

## Edouard Béguin : *Les Incipit* d'Aragon: le singulier pluriel

Extrait de *Faire œuvre. Le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon*, thèse pour le doctorat Lettres et Arts de l'Université Lyon 2, sous la direction de M. J.-Y. Debreuille, soutenue le 5 juin 2002.

*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* : le sous-titre de ce livre qu'Aragon publie en 1969 dans la collection « Les sentiers de la création » d'Albert Skira, avant d'en faire en 1974 la clause des *Œuvres romanesques croisées*, a remis en circulation un terme jusque-là peu usité, mais qui depuis a été largement consacré par la critique littéraire<sup>1</sup>. La résurrection du mot « incipit » et l'extension de son emploi, au-delà du livre qui l'a tiré de l'obscurité où le cantonnait son acception érudite, constituent un bel exemple de la capacité de l'écriture à se penser elle-même et à produire des effets de savoir qui transforment le discours savant sur la littérature. La question de l'incipit est vite devenue un lieu commun de la théorie littéraire, où se croisent les préoccupations de plusieurs disciplines de pointe, attentives aux mécanismes de la prise de parole à l'œuvre dans la production et la réception des textes littéraires. La réinvention aragonienne du vieux terme *incipit* et les réflexions solidaires de cette réfection terminologique sont ainsi à l'origine de multiples études, conduites sous l'égide de la narratologie, de la sociocritique, de la pragmatique, de la critique génétique, ou des théories

---

<sup>1</sup> Dans son article « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 131-152, Andrea Del Lungo propose une bibliographie critique recensant les principales études consacrées à la question de l'incipit romanesque : la quasi-totalité des références concernent des textes postérieurs à la publication de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*; ce dernier titre est qualifié comme « importante réflexion », mais sa valeur inaugurale est à peine mentionnée dans le corps de l'article. (Depuis la rédaction de la présente étude, de nombreux travaux sur la question de l'incipit dans le roman, et plus largement sur celle des « points stratégiques » dans l'écriture romanesque, ont paru. Pour un état récent des études critiques sur ces questions, on pourra consulter le très riche colloque publié en février 2008 sur le site Fabula, sous la direction d'Andrea Del Lungo : *Le début et la fin : une relation critique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/> . En ce qui concerne l'incipit aragonien, on tirera profit notamment des études suivantes : Hélène Védrine, « L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les *incipit* visuels » in *Lire Aragon*, Paris, Editions Champion, 2000, et sur le site Erita : Corinne Grenouillet, « *Les Incipit* : l'écriture et ses mythes chez Aragon », ainsi que Maryse Vassevière, « Aragon et la théorie des Incipit ». )

de la réception et de la lecture. La réflexion critique d'un praticien a devancé et suscité l'activité des théoriciens. Le fait atteste l'importance et la pertinence du travail de pensée qui accompagne toujours chez Aragon la pratique de l'écriture.

Il ne semble pas pourtant que la reconnaissance de l'intérêt théorique de la question soulevée par Aragon ait signifié la reconnaissance de l'intérêt théorique du discours que lui-même a développé sur cette question dans *Je n'ai jamais appris à écrire*. Tout se passe comme si le mérite de l'écrivain se limitait à avoir mis au jour et nommé un problème dont le véritable traitement ne pouvait être pris en charge que par le discours savant. C'est sans doute qu'il est toujours difficile pour les théoriciens d'admettre qu'un discours littéraire sur la littérature puisse avoir en soi une valeur de connaissance, surtout si ce discours, comme c'est le cas de *Je n'ai jamais...*, se réclame de la fiction romanesque. Car le livre d'Aragon est à lire comme un roman<sup>2</sup>, et l'« hypothèse » qu'il y développe sur la fonction inaugurale des premiers mots d'une œuvre littéraire n'est qu'une pièce d'une fiction théorique qui implique une logique de l'ambivalence, dont l'effet le plus remarquable, et le moins admissible au regard de la logique identitaire du discours théorique, consiste à contredire *in fine* l'hypothèse initiale en lui opposant l'exemple de Samuel Beckett « pour qui rien en fait ne débute ni ne finit » (p. 145). Dans ces conditions, il n'est guère surprenant que la réception savante du discours aragonien sur l'incipit n'ait retenu que quelques formules passe-partout, abstraction faite de leur contexte "romanesque" : la prise en compte de celui-ci aurait empêché de traiter l'incipit comme un concept ou une notion véritable, une entité purement idéale supposant, pour être théoriquement efficace, la stabilisation de son emploi, de son contenu et de sa référence.

Cette occultation du statut romanesque de la théorie aragonienne a sans doute favorisé la fortune critique de la notion d'incipit, mais elle empêche de percevoir le sens spécifique de cette notion dans le texte qui l'a mise au jour. Il est en effet d'autant moins possible d'abstraire la notion d'incipit du discours romanesque qui la porte dans *Je n'ai jamais...*, qu'elle a d'abord pour fonction, dans ce livre, de justifier une conception générale de l'écriture qui identifie le processus de pensée avec l'actualisation du langage sous sa forme écrite. La catégorie du romanesque recouvre précisément ici cette identification entre pensée et écriture :

---

<sup>2</sup> Le statut romanesque de *Je n'ai jamais appris à écrire* est revendiqué au détour d'une note où l'auteur invoque la continuité qui s'instaure entre ses romans, depuis *Anicet* « jusqu'à ce roman-ci » (p. 54, souligné par l'auteur). Dans la suite, les numéros de pages donnés entre parenthèses, dans le corps de notre texte, renvoient à l'édition originale : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Editions d'Art Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », Genève, 1969.

« Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire. Tout au moins les gens de ma sorte, même s'il en est d'autres qui font des additions ou des soustractions pour savoir ce qu'ils vont être obligés de payer ou de [*sic*] ce qu'ils pourront demander en échange de leur travail. Moi, je ne fais des calculs que pour voir surgir sur le papier des chiffres, des nombres inattendus, dont le sens m'échappe, mais après quoi je rêve. / J'écris comme cela des romans » (p. 13).

Cette affirmation, qui clôt la première séquence du livre, précède et détermine la mise en œuvre de la notion d'incipit, en intégrant celle-ci dans le mouvement de la pensée par l'écriture qui s'exerce ici et maintenant dans ce livre qui s'écrit comme un roman. La notion, prise dans ce développement romanesque qui la porte et la déborde - au point de finalement la congédier -, va remplir une double fonction : elle permettra de figurer la pensée par l'écriture, en même temps qu'elle en constituera un exemple en acte. Le mot chargé de dire l'écriture-pensée emprunte à son objet le caractère fondamental de défaire l'opposition du langage et de la pensée : *incipit* a le statut d'un mot-idée dont le sens se dépose non dans telle ou telle acception, mais dans le mouvement d'une parole en acte qui ne le pose que pour le laisser passer et finalement s'effacer. C'est pour tenter de lui restituer cette mobilité essentielle, qu'on se propose ici de réexaminer la notion aragonienne d'incipit.

### **L'*incipit* : une notion ambivalente**

Pour percevoir comment le terme *incipit* devient chez Aragon le modèle privilégié du fonctionnement de la pensée par l'écriture, on peut partir de la référence que l'auteur fait au sens que les dictionnaires assignent à ce mot. Une note rappelle ce sens fixé dans la langue : « *Incipit* (in-si-pit'), s. m. Terme de paléographie. Se dit des premiers mots par lesquels commence un manuscrit... — *E.* Lat. *Incipit*, il commence... (*Littré*). — *incipit* [pit'], n. m. invar. (mot lat; signif.: *il commence*). Premiers mots d'un ouvrage. (Contraire de *Explicit*). (*Larousse*) » (p. 18). Ce rappel n'a pas seulement pour but d'éviter au lecteur l'effort de rechercher lui-même le sens d'un terme rare. Il permet aussi et surtout de prendre la mesure du travail de reformulation qui va suivre, de marquer l'écart entre l'acception reçue et la valeur singulière que le terme est appelé à prendre dans le texte qui va le rebaptiser diversement. On peut même considérer que la forme de ce commentaire métalinguistique constitue la trace de l'opération en quoi consiste ce travail de création lexicale. Pourquoi faut-il en effet deux définitions, alors qu'une seule à première vue suffirait ? En fait, le rapprochement des deux explications vise à faire ressortir les nuances qui les différencient par delà la redondance de l'information qu'elles communiquent. Outre l'indication de l'antonyme *explicit*, fournie par la seconde, qui fait entendre facétieusement que l'incipit, pourtant caractérisé plus loin comme « clé signifiante » (p. 145), sera ici tout le contraire d'une

explication<sup>3</sup>, on remarque qu'il est question, d'un côté, des premiers mots d'un « manuscrit » et, de l'autre, de ceux d'un « ouvrage ». La nuance entre « manuscrit », qui connote le travail de rédaction, et « ouvrage », qui insiste davantage sur l'œuvre achevée, installe une ambivalence que le texte accentuera : la fonction inaugurale de l'incipit joue-t-elle au niveau de la genèse de l'écriture ou à celui de son produit ? Le travail de formulation pseudo-conceptuelle d'Aragon semble bien consister avant tout à introduire du jeu dans la langue, à restituer la mobilité du sens au cœur du mot élu pour dire justement le mouvement de la pensée dans les mots. Cette opération est comme emblématisée dans le texte de la note à travers la conjonction entre l'étymologie latine d'*incipit*, qui en fait le paradigme de la nouveauté, et son domaine d'application usuel, selon le *Littre* : la « paléographie ». Le même *Littre* définit en effet la paléographie comme l'« art de déchiffrer les écritures anciennes ». Aragon marque ainsi discrètement, en faisant se toucher les extrêmes, l'enjeu de l'ambivalence qui règle l'emploi qu'il fait du terme *incipit* : en renversant l'art d'écrire en art de lire, il s'agit de défaire l'opposition figée entre l'ancien et le nouveau, de tenir ensemble l'acte d'écrire et l'acte de lire et de repenser la constitution et la réception de la chose écrite dans un processus continu de réinvention du sens.

C'est par l'actualisation de l'ambivalence du terme *incipit*, latente dans la langue, que se fonde le romanesque de la théorie de l'écriture développée dans *Je n'ai jamais...* . Ce romanesque se marque dans l'indécidabilité qui affecte aussi bien le sens de la « thèse » centrale soutenue par l'écrivain, que la référence de la notion d'incipit, convoquée à l'appui de cette thèse.

L'ouvrage entier semble pouvoir être ramené à une seule idée. Aragon lui-même l'a résumée dans l'« après-dire » de *La Mise à mort* : « [...] c'est une thèse développée dans le livre dont je parle que *je n'ai jamais écrit mes romans*, que je les ai lus, c'est-à-dire que, devant le déroulement du texte, j'étais *un lecteur*, n'en sachant pas plus qu'un autre, enfin comme je le dis à cette occasion, qu'écrivant une histoire, *je n'ai jamais su qui était l'assassin*<sup>4</sup> ». Le texte des *Incipit* résiste pourtant à une telle transparence de sa signification d'ensemble. L'énoncé de la « thèse » s'y prête en effet à deux lectures contradictoires. Une première formulation en fait une simple image : « [...] j'ai toujours été, écrivant, *comme un lecteur* [...] » (p. 14, souligné par nous). Une seconde enjoint de la comprendre littéralement : « Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus* » (p. 47). Le passage de la première formulation à la seconde n'est pas donné comme une correction. Le texte ne permet pas par lui-même de

---

<sup>3</sup> Cf. la note de la page 74 : « Notre langue, à incipit, n'oppose que le mot *explicit* qui en est le contraire, mais porte à mon oreille le sens d'explication ».

<sup>4</sup> « Le Mérou », *Après-dire*, in *La Mise à mort, Oeuvres romanesques croisées*, t. 34, 1970, p. 243.

réduire l'écart entre les deux interprétations possibles. Il laisse en suspens l'alternative en tenant ensemble le sens figuré et le sens littéral de la thèse. Du coup, celle-ci s'efface en tant que telle, en tant que *position* d'une idée déterminée. Elle ne s'énonce que comme la recherche d'un sens, et non comme une donation définitive de sens : elle se transforme en hypothèse. La tension tenue entre le littéral et le figuré rend impossible le figement de la pensée dans une position arrêtée. Le sens de la lecture-écriture ne réside ni dans l'acception littérale de la « thèse », ni dans sa définition imagée : il ne rencontrera pas d'autre expression que le mouvement que le texte crée entre les deux formulations. L'ambivalence ne signifie pas ici une déroute du sens, mais sa mobilisation. Elle est une invite à faire le sens de la proposition de l'écrivain en s'installant dans l'écart ouvert entre l'interprétation figurée, qui rendrait la thèse acceptable, mais en laissant intact le partage traditionnel entre les activités de lecture et d'écriture, et l'interprétation littérale qui abolirait absolument ce partage par l'identification totale des deux activités, mais conduirait par là-même au non-sens. Entre le sens reçu et l'absence de sens, place est laissée à l'émergence d'un autre sens.

L'ambivalence constatée au niveau de la formulation globale de la « thèse » est encore plus manifeste dans l'emploi de la notion d'incipit.

L'écrivain-lecteur, ne sachant rien à l'avance de l'histoire qu'il entreprend ne dispose que du tremplin des premiers mots « surgis » (p. 45). « La phrase-seuil » va orienter le déroulement du roman à la place de l'auteur, « qui ne fait que *la lire* » (p. 77). Une série de métaphores décrit tout au long du texte cette fonction générative de l'incipit. Celui-ci joue le rôle d'un « échangeur » qui oriente l'écrivain sur « une route inattendue de l'esprit » (p. 45); il est l'« équation de départ d'un roman écrit pour justifier après coup cette conjonction de mots » (p. 48); il constitue « un pas pour pénétrer dans » l'« espace linguistique » du roman (p. 77); c'est la « source » d'où sort le roman et dont l'eau se charge « avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation » (p. 94); ou encore, « la première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la millième vibration du diapason ... » (p. 96). L'ambivalence de la notion d'incipit ne tient pas à ces variations du jeu métaphorique : toutes ces images déclinent une seule et même fonction; l'échangeur, l'équation, le seuil, la source, le diapason marquent le rôle générateur des premiers mots qui rendent possible et conditionnent le développement d'un texte, assimilé à un parcours physique ou mental, ordonné par son point de départ. L'ambivalence surgit dès lors qu'on s'interroge sur le domaine d'application de la notion : l'incipit est-il le point de départ de l'écriture, du texte s'écrivant, ou celui de l'œuvre achevée, du texte écrit ? Cette interrogation est soulevée par les exemples d'incipit que donne Aragon, en se référant à ses propres œuvres.

La majorité de ces exemples montre une confusion entre l'ordre de la genèse et celui du texte achevé. Les incipit de *Quelle âme divine!*, de *La Demoiselle aux Principes*, des *Paramètres*, des *Voyages de Télémaque*, d'*Anicet*, des *Cloches de Bâle*, des *Beaux quartiers*, des *Voyageurs de l'Impériale*, d'*Aurélien*, de *La Mise à mort*, de *Blanche ou l'oubli*, sont à la fois les points de départ de l'écriture de chacune de ces œuvres et les débuts de leur texte définitif. Mais cette règle n'est pas sans exception, puisqu'Aragon concède que les premiers mots écrits « ne sont pas toujours les premiers du livre achevé » (p. 86). Tel est le cas pour les *Communistes*, *La Semaine sainte* et *Le Fou d'Elsa*. Il y aurait donc à distinguer deux types d'incipit, selon que les premiers mots font ou non coïncider le geste inaugural de la genèse et le début de l'œuvre achevée. Cette distinction ouvre la voie à deux interprétations différentes, et apparemment incompatibles, de la notion d'incipit. Si celui-ci n'est que le moment initial du geste créateur, il joue un rôle décisif au plan de l'élaboration du texte, mais il n'a plus de fonction privilégiée dans le texte produit où il peut même disparaître en tant que tel. Si au contraire le début de la création et le début de l'œuvre créée coïncident, l'incipit n'a plus de fonction génétique (puisque dans ce cas l'idée même de genèse perd de sa pertinence), mais joue un rôle fondamental dans l'unité du texte achevé dont il assure la clôture matérielle, sémantique et structurale. Soit la notion d'incipit ouvre la voie à des études de genèse impliquant la considération d'éléments extérieurs au texte, et visant à l'appréhension du travail d'écriture dont l'œuvre achevée n'est qu'un aboutissement, soit elle conduit à une saisie du texte dans son immanence, en le coupant de tout ce qui n'est pas lui pour le concevoir comme une pure construction verbale. Soit le processus de genèse, soit le texte comme système clos de signes ne renvoyant qu'à eux-mêmes. Aragon, ici encore, laisse en suspens l'alternative. Il ne tranche pas en faveur de l'un ou l'autre terme, et prive ainsi la notion d'incipit de toute référence stable à un champ théorique ou méthodologique.

De même que la « thèse » de l'écrivain-lecteur s'énonce en récusant la représentation dichotomique habituelle, qui disjoint les deux activités d'écriture et de lecture, de même la référence instable de la notion d'incipit brouille l'opposition production/produit, qui organise et sous-tend la compréhension courante de la création littéraire. C'est en fonction de cette stratégie de l'ambivalence, qu'on peut comprendre le sens du discours qu'Aragon développe autour du thème des incipit. Car il y a bien à reconnaître la positivité de cette stratégie : l'ambivalence ici, loin de conduire à l'indétermination radicale du sens, est un moyen de penser la capacité du texte littéraire à se constituer comme un langage en mouvement, qui reste ouvert au renouvellement du sens.

### **L'incipit et le dialogisme de l'écriture**

L'ambivalence qui résulte de la mise en texte du discours aragonien sur l'incipit empêche de comprendre celui-ci à partir de l'univocité du schéma traditionnel qui ordonne la production littéraire selon un vecteur orienté de l'écrivain vers l'écriture, de l'écriture vers

l'œuvre, de l'œuvre vers la lecture et le lecteur. Pour donner à l'ambivalence constatée sa valeur positive, il faut la mettre en rapport avec la polarité fondamentale qui se substitue à ce schéma : celle que constitue l'interaction *originnaire* entre le texte et sa lecture. Cette polarité est la représentation de base qui règle l'analyse du phénomène littéraire que propose Aragon. Si cette analyse brouille les oppositions entre l'écriture et la lecture comme entre la genèse de l'œuvre et l'œuvre achevée, c'est qu'elle conçoit la réalité littéraire comme un processus qui relie en continu les moments de la création, de l'œuvre achevée et de la réception. Ce processus, parce qu'il est ouverture au devenir et qu'il exclut par définition la possibilité de remonter à une unité fondatrice, à un point de départ unique, indivis, soustrait au temps, n'est jamais analysable comme entité individuelle, mais comme relation.

La fonction générative de l'incipit est solidaire de l'idée que le texte n'existe que par la lecture qu'on en fait. Ce rôle constitutif de la lecture découle du refus de faire de l'écriture l'expression d'un vouloir-dire. Ce refus se confond, pour Aragon, avec l'avènement du langage romanesque. Le roman est pour lui une anti-écriture, dans la mesure où il exclut toute préméditation : « je n'ai de ma vie, au sens où l'on entend ce verbe, *écrit* un seul roman, c'est-à-dire ordonné un récit, son développement, pour donner forme à une imagination antérieure, suivant un plan, un agencement prémédité » (p. 47). Ce déni du vouloir-dire fait du roman une activité de langage où ce qui est dit est engendré par le seul acte de dire : Braque écrivant *Mon tableau*, court texte où l'artiste explique sa façon de peindre et qu'Aragon considère comme un roman, « ne savait pas ce qu'il allait dire, c'est de le dire qui le lui fait dire » (p. 130). Le romancier-lecteur est un « parleur » (*ibid.*), qui fait advenir son œuvre comme la réalisation de l'hypothèse que lui propose une première phrase donnée et non voulue. Si le lecteur est un parleur, la lecture est autre chose ici qu'un déchiffrement, elle est à concevoir comme une activité de discours, une véritable énonciation. C'est dans la perspective qu'ouvre cette caractérisation de la lecture comme énonciation, qu'il faut situer le principe relationnel qui fonde la fonction d'ouverture de l'incipit.

Si Aragon tient « de tout écrit pour sa clef signifiante la première phrase ou incipit » (p. 145), c'est au sens où ce dernier fait pénétrer dans un « espace linguistique » (p. 77) qui ouvre, dans la suspension du monde donné, à un nouveau monde, à « l'autre côté des choses », à « l'arrière-texte » (p. 135). L'incipit permet de convertir l'écrit en une activité de langage productrice de sens et de référence, qui déploie de nouvelles dimensions de la réalité occultées par le discours ordinaire. Cette capacité du texte à redéfinir le monde dépend d'une pratique du langage qui rompt avec l'échange parlé entre interlocuteurs en position de face à face, dans un même contexte, mais sans cesser d'exploiter les ressources du discours, de la parole en acte par quoi se constituent le sens et la référence.

L'incipit est une « constellation de mots, appelée ordinairement phrase » (p. 46). Caractériser l'incipit comme une phrase, c'est le déterminer comme un fait de discours, non comme un simple énoncé, mais comme un énoncé produit par un acte d'énonciation. La théorie de l'incipit est une théorie de l'engendrement de l'écriture comme discours. « Commencer, c'est parler, écrire » (p. 96). Mais écrire, c'est lire, car le parleur de l'écrit n'a plus pour vis-à-vis un interlocuteur, mais se retrouve face à un texte. La lecture comme mise en œuvre de l'interaction du texte et du lecteur devient une activité de discours, dans la mesure où elle se pense comme le substitut de l'interlocution qui unit les acteurs du dialogue oral.

Dans celui-ci, la réalité discursive trouve son fondement dans la relation qui précède et rend possible la constitution des sujets du discours. En effet, comme on peut l'inférer à partir de l'étude linguistique de la parole en acte, « au moment où l'énonciation réalise la convertibilité du langage en discours, ce qu'elle insère dans l'énoncé n'est pas le seul locuteur, mais les interlocuteurs ou mieux : la *relation* interlocutive tout à fait indéclinable qui les lie et les constitue en co-énonciateurs<sup>5</sup> ». Le fonctionnement du dialogue fait apparaître que l'énonciation, plutôt qu'un acte individuel, est l'« activité conjointe de mise en discours<sup>6</sup> » du locuteur et de l'allocutaire. Ce qui conduit à reconnaître l'instance productrice du discours non chez le seul locuteur, mais dans la relation interlocutive elle-même : « c'est l'instance relationnelle qui est effectivement productrice du discours<sup>7</sup> ».

La production de la parole écrite, telle qu'Aragon la décrit à travers le thème de l'incipit, obéit à un processus analogue à ce fonctionnement dialogique de la parole parlée.

*Je n'ai jamais...* s'ouvre sur le récit des origines de la vie d'écrivain de l'auteur, origines qu'il fait remonter à sa première enfance. La découverte de l'écriture est ainsi située dans le prolongement des jeux de langage de l'enfant. Celui-ci, ayant refusé d'apprendre à écrire parce qu'il jugeait suffisant de savoir lire et inutile de « répondre à l'écrit par l'écrit » (p. 9), l'écriture lui apparaissant comme une simple technique d'enregistrement de la parole, découvre son pouvoir d'invention en dialoguant avec lui-même à voix haute:

« [...] à me parler ainsi, je pris l'habitude de me poser des questions et d'y donner des réponses. Parfois bizarres, et je pris goût à leur bizarrerie. Parce que, je vous le demande, pourquoi se répondre ce qu'on savait avant de le dire? C'est ainsi que me vint l'idée *d'inventer* mes réponses, de toute pièce. Je pouvais bien avoir six ans, ou pas encore » (p. 10, souligné par l'auteur).

---

<sup>5</sup> Francis Jacques, *Différence et subjectivité - Anthropologie d'un point de vue relationnel*, Editions Aubier Montaigne, 1982, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 32.

Si l'enfant s'est mis finalement à écrire, sans avoir appris à le faire, c'est à la suite de ces premières expériences de l'invention, et dans l'idée que s'il savait écrire, il pourrait « dire autre chose que ce qu' [il] pensai[t] » (p. 11). L'accès à l'écriture s'est ainsi fait comme par une intériorisation du dialogue joué et dans l'intention d'en faire un moyen d'invention. La capacité d'inventer est liée, pour Aragon, à la pratique du dialogue avec soi-même. Elle se confond avec la capacité de se dédoubler, pour entrer en communication avec soi, en accueillant l'autre en soi. L'écriture est vécue comme une systématisation de cette ouverture à l'autre qui conditionne la possibilité d'inventer.

La notion d'incipit permet de modéliser cette conception dialogique de l'invention.

La phrase-seuil est le produit de la relation qui s'instaure entre celui qui écrit et l'autre qui parle en lui. Aragon décrit cette relation en référence à la dictée à laquelle, enfant, avant de savoir écrire, il soumettait ses tantes, en leur faisant transcrire ce qui lui « traversait la tête » (p. 10). L'esprit de l'écrivain adulte « assume les deux fonctions qui se distribuaient » entre ses tantes et lui enfant, « sauf que la fonction consciente est celle de la main adulte, l'enfant parle au loin, quelque part où se fait la convergence du souvenir et de l'invention » (p. 45). Que l'autre qui parle à l'intérieur de l'écrivain soit l'enfant que celui-ci a été, ne doit pas laisser croire que l'écriture consiste pour Aragon dans une reconstruction nostalgique du passé. Ce serait oublier que l'enfant concevait pour ses tantes « un certain mépris », en raison même de leur application à reproduire ce qu'il leur dictait, « au lieu d'écrire autre chose » :

« Par exemple, si je leur dictais que ce matin-là on avait perdu le petit châle blanc de ma grand'mère, ces sottes n'auraient jamais imaginé d'écrire *le petit châle rouge* ou *le grand châle vert...*, non, elles ne voyaient pas plus loin que le bout de ma langue » (p. 11).

L'écrivain est au contraire celui qui cherche à voir plus loin que le bout de sa langue. Lui ne se contente pas d'enregistrer la parole de l'enfant qu'il a été. Il ne cherche pas non plus à s'identifier à cet autre qu'il est devenu pour lui-même. La voix venue de l'enfance n'est accueillie par le moi adulte que pour déporter celui-ci au-delà de ce qu'il a été et de ce qu'il est à présent, pour l'engager dans un mouvement de dessaisissement de soi par soi-même. L'écriture d'invention est refus de la coïncidence avec soi. Si l'écrivain écrit sous la dictée, sa copie ne sera pas conforme.

Cette non-conformité de l'écriture, sa différence et sa nouveauté, est l'effet de la structure dialogique de l'énonciation de l'incipit. Celui-ci est « une phrase *entendue* » (p. 95, souligné par l'auteur), et en même temps lue : c'est une parole venue d'ailleurs et redoublée originellement par la lecture. L'incipit ouvre dans le moi de l'écrivain la polarité dialogique du même et de l'autre. Son énonciation est suspendue entre les termes de cette relation. L'écriture devient discours dans la mesure où sa mise en œuvre ne relève pas de la

responsabilité d'un *ego* solitaire, maître et possesseur du sens, mais réalise une plurivocité essentielle qui traduit la dispersion de l'origine de la parole sur deux pôles en situation d'interaction verbale. Cet engendrement dialogique de la parole écrite est un processus d'invention. Il est une mobilisation de la mémoire et indissociablement son altération, comme s'altère celui par qui la mémoire se trouve mobilisée. L'incipit rend possible un passage à du différent, parce qu'il transforme simultanément le passé et le présent de l'écrivain. Cette transformation est produite par le dédoublement interne du sujet de l'écriture en deux instances de dialogue. Définies par relation mutuelle à l'intérieur de cette réalité dialogique, celles-ci échappent aux limites de leur détermination respective dans l'effectivité du passé ou du présent, et accèdent au champ du possible qu'ouvre l'ici-et-maintenant du discours en acte.

Il apparaît ici que la théorie de l'incipit n'est pas une théorie de la genèse de l'acte d'écrire, de la fabrication de l'écrit, mais une façon de penser la conversion de l'écrit en discours. Cette conversion est supposée être le fait de la lecture. L'écrit n'est discours que s'il est lu. L'idée de la lecture mise en jeu ici bouleverse les représentations traditionnelles qui font de la lecture l'acte dans lequel s'achève la destinée du texte. Aragon postule en effet que, commençant à écrire, il est, par rapport à son propre texte, dans la position de n'importe quel lecteur devant un texte à lire : la lecture est l'activité commune du lecteur et de l'écrivain. C'est ainsi qu'Aragon considère l'incipit aussi bien comme un moyen de pénétrer dans ses propres livres que dans « les livres d'autrui » (p. 135). L'incipit est moins un procédé d'écriture qu'un instrument de lecture. La lecture devient l'acte de naissance du texte, aussi bien pour le lecteur que pour l'auteur : au lieu d'être ce vers quoi tend le texte, elle en est la cause première. Ce point de vue étonnant peut se comprendre comme une prise de position originale face au paradoxe que constitue l'écriture en tant qu'on la considère comme une réalité communicationnelle.

D'un point de vue très général, on peut dire que tout texte « se substitue à la relation de dialogue qui noue immédiatement la voix de l'un à l'ouïe de l'autre<sup>8</sup> ». C'est en effet le propre de la structure de l'écriture de reposer sur une double absence : celle du destinataire, puisque « on écrit pour communiquer quelque chose à des absents »; celle du destinataire, « à la marque qu'il abandonne, qui se coupe de lui et continue de produire des effets au-delà de sa présence et de l'actualité présente de son vouloir-dire, voire au-delà de sa vie même [...]»<sup>9</sup>. Si la relation interlocutive fait défaut dans l'écriture, c'est que les partenaires de la communication n'ont plus de contexte en commun. Auteur et lecteur n'adviennent en tant que tels qu'à ne pas être l'un en face de l'autre. L'écriture constitue ainsi un mode de communication paradoxal qui ne se soutient que de l'absence du dialogue, de ce qui rend

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique, II*, Ed. du Seuil, 1986, p. 139.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, « Signature événement contexte », in *Marges de la philosophie*, Ed. de Minuit, 1972, p. 372.

possible, dans l'expérience ordinaire, la communication elle-même. Le paradoxe atteint un paroxysme avec l'écriture littéraire : la « décontextualisation » du langage est essentielle à la littérature dont les œuvres ne s'adressent par définition à personne en particulier pour pouvoir survivre en des temps et des lieux toujours plus éloignés de leur contexte d'origine. On sait que cette spécificité de la littérature a conduit à des doctrines qui font vaciller le concept même de communication. L'écriture littéraire serait cette pratique du langage qui tournerait le dos au langage, à ce qui fait du langage une expérience communicationnelle, suivant un mouvement d'émancipation tendanciel qui culminerait dans la poésie. On se souvient de la définition de Sartre pour qui « les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage<sup>10</sup> ». C'est bien toute la question du langage, de la possibilité du discours hors des conditions du parler ordinaire, que soulève l'écriture dès lors qu'on reconnaît qu'elle ne se soutient que de l'absence du dialogue. La thèse aragonienne de la lecture-écriture nous semble à la fois tenir compte de ce paradoxe et le dépasser en direction d'une conception de l'écriture qui ne renonce pas au discours.

La notion de lecture-écriture répond à la spécificité de la situation de communication qu'instaure l'écrit : elle dit à la fois l'effacement du rapport interpersonnel qui unit les partenaires du dialogue vivant, et son remplacement par l'interaction entre le texte et le lecteur. Faire de l'activité de lecture le seul fondement de la réalité de l'écriture, c'est du même mouvement assumer l'absence de la parole échangée et faire de cette absence la condition de possibilité d'une autre parole, d'une parole autre. L'écrivain qui lit ce qui s'écrit parle, en l'absence d'autrui, dans le silence et dans le vide. Sa manière d'être est recherche, marche à l'inconnu, sans projet, sans plan, si ce n'est le désir de faire l'expérience de l'imprévisible :

« [...] au moment où l'expérimentateur semble élire la phrase-seuil du roman, et en réalité ne fait que *la lire*, se produit une réaction d'où dépend la suite de la lecture, et naît un corps imprévisible, d'un affrontement jamais tenté de substances, ainsi qu'un être nouveau de la "conversation" d'un homme et d'une femme » (p. 77-78).

La capacité inventive est bien liée à la capacité de s'abstraire de l'échange ordinaire où l'on peut toujours se contenter de transmettre ce qu'on sait « avant de le dire » (p. 10), « à quoi parler suffit » (p. 12). Mais le retrait du dialogue direct ne compromet pas le discours. Si l'écriture est invention par et dans le langage, c'est qu'elle révèle des possibilités laissées inexploitées dans l'usage ordinaire de la parole, qui tend à entretenir l'illusion que le langage sert simplement à transmettre des messages constitués antérieurement à l'échange. Les linguistiques du discours ont montré que, contrairement au sentiment empirique des locuteurs toujours enclins à croire à leur vouloir-dire individuel, la communication que permet le

---

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard [1948], « Folio Essais », 1985, p. 17.

langage humain est fondamentalement une activité de production, que le message se forme dans le processus de l'échange *entre* les sujets parlants, que le dit « n'est pas transmis par l'un à l'autre, mais construit entre eux<sup>11</sup> ». La lecture-écriture aragonienne n'est peut-être rien d'autre qu'une façon de manifester que c'est dans la littérature que s'expose le mieux cette productivité du langage, parce que c'est là que le discours échappe à l'illusion du vouloir-dire.

Si l'incipit joue, pour Aragon, un rôle décisif, c'est au sens où il permet de penser l'écriture comme un événement de discours. Aragon raconte comment il en est venu à prendre conscience de ce rôle à partir d'une réflexion sur les débuts de roman. Ayant « longuement réfléchi sur la façon d'aborder un récit » (p. 37), il est arrivé au constat que chez tous les romanciers « le commencement était plus une formalité qu'autre chose » (p. 38). Sous la diversité apparente des incipit, il ne trouvait jamais que l'« uniformité » (p. 37) de la mode d'une époque ou d'un auteur. C'est dans le souci de rompre avec cette uniformité, qu'il s'est mis à rêver « qu'aux premiers mots la singularité du récit débutât » (p. 38). La manière de débiter de Balzac, celle d'Hugo, celle de Flaubert ne sont pas moins des formalités que les commencements stéréotypés des contes de fées ou des romans médiévaux. Mais en quoi peut alors consister la « singularité » qui préoccupe Aragon, si elle ne renvoie pas à l'originalité de l'écrivain, aux particularités individuelles de son style ? On fera l'hypothèse que la « singularité » qu'Aragon recherche à travers ses propres incipit dénote le caractère unique de l'événement en quoi consiste l'apparition du texte romanesque. La singularité serait celle de l'énonciation elle-même, de la relation interlocutive qui réalise l'énoncé, du discours-écriture. Le texte serait singulier comme l'est tout événement de langage, dès lors qu'il se produit dans des conditions qui le font événement, quand il est ce qui n'arrive qu'ici et maintenant, c'est-à-dire dans le contexte actuel de la communication. Si l'incipit doit être autre chose qu'une simple formalité, c'est qu'il doit faire du texte qu'il commence un véritable événement de discours. Au risque d'extrapoler, on pourrait dire que le rôle de l'incipit par rapport au texte est semblable à celui des « embrayeurs » linguistiques par rapport à la langue : de même que la langue n'existe proprement que quand les interlocuteurs s'en emparent et l'actualisent par la mise en jeu des indicateurs personnels *je* et *tu*, qui opèrent la conversion du système de signes de la langue en événement de discours, en renvoyant l'énoncé à la relation interlocutive qui le produit<sup>12</sup>, de même le texte n'existe que s'il est effectivement lu, si le lecteur y entre, y

---

<sup>11</sup> Mikhaïl Bakhtine cité par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Ed. du Seuil, 1981, p. 88.

<sup>12</sup> Nous évoquons ici les analyses développées par Francis Jacques dans *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, P.U.F., 1979. La philosophie du dialogue que propose cet auteur, à partir notamment de l'étude linguistique de l'énonciation, a le mérite de donner à la problématique du discours sa pleine dimension relationnelle, en faisant en particulier de l'activité discursive l'activité conjointe des interlocuteurs, et pas seulement du sujet parlant. Francis Jacques considère ainsi que *je* et *tu*, qu'il appelle des « indicateurs personnels

est « initié » par l'incipit : « les phrases de début [...] *initient* le lecteur au roman, comme sexuellement l'homme introduit une femme dans les mystères de l'amour (ou réciproquement) » (p. 76, souligné par l'auteur). L'incipit serait un embrayeur textuel, comme *je* et *tu* sont des embrayeurs linguistiques, non parce qu'il mettrait en relation deux personnes, comme dans un dialogue, mais parce qu'il fait de la lecture, entreprise pourtant solitaire, une expérience relationnelle authentique, comparable, pour Aragon, à la relation amoureuse.

En situant la fonction d'ouverture de l'incipit sur le plan du discours en acte, on saisit mieux en quoi consiste sa valeur inventive. Si l'incipit produit « une réaction d'où dépend la suite de la lecture », cette lecture est une activité pleinement créatrice puisqu'elle fait naître « un corps imprévisible, d'un affrontement jamais tenté de substances, ainsi qu'un être nouveau de la "conversation" d'un homme et d'une femme » (p. 77-78). La possibilité de l'innovation dépend de la réalité d'événement de langage de l'écriture. L'incipit qualifie le texte entier comme un tel événement en le spécifiant comme l'apparition de ce texte qui commence ici et maintenant. L'incipit renvoie à l'énonciation même en rapportant l'énoncé - le texte entier - à la réalité de l'événement langagier que celui-ci constitue lui-même du fait qu'il est effectivement lu. La valeur inaugurale de l'incipit n'est pas liée à ce qu'il dit, elle tient à sa capacité de susciter un dire, une activité dialogique qui est une aventure du langage conduisant au-delà des significations acquises. Ce lien entre le discours et l'invention littéraire apparaît bien en particulier dans l'analyse que fait Aragon de l'incipit des *Cloches de Bâle* : « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa ».

---

», sont, dans la parole vive, les instruments qui assurent la conversion du système de signes de la langue en événement de discours. Ces indicateurs assurent le passage au discours en acte grâce à leur valeur auto-référentielle. Par auto-référence, il faut entendre la référence à l'acte de discours lui-même, à l'énonciation. Les indicateurs sont des signes vides qui n'ont de référence que dans un contexte d'énonciation. Ils ne désignent les sujets parlants que par rapport à l'instance de discours où ils ont une occurrence. « C'est donc à l'énonciation même qu'ils renvoient directement, c'est-à-dire à la réalité de l'événement linguistique » (*ibid.*, p.109). *Je* et *tu* fonctionnent corrélativement, car « il n'y a première personne que là où il y a seconde personne » (*ibid.*, p.120). C'est donc finalement à la réalité interlocutive qu'ils renvoient. Instruments de la mise en œuvre du langage, ils assurent dans l'énoncé l'insertion de la relation interlocutive en quoi consiste le discours comme événement. (Sur la philosophie du langage de Francis Jacques, on pourra consulter Simone Godard-Fabre, « Parler, dire, penser. Du dialogique transcendantal à l'érotérique générale » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin 2007, n°2, PUF, pp. 239-272.)

## L'exemple de l'incipit des *Cloches de Bâle*

Commentant cet incipit, Aragon congédie d'emblée la question de son origine, marquant par là que son caractère générateur réside dans son seul fonctionnement : « Comment m'était venue cette phrase, et avait-elle bien eu, dans l'abord, pour moi, le caractère de la dictée? Je n'en sais plus rien » (p. 78-79). Ce qui importe, c'est que la phrase soit avant tout, pour l'écrivain, un objet de lecture qui provoque en lui un effet : « Ce dont je suis sûr, c'est qu'étrangement, moi, au contraire de "personne", elle m'avait fait rire à condition d'être considérée, d'emblée, comme un début de roman » (p. 79, souligné par l'auteur). Le rire provoqué chez l'écrivain-lecteur est une réaction qui suppose l'engagement de celui-ci dans la situation de discours complexe que constitue l'inscription de l'incipit dans le cadre d'un roman, dans une œuvre, une totalité discursive où l'unité n'est plus la phrase, mais le texte entier. C'est l'implication de l'incipit dans cette totalité, purement virtuelle pour l'écrivain écrivant mais effective pour son lecteur, qui lui confère sa productivité. L'incipit en lui-même n'a aucune productivité. Considéré isolément, il ne commande aucun développement :

« Il n'y avait pas de *Cloches de Bâle* quand j'en écrivis la première phrase [...]. Il n'y avait aucun avenir à cette phrase. L'« espace » qu'elle ouvrait n'était en rien défini puisqu'aucun de ses termes ne le limitait : qui étaient les gens ici constituant le pluriel à *personne*, qui était *Guy*, qui *M. Romanet*, et tout au plus pouvait-on déduire de la phrase que celui-ci n'était pas le père de *Guy* ou, s'il l'était, que cela ne devait pas s'avouer... » (p. 78).

Seule la supposition du tout du roman, où s'articulent trois mondes différents, celui représenté dans la phrase, celui des lecteurs potentiels, et celui du rieur qui s'oppose aux deux précédents, permet de concevoir un avenir à ce qui devient alors véritablement une première phrase. S'impliquant dans la situation de discours du roman se faisant, l'écrivain transforme les termes de l'espace indifférencié ouvert par la phrase isolée en autant de questions qui, par les réponses qu'elles appellent, vont permettre de définir cet espace :

« A partir du moment où je constatais le comique du sérieux, à la fois des gens contenus dans l'espace où je pénétrais, et celui des lecteurs imaginaires qu'il était naturel de se représenter devant cette phrase du moment qu'elle supposait un roman après elle, les questions (*Personne ? Guy ? M. Romanet ? etc.*) surgissaient devant moi, mais pour y donner réponse, d'abord, il me fallait savoir *où ?* (nous étions) » (p. 79).

Rapporté au système entier du roman considéré comme un événement de discours, l'incipit opère l'entrée dans un univers de communication inédit, en instaurant un jeu dialogique de questions et de réponses visant la détermination de référents fictionnels.

L'incipit des *Cloches de Bâle* n'est générateur que parce qu'il est lu, c'est-à-dire pris en charge par un sujet lecteur qui agit comme un interlocuteur implicite pour qui la formulation de l'idée en quoi consiste l'énoncé isolé est contestable. Lire cet énoncé, c'est le lire comme un début de roman, et le lire comme un début de roman, c'est considérer qu'il ne fait pas sens en lui-même mais seulement à l'intérieur d'un processus discursif. Une dimension d'implicite s'introduit alors dans l'énoncé, qui empêche de comprendre celui-ci à partir de lui-même, comme le véhicule d'une information manifeste à déchiffrer seulement littéralement. L'écrivain-lecteur advient ici comme un interlocuteur non sérieux qui actualise la mise en question potentielle de la négation « Cela ne fit rire personne », mise en question qu'implique la négation dès lors qu'elle est considérée dans un cadre discursif, comme un fait d'énonciation et non comme un énoncé autonome. En effet, comme le soulignait le linguiste Oswald Ducrot, pour faire droit à l'implicite dans l'étude de la langue, « tout ce qui est dit peut être contredit. De sorte qu'on ne saurait annoncer une opinion ou un désir, sans les désigner du même coup aux objections éventuelles des interlocuteurs. Comme il a été souvent remarqué, la formulation d'une idée est la première étape, et décisive, vers sa mise en question<sup>13</sup> ». L'incipit des *Cloches de Bâle*, dans cette perspective de la dialogicité constitutive du langage, fonctionnerait selon un mécanisme de dédoublement du sens, qui, à côté de l'absence de rire de « personne », laisserait entendre le rire de celui pour qui et par qui, au travers de l'énoncé qui pose un jugement négatif (il n'y avait pas de quoi rire), ou une interdiction (il ne fallait pas rire), s'établit une orientation appréciative contradictoire. C'est le surgissement de cet interlocuteur impertinent qui assurerait la singularité du récit. Cet interlocuteur, répliquant au sérieux du récit conventionnel où fusionnent l'attitude des adultes consternés par la bévue de Guy et celle des spectateurs imaginaires de la scène, installerait la possibilité que se dise autre chose que ce que dit l'incipit envisagé comme un simple énoncé. Prolongeant la perspective que suggère l'analyse d'Aragon, on pourrait dire que le rire tu de la première phrase du roman organise les éléments du récit selon la logique d'un discours-écriture, irréductible aux contraintes grammaticales ou narratives. Il est ainsi possible de considérer que « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa » ne désigne pas seulement un événement, des personnages, leur réaction, mais impose en même temps une refiguration de la scène qui transforme celle-ci. L'événement (la bévue de Guy et ses conséquences) est comme redéfini selon la polarité sémantique du sérieux et du comique. Cette opposition détermine le système d'appellations des personnages (au sérieux de « M. Romanet » répond la familiarité de « Guy »), et sous-tend le contraste entre le silence de « personne » et l'effet de style direct de « Papa ». Elle rend signifiant le mouvement même de la phrase, en lui faisant dire implicitement le contraire du contenu manifeste. L'ordre des propositions bouleverse la chronologie et instaure une autre logique qui se surimpose à celle des événements racontés : la cause de la consternation générale (appeler M. Romanet Papa),

---

<sup>13</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p. 6.

placée dans la seconde partie de la phrase, devient l'effet du rire présumé du début; la conjonction finale « M. Romanet Papa », portée par l'intonation conclusive, actualise, par le heurt du sérieux et du familier, le rire qui n'a pas eu lieu dans la scène représentée, et fait entendre, au-delà du sens des mots, le discours représentant. Une voix ainsi porte l'histoire, double la représentation et fait du texte la corrélation d'un spectacle et d'une diction qui transforme celui-ci. Cette voix, riieuse et critique, n'est localisable que dans cet entre-deux que crée la lecture, conçue comme cette activité de discours qui, en même temps qu'elle le produit, modifie le texte, et ne l'atteint qu'à travers les transformations introduites par sa mise en œuvre.

Ainsi, si le texte du roman peut se faire événement de discours, s'il peut advenir comme récit singulier, c'est seulement dans la mesure où dès son début il fait surgir une voix qui produit un écart entre ce qui est dit et ce qui s'entend, et ménage une création de sens, en rendant impossible l'enracinement dans des significations préexistantes. Cette voix n'est pas ce qui donne le texte à lire. Elle ne réfère pas à une origine antérieure et extérieure à l'effectuation du texte par sa lecture. Elle est contemporaine de cette effectuation. Elle réfère à la lecture comme interaction du texte et du sujet-lecteur, comme instance productrice du discours-écriture. Elle est ce que devient le texte en tant qu'il est effectivement lu. Elle manifeste l'implication dans le texte en train d'être lu de la lecture elle-même comme activité de discours créatrice de sens et de référence.

### **L' *incipit* et le lecteur à venir**

En faisant de la lecture le principe constitutif du travail d'invention de l'écrivain, la théorie aragonienne de l'incipit donne donc à penser l'écriture comme un événement de discours. L'écriture ne serait invention que pour autant qu'elle serait une expérience dialogique, permettant l'avènement de l'autre dans le moi du scripteur. Pour Aragon, l'écriture est lecture dans la mesure où l'écrivain ne devient sujet que dans une interlocution intériorisée où il surgit non d'abord comme celui qui parle, mais comme celui qui répond, qui réplique à ce qu'il entend, non comme un *je* premier, mais comme un *tu*, qui prend à son tour la parole. L'écrivain qui devient son propre lecteur se fait un autre pour soi, et du même coup un autre pour l'autre, le lecteur à venir. Car, s'il s'agit bien ici de donner la priorité dans l'écriture à la dimension dialogique du langage, il serait contradictoire que l'écrivain se fasse lecteur pour prendre la place de son lecteur, en tentant de s'annexer par anticipation la parole de celui-ci : s'il en était ainsi, l'écrivain annulerait ainsi l'autre pour le ramener au même, et abolirait pour le lecteur toute chance de se livrer au jeu des possibilités imprévisibles de l'espace relationnel que crée un discours pleinement dialogique. Le dialogisme de la parole de l'écrivain implique un dialogisme équivalent chez son lecteur, qui doit s'engager à son tour

dans le jeu dialogique du texte. Si l'écriture est mise en œuvre du dialogisme du langage, elle l'est d'une manière bien particulière : avec elle, le discours, parce qu'il devient inscription, est destiné à durer. L'écrivain, en devenant son propre lecteur, inaugure une chaîne de lectures. En advenant comme premier lecteur, il prépare l'avènement d'autres lecteurs pour qui et par qui se réactivera le discours du texte. C'est de cette aptitude du texte à rester discours que rend compte fondamentalement le rôle clef qu'Aragon attribue à l'incipit.

Faire de l'incipit la clé signifiante du texte implique l'idée que le texte lu par l'écrivain reste à lire par son lecteur. L'incipit ne s'écrit qu'après avoir été entendu. Son inscription ne fait sens que par la voix de son premier lecteur qui en fait une parole échangée dans le contexte d'une communication intériorisée. L'incipit est l'inscription d'une première lecture, l'inscription de la voix du lecteur-auditeur qu'est l'écrivain. Mais il faut comprendre que cette voix devenue écrite n'a de sens que par la lecture qu'en fera le lecteur à venir, dont le rôle consiste à rendre la parole au texte. Aragon ne s'arrête pas à la question du rôle qui revient au lecteur dans sa théorie de la lecture-écriture. Mais ce n'est, nous semble-t-il, que faire pleinement droit à la logique communicationnelle qui anime cette théorie, qu'en inférer la part qui revient au lecteur.

On dira que la théorie aragonienne engage une conception de la communication littéraire qui substitue à l'idée traditionnelle d'un dialogue entre l'auteur et le lecteur, celle d'une activité conjointe de deux lecteurs co-énonciateurs d'un même texte. En faisant de la lecture le seul principe constitutif de la littérature, Aragon nie la suprématie de l'auteur et laisse penser que l'écrivain et le lecteur sont dans un rapport d'égalité face au texte. Ce qui ne signifie pas que leur différence s'efface au profit d'une fusion des rôles, ou d'une confusion des identités. Ecrivain et lecteur ne sont pas identiques, ils se ressemblent. Non comme pourraient le faire des termes isolés, mais comme se ressemblent des termes en relation, qui n'ont d'existence que celle que suscite la relation. Ecrivain et lecteur se ressemblent parce qu'ils partagent la responsabilité de la mise en œuvre de la relation en quoi consiste la lecture d'un même texte. Ils sont l'un vis-à-vis de l'autre, non l'autre pour le même (comme ils le seraient si leur différence était absolue), ni le même pour l'autre (comme ils le deviendraient si leur différence devait s'abolir dans un rapport fusionnel), mais l'autre pour l'autre et l'autre avec l'autre, dans le respect de leur différence relative. La théorie de la lecture-écriture peut ainsi se comprendre comme une théorie de l'autre dans l'écriture, qui fait de l'événement de discours en quoi celle-ci consiste une expérience de l'altérité pour l'écrivain comme pour son lecteur. En affirmant qu'écrivant il n'a jamais fait que lire les mots d'un autre, Aragon refuse de faire du seul *je* la source du discours et du sens. Cette dépossession du sujet est solidaire du refus de la préméditation dans l'invention et de celui de l'antériorité de la pensée sur le langage. Mais le décentrement du sujet ne signifie pas son abolition, car il s'agit de refuser la coïncidence avec soi au profit d'un travail de différenciation incessante entre soi et soi, entre

soi et l'autre, entre soi et le monde, travail qui est le fait d'un lecteur, c'est-à-dire d'un sujet devenu l'acteur d'une quête du sens toujours à recommencer. C'est cette capacité de produire et de maintenir la différence à l'intérieur du moi que vise à transmettre l'écrivain-lecteur à son lecteur. Et le texte issu du travail de lecture de l'écrivain serait dans son fonctionnement même une invite non à l'achèvement, mais à la poursuite du discours par la réactualisation d'un savoir-dire qui est en même temps un savoir-être, un savoir être autrement que ce qu'on est. Si la littérature est communication, ce qui se communique grâce à elle, c'est l'expérience de l'altérité qui implique, pour l'écrivain comme pour le lecteur, le risque et la chance de se faire transformer par la parole d'autrui.

Si cette représentation de la communication avec le lecteur n'est pas explicitée par Aragon, on peut considérer qu'elle découle théoriquement de l'emploi qu'il fait de la notion d'incipit, et tout particulièrement de la conception du texte que celle-ci sert à mettre en avant. Car si l'incipit est clé signifiante, ce n'est pas seulement à titre d'élément générateur du discours écrit, mais aussi et en même temps comme une sorte de modèle de la totalité du texte, du texte comme totalité.

## **L'incipit comme modèle du texte**

Expliquer le texte à partir de l'incipit vise à rendre compte non seulement du caractère d'événement singulier de l'écrit, mais encore de l'unité de celui-ci. Cette unité se définit par le rapport qui tient ensemble l'incipit et les phrases qui le suivent. Ce rapport est dialectique, puisque l'incipit conditionne la suite du texte - « le roman sort de son début comme d'une source » (p. 94) - et que cette suite, à son tour, répond à l'arbitraire des premiers mots en lui donnant une motivation - le roman est « écrit pour justifier après coup cette conjonction de mots » (p. 48). L'explication de l'arbitraire initial est le travail de l'œuvre, la conquête d'un sens à partir du non-sens et la genèse d'une forme, ce qui permet de passer à « cette cohérence du récit, qui s'appelle, [pour Aragon], le réalisme » (p. 78).

Si l'incipit peut répondre de l'ensemble du texte, c'est essentiellement parce qu'il est conçu, en ce qui concerne la constitution de la cohérence textuelle, non comme le fragment d'un tout, à compléter, mais comme la réalisation d'un rapport inouï, la totalisation de deux réalités ressenties en dehors de lui comme hétérogènes. L'incipit se laisse en effet concevoir sur le modèle de l'image surréaliste : « Si vous voulez, tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection : cette invention qui, chez Lautréamont, est donnée pour la beauté même [...] a toujours figuré pour moi l'équation de départ d'un roman écrit pour justifier après coup cette conjonction de mots » (p. 47-48). L'« équation de départ » est « conjonction de mots », l'incipit est déjà en lui-même texte, composition de langage. L'œuvre entière est la reprise et l'amplification de ce texte initial. Ce que dit la métaphore musicale du diapason : l'œuvre achevée n'est jamais que l'écho

démultiplié de l'énoncé initial, et la dernière phrase n'est que la résonance ultime du « la » de la première, « la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, *qui ne sait que son commencement* » (p. 96). L'incipit lancé constitue une question à quoi répond la phrase qui le suit et qui relance à son tour la question, en faisant de sa réponse un nouvel appel de sens. Les autres métaphores qu'utilise Aragon pour décrire le mode d'organisation de l'ensemble de l'œuvre disent la même chose, qu'il fasse appel au travail du thème et de ses variations chez un peintre comme Matisse (p. 131) ou qu'il compare la construction textuelle à la tapisserie : « l'aiguille tirée d'ici et de là repique plus haut par-dessous dans le dessin de la tapisserie à travers les phrases précédentes » (p. 84). Quelle que soit la métaphore, l'organisation du texte achevée est donnée à penser selon un mouvement d'allers et retours, comme un ensemble de relations greffées autour d'une relation première, jouant le rôle d'un canevas.

Aragon indique clairement que l'incipit constitue pour lui un modèle du texte, quand il dit avoir « rêvé de romans qui ne seraient chacun que leur première phrase, ou page, ou chapitre » (p. 96), voire d'« une phrase qui se suffirait comme roman » (p. 97). Si cette tentation ne s'est pas traduite en acte - « on n'a pas toujours pu faire ce dont on avait parfois brutalement l'envie » (p. 100) - du moins son aveu permet-il de comprendre que l'incipit aragonien soit envisagé comme l'équivalent de tout le texte qu'il inaugure, et pas seulement comme une partie de ce tout.

Un exemple approché que donne Aragon de ces phrases, qui pourraient constituer à elles seules tout un roman, aide à mieux saisir la signification de l'incipit comme modèle de la totalité textuelle. Il s'agit d'une de ces phrases isolées qui, dans « La Femme française », sorte de roman par lettres et dernier conte du *Libertinage*, forment, selon l'écrivain, « un récit complet ». Voici l'exemple : « Le plombier est venu réparer l'évier ». Et voici le commentaire d'Aragon :

« Ici de telles phrases ont valeur, dans la chair du récit général, si on estime qu'elles se suffisent, de début et de terminaison. Et suivant celui qui lit, l'importance donnée à l'assertion que *Le plombier est venu* etc. peut passer d'une simple information à une espèce de provocation de la femme à la jalousie de son correspondant. Et cette proposition principale, sans subordonnée, prend valeur d'un conte à trois personnages, où règne la perversité de *La Femme française* » (p. 98).

Cette explication du fonctionnement d'une phrase-roman condense l'essentiel de la théorie du texte associée à la notion d'incipit. L'élément décisif est apporté ici par la précision qui ouvre la deuxième phrase du commentaire : « suivant celui qui lit ». C'est l'opération de lecture qui fait de la phrase isolée tout un texte, c'est-à-dire une configuration verbale dont le sens est irréductible à celui de ses éléments pris séparément, irréductible ici à l'interprétation

littérale de la seule phrase qui compose le roman. Ce sens englobant, Aragon le nomme en l'occurrence « perversité ». Terme qui ne désigne pas un contenu psychologique, attribué au personnage censé écrire la phrase, « la femme française », mais qui caractérise le mode de fonctionnement du texte intitulé *La Femme française*, dont la phrase citée apparaît ici comme un modèle réduit. La « perversité » est donc moins à comprendre comme un signifié à déchiffrer que comme la « signifiante », la sémantique spécifique de la phrase-roman, le système des valeurs de sens propres à ce texte et à lui seul<sup>14</sup>. Ces valeurs constituent le sens global de l'énoncé, qui ne surgit que pour autant que la phrase est saisie comme une totalité textuelle. Le roman ne consiste pas dans l'énoncé d'un fait - la venue du plombier - mais résulte de l'insertion de ce fait dans un système qui lui donne ses valeurs de signification. Cette insertion est le fait de la lecture qui actualise le réseau d'interactions qui lie dans l'énoncé l'énonciateur (la femme), l'énonciataire (l'amant) et leur commun référent (le plombier). Le rôle de cette lecture n'est pas d'explicitier le texte, mais de le construire : le lecteur n'a pas tant à s'identifier à tel ou tel personnage du drame qu'à occuper les différents points de vue, et par là à donner consistance aux trois pôles qui constituent le texte comme système signifiant, de façon à déployer l'éventail des significations depuis « la simple information » jusqu'à « la provocation à la jalousie », sans avoir à choisir entre elles, puisque chacune est également recevable dans le contexte dessiné par le système. En définitive, le sens global consiste dans l'impossibilité d'éliminer une de ces significations, de s'en tenir à une seule comme à la vérité ultime du texte. Le sens du texte, le sens de la phrase comme tout, serait cette impossibilité même, cette « perversité ».

Le commentaire de la phrase-roman tirée de « La Femme française » manifeste une conception du texte qui assimile la totalité textuelle à son ouverture. Le texte en tant qu'inscription matérielle est achevé dans sa lettre, mais cet achèvement n'en fait pas un tout. Il ne devient totalité que par la lecture dont il est l'objet, et qui le construit comme un espace ouvert à la pluralité des significations. Le tout du texte ne s'identifie pas à la substance de son inscription, il est sans substance. Ni stable, ni statique, il est transitoire. Il n'existe pas autrement que sur le mode du devenir. La cohérence du texte est celle d'un dynamisme, ce qui conduit à le considérer à la fois comme système et comme circulation dans ce système. C'est cette conception de la textualité du texte qui permet de comprendre le rôle attribué à l'incipit dans la structuration d'un réseau textuel complexe, excédant le cadre d'une seule phrase.

Pour percevoir le lien entre le fonctionnement de la phrase-roman, situation qui relève explicitement d'un idéal purement fantasmatique - « un roman qui aurait la brièveté d'un

---

<sup>14</sup> J'emprunte ici la notion de « signifiante » à Henri Meschonnic qui la définit comme « une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, [...] : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul » (*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 217).

signe obscène qu'une femme fait à un homme dans un train » (p. 100) - , irréalisable en tant que tel, et le fonctionnement de l'incipit des romans effectivement écrits, il faut souligner que l'incipit aragonien n'est pas semblable à une limite permettant de circonscrire le texte comme un lieu propre. Il est remarquable que l'incipit, qui permet le traçage d'un chemin de mots, d'un « sentier de la création » verbale, se présente comme un commencement qui exclut la nécessité d'une fin qu'il présupposerait, ne serait-ce que par anticipation, et qui, en retour, le fonderait en tant que commencement : « un sentier n'a pas nécessairement de fin, il peut s'effacer, il s'efface. Il a nécessairement un commencement. Sans quoi il ne commencerait pas » (p. 96). L'incipit est un commencement sans fin. Idée paradoxale - du moins d'un point de vue téléologique - qui met en cause la conception de la totalité du texte : si le texte comme tout est radicalement ouvert, le tout ne saurait se confondre avec l'ensemble clos des parties du texte achevé. Cette totalité ouverte, Aragon en suggère l'idée à travers la métaphore de cette musique à quoi il compare le texte de Beckett, et dont le compositeur « ayant atteint le *la* de finir rend fou qui l'écoutait, de cette impatience admirablement entretenue du thème à se répéter dans sa variation finale qui semble ne devoir jamais atteindre son terme ou ne se contenter *finale*ment que d'un accord illusoire » (p. 147).

La totalité qu'instaure l'incipit n'est pas le texte défini par sa clôture, puisque, pour s'accomplir, elle n'a nul besoin d'être arrimée par l'anticipation d'une fin. Par l'incipit, le texte achevé transmet la clef de sa cohérence, mais celle-ci n'est pas l'unité d'un objet clos et fini qui pourrait s'appréhender de manière panoramique, en s'offrant à la perception d'un seul regard destiné à le saisir comme un sens déjà constitué. Pour l'activité de lecture que déclenche l'incipit, le texte est toujours en train de se faire et se construit comme un chemin. Lire le texte à *partir* de l'incipit, c'est d'emblée *en partir*, entrer dans la dynamique d'un langage en mouvement qui ne cesse de défaire son propre dit, en orientant vers un autrement-dire. Le texte comme chemin construit par la lecture n'existe que comme ce qui est en train de se tracer. Il n'est pas ce qui fait passer d'un lieu à un autre : il ne destine pas à une installation, puisqu'il n'a pas à mener quelque part. Il est en lui-même passage.

Le texte ne saurait être le produit de l'activité dialogique de l'écrivain-lecteur. Il en est la trace. S'il était un produit, il serait un objet clos et fini, susceptible d'être reçu indépendamment de toute activité discursive, au lieu d'être un événement relationnel, de devenir à nouveau, pour un autre lecteur, l'occasion de faire au sein du langage l'expérience de l'imprévisible, de s'ouvrir à la signifiante ininterrompue du sens. L'incipit est dans le texte achevé ce qui permet à celui-ci de rester disponible au dynamisme de la signification qu'implique l'idée de l'invention conçue comme activité de discours novatrice. Le texte à lire par le lecteur à venir ne devient totalité que pour autant que l'ensemble clos constitué par la somme de ses phrases se convertit en un tout ouvert, et ne peut jamais s'achever que de manière illusoire. L'incipit est la clef du tout du texte au sens où il permet d'actualiser

l'inachèvement essentiel de l'œuvre comme discours. Par l'incipit, le texte-objet devient texte-discours, le révolu se défait et l'œuvre s'offre comme devenir, comme ce qui reste indéfiniment à construire.

Si l'œuvre reste à construire, alors qu'elle est achevée, c'est que l'achèvement de l'œuvre coexiste avec un surplus de sens, c'est que son texte n'est pas un ensemble statique renfermant un sens définitif, mais un processus incessant de structuration, induisant le sens comme un procès inachevable. La notion d'incipit sert ainsi à penser l'organisation du texte comme une totalité dynamique.

La totalité du texte, pour se dire, n'attend pas que soit atteint le dernier mot. Si la globalité du texte est induite par l'incipit, ce n'est pas au sens où la première phrase laisserait attendre une dernière phrase avec laquelle elle dessinerait une boucle, en donnant au texte un contour défini, en l'instituant comme une réalité close sur elle-même. L'incipit est déjà le tout du texte, non comme clôture, mais comme ouverture : le tout à quoi il donne accès n'est pas de l'ordre de l'aboutissement, ce tout n'est pas ce vers quoi on marche, mais devient partie intégrante du processus à quoi donne lieu l'incipit. On « pénètre » dans le monde que suscite l'incipit, il y faut le cheminement à quoi donne lieu cet « introït » (p. 77) qui donne accès à un « espace linguistique ». Cet espace n'est pas un objet dont il faudrait se saisir, mais une globalité dynamique à quoi on ne cesse d'accéder au fur et à mesure du cheminement qui en fait éprouver et épouser le devenir. On ne peut donc pas non plus considérer l'incipit comme une phrase-noyau à partir de laquelle l'ensemble de l'œuvre se développerait par germination et expansion, comme si le tout du texte y était contenu à l'état de modèle réduit, comme une totalité déjà achevée. Dans une telle perspective, le prolongement textuel qu'autorise l'incipit exclurait le surgissement de la différence et de l'imprévu, ne ferait que substituer à la préméditation d'un projet conscient un programme formel et sémantique auto-productif, au regard duquel l'opération de lecture n'aurait aucun rôle constitutif. Si la suite de l'incipit opère bien, selon la référence au procédé musical du thème et variations, une reprise constante de la première phrase, cette reprise, parce qu'elle implique la durée, produit le surgissement de la différence par delà le retour du même. Le prolongement de l'incipit ne maintient pas le thème identique à lui-même, pas plus qu'il n'est question de retenir l'« unité stylistique » de cet incipit pour élaborer la suite (p. 94-95) : pour Aragon, la réalité du texte est dynamique, et son déploiement se fait par transformation de la phrase de début qu'il compare à la balle du jongleur, qui, envoyée d'une main à l'autre, suit la courbe de sa trajectoire, « mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru » (p. 93-94).

L'ensemble du texte apparaît ainsi comme un processus de modification de la phrase initiale dont la valeur inaugurale consiste à mettre en mouvement ce processus, mais aussi à préserver l'aspect essentiel de ce processus : son caractère d'action en cours. Le processus

reste processus, parce que le rapport entre l'incipit et le prolongement qu'il commande se réalise comme un système fonctionnant selon un mécanisme fondamental d'interaction et de réciprocité, qui fait du texte achevé une structure entièrement corrélatrice dont le jeu ne saurait être réifié.

Aragon caractérise la relation de la phrase initiale à ses « conséquences » comme un « glissement » (p. 78). S'attachant à expliciter la nature de ce glissement dans le premier paragraphe des *Cloches de Bâle*, il montre que le fonctionnement textuel est à comprendre à partir de l'interdépendance et de la réversibilité des fonctions, qui articulent entre elles les phrases du texte. Pour illustrer ce principe de fonctionnement, sans entrer dans le détail de l'analyse, il suffira ici d'observer le premier moment du glissement, tel que le décrit Aragon, c'est-à-dire le rapport qui unit les deux premières phrases du roman. Le passage à la seconde phrase consiste, pour une part, à opérer une sélection dans l'éventail des possibles ouvert par l'incipit. L'énoncé d'un événement implique, entre autres, la possibilité de localiser celui-ci dans l'espace et le temps. La seconde phrase explicite ainsi les coordonnées spatio-temporelles qui permettent de situer la scène évoquée par les premiers mots : « l'heure fugitive où l'on va passer dans la salle à manger, mais on est encore au dehors, sur une terrasse, ou dans une véranda, ou dans un jardin » (p. 82). Prolonger l'incipit consiste ici à remplir le cadre vide qu'il constitue : l'incipit, sous cet angle, est, par rapport à sa suite immédiate, un facteur cadrant à partir de quoi sont suscités et organisés les éléments actualisés dans la seconde phrase. Mais celle-ci cadre simultanément ce qui la précède. La limitation du champ des possibles, qu'opère la mise en situation de la scène initiale, est en effet en même temps l'inscription d'autres possibles et la production d'un effet de globalisation qui provoque l'enchâssement de l'incipit dans un nouvel ensemble. Ce qu'Aragon donne à penser à travers une référence à l'œuvre de Raymond Roussel : « la scène que suppose *Cela ne fit rire personne* ... s'inscrit dans quelque chose comme le porte-plume où Roussel aperçoit dans tous ses détails une plage ou une station thermale » (p. 79). La même idée est reprise et précisée plus loin par la métaphore du « globe » qui décrit ce que nous appellerons la fonction cadrante de la seconde phrase. Celle-ci est comparée à « ces boules contenant un paysage, des personnages, et qui, lorsqu'on les renverse, s'emplissent d'une neige lente à tomber » (p. 82). Le prolongement de l'incipit correspond ici à l'enchâssement du cadre initial dans un nouveau cadre, ce qui constitue aussi bien un geste de décadage, puisque la seconde phrase n'intègre la première qu'en lui faisant subir un effet de dispersion. La scène initiale n'est plus manifestée qu'à travers l'emploi d'un démonstratif anaphorique, les personnages préalablement apparus (Guy, M. Romanet, personne) n'ont plus aucune existence textuelle et disparaissent dans le « globe » où se multiplient les référents les plus hétérogènes, selon le jeu d'une profusion descriptive sans rapport évident avec les nécessités de la narration :

« C'était avant le dîner, près des capucines, autour de la petite table peinte où l'on voyait un pêcheur de crevettes jouant aux billes avec un montreur d'ours, qu'un artiste, danois paraît-il (comme le chien de la villa verte), avait décorée pour payer sa note ou finir de payer sa note, c'est toujours ça... »

Aragon souligne l'étrangeté de cette seconde phrase, « pas moins bizarre que la première, si l'on songe qu'elle a pour raison d'être d'expliquer celle-ci » (p. 79). La *bizarrierie* est le signe ici du mécanisme de progression d'un texte qui fait échec à la continuité linéaire de la succession des phrases, et rend impossible la réduction de l'explication de l'arbitraire initial à la mise en œuvre d'une causalité logique. Loin de permettre de comprendre, par exemple, pourquoi Guy ne devait pas dire ce qu'il a dit (appeler M. Romanet Papa), la seconde phrase renouvelle le champ des possibles, en suggérant de nouvelles pistes à partir des nouveaux référents surgis (les « capucines », « la petite table » ornée d' « un pêcheur de crevettes » et d' « un montreur d'ours », l'« artiste danois », « le chien de la villa verte »), dont l'assemblage hétéroclite rend improbable le lien avec les premiers.

La *bizarrierie* de la suite immédiate de l'incipit sera à son tour réduite par la troisième phrase qui fait apparaître le référent « hôtel », contenu virtuellement dans l'expression typique « payer sa note » de la deuxième phrase. Le décor décrit prendra alors une valeur explicative : que les personnages du début soient dans un hôtel, lieu où se nouent des relations d'occasion entre des individus dont l'identité est mal déterminable, explique à la fois la bévue de Guy et la gêne de « personne ». Mais même alors, la plupart des détails contenus dans la deuxième phrase resteront immotivés, ou du moins sans autre nécessité que d'avoir servi à construire par tâtonnements le thème « hôtel ».

Le texte apparaît bien ainsi comme une dynamique, une totalité se faisant, dont la cohérence se conquiert progressivement. Mais cette cohérence ne se fonde pas sur le déroulement linéaire des phrases, elle repose sur la relation réciproque entre ces phrases qui s'unissent dans la réversibilité de leurs fonctions : simultanément cadrées et cadrantes, elles agissent ensemble dans leur différence et s'intègrent pour former un système toujours ouvert, par quoi le texte s'institue en procès du sens. L'explication que donne Aragon du tout début du prolongement de l'incipit invite à comprendre l'ensemble du texte comme une juxtaposition de touches, comme un tout qui procède par accumulation de phrases tracées en parallèle à la première, chacune fermant l'horizon de la précédente tout en constituant un nouvel horizon. Chaque phrase, en tant qu'inscription du sens, ne représente qu'un moment transitoire de son actualisation, en même temps qu'elle relance son procès, et le texte, comme ensemble cohérent des inscriptions, est une totalisation en cours. Ainsi se construit progressivement le monde du texte, comme un univers en constant renouvellement, grâce aux sinuosités du cheminement des mots, qui donnent le sentiment de l'inépuisable en ne cessant

de suggérer la multiplicité des possibles. Le texte, suite d'incipit, est fondamentalement ce qui continue de commencer.

L'incipit constitue ainsi la cohérence du tout du texte par un glissement qui est en même temps un recommencement et un déplacement, un mouvement à la fois du temps et de l'espace. Si l'incipit se maintient tout au long du texte, et fait ainsi se tenir le texte, ce n'est pas comme un thème ou un cadre immuables, mais comme l'exigence de l'ouverture de chaque thème et de chacun des cadrages successifs sur le devenir qui les transforme et les absorbe dans la continuité d'un sens en procès. Ce mouvement de continuation définit le texte dans son intégralité comme un fonctionnement ininterrompu qui va de l'impulsion initiale donnée par la phrase entendue jusqu'à la réception par le lecteur du texte né de cette impulsion. C'est à cette conception dynamique du texte que répond la thèse aragonienne de la lecture-écriture, qui veut en définitive que la suite de l'incipit, constituant pour l'écrivain le corps du texte achevé, se confonde avec la continuation de celui-ci dans la conscience du lecteur.

## **Le singulier pluriel**

Si la notion aragonienne d'incipit, comme nous avons essayé de le montrer, sert bien à dire l'écriture comme un processus inachevable, en faisant de la lecture le processus dialogique de la constitution du texte et du texte une variation sans totalisation définitive, on comprend que l'idée que porte cette notion ne se fixe pas dans le vocable qui la nomme et ne soit pas réductible à un concept.

On se souvient que l'affirmation selon laquelle l'incipit est la clé de tout écrit se développe pour aboutir à sa « contradiction pure », lorsqu'Aragon en vient à l'éloge de Samuel Beckett, en qui il voit « l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, [...] pour qui rien en fait ne débute ni ne finit » (p. 146). Sans doute y a-t-il là moins une contradiction, puisque, notre analyse l'a montré, la notion d'incipit implique cette continuité dont Beckett est crédité, qu'une sorte de « dédire » qui vise à effacer ce qui vient de se dire pour l'empêcher de se figer dans un dit. Il n'est pas possible en tout cas de négliger ce retournement du discours contre lui-même, qui ruine *in fine* la croyance, entretenue antérieurement pourtant, que quelque chose puisse véritablement commencer. Aragon avait d'ailleurs dès longtemps affirmé, dans un autre contexte, que poser un « vrai commencement », ce n'est après tout que « manière de parler, puisque jamais rien ne commence, et que l'esprit veut qu'il y ait un

commencement<sup>15</sup> ». Mais le déni de l'existence réelle du commencement prend une portée particulière dans *Je n'ai jamais appris à écrire*. La mise en cause du discours sur l'incipit par lui-même participe pleinement du mouvement de pensée que ce discours a pour fonction d'explicitier. Le dédire qui accompagne la formulation de la théorie de l'incipit ne fait d'abord que manifester un refus de l'usage doctrinal de la théorie, au nom d'une pratique de la théorie comme aventure, conformément à une attitude intellectuelle partout présente dans un livre qui privilégie l'esprit d'invention et qui, rappelons-le, se réclame du « roman ». Mais, plus précisément, il s'agit surtout, dans ce retournement final où se défait le dit du discours, de soumettre la thèse de l'incipit à la logique qu'elle sert à exprimer, et à pousser jusqu'au bout cette « logique de l'illogisme » (p. 47), qui conduit à reconnaître la primauté du processus sur le résultat, de la signifiante sur les significations établies, du mouvement sur l'immobilité. Il ne saurait y avoir de formulation définitive de cette logique, sauf à en faire un principe ultime qui la nierait elle-même.

A l'entrée dans le texte par l'incipit, Aragon substitue, à la fin de son livre, l'image du texte en mouvement de Beckett, qu'il s'agit de prendre en cours, comme en sautant dans un véhicule en marche :

« Et la musique de Beckett tourne désespérément sur elle-même, à la façon d'un disque quand l'aiguille n'arrive plus à sortir de son sillon, les phrases grandissent, grandissent, coupées de virgules, atteignant trois, quatre pages, puis la dernière, si c'est la dernière, va atteindre six pages ou c'est que je ne sais pas compter, j'entre dedans, je saute dedans en marche, n'importe où, sur le marchepied, tiens tiens, voilà un titre pour un roman, *Le Marchepied...* je me demande quelle est la tête de l'homme qui intitulerait un roman *Le Marchepied* » (p. 151-152).

L'image du « marchepied » efface l'idée d'incipit en la pluralisant. Le commencement du texte n'est plus identifiable aux premiers mots. Le texte peut ici commencer n'importe où, au gré d'une insertion parfaitement aléatoire dans le flux d'une écriture-musique sans début ni fin. L'incipit n'est plus assignable à une place déterminée. Tout point du texte est susceptible de devenir incipit, commencement de la lecture.

L'incipit se dissout ainsi comme *principe* : à la fois ce qui commence et ce qui commande. Mais ce n'est, somme toute, que donner toute son amplitude à l'idée de continuité que la notion d'incipit a jusque-là servi à exprimer. S'il faut faire prévaloir l'idée de flux contre cette notion, c'est qu'il faut éviter de faire de l'incipit un concept. S'il devait rester simplement un

---

<sup>15</sup> « Les Poissons noirs ou de la réalité en poésie », préface du *Musée Grévin*, Ed. de Minuit, 1946, repris dans *L'Oeuvre poétique*, t. X, p. 152-153. Aragon soulignait ici, en passant, l'arbitraire de l'idée de commencement, à propos de la naissance du « chant français », marquée par la *Chanson de Roland*.

concept, s'attacher à un énoncé particulier, l'incipit servirait en définitive à nommer un point de départ, assimilable, en dernière analyse, à une origine absolue, l'arbitraire du commencement transmué en nécessité logique, transcendant la réalité du processus qu'elle ordonnerait de l'extérieur et qui, par rapport à elle, serait inessentiel. Or l'incipit aragonien n'apparaît jamais comme une origine, au sens d'un point de départ unique et indivis. A travers lui, l'originaire se découvre comme pluriel : une dualité d'instances en corrélation est à la base du phénomène littéraire tel que le conçoit Aragon. Cette dualité fonctionnelle se retrouve dans le mécanisme dialogique de la création du texte assimilée à la lecture, aussi bien que dans la structure corrélatrice du texte conçu comme système en devenir. Si l'incipit a vocation à rendre compte de l'écriture comme singularité, il dissocie celle-ci du préjugé traditionnel qui l'assimile à l'originalité, à l'unicité d'une individualité. L'auteur disparaît comme principe d'explication de l'œuvre : pour l'écrivain qui n'a « jamais appris à écrire », l'écriture ne s'exerce pas comme la maîtrise d'un sujet face à un objet à construire, à la façon d'un « ingénieur » qui « sait fort bien où il en veut venir, résout des problèmes dont il connaît le but, combine une machine ou un pont, s'étant dit je vais construire un pont comme ci ou une machine comme ça » (p. 14). Si l'écriture n'est pas la mise en œuvre d'un vouloir propre, l'œuvre ne s'explique pas par référence à l'activité d'un sujet unique et séparé d'elle. L'œuvre elle-même n'est plus à saisir comme totalité déjà achevée, elle n'existe pas en soi, mais seulement à travers sa lecture qui ne cesse de la modifier. Institué contre la double autorité de l'auteur et du texte, l'incipit ne les remplace pas dans leur rôle de fondements absolus. *Incipit* n'est pas le nom d'un principe ultime. Le mot ne s'entend vraiment qu'au pluriel. L'incipit qui marque la singularité, n'existe pas au singulier, car il échappe à la clôture de l'individualité, en inscrivant la multiplicité au cœur de la singularité, en révélant l'ambivalence constitutive de l'un, qui jamais ne va sans l'autre.

Prendre le parti de l'ambivalence exclut de privilégier une idée particulière, au détriment des autres possibles, fût-ce l'idée d'ambivalence elle-même, qui, d'être assignée à résidence, se nierait en tant que telle. Si le livre des incipit doit nécessairement ménager l'effacement de sa « thèse », c'est qu'il ne fait véritablement sens que comme une invite à poursuivre un discours qui garderait intacte la conviction de la possibilité de continuer le jeu créateur de l'ambivalence.

*Les incipit* : à l'unicité de l'incipit, à sa fixation dans un concept, doit faire place la multiplicité des incipit réels, qui, seule, peut garantir la continuation de l'invention.

Ici (re)commence le livre intitulé *les incipit*.