteur soit en mesure de le « situer dans le schéma général » et où les informations qui lui autoriseraient l'accès au sens font l'objet d'une rétention :

[...] 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)

Ce « dénouement régressif » correspond à la résolution d'une forme d'énigme discursive qui fait obstacle à la compréhension d'un sens provisoirement occulté et dont il faut attendre le dévoilement. Ces retards d'exposition sont caractéristiques de l'*incipit* du roman moderne, et les premières phrases à l'étude ne font pas exception. Même les plus coopératives d'entre elles ont ceci de nécessairement énigmatique qu'elles ne peuvent offrir de la situation narrative qu'une vision fragmentaire. Cette « réticence » du discours (Barthes 1970, 75) à livrer une information référentielle explicite et complète à l'initiale est le premier « secret » du récit.

Troisièmement, sur le plan grammatical, à l'échelle de la première phrase seule, la rétention informative que l'on vient d'évoquer est sous-tendue par les petites intrigues grammaticales que mettent en place les pronominalisations à l'initiale. Ces micro-intrigues servent celles des deux plans supérieurs. Les trois niveaux s'emboîtent, faisant de l'intrigue un motif fractal et contribuant à installer et maintenir un certain niveau de *tension narrative*, telle que la définit Baroni (2007) :

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)

L'intrigue grammaticale est parfois vite résolue. C'est le cas lorsque l'énoncé est structuré par une cataphore :

(5) When **he** was nearly thirteen, **my brother Jem** got his arm badly broken at the elbow. (*To Kill a Mocking Bird*, Harper Lee, Mandaris, 1989)

Si la première désignation est pronominale, le référent se trouve identifié presque immédiatement après, au sein du même énoncé. On apprécie combien la pronominalisation anticipée du référent met la phrase en tension en suscitant une attente. Ce genre d'exemple est typique du texte narratif, qui joue sur le dynamisme de la cataphore dont le propre est, littéralement, de *porter* vers devant. Le pronom est comme un creux qui amorce la quête d'une plénitude, il polarise l'énoncé jusqu'à l'explicitation retardée de son contenu. La phrase se trouve structurée par cet effet retard, qui évoque le retard de quarte en musique : il s'agit de donner tous les ingrédients harmoniques de l'accord parfait sauf la tierce, que l'on frôle en jouant simultanément la quarte et la quinte. Ce retard structure une mesure en produisant un accord dissonant tendu vers sa résolution en un accord parfait. En musique, médium qui, peut-être, touche aux sens de façon plus immédiate que le texte, l'auditeur *éprouve* l'inconfort de la dissonance et le soulagement de la consonance. Je soutiens

l'idée que, dans le texte, le même inconfort cognitif est généré par les pronominalisations anticipées à l'initiale. L'inconfort cognitif est amplifié, et la tension s'en trouve accrue, lorsque, contrairement à ce qui est le cas dans l'exemple (5), l'intrigue grammaticale enjambe le point et se poursuit dans le ou les énoncé(s) suivant(s), comme un accord dissonant dont on retarderait anormalement la résolution. C'est le cas dans une phrase sur deux de notre corpus, par exemple :

(6) **He** remembered that by then **he** was worn out from fighting the wind. (*Disappearing Moon Café*, Sky Lee, Douglas & McIntyre, 1990)

(7) **It** was finished as soon as **it** began. (*The Long Song*, Andrea Levy, Headline Reviews, 2010)

(8) Looking back, it astonished **her** that one of **them** had broken down in the hospital. (*The Other Family*, Joanna Trollope, Random House, 2010)

(9) 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. (*Father and Son*, Carry Brown, Henry Holt & Cie, 1996)

On l'a dit, le pronom est une forme synthétique qui, parmi toutes les désignations possibles d'un référent est la plus présupposante, celle qui code la plus grande accessibilité supposée. Par l'emploi d'un pronom, l'énonciateur signifie à son interlocuteur qu'il partage avec lui un savoir ancien à propos du référent. La réduction de la forme et du sens à l'œuvre dans la pronominalisation est rendue possible par une pleine présence discursive et cognitive du référent à l'esprit des deux parties de l'énonciation. Corollairement, cette présence partagée à l'esprit est donnée comme présupposée par l'emploi de toute forme pronominale. Dans le contexte d'une première phrase, un pronom anaphorique met donc en évidence un « décalage épistémique » (Baroni 2007, 264) entre l'énonciateur fictif, typiquement le narrateur, et le lecteur. Ce dernier n'a en effet aucun savoir ancien à propos de ce référent et vient, à l'inverse, tout juste d'en apprendre l'existence dans le monde de la fiction. Il a donc, pour le dire trivialement, un train de retard. Ce décalage épistémique lui inspire immédiatement le désir de le réduire. Cette quête du sens, le lecteur ne s'y adonne pas par volonté consciente, mais par réflexe. L'occultation référentielle qu'opère la pronominalisation anticipée entend en effet exploiter la tendance automatique de la cognition à rechercher le sens, son besoin compulsif de comprendre et de combler les vides.

Ce décalage épistémique a des effets sur le lecteur :

Premièrement, les marques de présupposition créent l'illusion d'un discours antérieur indépendant du texte que le lecteur a sous les yeux. On a donc un « surcroît de fiction » (Vuillaume 1990, 112) : *suspension of disbelief* ne consiste plus seulement à croire que ce qui est dit dans le texte est vrai, mais

aussi à penser qu'il y a du texte avant le texte. Mieux, ces reprises anaphoriques font croire que la fiction excède le texte qui l'institue, que la situation ici exposée a un passé, de même que le texte, qui lui aussi est ici continué. La réalité du fictif en est amplifiée : si le fictif existe avant le texte, alors tout se passe comme si le texte ne *construisait* pas le fictif mais n'en était qu'une *capture*.

Par conséquent, deuxièmement, ces pronominalisations donnent plus d'épaisseur et de crédit au narrateur. Plus qu'une voix, il devient une conscience qui a un passé événementiel et discursif. Son autorité énonciative s'en trouve accrue : il est celui qui a accès au contexte, il est celui qui sait, il domine. Ce décalage renforce la pulsion scopique du lecteur et accélère son adhésion au point de vue du narrateur : pour accéder au sens, il faut voir ce que le narrateur voit, savoir ce qu'il sait. Le phénomène de l'intrigue grammaticale agit donc comme un levier accélérateur de la fusion empathique du lecteur avec le narrateur et, partant, de l'immersion fictionnelle.

Troisièmement, ce décalage étant entièrement à l'avantage du narrateur, il oriente la lecture sur le terrain du jeu et le mode de l'enquête. L'intrigue grammaticale induit ainsi chez le lecteur une activité cognitive accrue. Sa totale absence de maîtrise sur le processus communicationnel et les modes d'accès au sens, et la domination du narrateur qui règle le rythme de la donation de l'information référentielle, produisent chez le lecteur une impatience – voire une angoisse – du sens, qu'il compense par ce que les psychologues de la compréhension appellent *search or effort after meaning* (Bartlett 1932). Dans cette quête de sens, la cognition se donne les mêmes exigences et répond aux mêmes besoins de produire du sens, qu'il s'agisse de résoudre les énigmes d'un texte de fiction ou de la compréhension d'un problème du monde ordinaire. En effet, *suspension of disbelief* ne signifie pas suspension des fonctions cognitives sérieuses, celles que l'on réserverait aux problèmes du monde réel, mais bien leur *détournement* à des fins ludiques. L'intrigue grammaticale est une énigme à laquelle les fonctions de résolution de problèmes se consacrent de façon totale, voire qui les accapare. Car loin de rester dans l'attente passive d'un dénouement cataphorique à cette intrigue pronominale, le lecteur se prête à des inférences anaphoriques et supplée par lui-même le contexte antérieur. Ce faisant, dans son imaginaire, qu'habite à présent le fictif, il fait ainsi préexister le référent au texte et en cela l'on peut dire que la présupposition d'existence amène le lecteur à produire le fictif.

Baroni (2007) analyse les *effets thymiques*¹ de la mise en intrigue des épisodes narratifs ; empruntons-lui cette notion pour l'appliquer à l'intrigue grammaticale. La systématique binaire du passage de ce que Baroni (2007, 49)

¹ Adjectif dérivé du nom *thymie* qui, en psychologie, renvoie à l'humeur, aux émotions et aux affects.

appelle la « dysphorie passionnante » à « l'euphorie conclusive », ce jeu de « bascule caché/montré » (Baroni 2007, 83), met le lecteur dans un état d'excitation cognitive². De même que la danseuse orientale ensorcelle le spectateur de ses voiles en découvrant son corps par intermittence, la première phrase et sa chorégraphie intrigante sont le principe d'une véritable érotisation du sens. Captivé par cette séduction diabolique du vide, le lecteur est attiré dans les filets du fictif dès la première phrase.

Dans le *Grand Robert*, à l'entrée *séduction*, on lit :

SÉDUIRE: [...] du lat. *seducere* « 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, embobeline, 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. [...]

Les énigmes *captivent*, *font miroiter* l'« euphorie conclusive » (Baroni 2007, 49), l'intrigue *attache* par la promesse d'une résolution ; la mise en intrigue du sens de la première phrase est séduction. Comme la femme séductrice sait rendre les regards captifs, la fiction utilise les artifices du texte pour s'attacher le lecteur. Pour Schaeffer (1999),

[...] les leures 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)

Pour parvenir à cette fin, il s'agit de retenir le lecteur en piégeant et détournant ses fonctions cognitives dès l'initiale. Les formes pronominales sans

² Baroni (2007, 83) parle d'« excitation ludique ».

antécédents exercent une attraction grâce à la mise en énigme du sens par le vide, par ces formes elliptiques promesses d'un sens occulté :

Ellipse du signe, éclipse du sens – leurre. (Baudrillard 1979, 101)

Le lecteur bascule dans le fictif par les creux et les vides qui, comme dans une dentelle, sont les ornements de l'écriture : « c'est le charme de cette *dimension de moins* qui nous ensorcelle » (Baudrillard 1979, 95).

Pour Barthes (1970), deux codes (ou logiques) régissent le texte narratif : le « code proaïrétique », auquel s'oppose le « code herméneutique ». Le code proaïrétique est celui de l'action, il progresse irrésistiblement vers un déroulement selon une logique linéaire, que le code herméneutique a pour fonction d'entraver :

Le code herméneutique, en effet, a une fonction, celle-là même que l'on reconnaît (avec Jakobson) 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)

Le code herméneutique déploie ses stratégies du *dévolement* en opposant à la vérité du fond les artifices de la forme. Le trouble à la surface du discours contribue à arrêter le regard sur les couches superficielles de la forme et l'empêche d'atteindre le fond. Pour Baroni (2007),

[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 troublant sa transparence et se rendant flou, le discours retient l'attention sur sa surface. Les stratégies anti-proaïrétiques du code herméneutique produisent donc une esthétisation du discours. Le discours romanesque n'entend pas uniquement transmettre l'information, il veut aussi *affecter* le lecteur, le séduire, lui procurer une jouissance esthétique. Autant que la séduction détourne du sens, le sens détourne de la séduction et tout discours cherchant à servir le sens voudra réduire le flou, dissiper le trouble, se prémunir contre toute perte de sa vérité. Pour Baudrillard (1979) et Barrera (2004), artifice et séduction écartent 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)

La séduction cache la vérité, et la vérité cache la séduction. (Barrera 2004, 21)

La première phrase du roman connecte ainsi le langage à sa fonction poétique ; elle est le lieu transitionnel qui fait frontière entre la logorrhée communicationnelle du monde et l'espace linguistique décalé, dévoyé, du roman ; elle initie le lecteur au plaisir esthétique de ce détournement du signe.

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)

Pour Baudrillard (1979), c'est bien la « réticence » du sens et le vide qui envoûtent. S'agissant d'un texte narratif, il faudrait néanmoins apporter une nuance : l'opacité du discours séduit tant qu'elle est compensée par la promesse de sa dissipation, tant que l'absurde n'est que retard du sens, selon la logique de l'alternance attente/résolution. S'il y a jouissance esthétique dans la lecture du roman, elle réside dans la coexistence à la fois harmonieuse et conflictuelle d'une *mimesis* de la réalité, qui progresse selon le *code proairétique*, et d'une artificialité poétique. S'il faut « laisser flotter les signes », ne pas les « épuiser sur le champ » (Baudrillard 1979, 150), la perte totale du sens risquerait de causer la fuite du lecteur, qui attend du texte narratif qu'il lui raconte une histoire. Sur le fil entre sens et non-sens, la première phrase expose la fragilité du texte romanesque, son arbitraire. Au bord du vide de la marge blanche sur la page, elle est la faille du fictif et s'assume, voire se revendique, comme telle, notamment à travers l'emploi des pronoms sans antécédents. Aussi, l'émotion littéraire se trouve-t-elle peut-être renforcée par cette fragilité, cet arbitraire, la gratuité avec laquelle la première phrase déclare, en dépit de tout, l'existence d'un monde factice :

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)

Le terme de *vide* a plusieurs fois été employé pour caractériser les pronoms personnels sans antécédents. La métaphore du trou fonctionne également, trou dans lequel on tombe pour s'abîmer dans l'univers fictionnel. Lewis Carrol a exploité ce motif du trou. 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. En anglais, la métaphore du *rabbit*

hole est productive et le terme apparaît dans des contextes très divers : il désigne tour à tour 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 encore, dans le domaine des jeux informatiques en ligne, un lien virtuel que l'utilisateur doit atteindre afin de pénétrer dans l'univers du jeu. Il ne s'agit donc pas seulement du passage vers l'inconnu, mais aussi d'une expérience d'absorption psychologique et émotionnelle, d'une immersion. Dans ce scénario, le Lapin 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 *intrigue* Alice, l'*attire* à l'*écart*, c'est là le sens étymologique de *séduire*. Et Alice finit par le suivre dans le trou.

Références bibliographiques

- ARIEL, Mira – 1990, *Accessing Noun Phrase Antecedents*, Londres : Routledge.
- BARONI, Raphaël – 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.
- BARRERRA, Claudia Fernanda – 2009, *Puissances de la séduction, la présence poétique au monde*, Paris : L'Harmattan.
- BARTHES, Roland – 1970, *S/Z*, Paris : Seuil.
- BARTLETT, Frederic C. – 1932, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge : Cambridge University Press.
- BAUDRILLARD, Jean – 1979, *De la séduction*, Paris : Galilée.
- CHAFE, Wallace L. – 1994, *Discourse Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago : University of Chicago Press.
- GOLLUT, Jean-Daniel & Joël ZUFFEREY – 2000, *Construire un monde, les phrases initiales de La comédie humaine*, Lausanne : Delachaux & Niestlé.
- GREIMAS, Algirdas Julien – 1966, « Éléments pour une théorie de l'interprétation des récits mythiques », *Communications*, 8, pp. 28-59.
- HALLIDAY, Michael A. K. & Rugaiya HASAN – 1976, *Cohesion in English*, Harlow : Pearson Education, Longman.
- HO-DAC, Lydia-Mai – 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.

- KLEIBER, George – 1981, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris/Metz : Klincksieck.
- 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.
- LAMBRECHT, Knud – 1994, *Information Structure and Sentence Form. Topic, Focus and the Mental Representation of Discourse Referents*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LE NY, Jean-François – 1979, *La sémantique psychologique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- PASSOT, Virginie – 2012, *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 doctorat, sous la direction de P. Cotte, Université de Paris-Sorbonne.
- PRINCE, Ellen – 1981, "Toward a Taxonomy of Given-New Information", in COLE, P. (éd.), *Radical Pragmatics*, New York : New York Academic Press.
- PROPP, Vladimir – 1965, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil. Première publication en russe en 1928.
- REBOUL, Anne – 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.
- RICOEUR, Paul – 1983, *Temps et récit*, volume 1, Paris : Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie – 1999, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris – 1965, « Thématique », in TODOROV, T. (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, pp. 263-307.
- VUILLAUME, Marcel – 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris : Éditions de Minuit.