

## Commencer le poème. De quelques *incipit* dans la poésie hispano-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle

HERVÉ LE CORRE

CRICCAL UNIVERSITÉ PARIS 3 SORBONNE-NOUVELLE

hervelecorre@free.fr

### *Incipit* (et poésie)

---

1. Traduit en 2003, le livre d'Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque* reprend, synthétise et prolonge de déjà nombreuses études portant sur ce « seuil » – terme que le critique italien préfère à celui de « frontière » – de l'œuvre que constitue l'*incipit*. Ce seuil est comme l'extension dans le texte du territoire paratextuel dessiné jadis par Genette. Ce « lieu stratégique du texte », pour continuer avec Del Lungo, est celui de la rencontre entre destinataire et destinataire, il suggère un parcours, joue déjà avec le lecteur, qu'il tente de « piéger », ou tout au moins lui délivre quelques indices et établit certaines des « règles » d'un jeu qui rythmera le monde de la fiction. Une des premières questions que se pose Del Lungo concerne bien évidemment les frontières d'un *incipit* qui ne saurait se réduire à la première phrase d'un texte. Del Lungo propose même, dans l'exemple du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, que ce soit le premier chapitre du roman qui en constitue l'*incipit*, comme première unité textuelle. Parmi les autres éléments avancés par Del Lungo et d'autres critiques (par exemple De Biasi), l'*incipit* constitue un lieu privilégié pour l'approche méta-textuelle et semble contenir *in nuce* les éléments que le texte va déployer. De telles remarques paraissent s'enraciner aussi dans une pratique auto-analysée par les écrivains, pensons, pour le cas de la nouvelle (et de la poésie) à l'exemple de Poe et à l'importance que celui-ci accorde aux premiers mots d'une narration brève. L'*incipit* serait ainsi la première pièce d'un mécanisme de précision.
2. Louis Aragon, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (1971) donne cependant une toute autre version de ce qu'est – pour lui – l'*incipit* : s'il emploie à peu près la même image que Del Lungo, en parlant de

« phrase-seuil » (illustrée, dans la belle édition des Sentiers de la Création, ici par une « fenêtre à persienne » – Picasso – et là par « La porte-fenêtre » de Matisse), ce lieu n'est cependant en rien un lieu de maîtrise. Et à la question de « où veut en venir l'auteur » (Aragon, 1971 ; 89), Aragon répond « il ne *veut* pas en venir où que ce soit, il est porté par les mots » (Aragon, 1971 ; 89). L'*incipit* est alors ce qu'Aragon appelle un « échangeur », comme un échangeur autoroutier : une ou des phrases amorcent inconsciemment un récit dont l'écrivain sera en même temps le lecteur. Les analyses postérieures qu'Aragon fait de ses *incipit*, montrent le disparate de l'« inspiration » initiale. Les phrases qui composent l'*incipit* rebondissent, dans leur tentative de faire converger ou de mettre en scène ces éléments hétéroclites qui vont constituer l'univers du roman que l'écrivain-lecteur s'en va explorer. Le « seuil » que conforme l'*incipit* est une double ouverture, entre un amont riche de tout le divers de l'expérience humaine et de son imaginaire, ce qu'Aragon appelle « l'arrière-texte » : « l'*incipit* m'ouvre l'arrière-texte » (Aragon, 1971 ; 135) et un aval fait d'innombrables bifurcations au rythme desquelles l'écriture explore, découvre, le paysage énigmatique qui s'ouvre devant elle.

3. Une des vertus de l'*incipit* est de nous interpeller et de questionner nos pratiques : il s'agit, c'est notre métier, d'étudier un fonctionnement textuel, d'en proposer au moins quelques paramètres susceptibles de l'éclairer. Mais l'*incipit* dans son « amont » semble irréductible à une quelconque modélisation. Les auto-analyses d'Aragon nous laissent entrevoir ce qui nous sera sans doute à jamais inaccessible, ou au mieux, accessible par éclairs : ce qu'Aragon semble désigner par la « dictée ». Au moins reste-t-il les traces de ce cheminement dans cette incertitude initiale de l'*incipit*, le tâtonnement des premières phrases, l'ajustement progressif, avant qu'un nouvel « échangeur » ne fasse emprunter d'autres voies. L'écriture-lecture consciente-inconsciente de l'*incipit* est le lieu de l'interpellation : il nous invite à penser contradictoirement son procès. À la lecture d'Aragon on voit comment le texte se tisse sous les yeux de l'écrivain, mais aussi comment, au-delà de tout déterminisme, il y a des décisions, qu'Aragon interroge *a posteriori*, ce que nous allons nommer, en suivant Saïd, une « intention », dont les racines sont en partie inextricables. Nous ne prétendons ici que poser des hypothèses d'ordre général et rationnel à partir d'une construction précaire, historique et située. Émettre des hypothèses sur ce qui a pu motiver tel ou tel geste d'écriture constitue un défi sans cesse renouvelé,

nous ne pouvons ici qu'en esquisser quelques modalités externes telles qu'elles se figent dans l'écriture en son commencement sur la page.

4. Pour reprendre avec la réflexion de Del Lungo : celui-ci s'appuie sur la narration romanesque, seuls quelques paragraphes, au tout début de l'ouvrage, interrogent d'autres objets, dans le cadre d'une réflexion plus globale sur « La délimitation de l'œuvre d'art ». Quelques propos sont ainsi consacrés à l'écriture fragmentaire, dont une réflexion sur la Préface de Baudelaire à ses *Petits poèmes en prose* qui, par l'esthétique du fragment qu'elle manifeste, mettrait en cause les bornes que constituent le début et la fin d'un texte, car « l'œuvre se situe en dehors de toute linéarité » (Del Lungo, 2003 ; 27). Cette remarque n'est pas une fin de non-recevoir de la part de Del Lungo : si l'œuvre, comme objet conceptuel peut en effet se passer de délimitations concrètes, il n'en n'est pas de même pour le texte, qui ne saurait échapper à la linéarité du langage.
5. Bien entendu ce que nous pourrions nommer « l'aporie du fragment » n'est en rien un élément déterminant pour l'objet d'étude qui va être le nôtre : le poème. Le poème peut être long ou bref, son « attaque » ou son « entame » sera ici considérée comme un *incipit*, quelle qu'en soit par ailleurs la longueur. Tout juste pouvons-nous penser qu'un poème long invite peut-être plus à la citation de son *incipit*, comme amorce mémorielle, métonymique. Ce « convivre en nuestra memoria » des *incipit*, pour reprendre l'heureuse expression de Graciela Villanueva, n'est pas en effet un épiphénomène de l'*incipit*, quand bien même il n'en altère pas *a priori* la structure : il témoigne de l'historicité de tout phénomène littéraire, en particulier dans le type de communication qui s'établit au sein des communautés. Qu'il sous-entende la possession d'un capital culturel ou qu'il serve à marquer une position dans la construction d'un champ littéraire.
6. Notre réflexion, avant d'examiner quelques exemples concrets d'*incipit* dans la littérature hispano-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, voudrait esquisser une brève et incertaine typologie de ce que pourrait être l'*incipit* en poésie, voire même poser la question d'une éventuelle spécificité de l'*incipit* dans le champ poétique. Cette réflexion théorique générale est cependant aussi tributaire d'un *corpus* et d'une période.
7. Quoique cela puisse paraître paradoxal, il semblerait que pour mieux saisir cet objet qu'est l'*incipit* il faille s'en éloigner quelque peu ou, disons, le considérer depuis une perspective qui pourrait être celle d'un autre

ouvrage bien connu, je veux parler du livre d'Edward Said, *Beginnings. Intention and method* (1975). Sans reprendre l'ambition de cet ouvrage, ni son spectre très ouvert, certaines de ses orientations peuvent s'avérer utiles pour notre propos. Ainsi, Said distingue entre le « commencement » (pour traduire de façon très réductrice le signifiant *beginning*) intransitif, pur, conceptuel (qui est interrogé, par exemple, par la philosophie husserlienne), et le commencement transitif, temporel, orienté par une intention (« intention »), un projet (« project-directed »). Le projet littéraire, pour Said, est de cet ordre : l'intention y joue un rôle fondamental et fondateur. Cette place concédée à la conscience fait que, à l'intérieur même d'une réflexion qui englobe les apports structuralistes, Said semble préserver une certaine autonomie du sujet du texte (un texte qui serait l'œuvre entière) et souligne, dès les premières lignes, ce que nous pourrions considérer comme l'impossibilité d'un « commencement » absolu : « the writer departs from all other works ; a beginning inmediately establishes relationships with works already existing » (Said, 1975 ; 3).

8. Ouvrir l'empan de la réflexion, disons entre une vision du « beginning » comme originaire, dans la perspective phénoménologique, ou matérielle et historique, à travers l'historicité du texte littéraire dans son élaboration, nous semble permettre d'aborder le problème de l'*incipit* en poésie comme un phénomène matériel et symbolique, en essayant de ne pas en dissocier les deux pôles. Ainsi, pour prendre un exemple, la question du silence en poésie semble être un marqueur clair pour une poétique qui interroge les fondements abyssaux d'une parole originaire. Rompre le silence en poésie, ce serait donc charger le poème de toute la puissance du silence qui l'habite. On reconnaîtra là, posés de façon certes un peu caricaturale, les signes d'une ontologie du poème, qui hante l'imaginaire d'une partie de la poésie occidentale. Garant en quelque sorte métaphysique d'une parole qui s'élève des profondeurs de l'être, le silence fait cependant aussi signe vers une éthique de la parole, une po-éthique pour reprendre Pinson dans ses termes, une parole raréfiée au sein de la *polis*, et qui voudrait inaugurer par là-même un mode de communication plus dense. En ce sens, rompre le silence est peut-être moins ce geste métaphysique, porté par le terme même un peu grandiloquent de Parole, qu'une prise de parole, c'est-à-dire la mise en place d'un dispositif d'échange social et situé. La page sur laquelle s'inscrit le poème, pour donner à l'*incipit* la matérialité du *medium* qui souvent le porte, est-elle celle que « la blancheur défend », fonds abys-

sal, néant originaire, etc. ou palimpseste indéfiniment repris ? On retrouve là aussi, simplifiée, le battement entre rupture et continuité qui gît au cœur de tout « commencement ».

9. Nous voudrions ici modestement proposer trois perspectives qui permettent de saisir les enjeux que suppose l'*incipit* en poésie en tentant de ne pas reconduire le dualisme qui sous-tendait en partie les propos antérieurs. La première perspective, justement esquissée *ut supra*, pourrait être intitulée mytho-poétique, dans le sens où nombre d'*incipit* actualisent ou posent la question de l'origine, pour prendre un terme fortement connoté, de la parole. Nous associerons cette approche à ce qui pourrait paraître antinomique par la matérialité qu'elle convoque, à savoir les conditions matérielles et physiques de cette ouverture acoustique qu'est l'*incipit*. Dans un second temps, après cette approche anthropologique du phénomène, nous circonscrirons l'objet d'observation à travers l'historicité de l'*incipit* comme matrice rythmico-sémantique et décision intertextuelle qui pose les bases du dispositif du projet poétique. Nous ferons allusion par là-même à l'*incipit* comme unité métatextuelle, que cette métatextualité soit codifiée ou anomique. Nous tenterons enfin de poser les jalons de l'unité idéologique et symbolique que serait l'*incipit*, c'est-à-dire la coïncidence entre *incipit* et « commencement » au sens large, tant d'un point de vue topique que dans une perspective historique (intra et intertextuelle). Faut-il ajouter que ces trois perspectives sont souvent inséparables ? De la coïncidence entre elles dépend souvent la capacité qu'a l'*incipit* d'intégrer la mémoire collective, dimension circonstancielle et cependant fondamentale de l'*incipit* comme nous l'avons suggéré.
10. Tout ceci, sans véritable prétention théorique, ne vise qu'à formuler un cadre pour les analyses brèves qui suivront de quelques *incipit* dans la poésie hispano-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle. Il nous semble en effet que ce qui se produit au cours du XIX<sup>e</sup> siècle est particulièrement éclairant. De la poésie néo-classique des deux premières décennies au tournant moderniste, les formes et les fonctions de l'*incipit* évoluent et signalent de nouveaux régimes d'écriture et de lecture dans une littérature qui se fonde, qui commence et recommence, tout au long du siècle.

### **Trois perspectives sur l'*incipit* en poésie**

---

11. Même dans le cadre d'une poésie liée de façon étroite au *medium* que constitue la page (maintenant aussi virtuelle), l'*incipit* du poème demeure tributaire de l'imaginaire de l'oralité poétique et des pratiques qui lui sont associées, comme la danse ou la musique. Nous verrons plus loin comment l'*incipit* historiquement intègre ces attributs codifiés culturellement. Au niveau anthropologique, dans un premier temps, l'origine de la parole est associée au souffle, le « rouah » biblique par exemple, puis à ses modulations, qui déjà déploient une temporalité, une chronogénèse, qui l'inscrit dans un devenir culturel. A ce geste primordial, le souffle créateur, peut être associé un autre geste privilégié dans la paléo-anthropologie de Leroy Gourhan, l'incision, l'inscription. Ensemble, ces deux gestes semblent constituer le fondement de l'entame en quoi consiste l'*incipit*, et le rythme qu'il inaugure et dont il permet le déploiement. Nous faisons donc l'hypothèse que l'*incipit*, dont nous n'étudions ici que les manifestations écrites, porte le souvenir de ce double geste du tracé et de la vocalise qui scandent l'espace et le temps.
12. Si l'*incipit* romanesque est la frontière que l'on traverse pour entrer dans le monde de la fiction, quelle frontière nous ferait traverser l'*incipit* du poème, pris dans ce sens originaire ? Le passage qui s'effectue pourrait évidemment être considéré comme celui de l'entrée dans un mode historiquement codifié de communication (nous y reviendrons), mais le partage entre le monde de la fiction et le monde « réel », si tant est que l'*incipit* romanesque autorise qu'on reconduise cette dualité, semble moins opérant pour l'*incipit* poétique qui, des deux côtés a affaire principalement au langage, langage comme fiction du réel ou comme figuration de sa propre puissance fictionnelle. L'*incipit* poétique constituerait donc moins un seuil, un passage, que la trace de la coagulation d'un acte de langage au milieu d'une pluralité d'autres actes de langage, sans que cette coagulation ne signifie autre chose qu'un moment du dialogue des agents de la communication, une apostrophe en quelque sorte, chaque fois sujette à ré-énonciation.
13. Rompre le silence dans le cadre d'une énonciation poétique qui garderait au cœur même de l'*incipit* la trace de la phonation (comme l'actuelle poésie orale le met en scène) suppose un engagement de l'appareil de phonation qui a été étudié dans sa matérialité il y a déjà longtemps, par exemple par André Spire (*Plaisir poétique et plaisir musculaire*, 1949). Henri Meschonnic, pour sa part, a aussi beaucoup insisté sur la participation du corps dans l'émission verbale, sur la physique de la rythmicité du

langage, à travers, entre autres, l'exemple de la manducation. L'*incipit* poétique théâtraliserait ainsi l'entrée du corps dans le langage. Prenons un seul exemple, fort peu original : l'*incipit* du premier recueil de César Vallejo, *Los heraldos negros* (1918). Cet exemple pose par ailleurs d'entrée la question de la délimitation de l'*incipit* : l'antéposition de ce poème dans le recueil, la puissance que lui confère l'éponymie, qui semble en faire une métonymie de l'ensemble du livre, la symbolique de la naissance d'un sujet à l'écriture (qui inscrit ses marques indélébiles sur son dos, ce « lomo » que l'on retrouvera dans « Lomo de las sagradas escrituras »), paraissent justifier qu'on le considère dans son intégralité comme un *incipit*, dans un sens qui rejoindrait les hypothèses de Said.

14. Cette unité idéologico-formelle qu'il constitue peut néanmoins se décomposer et notre lecture privilégier la déflagration sonore qui l'inaugure : comment ne pas entendre en effet le « hay » initial (« Hay golpes en la vida tan fuertes yo no sé... ») aussi comme le cri d'un corps souffrant ? L'intense travail allitératif du poème confirmera une signifiante qu'il faut considérer depuis l'infra ou le pré-verbal. Exemplairement, dans la matérialité même du poème, comme ensemble verbal et typographique, le Verbe se fait chair, cri et inscription, dans la douleur d'une monstrueuse incarnation et l'accouchement d'une parole au goût de cendre (« algún pan que en la puerta del horno se nos quema »).
15. L'*incipit* comme première émission du souffle rappelle le *pneuma* grec, terme que l'on peut rapprocher du « rouah » biblique et qui pourrait peut-être faire tenir ensemble l'émission impalpable d'un souffle, d'une parole ?, dans sa dimension métaphysique et la phonation, dans une perspective matérielle, comme l'air qui fait vibrer les cordes vocales et que l'appareil phonatoire sculpte en sons. L'*incipit*, dans ce sens, serait alors peut-être aussi un seuil, non pas une entrée dans la fiction, mais la marque de l'entrée dans le langage articulé à partir d'un ensemble de pulsions phonatoires. La dérivation du *pneuma* en neume (le neume est un signe), jette un autre pont vers la notation graphique (de la musique). L'imaginaire de l'*incipit* est peut-être alors à placer sous le signe de cette pneumatique qui est une danse de l'esprit et du corps, chant consigné, comme trace graphique, comme signe (gramma).
16. La notation du chant par trace écrite (neume) me semble une invitation à poursuivre l'exploration de l'*incipit* depuis non plus l'acoustique ou la

« pneumatique », mais depuis ce qui va être notre seconde perspective sur l'*incipit*, l'historicité de sa codification. Del Lungo procède lui-même à un très furtif rapprochement de l'*incipit* romanesque et l'*incipit* musical, « tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière » (Del Lungo, 2003 ; 55). L'image est belle, sans doute est-elle encore plus parlante si l'on considère l'*incipit* depuis le champ du poétique. Bien évidemment, il n'y a pas de commune mesure entre les systèmes sémiotiques que sont la musique, sa notation, et le poème. Les rapprochements que l'on a pu effectuer sont le plus souvent métaphoriques (comme l'est la citation de Del Lungo) et les pratiques historiques de « musicalisation » du poème ne font que corroborer cette différence principielle entre langage musical et langage verbal (Marcel Beaufilet l'établit une fois pour toutes, *Musique du son, musique du verbe*, 1954). Il n'en reste pas moins que l'imaginaire musical anime, parfois au premier chef, un *incipit* qui se nourrit de cette comparaison, des possibilités qu'elle éveille. Ainsi Aragon commentant le rapprochement entre l'*incipit* et le « la auquel l'écrivain prête l'oreille » (Kavérine) ajoute : « le chemin suivi, une fois la tonalité donnée par une phrase entendue, n'a jamais eu le caractère d'un travail conscient » (Aragon, 1971 ; 95). L'image musicale, si l'on peut dire, sert pour Aragon à désigner cet avant-texte qui afflue dans l'*incipit*, cette « dictée » (de l'inconscient) que le texte va déchiffrer, développer, jusqu'à la fin. Ne pourrait-on pas, tout aussi métaphoriquement et dans l'horizon d'une historicité plus marquée, liée aux techniques de versification, considérer l'*incipit* comme l'armure, cette notation des altérations au début de la portée, c'est-à-dire le système de différence et de répétitions qui va tisser le texte et conditionner son écriture/lecture ? Cette codification « à la clé », est de particulière importance quand il s'agit d'aborder un poème versifié. L'*incipit* du poème consiste aussi en la matrice métrique ou rythmique qui se met en place dès les segments aperturax (vers, strophe...). L'*incipit* comporte alors une double dimension, une première structurale, puisqu'il pose un code, inaugure un système (plus ou moins rigide, qui peut tout aussi bien supporter la transgression que vérifier l'adéquation à une norme), une autre historique, puisque cette codification prend sa place dans un ensemble mouvant de possibilités et de propositions idéologico-formelles. Cette dimension relève hautement de l'intention qui préside à tout commencement, toute inauguration, comme le soutient Said. L'*incipit* devient le support d'une « forme de l'intention », pour paraphraser Baxandall, d'une décision liminaire.

Lire/écrire le poème, c'est le faire depuis une mémoire collective, multiple, dessinée au long d'une longue tradition, buissonnante.

17. Plus encore qu'il ne dessinerait un seuil, l'*incipit* poétique tracerait alors une ligne, qui peut être aussi une lignée, ouvrant une voie par où s'engage le poème, l'amorce du « chemin suivi ». Une ligne qui serait moins une contrainte que la trace d'un frayage, laissant la possibilité d'autres tracés erratiques. Ne serait-ce que parce que le code qu'il nous propose (un patron métrique, par exemple) n'a de sens qu'à libérer les possibilités multiples d'interprétation (performance ou réalisation des vers). Cette décision est une inscription, une incision, qui découvre les multiples d'un palimpseste dont elle renouvelle la capacité signifiante. Une bonne partie des *incipit* dont il sera question ici jouent avec ces possibilités. Nous le verrons dans cet autre exemple très connu que constituent les « hexamètres » du poème « *Salutación del optimista* » de Rubén Darío, et leur fameux vers inaugural « *Inclitas razas ubérrimas sangre de Hispania fecunda* ».

18. Une nouvelle fois, il convient de remarquer que si l'*incipit* poétique fait bien fonctionner de façon remarquable les possibilités « musicales » (rythmico-syntaxiques) du langage verbal, son efficace est inséparable du projet « idéologique » qui le sous-tend : ce ne sont pas simplement des phonèmes ou des chaînes accentuelles qui sont mis à la disposition du lecteur, mais bien une structure rythmico-sémantique profondément ancrée dans l'historicité des discours. L'*incipit* n'est pas, dans l'exemple de Darío, la matrice idéale d'un chant (*carmen*) abstrait de ses conditions d'énonciation mais bien l'inscription d'une différence, d'un frayage politique qui fait de l'*incipit* aussi le lieu privilégié de l'intertextualité (ode ou hymne, par exemple). Le frayage qu'opère l'*incipit* dégage les strates accumulées du palimpseste poétique dans ce travail de rupture et de continuité dont il a été fait mention. Prendre la parole à travers l'*incipit* ce n'est donc pas « simplement » procéder à l'émission d'un son, scander sur un fond silencieux, mais historiciser le langage comme écriture-lecture au cœur de la *polis*, dans la mêlée des discours, revendiquer éventuellement une généalogie, ou s'en démarquer. La dissolution d'une partie des codifications (par exemple métriques) ou des symboles (de ces *topoi* divers dont nous allons reparler) à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en particulier, au profit d'*incipit* plus anonymes, ne me semble pas déroger à ce principe de la décision d'une prise de parole et par conséquent d'un tracé, qui signe l'entrée en scène de cette parole ou la configuration graphique/sonore d'une voix poématique.

19. Notons enfin que la considération de l'*incipit* depuis le champ des études génétiques constitue d'évidence un territoire d'observation fécond pour l'historicité et les enjeux complexes qui motivent cette décision au-delà de l'impalpable de l'inspiration. *La Fabrique du pré* (1971) de Ponge, toujours dans la collection *Les sentiers de la création* de Skira, par exemple, nous fait visiter cette orée du poème dont l'*incipit* constituera l'événement inaugural, le tracé précurseur.
20. L'*incipit* poétique, et ce sera notre troisième et dernière perspective, constitue finalement une unité textuelle (aux contours certes problématiques) qui s'historicise pleinement par l'intermédiaire de *topoi* ou de marquages rythmico-sémantiques qui disent le commencement ou peuvent être interprétés comme des gestes inauguraux. On a vu ces gestes se dessiner peu à peu, se levant sur un fond mythique, acoustique ou historique. Ceux-ci, comme dans la perspective antérieure, relèvent d'une généalogie, d'un commun, ou érigent leurs propres conditions de possibilité. Avec eux l'*incipit* poétique, à l'instar de l'*incipit* romanesque, conforme bien un lieu de passage, d'ajustement, dans le mouvement qui le sollicite : méta-, inter- et intra-textuel. Par l'*incipit* le poème s'*autorise*, l'auteur fût-il une entité indéterminée. E. Said dédie quelques pages éclairantes sur ces questions d'*authorization* liées aux « commencements ». La profuse topique de l'inspiration ou du poète comme *medium* ou relais du langage illustre bien cette problématique toujours renouvelée de la fondation de toute parole émise sous le signe d'un projet poétique. S'il est sans doute abusif de voir tout *incipit* comme interrogation originaire, au moins l'*incipit* historiquement en pose le principe. La construction de notre objet d'étude amène aussi à tenter de saisir les moments les plus remarquables où s'inscrit dans le corps du texte, en son principe, la marque d'un commencement, d'un recommencement, d'une configuration ou reconfiguration qui rendent pleinement compte de la capacité inaugurale de l'*incipit*, fût-elle balbutiante et incertaine. L'invocation faite aux muses, la répétition des attributs symboliques du poète, lyre, flûte ou violon désaccordé, comme ce Violon du diable brandi dans le poème éponyme de Raúl González Tuñón, la genèse de la voix, fût-elle aphasique, comme dans la poétique d'un Nicanor Parra, ou du geste, fût-il imperceptible, comme le non marquage par l'initiale chez Gelman, font-ils ainsi partie de la longue galerie des *topoi* mis en œuvre pour signifier cette relation très particulière et très étroite avec le langage à laquelle introduit le poème. Pour prendre un seul exemple, les premiers

vers de « La suave patria » de Ramón López Velarde : « Yo que sólo canté de la exquisita/partitura del íntimo decoro,/alzo hoy la voz a la mitad del foro/a la manera del tenor que imita/la gutural modulación del bajo/para cortar a la epopeya un gajo ». On peut apprécier comment l'*incipit* s'y révèle multifonctionnel: c'est bien une nouvelle voix/voie qu'il inaugure dans ce "texte" (au sens de Said) que constitue l'œuvre du poète mexicain, une décision qui historiquement et idéologiquement procède à un choix générique (l'épopée) mais entonné sur un mode mineur (de « baja lira » en quelque sorte), qui questionne justement ce genre, puisqu'il s'agit d'une « imitation », de la reconnaissance du caractère artificiel de cette impostation ou intonation de la voix, qu'il réalise acoustiquement de façon peu... euphonique (« bajo », « gajo »). Cet *incipit* exhibe avec humour l'artificialité de toute prise de parole, de toute construction symbolique, en particulier dans le contexte d'une poétique qui cherche sa voie entre d'autres modalités de discours (poétiques et politiques). Modalité humoristique donc, qui n'en n'est pas moins l'illustration d'une utopie tenace et fondatrice du discours poétique, la recherche, pour le dire avec les mots d'Horace, d'un chant encore in-ouï : « carmina non prius/audite Musarum sacerdos/uirginibus puerisque canto » (*Odes*, III, 1, v. 3-5).

*eso de reglas y de pautas es para los que escriben didácticamente, o para la exposición del argumento en un poema épico. ¿Pero quién es el que pretenda encadenar el genio y dirigir los raptos de un poeta lírico?*  
(Olmedo a Bolívar, 19 avril 1826)

21. Parmi les poèmes inauguraux de la période émancipatrice des naissances républiques américaines, rares sont ceux qui soient restés dans la mémoire collective sous-continentale. On pensera néanmoins, si l'on s'en tient à la tradition dite néo-classique, aux textes de Bello, à sa *silva* « A la agricultura de la zona tórrida » et son *incipit* latinisant « Salve, fecunda zona... » ou au fragment, « Alocución a la poesía », d'un vaste projet intitulé « América », dans lequel Bello apostrophe la « Divine poésie » qu'il invite à prendre congé du vieux continent (« tiempo es que dejes ya la culta Europa ») pour habiter désormais les contrées solitaires et splendides du Nouveau Monde. C'est cependant l'*incipit* du poème non moins fameux de José Joaquín Olmedo, « La victoria de Junín. Canto a Bolívar » (Guayaquil,

1825–Londres, 1826), qui nous retiendra un peu plus. Chanter la Geste indépendantiste relève d’abord d’un choix, ici le modèle néo-classique qui, de la part d’Olmedo, n’est pas original, peut-être moins que peut l’être celui d’un Bartolomé Hidalgo qui dans ses « Cielitos » adopte une forme et une perspective plus « populaires ». *L’incipit*, bien évidemment, est marqué d’emblée par ce choix inaugural :

El trueno horrendo que en fragor revienta  
y sordo retumbando se dilata  
por la inflamada esfera,  
al Dios anuncia que en el cielo impera.

Y el rayo que en Junín rompe y ahuyenta  
la hispana muchedumbre  
que, más feroz que nunca, amenazaba,  
a sangre y fuego, eterna servidumbre,  
y el canto de victoria  
que en ecos mil discurre, ensordeciendo  
el hondo valle y enriscada cumbre,  
proclaman a Bolívar en la tierra  
árbitro de la paz y de la guerra.

22. Nous proposons ici de considérer les deux premières strophes comme *l’incipit* du poème d’Olmedo. On y trouve en effet les principaux éléments du projet : la matrice rythmique et les marqueurs idéologiques. La forme métrique adoptée est celle de la « silva libre impar », qui alterne heptasyllabes et hendécasyllabes, avec des rimes (consonances/assonances) et quelques vers blancs (symptomatiquement le deuxième l’est). Cette relative liberté est comme contrebalancée par une accentuation systématique sur les syllabes paires, qui imprime un rythme iambique qui, par sa systématisme, veut peut être rappeler les pieds de la métrique gréco-latine. Ce démarquage n’est pas uniquement métrique : Bolívar lui-même a commenté ce poème, l’inscrivant d’emblée dans la tradition pindarique, même s’il en trouve le début trop « rimbombante » et préconise la mesure d’un Horace ou d’un Boileau ; Bello, pour sa part, cite le poème d’Olmedo, qu’il nomme « himno patriótico » dans son article d’octobre 1826 du *Repertorio americano*, comme modèle de l’usage « verso heroico » (hendécasyllabe) à la cadence iambique, mais qui sait aussi jouer avec les accents anti-rythmiques et se combiner avec l’heptasyllabe (Bello, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, 1835). Le terme de « Chant », utilisé dans le titre, revient à la deuxième strophe dans le syntagme « canto de victoria » qui est une transposition presque littérale du terme « épinicie » (du

grec ἐπινίκιος, relatif à la victoire). Si le modèle métrique correspond, nous venons de le voir, à celui de la « silva libre impar » et que le titre parle d'un Chant qui se spécifie comme épinicie, à la manière pindarique, c'est sans doute dans le genre très ouvert de l'ode, dans notre cas l'ode héroïque, que s'inscrit « La victoria de Junín ». Une lecture attentive montre que si Olmedo semble suivre, pour l'*incipit*, le modèle traditionnel, il s'en écarte quelque peu en nommant Bolívar, par exemple, et revendique surtout, explicitement, l'adoption du « beau désordre » qui convient à un poème lyrique. C'est cette tension, cette double polarité, qui dynamise l'*incipit* d'Olmedo et permet de questionner l'adhésion univoque à une modèle. Voyons-en quelques aspects ponctuels. L'ode héroïque commence par une « exposition » (« exposición »), qu'on retrouve dans les traités classiques de Gómez Hermosilla ou de Luzán. Ce dernier à partir de l'exemple offert par l'*incipit* de l'Énéide résume :

La proposición es la primera de las partes de cantidad con que se da principio al poema y debe contener, en general, breve y claramente, la materia o asunto del poema, el héroe principal y la deidad o deidades que tienen mayor parte en la acción.

23. L'*incipit* d'Olmedo remplit ces conditions et se distribue selon les deux plans du poème épique, l'humain et le divin. Le tonnerre dans la première strophe, la foudre dans la deuxième, sont les attributs du dieu des dieux, « que en el cielo impera ». Avec lui s'entrouvre cet espace depuis lequel vont tomber les paroles prophétiques de Huayna Capac, plus loin dans le poème. La deuxième strophe nomme directement Bolívar, pratique qui serait plus rare nous dit Luzán, mais justifiable : si ni Ulysse ni Enée n'apparaissent dans les « propositions » de l'*Odyssée* et de l'*Enéide*, Homère déroge à la règle pour Achille. L'*incipit* d'Olmedo joint les deux temporalités, divine et humaine, cosmogonique (la foudre, la sphère enflammée) et historique (la transposition guerrière de ces manifestations surnaturelles). Surtout, la chronogénèse que l'*incipit* figure inverse en quelque sorte l'ordre génésiaque : parvient d'abord aux oreilles humaines le bruit du tonnerre, qui s'étend en « mille échos » dans cette caisse de résonance qu'est la vallée, manifestant, dans le temps, la puissance ineffable de la foudre, qui n'est mentionnée qu'au début de la deuxième strophe (« rayo »). Commencement des temps, de la temporalité humaine et historique, et commencement du poème se joignent dans la déflagration allitérative théâtralisée, assourdissante, du tout premier vers où le terme clé « fragor » est un calque

évident du latin. L'*incipit* rassemble bien les différents niveaux auxquels nous avons fait allusion : la rupture du silence et l'explosion sonore comme puissances originaires qui s'associent à l'historicité d'une métrique et d'une topique fortement idéologisée. « Fragor » est un noyau allitératif et un index culturel, une pulsion phonétique et un marqueur étymologique : provenant du verbe *frango, frangere* (rompre), il corrobore bien le mouvement de rupture et de continuité qui habite l'*incipit*. Les itérations sonores sont enfin le signe le plus explicite du « pli » poétique en quoi consiste aussi l'*incipit*, de cette matière sonore qui fait retour, résonne, fait sens en-deçà ou au-delà du sémantique.

24. Beaucoup de choses resteraient à dire de cet *incipit* : certes, la voix poématique est modelée par une longue tradition, dont elle fait un savant usage que l'on peut apprécier quand bien même le néo-classicisme a pu être considéré comme en déphasage avec une réalité que seul le romantisme pouvait exprimer. Rappelons toutefois que, comme le suggère Oscar Rivera Rodas, les frontières ne sont pas étanches, et le « paysage » figuré dans ces deux strophes n'est, par la violence dont il est traversé, pas si éloigné des « canons » du romantisme, si le jeu de mots nous est permis. Mais le lyrisme revendiqué par l'auteur, plus qu'à l'aune romantique, est peut-être à mesurer à partir des polarités même du néo-classicisme, quand Olmedo avoue, à partir de ses *ex abrupto*, avoir pindarisé Horace (« pindarizaba a Horacio »).
25. Si la poésie aux racines populaire d'un Bartolomé Hidalgo, voire d'un Mariano Melgar, a pu être considérée souvent comme plus « authentique » ou moins rhétorique que ces longs poèmes narratifs et savants, l'exemple ô combien fameux de l'*incipit* de la première partie du *Martin Fierro* (1872), auquel nous allons très rapidement faire allusion, pourrait figurer une façon de réconciliation. La lecture épique qui a pu être faite du poème d'Hernández, par Leopoldo Lugones par exemple, est idéologique et a été justement critiquée (par Calixto Oyuela autant que par Jorge Luis Borges), mais ne peut-on deviner, sous les pans du poncho « criollo », les plis de la toge ? Est-il nécessaire de citer... Voici les deux premières strophes :

Aquí me pongo a cantar  
Al compás de la vigüela,  
Que el hombre que lo desvela  
Una pena extraordinaria  
Como la ave solitaria

Con el cantar se consuela.

Pido a los Santos del Cielo  
 Que ayuden mi pensamiento;  
 Les pido en este momento  
 Que voy a cantar mi historia  
 Me refresquen la memoria  
 Y aclaren mi entendimiento.

26. L'*incipit* semble, en effet, inviter à percevoir dans ces vers comme l'écho, sur un mode mineur, de l'*incipit* de l'Énéide (« Arma virumque cano... ») et de tant d'autres poèmes grecs ou latins. La lyre (*lyra* ou *barbiton*) ou la flûte, laissent leur place à la « vigüela », avec cette orthographe qui non seulement est censée transcrire la prononciation du locuteur, mais qui s'intègre parfaitement dans le système allitératif, lui aussi très appuyé (par exemple par la répétition des sourdes et des sonores, /k/ et /g/). Ici, cependant, le modèle épique est travaillé « de l'intérieur » : il ne s'agit plus simplement du « chant », ni même de ce « je chante » (« cano ») un peu impersonnel du locuteur virgilien, mais bien d'une implication (le verbe « cantar » apparaît à trois reprises dans les deux strophes), que traduisent les idiotismes multiples du texte, d'un locuteur, certes fictif et artificiel, mais incarné, ne serait-ce qu'à travers la religiosité populaire. L'invocation faite aux déités, souvent aux Muses, un classique dans l'« expositio », laisse ici la place à ces « Santos del cielo » qui, plutôt que signifier une quelconque orthodoxie face au paganisme (comme cela a pu être le cas au Moyen-Âge, rappelle Curtius), conforment un panthéon populaire. Le « chant » est saisi en acte, à travers la forme substantivée du verbe (« el cantar »). Ce « cantar » comprend la figure énonciative et synthétise l'acte à partir d'un chronotope : « Aquí ». L'affirmation initiale d'un « Aquí », qui est un espace de convocation, ce cercle qui se forme autour du chanteur, qui n'est pas sans rappeler la communauté qui se rassemblait autour de l'aède ou pour entendre la Geste. Cet « aquí » désigne donc un lieu qui est concret et actualise l'oralité, vivifiant par là-même la lettre morte du texte, un lieu propre à un *ethos*, l'esquisse d'une communauté de destins. « Aquí » est aussi est un point de départ (l'*ansatzpunkt* d'Auerbach), le début de l'émission vocale, de la prise de parole, personnelle et collective, qui s'appuie sur le rythme marqué par l'instrument (la « vigüela ») et que figure une matrice métrique qui va perdurer très massivement tout au long du poème. C'est en effet le point de départ, la genèse historique et systémique de ce sizain d'octosyllabes avec un vers blanc à l'initiale (abbccb) appelé « estrofa hernan-

diana (hernandina) ». Point de départ qui est aussi un aboutissement : la *gauchesca* s’y prolonge (« me refresquen la memoria ») et s’y renouvelle (« aclaren mi entendimiento ») et peut-être même y fait ses adieux, dans cette dialectique propre à l’*incipit*. Cet « aquí » est aussi fondateur, ou symboliquement refondateur, d’un territoire confisqué, objet d’un impossible retour. En tous cas, à la différence de la « lyre » brisée du romantisme désenchanté de José María de Heredia, la « vigüela » de José Hernández s’exerce à jouer le prélude d’une nation nouvelle sous la figure tutélaire et fantomatique d’un vieux *payador* persécuté.

27. Le modernisme, on le sait, est comme une constellation. Il brille de toute l’intensité de ces astres majeurs que sont, par exemple, Rubén Darío ou José Martí. Sa cartographie est impossible, ou tout au moins reste ouverte, mobile. Avec lui se renouvellent les pratiques d’écriture. Le rapport à la tradition s’avère complexe, réflexif, critique, contradictoire (« qui pourrais-je imiter pour être original ? » écrit Darío). Les *incipit* manifestent ces orientations inédites, gardent le souvenir de choix décisifs, ouvrent la voie à d’autres explorations, sont gagnés par l’élan de ce profond renouveau.
28. Le poème initial des *Versos libres* de José Martí, « Académica », peut-il être considéré comme un *incipit* ? Si *Versos libres* est posthume (1913), il reste des documents laissant à penser que la place d’ « Académica » dans le recueil est bien principielle. En outre, cet évident art poétique que constitue le poème nous semble à juste titre, ne serait-ce que symboliquement, pouvoir occuper la place qui est la sienne dans l’œuvre du Cubain et répondre à cette rupture innovante que porte souvent l’*incipit* et qu’exemplifient programmatiquement les vers sur lequel s’achève le texte : « Y al sol del alba en que la tierra rompe/Echa arrogante por el orbe nuevo ».
29. Le début du poème laisse deviner la profondeur de ce programme de rénovation, rappelons-le :

Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren  
que no con garbo natural el coso  
Al sabio impulso corras de la vida,  
Sino que el paso de la pista aprendas,  
Y la lengua del látigo, y sumiso  
Des a la silla el arrogante lomo:—  
Ven, mi caballo: dicen que en el pecho  
Lo que es cierto, no es cierto: que la estrofa  
Ígnea que en lo hondo de las almas nace,  
Como penacho de fontana pura

Que el blando manto de la tierra rompe  
Y en gotas mil arboladas cuelga,  
No ha de cantarse, no, sino las pautas  
Que en moldecillo azucarado y hueco  
Encasacados dómimes dibujan

30. Ce qui frappe d'emblée est bien l'abandon du style formulaire ou des « pautas » traditionnelles que nous avons pu observer dans les exemples antérieurs. Si les images forgées par Martí, celle du cheval sauvage que le poète voudrait monter ou celle de la source vive ne tournent pas le dos à la tradition (pensons à Pégase et à la fontaine de Castalie), il n'en reste pas moins qu'elles œuvrent dans le sens d'une véritable autonomie du poème. Plus que des « citations » ou des allusions mythologiques, elles sont les éléments constitutifs d'une poétique propre et systématique. Cette autonomie est dramatisée, elle exacerbe les oppositions à travers une syntaxe itérative basée sur une série de contradictions (« No », « Sino »). Contre-dire, c'est s'opposer à la « lengua del látigo » ou aux « moldecillos azucarados », et poser les bases d'une rhétorique nouvelle. La liberté dont il est question dans ces vers est le fruit d'un travail : le poète veut « sangler » le cheval, non pas pour brider son élan, mais bien pour l'accompagner. Il pose les termes de la contradiction de manière appuyée, générant cette fougue que porte un verbe nouveau. L'apostrophe ne s'adresse pas à une entité constituée, comme pouvait l'être la « Divina poesía » de Bello, mais à une forme ouverte, qui sera l'objet d'une *tecknè* (« encinche »). L'apostrophe initiale marque aussi l'impulsion qui va animer cette suite d'endécasyllabes non rimés mais remarquablement rythmés, avec un appui presque systématique sur les syllabes paires, un usage très particulier des deux points (:), auquel elle ajoute la vivacité de son attaque monosyllabique. Un impératif (« Ven ») qui tend la relation entre le poète et son matériau vivant, indomptable, et qui dégage aussi une utopie, une *energeia* que porte le délié de la syntaxe, du phrasé, face à la lettre morte de la page imprimée (« moldecillo » actualise la « letra de molde »). Plus que jamais, l'*incipit* devient le lieu d'une décision, d'une rupture, d'une ouverture, d'un jaillissement.
31. Darío fait aussi un usage remarquable de l'*incipit*. L'*incipit*, comme amorce, entame, nouveau régime d'écriture/lecture, semble essaimer dans son œuvre, conférer à nombre de textes une valeur principielle. Les premiers vers des premiers poèmes des recueils *Prosas profanas y otros poemas* (1896/1901) et *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905) témoignent de la conscience qu'a Darío de son projet littéraire. La

strophe initiale de « Era un aire suave... », « Era un aire suave, de pausados giros;/el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;/e iban frases vagas y tenues suspiros/entre los sollozos de los violoncelos» fait une nouvelle fois coïncider plusieurs des éléments remarquables de l'*incipit* poétique. La voix est ici prise dans une orchestration qui l'emporte, un *continuum* musical qui tranche avec la violence de l'irruption constatée, par exemple, dans les *incipit* d' « Académica » ou de la « Victoria de Junín ». L'utilisation savante du dodécasyllabe (6:6) installe une métrique qui se vérifie jusqu'à la fin du poème et privilégie une poétique de la musicalité, thématifiée de façon évidente, jusque dans l'éclat de rire dionysiaque de la belle Eulalie. C'est aussi un geste historique, dans le sens où ce mètre, peu utilisé dans la tradition espagnole, joue sur l'imitation, le calque volontaire de l'alexandrin français, mettant en abyme ce que le poème énonce comme « la Grecia de la Francia ». Darío « alexandrinise » en quelque sorte la métrique espagnole, joue à ses limites : pas de violence initiale donc, mais un « air » nouveau. L'artificialité revendiquée est marquée ici par une quasi-formule liminaire, qui rappelle celle des contes de fées (« Era(se) un aire suave »). Avec ce poème s'ouvre le spectacle des *Prosas profanas*, cette plongée au cœur des possibilités musicales de l'idiome, depuis les racines – néo-latines – du chant.

32. L'*incipit* de *Cantos de vida y esperanza*, avec lequel nous débordons un peu le contexte temporel de notre corpus, est tout aussi décisif : « Yo soy aquel que ayer no más decía/el verso azul y la canción profana,/en cuya noche un ruiseñor había/que era alondra de luz por la mañana ». La symétrie, à distance, est presque parfaite avec le quatrain initial de *Prosas profanas* : à travers la reprise du mytheme musical et l'instauration d'une cadence, ici le quatrain d'hendécasyllabes, qui régit l'intégralité de la pièce. Ce « retour » à un vers plus classique que le dodécasyllabe est significatif : il s'agit aussi d'effectuer un « retour » sur soi, ou plutôt sur ces fragments d'un texte éclaté (« verso azul » ou « canción profana »), de « resituer » le lieu du « je » dans le projet poétique. Said offre un exemple éclairant de ce « commencement » ou de ce « recommencement » intratextuel à partir de l'exemple d'Eliot. Dans le cas de Darío aussi, comme pour Martí dans l'affirmation initiale des *Versos sencillos* (« Yo soy un hombre sincero... »), l'*incipit* est un lieu d'articulation, de passage, de transformations. Daniel Vives a étudié avec beaucoup d'acuité ces vers initiaux, remarquables par la présence de contre-accents et la tournure très orale et très idiomatique du « no más ». On peut apprécier combien en effectuant ce retour, en jouant avec

les « ruines » d'une poétique ou le chant d'un rossignol envolé, le langage déploie en même temps de nouvelles possibilités dont l'idiomatisme « no más » semble être la signature contextuelle en ce qu'américaine, et politique. C'est peut-être la leçon qu'il faut retenir du dernier *incipit* que nous allons commenter ici. Cette fois, il s'agit d'un poème, issu aussi de *Cantos de vida y esperanza* qui s'est aussi inscrit dans la mémoire collective, de façon significative par son vers initial autant, voire même plus que par son titre, je veux parler de « *Salutación del optimista* », qui commence, pour mémoire, ainsi :

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!  
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;  
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;  
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte,  
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña

33. Beaucoup d'encre a coulé sur ces vers ce qui nous permettra d'être bref. La notion d'*incipit* est utile ici essentiellement pour saisir la dynamique que ces vers inaugurent. Les circonstances qui entourent leur genèse, au sujet desquels j'ai écrit quelques lignes, participent de la mythologie qui les nimbe. Fruit d'une inspiration digne du classique *vate* latin, ils furent, on le sait, récités avec succès à l'Athénée de Madrid, dans l'horizon idéologique, qu'il n'est pas difficile de percevoir, d'une nouvelle latinité. L'intertextualité virgilienne a aussi été soulignée. Ces vers furent l'objet de nombreux débats puisque Darío prétend calquer leur rythme sur le fameux hexamètre latin et revendique même, dans son *Autobiographie*, l'existence en castillan de syllabes brèves et de syllabes longues, hypothèse écartée depuis Nebrija... Disons, pour résumer, que si le premier vers pourrait effectivement constituer une « imitation » de l'hexamètre (il comporte six accents et une répétition de la clause dactylique « óoo », sauf le dernier « pied », classiquement un trochée), le reste du poème déroge à cette règle qui, de toutes les façons, ne saurait au mieux qu'être une libre transposition (ainsi, par exemple, la substitution d'un pied par un autre en latin, s'avère très problématique en espagnol). Le métricien espagnol José Domínguez Caparrós est revenu à plusieurs reprises sur cette question, de façon éclairante, en suggérant par exemple que Darío se serait appuyé sur un ouvrage espagnol de Sinibaldo de Mas qui revendique la présence en espagnol de syllabes longues et de syllabes brèves. Surtout José Domínguez Caparrós

défend l'idée essentielle d'un poème qui serait moins « archéologique » (d'autant que ses bases théoriques sont d'évidence fragiles) que tourné vers l'avenir, vers l'exploration de nouvelles possibilités rythmiques, qui débouchent, entre autres, sur le « vers libre » ou des formes comme la poésie de clausules. « Históricamente es inexacto, pero literariamente es absolutamente cierto que el inventor de los hexámetros fue Rubén Darío » (Domínguez Caparrós, 1999 ; 236) écrit ainsi Domínguez Caparrós, en rappelant que Gualberto González avait à juste titre considéré l'« hexamètre » de Darío comme une espèce d'« archi-vers » (*archiverso*), recelant de multiples possibilités rythmiques. Aussi pouvons-nous bien considérer comme exemplaire l'*incipit* de « Salutación del optimista » : une voix s'élève, hymnique, tissée de voix anciennes (latinismes multiples), timbrée avec précision, rythmée par un patron métrique rénovateur, tout en plongeant ses racines très profondément dans l'histoire poétique, elle annonce tout aussi exemplairement l'avènement d'un monde nouveau, d'une nouvelle fraternité, d'une poésie partagée. La salutation (« Salve »), que l'on avait déjà dans Bello est certes une référence qui signale une connivence et constitue un marqueur idéologique, mais elle imprime aussi une marque profonde qui affecte tout l'appareil poétique traversé des échos d'une latinité multipolaire où le « je » du poète devient le relais d'un poème plus vaste, plus ancien et plus nouveau.

### **Explicit bref, nécessairement**

34. Les exemples que nous venons de parcourir sont en quelque sorte patrimonialisés. Sans doute l'étude proposée ici se situe dans un champ de connaissance commune, établie, et fonctionne plutôt comme une première approche globale à partir d'un triple point de vue lui aussi général et forcément homogénéisant, pour une période qui fait se succéder des régimes d'écriture spécifiques. Figurer l'*incipit* a sollicité à plusieurs reprises une image, celle du trait, du tracé dans son commencement, comme incise. On y a associé aussi l'image de l'amorce, de l'impulsion sonore. Sans doute voulait-on, par-là interroger le partage auquel semblait présider l'image du seuil, en lui préférant un geste en acte, une inscription ou un cri.
35. Qu'il nous soit permis de faire surgir une autre image, au gré d'une phrase du livre d'Aragon : « Il y a plusieurs façons de se jeter à l'eau. Plon-

ger. Tomber. Se débattre. Je me jette à l'eau des phrases comme on crie. Comme on a peur. Ainsi tout commence... » (Aragon, 1969 ; 30). Dès lors l'*incipit* serait peut-être une manière de tremplin, de plongeon, c'est-à-dire une planche (de salut ?) qui prolonge l'impulsion de la course, en relance la trajectoire. Celle-ci peut être l'objet d'un calcul mais le saut est vertigineux, comme un coup de dés.

*La question de l'homme n'est point de naître au langage, mais d'y mourir*  
(*Je ne me tairai jamais. Jamais*, Aragon)

## **Bibliographie**

---

ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, 1969.

BEAUFILS Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Gallimard, 2003.

DOMINGUEZ CAPARROS José, *Estudios de métrica*, Madrid, UNED-Aula Abierta, 1999.

LE CORRE Hervé, « Dariographies. Formes et impensés du discours biographique : le cas de Rubén Darío », *Le discours biographique en Amérique latine, América-Cahiers du CRICCAL*, n° 40, PSN, 2010.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

PONGE Francis, *La fabrique du pré*, Paris, Skira, 1971.

RIVERA-RODAS Óscar, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Alhambra, 1988.

SAID Edward W., *Beginnings. Intention and method*, New York, Basic books, 1975.

SPIRE André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, Corti, 1949.

H. LE CORRE, «Commencer le poème...»

VILLANUEVA Graciela, *Las paradojas del continuo: una reflexión sobre los incipits y los excipits en la ficción de César Aira*, Inédit, HDR, 2009.

VIVES Daniel, *Aspectos de la poesía. Rubén Darío; Martí; Lugones, Rubén Darío. Cours pour le Capes et l'Agrégation*, Institut de Vanves, CNED, 1994-1995, 2 t.