

**TITRES ET INCIPIT : «SEUILS» ET «PASSAGES» DANS LA
CONSTRUCTION DE L'ESPACE ROMANESQUE : LES MYSTERES
DE PARIS D'EUGENE SUE , LA CASA ISPIRATA D'ALBERTO
SAVINIO**

**TITLES AND INCIPIT : "THRESHOLD" AND "PASSAGES".
CONSTRUCTION OF SPACE IN NOVEL : MYSTERIES OF PARIS
BY EUGENE SUE , LA CASA ISPIRATA BY ALBERTO SAVINIO**

**TITOLI E SCRITTURA DEL INIZIO : "SOGLIA" E "PASSAGI".
COSTRUZIONE DELLO SPAZIO ROMANESCO : I MISTERI DI
PARIGI DI EUGENIO SUE , LA CASA ISPIRATA DI ALBERTO
SAVINIO**

Juliette LE GALL¹

Résumé

Lieu textuel double, favorable à la création de passages au sein du texte romanesque, l'incipit sera à l'origine de l'accès progressif à l'univers de la fiction.

«Écriture du commencement» l'incipit savinien introduira d'emblée le personnage-narrateur doté du «regard descripteur» et auquel reviendra la responsabilité de donner à voir l'espace urbain parisien. L'alliance du topos narratif de l'arrivée, dans le texte d'Alberto Savinio à la figure romanesque de l'étranger aura pour effet, au seuil du texte, d'orienter la construction, mais aussi la perception de l'espace romanesque. Étranger par rapport à l'espace urbain parisien qu'il n'est pas censé connaître et qu'il va explorer, le personnage-narrateur savinien partagera avec le héros populaire d'Eugène Sue la description ambulatoire, permettant de peindre littérairement Paris. La notion de visualisation, décrite par Philippe Ortel pourra être mobilisée au sujet de la représentation de Paris dans La Casa ispirata et Les Mystères de Paris. Forme ouverte à l'imaginaire urbain, le roman populaire d'Eugène Sue s'attachera à rendre visible les dessous de Paris. Si ce projet d'écriture peut faire penser par son contenu à l'esthétique réaliste privilégiant la notion de «visibilité» de la ville, à la manière d'Honoré de Balzac, Eugène Sue ne l'utilise pourtant qu'en trompe-l'œil.

Mots-clés : figure romanesque de l'étranger, capacité à voir, visibilité, visualisation, description ambulatoire, imaginaire urbain, représentation littéraire de Paris

Abstract

Double textual space, incipit is one of the main support, of passages within the text, the incipit is both causing progressive creation and access to the world of fiction. About "Writing the beginning", savinian incipit immediately introduces a narrator possessing the "handle look" which will be able to giving to see urban Paris area. Indeed, the association of narrative topos of arrival in Alberto Savinio 's text' with foreigner

¹ juliette.legall188@gmail.com, Université de Rennes 2, France.

figure will have the effect, through the text, to lead to the space construction, in novel but also to give an idea of fictional space perception. Urban parisian area that is not supposed to know will be explored by – savinian narrator. He shares with Eugène Sue's popular hero ambulatory description to paint literary Paris. Moreover, visualization concept described by Philippe Ortel will be used for fictionnal representation of Paris in *La Casa ispirata* (1925) by Alberto Savinio and in *The Mysteries of Paris* (1842-1843) by Eugène Sue. Open to the urban imaginary, the popular novel, inspired by Eugène Sue will seek to make visible Paris. If this writing purpose can make think to realistic aesthetic associating "visibility" concept to the city, in the manner of Honoré de Balzac, actually Eugène Sue only pretends to use it.

Keywords : foreigner figure, capacity of seeing, visibility, visualisation, urban parisian imaginary, literarian parisian representation

Riassunto

Doppio luogo testuale, posto aperto alla creazione di passaggi all'interno del testo romanesco, l'incipit sta per dare accesso poco a poco al mondo della finzione. Luogo simbolo della "Scrittura del principio" l'incipit Saviniano introduce subito il personaggio-narratore dotato dello "sguardo manico" a Parigi, dove assume la responsabilità di dare a vedere la città scoperta. La combinazione di alcuni topoi narrativi, come quello dell'arrivo nel testo di Alberto Savinio con quello della figura romanesca dello straniero avrà l'effetto di creare soglia del testo, di guidare la costruzione dello spazio immaginario romanesco. Confrontato allo spazio urbano di Parigi che il narratore-personaggio saviniano è supposto conoscere, lo esplora con lo sguardo dello straniero. Come l'eroe popolare di Eugène Sue, la descrizione ambulatoire è commune dal personaggio saviniano e permette di dipingere Parigi. Il concetto di visualizzazione, descritto da Philippe Ortel sarà usato attraverso la scrittura letteraria di Parigi nella *Casa ispirata* di Alberto Savinio e nei *I Misteri di Parigi* di Eugène Sue. Aperto all'immaginario urbano, il romanzo popolare, iniziato da Eugène Sue cerca di rendere conto del visibile nella rappresentazione di Parigi. Questo progetto di scrittura potrà fare pensare a l'estetica realistica, attraverso il concetto di "visibilità" associato a quello della città, alla maniera di Honoré de Balzac, mentre Eugène Sue, tuttavia, fa finta di usare .

Parole chiave : figura romanesca del straniero, capacità da vedere, visibilità, visualizzazione, immaginario urbano parigino, descrizione, rappresentazione letteraria di Parigi.

Elément paratextuel, le frontispice au même rang que le titre, est l'un des moyens visuels de créer l'horizon d'attente chez le lecteur, qui n'a pas encore eu accès au texte. Dans certaines éditions illustrées des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, sa présence peut favoriser, comme le titre attribué à une fiction, la mise en place d'un ensemble de «stratégies d'ouverture», selon Andrea Del Lungo¹. Obéissant à la logique iconique, le frontispice fait partie de ces seuils visuels franchis par le lecteur dont le rôle consiste à construire, par l'intermédiaire d'un simple regard, l'envie de se plonger dans le texte qu'il est censé illustrer : «l'acte de lecture commence par un

¹ Del Lungo, A., *L'incipit romanesque*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2003.

acte de regard, qui construit, *via* le frontispice, une image virtuelle et prospective du texte à venir¹. L'*incipit* sera en effet souvent appréhendé comme un «lieu programmatique de codification et de référence»², pour reprendre la formulation de Philippe Hamon. La perspective systémique, privilégiée par Andrea Del Lungo dans son étude consacrée à l'écriture du commencement suppose une redéfinition du concept d'*incipit*, en s'appuyant sur diverses distinctions terminologiques et de notions : l'«ouverture», est ainsi définie comme «une série de passages stratégiques»³. L'*incipit* se doit effectivement d'être perçu comme une zone stratégique de passage de la fiction. La notion de «passage» qui lui est associée partage aussi une certaine parenté avec la notion de «cadre générique». En peinture comme en littérature, la notion commune de «cadre» renvoie à une fonction de délimitation. Lieu du commencement, l'*incipit* romanesque se révèle être aussi le lieu d'une prise de position, comportant plusieurs enjeux: ceux de légitimer, d'orienter le texte, de diffuser des indications stylistiques et génériques, mais surtout de construire l'univers fictionnel. L'*incipit* sera aussi ce moment, cet espace textuel constituant un seuil majeur, un passage à franchir, ce qui fait que le lecteur a d'abord affaire à un «commencement textuel», pour reprendre la formule d'Andrea Del Lungo,⁴ matérialisé notamment par l'ouverture d'un espace n'appartenant pas au monde réel (même s'il peut être revendiqué comme tel. Cette revendication d'authenticité deviendra ainsi un *topos* littéraire de la fiction romanesque bien connu).

Dans l'*incipit* des *Mystères de Paris*, le romancier populaire Eugène Sue semble recourir en apparence à ce *topos* mais pour mieux s'en détacher par la suite, en proposant à ses lecteurs une vision fantasmée de Paris, plus proche de la notion de «visualisation», telle qu'elle est décrite par Philippe Ortel⁵ que de celle de «visibilité», à la manière de Balzac. Or la «visibilité» s'apparente à l'un des traits de l'esthétique réaliste, s'attachant à reproduire le plus fidèlement possible les rapports de l'homme au monde réel, jusqu'à

¹ *Ibid.*

² Hamon, Ph. , «L'image-seuil: Frontispices», *Imageries. Littérature et images au XIX^{ème} siècle*, coll. « Les Essais », José Corti, Paris, 2001, pp.245-269.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Ortel, Ph. , « Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^{ème} siècle », *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkine, coll. « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2001, pp.111-140.

en révéler la part de médiocrité et à en souligner parfois la banalité, le prosaïsme. Associer la notion de «visualisation»¹, aux récits respectifs d'Eugène Sue et d'Alberto Savinio sert ainsi, en reprenant la définition de Philippe Ortel, à désigner tout ce qui attire à l'imaginaire, au rêve². L'espace urbain sera effectivement un lieu privilégié, car «la grande ville est toujours un potentiel inépuisable de projections imaginaires, tout ce qui est présent dans la ville est comme un morceau flottant découpé sur un arrière-plan infiniment divers».³

L'incipit s'avère ainsi être, presque par essence, un «point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire encore méconnu du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début des repères nécessaires à sa propre exploration»⁴. Ce processus de transformation auquel se trouve soumise la réalité fait écho à la notion de «visualisation» décrite par Philippe Ortel et opposée à celle de «visibilité». Karlheinz Stierle semble d'ailleurs suggérer le processus de visualisation à l'œuvre dans le roman populaire d'Eugène Sue en évoquant la présence de «projections imaginaires.»⁵ Soumise à une sorte de filtre, la perception et son contenu se verront ainsi modifiés sous l'effet du procédé de visualisation, remettant ainsi en cause le rapport entretenu jusque-là avec le réel. Matthieu Letourneux⁶ voit en l'altération du monde connu (l'espace urbain parisien) à laquelle recourt l'auteur des *Mystères de Paris*, le résultat de procédés littéraires mobilisés :

[...] je soulignerai simplement le caractère retors des mécanismes littéraires et lectoriaux mis en branle. Il s'agit de parler d'abord d'un espace essentiellement romanesque (celui du passé ou du lointain qu'on ne peut connaître que par les livres), et de révéler ensuite que les intertextes romanesques ne sont convoqués que pour construire une vision plus exacte de notre monde; le procédé revient à faire comme si la réalité avait besoin du livre (et du livre le plus éloigné de l'expérience, le récit de fiction) pour être touchée du doigt. La seule explication d'un tel détour c'est que l'altération du monde connu que propose Eugène Sue repose fondamentalement sur des mécanismes littéraires: ce n'est pas la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Stierle, K., «Les mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie», *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, trad. Rocher-Jacquin, Marianne, éd. la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2001, pp. 303-312.

⁴ Del Lungo, A., «La question du passage», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 21-38.

⁵ *Ibid.*

⁶ Letourneux, M., «Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains», *Le voyage à Paris, RITM*, n°37, 2007.

face cachée de la société parisienne qu'il s'agit de révéler dans sa réalité; au contraire , il s'agit de saisir cette réalité à travers le double filtre littéraire de Walter Scott et de Fenimore Cooper ,autrement dit de la saisir par le biais d'œuvres insistant sur les deux écarts du temps et de l'espace ,ceux-là mêmes qui construisent notre perception .¹

L'acception commune associée au terme « *incipit* » désigne généralement la première phrase, voire les premiers mots d'une œuvre littéraire. Il s'agit, en reprenant les distinctions terminologiques d' Andrea Del Lungo², de «l'attaque», c'est-à-dire des premiers mots du texte, circonscrits à «l'intérieur de l'espace de l'*incipit*»³ , tandis que «l'*incipit*» serait du point de vue formel la première unité du texte, celle située «à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction»⁴. L'*incipit* chez Eugène Sue pourrait donc, d'après cette acception générale, être limitée à la phrase suivante, consistant à donner la traduction d'un mot en argot au lecteur :

Un tapis-franc, en argot de vol de meurtre ,signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas-étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation ,qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne: forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent.⁵

Soumettre dès l'*incipit* un certain mode de discours (l'argot) influence la construction de l'espace romanesque et la manière dont le lecteur pourra l'appréhender. En effet, l'usage de l'argot, ici, reste étroitement lié à l'écriture de l'espace urbain littéraire. L'assimilation des bas-fonds parisiens à l'argot, en fait un lieu « parloir», selon Philippe Hamon⁶. Au seuil des *Mystères de Paris*, une pratique singulière de la parole, faisant écho à une «parlure»⁷ et correspondant à une zone délimitée est fixée.

¹ *Ibid.*

² Del Lungo, A., « Frontières de l'*incipit*», *L'incipit romanesque, op. cit.*, p.50.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Sue, E., «I.LE TAPIS-FRANC », *Les Mystères de Paris*, édition dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, coll., « Quarto », Paris, Gallimard, 2009, p.35.

⁶ Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. «Hachette université. Langue, linguistique, communication », Hachette, Paris, 1981.

⁷ *Ibid.*

Cette «parlure» participe dès le début du roman, à la création d'un imaginaire de la ville, prenant pour point d'appui le lieu géographiquement délimité des bas-fonds parisiens. Lieu propice à la diffusion d'un imaginaire, l'argot n'est effectivement qu'un outil supplémentaire, permettant d'emblée de renvoyer le lecteur dans un ailleurs.

Que peut apporter l'usage de l'argot au début d'un roman? Sur ce point, Guy Rosa distingue Honoré de Balzac de Victor Hugo : langue du crime l'un, l'argot devient surtout la langue de la misère l'autre.¹ Comme Balzac, Eugène Sue y associe la question du crime mais n'en « expulse » pas la dimension pittoresque, comme l'avance Guy Rosa dans son essai. En s'appuyant explicitement sur l'intertexte de Fenimore Cooper, il paraît doter l'argot de deux dimensions: assimilé au crime, c'est aussi le motif du voyage à Paris qui surgit. Quand on songe à l'*incipit* comme lieu d'une succession de «passages» opérés entre le réel et l'univers de la fiction, le lieu familier s'avère être l'objet de mise en scène : il est présenté au lecteur comme un lieu d'abord exotique par l'intermédiaire de l'argot, ce « langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoûtantes de sang»².

Appartenant à l'espace du paratexte et assumant une fonction informative, le titre peut suggère l'univers romanesque. Communément décrit chez Eugène Sue et Alberto Savinio, l'espace urbain parisien sera cependant suggéré différemment au lecteur. Le titre *Les Mystères de Paris* tend plutôt à mettre en valeur Paris en tant que ville, dont la face cachée sera révélée au lecteur. Espace familier au lecteur, sa partie méconnue est offerte à l'exploration, de sorte que ce titre s'inscrit d'abord dans une stratégie d'ouverture, déjà esquissée. Andrea Del Lungo recourt effectivement le terme «d'ouverture»³ pour souligner l'importance du titre dans la construction d'un espace romanesque. Le titre établit, avant même le commencement du récit une «série de passages stratégiques, se réalisant entre le paratexte et le texte».⁴

Comme l'*incipit*, le titre constitue l'un des seuils du texte et contribue, généralement, à la construction de l'espace romanesque, en opérant «une série d'ouvertures successives, obéissant à une stratégie complexe de communication et remplissant un rôle indiciel»⁵. Pouvant indiquer la dimension imaginaire du récit à venir, son influence dans la

¹ *Ibid.*

² Sue, E., *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.37.

³ Del Lungo, A., « La question du passage », *L'incipit romanesque*, op. cit. , pp. 21-38.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

lecture du texte à venir est contrasté puisque son choix par l'auteur supposera parfois d'effacer un ensemble de signaux liés directement ou à indirectement l'espace romanesque. Eugène Sue semble recourir à cet effacement subtil des signaux, même si le titre choisi par le romancier populaire prendra plus tard une dimension générique. Ce choix marque par ailleurs le recours à une disposition plus réduite, dans laquelle le statut énigmatique du texte à venir est maintenue, comme le note Karlheinz Stierle¹. Comme l'*incipit*, le titre attribué au roman populaire chez Eugène Sue permettra de donner une «direction» de passage, en déterminant des espaces, dans lesquels le lecteur peut entrer, alors qu'il n'a pas encore eu accès au récit.

Le rapport au temps et à l'espace paraît moins thématized chez Eugène Sue que chez Savinio. En reprenant le syntagme de «la maison hantée» pour son roman, Savinio exploite le *topos* du fantastique, qui fait déjà écho à toute une recherche sur le temps et l'espace. Plus explicitement orienté que chez Eugène Sue, dont le titre conserve une part énigmatique (même si sa formulation des «mystères» deviendra plus tard un signe générique, désignant le mystère urbain), le choix de Savinio apparaît comme étant plus «codifié», puisque c'est le *topos* littéraire bien connu et identifiable de la maison hantée qui ressort. Pour Ferdinando Amigoni² l'ambiguïté du point de vue linguistique, moins perceptible en Français qu'en Italien, y demeure pourtant. Le syntagme «*la casa ispirata*» s'avère être incomplet en Italien: «*la casa ispirata a o da³ qualcuno, qualcosa*»⁴. Une interprétation métaphorique du titre reste cependant envisageable puisque «le titre attribué à l'objet familier de la maison une faculté traditionnellement réservée à des sujets humains» insérer référence. L'originalité de ce titre naît de son déséquilibre: par l'intermédiaire de ce syntagme inachevé en Italien, Alberto Savinio recourt en réalité à une invention linguistique, en dépassant le fonctionnement du système linguistique de la langue dans laquelle il écrit: le syntagme «*la casa ispirata*» se doit d'être compris comme «*la casa ispirata dagli spiriti*», soit, «la maison hantée par des fantômes»⁵. Savinio ne ferait en fait que reprendre une expression qui n'est familière qu'aux lecteurs français et anglais: celle de la «*haunted house*», de la maison

¹ Stierle, K., « Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie », *La Capitale des signes. Paris et son discours*, op.cit., pp.303-312.

² Amigoni, F., « Nel grave silenzio della *Casa ispirata*. Savinio tra fantastico e autobiografia », *Strumenti Critici*, n°1, p.35-60, Il Mulino, Bologne, 1999.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* « La maison est hantée par quelqu'un ou par quelque chose »

⁵ *Ibid.*

hantée, devenu un motif courant de la littérature européenne. Alberto Savinio soumet donc, à travers le titre, une «amplification sémantique d'un adjectif [«ispirata»], qui avait dans sa signification d'origine une dimension désuète, en Italien»¹. L'hypothèse défendue par Stefano Lazzarin² dans son article consacré au *topos* de la maison hantée se doit ici d'être rappelée : analysant la récurrence de certains *topoi* «fantastiques» de la littérature occidentale, la notion de «chronotope» définie par Mikhaïl Bakhtine s'avère précieuse. Prenant soin de distinguer le «chronotope générique» du «motif chronotopique», Stefano Lazzarin avancera l'argument selon lequel le chronotope générique de l'histoire de fantômes ne fonctionnerait qu'avec celui du motif chronotopique de la maison hantée.

Le fait de mettre en valeur le «motif chronotopique» (celui de la maison hantée) plutôt que le «chronotope générique» (l'histoire de fantômes), d'après la distinction établie par Mikhaïl Bakhtine,³ trouve écho chez Alberto Savinio dans la manière de construire l'espace romanesque à partir du titre. Le motif chronotopique de la maison hantée, qui donne son nom au roman de Savinio a pour effet d'introduire, bien avant l'*incipit*, un rapport particulier à l'espace et au temps, comme le fait remarquer Stefano Lazzarin⁴: reproduisant «un temps qui lui est propre [et] incarnant une image»⁵, ce motif chronotopique opère une «fusion de caractéristiques spatiales et temporelles, dans un ensemble doté de sens et de concret»⁶, ce qui est justement une caractéristique du chronotope générique.

L'image du «seuil» utilisée par Andrea Del Lungo permettrait de suggérer davantage l'idée «d'une zone indéfinie, de passage et de transition entre deux espaces en dehors du monde réel et en dedans de l'œuvre de fiction (le roman)». Walter Benjamin⁷ avait déjà utilisée la notion de «passage» pour désigner l'espace urbain parisien, auquel il a consacré une étude riche et complexe. Tel qu'il l'entend, la notion de «passage» contient

¹ *Ibid.*

² Lazzarin, S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^{ème} siècle*, Centre de recherche « Identités, représentations, échanges (France-Italie)», Presses Universitaires de Caen, «Cahiers de Transalpina», 2004.

³ Bakhtine, M., «Formes du temps et du chronotope dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, coll. «Tel », n°120, Gallimard, Paris, 1987, pp. 238-397.

⁴ Lazzarin, S., « Ces terrifiantes histoires de maisons hantées *Su alcune case infestate del Novecento italiano* », *Italianistica Rivista di letteratura italiana* , n°2-3, 2002, pp.143-161.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, coll. «Passage », Jean Lacoste (Traducteur) , Rolf Tiedemann (éditeur scientifique) , Ed. du Cerf, 1989, Paris.

déjà «l'idée de transition, de passage entre le texte et la ville»¹ et lui servira souvent à désigner l'essence de la lisibilité de la ville, car l'image même du lieu de passage suggère les percées d'un texte, ouvrant à la fois sur la ville et sur l'expérience du privé et du public.

Dans le récit de Savinio, le choix de déléguer la parole à un «je» et la temporalité signifiante dans laquelle s'inscrit la première phrase du roman «Je vins habiter la maison», est reprise un peu plus loin au cours de l'*incipit*. la présence immédiate du passé-simple dans la première phrase du roman aura pour effet de dévoiler l'existence d'un certain écart temporel entre le présent de l'écriture et le moment où les faits racontés se sont passés. Ce choix d'écriture est intéressant, dans le sens où l'*incipit* est le lieu par excellence pour s'interroger sur les modalités du commencement : comme le rappelle Andrea Del Lungo² la question essentielle sera toujours la même: Par où commencer ? L'acte de parole, valorisé dans l'*incipit* entraînera toujours, en effet, «une coupure dans le *continuum* temporel»³. Or la parole qui se trouve intégrée au seuil de la fiction entraînera une temporalité et un ordre différent.

Ce choix d'ordre arbitraire (commencer le récit à tel moment plutôt qu'un autre) sera souvent l'objet de dissimulation supposant une stratégie d'écriture particulière, selon Andrea Del Lungo⁴ et à laquelle Savinio semble recourir, par l'intermédiaire de son narrateur: il choisit en effet de « faire remonter le début de la narration à un commencement prétendument absolu, qui puisse justifier l'acte inaugural et légitimer l'ordre du discours narratif»⁵. La phrase inaugurale «Je vins habiter la maison» (*Venni ad abitare nella casa*) peut surprendre, car elle suppose, avant même l'ouverture de l'espace romanesque, la prégnance d'un ordre temporel précis, correspondant à une modalité d'ouverture contrastée: distincte de l'*inprincipio*, traduisant souvent le «désir du commencement absolu, par le récit d'un événement inaugural, dont l'effet est de rendre naturelle la frontière du début»⁶ (l'idée sera alors de transmettre au lecteur l'image d'une genèse du monde représenté) mais aussi d'un début *in medias res*, ce qui suppose déjà une coupure de la séquence temporelle, donc l'existence

¹ *Ibid.*

² Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque, op.cit.*, pp.103-126.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

d'événements antérieurs, ce qui fait apparaître la parole du narrateur savinien comme d'emblée transgressive : perturbant l'ordre du récit dès l'*incipit*; la transgression provient du choix de l'anachronie, soumettant une succession non chronologique des séquences temporelles de l'histoire.

Gérard Genette¹ y aura perçu une ressource traditionnelle de la narration littéraire, et dont l'usage serait l'indice d'une forme de «résistance», notamment dans le roman moderne. Le début *in medias res* chez Eugène Sue a la particularité d'être doté d'un certain nombre de «fractures textuelles»², à l'origine d'un partage formel. La première partie de l'*incipit*, dont le contenu thématique est proche d'un discours préfaciel, comporte en effet de fréquentes adresses aux lecteurs, tant aux niveaux commentatif que méta narratif et se trouve visuellement séparée du reste de l'*incipit* des *Mystères de Paris*, pour laisser place au début du récit, *in medias res* :

*Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le pont au Change et s'enfonça dans la Cité, dédales de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le palais de justice jusqu'à Notre-Dame.*³

La situation du narrateur savinien à l'ouverture du roman l'assimile à un passé imprécis et fait à nouveau écho à un *topos* narratif répertorié et identifiable : celui du *topos* narratif de l'arrivée, favorable à la construction de l'espace romanesque au seuil du texte, puisqu'il introduit dès le début du récit «un schème narratif de mouvement d'ouvertures et de déplacements, dans l'enchevêtrement clôtures d'espace plus ou moins connus et plus ou moins définis»⁴. Ce *topos* l'arrivée⁵ offre l'intérêt d'être double : le fait d'évoquer au seuil du roman l'arrivée du narrateur à Paris, espace urbain inconnu, permettra à la fois de suggérer l'ouverture d'un espace, tout en y introduisant le thème du dépaysement. L'ailleurs se trouve, si l'on reprend les remarques de Ferdinando Amigoni⁶, esquissé aussi par l'intermédiaire d'un narrateur expérimenté, doté du pouvoir de seconde vue, à la manière

¹ Genette, G., «Espace et langage», *Figures I*, «Tel quel», Seuil, 1969, Paris, pp.101-108.

² Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, pp. 103-126.

³ Sue, E., «I. LE TAPIS-FRANC», *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, pp. 103-126.

⁵ Del Lungo, A., «L'idée clef de passage», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p.99.

⁶ Amigoni, F. «*Nel grave silenzio della 'Casa ispirata'. Savinio tra fantastico e autobiografia*», *art. cit.*

de Balzac. Comparé à Ulysse et à Socrate (à travers la référence à Alcibiade) le persnnag-narrateur savinien s'inscrit dans le thème du voyage. A travers l'*incipit* des *Mystères de Paris*, Eugène Sue paraît suggérer au seuil du texte une variation voilée du *topos* de l'arrivée si visible, voire exhibé chez Alberto Savinio. Ainsi, on retrouvera également l'idée de dépaysement au commencement des *Mystères de Paris* puisque l'auteur, qui entreprend un *exercursus* liminaire à la fois commentatif et méta narratif, proche d'un discours préfaciael :

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper [...] Nous abordons avec une double défiance quelques-unes des scènes de ce récit. Nous craignons d'abord qu'on ne nous accuse de rechercher des épisodes repoussants ,et,une fois même cette licence admise, qu'on nous trouve au dessous de la tâche qu'impose la reproduction fidèle , vigoureuse, hardie, de ces mœurs excentriques [...] En songeant que peut-être nos lecteurs éprouveraient le même ressentiment, nous nous sommes demandés s'il fallait nous arrêter ou persévérer dans la voie ou nous nous engagions ,si de pareils tableaux devaient être mis sous les yeux du lecteur.¹

Eugène Sue s'est probablement inspiré de Pierce Egan pour *Les Mystères de Paris*, qui avait déjà désigné l'espace urbain comme une «ville-texte» dans *Life in London* (1821)² Plus tard, «la ville-texte» deviendra une notion à part entière, utilisée par certains critiques littéraires pour s'interroger sur la sémiologie de l'espace urbain: la notion de «ville-texte» servira ainsi à désigner la ville comme un lieu qui serait «saturé de significations et travaillé d'images» selon Karlheinz Stierle.³

Le motif de l'exploration des bas-fonds, introduit par Eugène Sue se trouve intimement lié à la structure narrative téléologique, décrite par Andrea Del Lungo.⁴ La présence de cette structure de l'exploration dans l'*incipit* des *Mystères de Paris* paraît davantage liée à l'histoire, qu'à la narration en elle-même, c'est-à-dire à la prise de parole du narrateur. On pourrait aisément établir une comparaison entre l'approche de Sue , par

¹ Sue, E., « I.LE TAPIS-FRANC », *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, pp. 35-37.

² « *The metropolis is a complete cyclopaedia, where every man of every sector habit may findsomething to please his palate [...] every square in the metropolis is a sort of map well worthy of exploring* », Egan, P., *Life in London , or Days and Nights of Jerry Hawthorne and his elegant friend Corinthian Tom*, Sherwood , Nelly & Jones, 1821.

³ Stierle, K., « Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie », *La Capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, pp. 303-312.

⁴ Del Lungo, A., «La découverte et l'attente», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p.88.

rapport à celle adoptée par Savinio: leur façon d'aborder le début de roman n'apparaît pas si éloignée, car les deux auteurs usent communément cette structure narrative qualifiée de «téléologique». La reprise du *topos* narratif de l'arrivée, dans l'*incipit* de *La Casa ispirata* peut faire écho au motif de l'exploration, si l'on reprend les remarques formulées par Andrea Del Lungo¹ à propos de la manière dont la critique littéraire a pu appréhender le *topos* narratif de l'arrivée dans l'*incipit*: la dimension mimétique de l'arrivée a souvent été associée à la figure symbolique de l'entrée dans l'espace du roman.

Ce type de structure narrative est d'autant plus valorisé par la mise en scène du personnage du Chourineur, puis du héros populaire Rodolphe, dont la traversée des bas-fonds devient un moyen pour Eugène Sue d'opérer subtilement le glissement entre la ville connue par ses lecteurs, désignée dans la première partie de l'*incipit* (et proche du discours préfaciel) et la ville inconnue, par une série de déplacements, comme l'a remarqué Matthieu Letourneux dans son article « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits des mystères urbains ».² L'intertexte du récit de voyage y est récurrent, ce qui apporte au pacte de lecture une dimension inédite: l'évocation initiale du Tapis-franc renvoie dans un premier temps et de façon explicite à une vision néohippocratique de l'espace, c'est-à-dire celle consistant à attribuer à chaque quartier de Paris «une constitution précise déterminée par l'exposition et la topographie».³

L'écriture d'Eugène Sue, plus proche de la notion de «visualisation»⁴ que de celle de «visibilité», semble donc proposer d'une manière particulière l'expérience de la ville, pouvant faire penser à la «trace». Karlheinz Stierle rappelle en effet que la notion de «trace» consistera à soumettre «une projection du monde exploré par le chasseur et

¹ Del Lungo, A., « Topoi narratifs », *L'incipit romanesque*, op. cit., p.84.

D'un point de vue général, les départs, les déplacements et les arrivées s'insèrent donc dans une structure narrative téléologique, celle de l'exploration, spéculaire de l'expérience de la lecture.

² Letourneux, M., « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », *Le voyage à Paris*, RITM, n°37, 2007.

³ Delattre, S., « Les bas-fonds », *Les douze heures noires: la nuit à Paris au XIX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, coll. « L'Évolution de l'humanité », Albin Michel, Paris, 2000, pp.650-820.

⁴ Ortel, Ph., « Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^e siècle », *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkin, coll. « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 111-140.

la figure du trappeur, présente par exemple dans le roman américain . De plus, la complexité de l'*incipit* romanesque serait surtout liée à la présence d'une «superposition de passages»¹, opérant des ouvertures simultanées à l'intérieur d'un même texte. Privilégiant une perspective diachronique, Andrea Del Lungo² relèvera principalement deux autres passages spéculaires. Le premier consistant à relier l'*incipit* à un vaste intertexte (celui de l'histoire littéraire en général): l'*incipit* en tant que «commencement textuel» prend position par rapport à des modèles. Cependant, cette prise de position n'en serait que redoublée, car «l'*incipit* s'insère lui-même dans un intertexte d'*incipit*, reposant sur des formes stéréotypées connues et faisant signe»³. Bien que relié à un ensemble «d'intertexte de commencements»⁴, il pourra aussi s'en détacher plus ou moins explicitement, en imposant de nouvelles codifications, de nouveaux modèles.

Corpus d'étude

Savinio, A., *La maison hantée*, traduit de l'Italien par Jean-Marie Laclavetine, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », Paris, 1992

Savinio, A., *La casa ispirata*, coll. « Piccola Biblioteca Adelphi », n°187, Adelphi Edizioni, (1986), Milan, 2009

Sue, E., *Les Mystères de Paris*, édition dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, coll. « Quarto », Gallimard, Paris, 2009

Ouvrages de référence

Amigoni, F., « *Nel grave silenzio della 'Casa ispirata'. Savinio tra fantastico e autobiografia* », *Strumenti Critici*, n°1, Il Mulino, Bologne, 1999

Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, coll. « Passage », trad. Jean Lacoste, Rolf Tiedemann (éd. scientifique), éd. du Cerf, Paris, 1989

Del Lungo, A., *L'incipit romanesque*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2003

Dupeyron-Lafay, F., « Le gothique urbain dans *Confessions of an english opium-eater* (1821) de Thomas de Quincey et *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson », *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, textes réunis par Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier, Paris, 2007

Hamon, Ph., « Voir la ville », *Romantisme*, n°83, 1994

Hamon, Ph., *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, coll. « Les Essais », José Corti, Paris, 2001

Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. « Hachette université. Langue, linguistique, communication », Hachette, Paris, 1981

¹ Del Lungo, A., *L'Incipit romanesque*, op.cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

- Kalifa, D., «Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », *Sociétés et représentations*, 2004/1, tome 17, publications de la Sorbonne
- Lazzarin, S., «Ces terrifiantes histoires de maisons hantées. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, n°2-3, 2002
- Lazzarin, S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^{ème} siècle*, Centre de recherche «Identités, représentations, échanges (France-Italie)», Presses Universitaires de Caen, «Cahiers de Transalpina», 2004
- Ortel, Ph., «Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^e siècle», *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkin, coll. «Champs visuels», L'Harmattan, Paris, 2001
- Rosa, G., «Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV,7)», Pierre Brunel, École doctorale de Paris-Sorbonne, *Hugo, Les Misérables*, éd. Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1994
- Sayer, F., «L'enfer parisien: à propos de quelques filtres imaginaires, captations mythiques et fantasmés-écrans», Chantal Liaroutzos, Crystel Pinçonat (ouvr.coll.), *Paris, cartographies littéraires*, coll. « Sciences de la ville », Éditions Le Manuscrit, Paris, 2007
- Stierle, K., «Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie», *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, trad. Marianne Rocher-Jacquín, éd. la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2001