

Dé-buter l'écriture : variations sur l'incipit chez Georges Bataille

Rodolphe PEREZ

Doctorant, Université de Tours,
Laboratoire ICD, EA 6297, France

Débuter : l'enjeu est conséquent. D'autant plus en littérature, où le début est sans cesse rejoué : chaque lecture qui débute semble renouveler le commencement du texte, revenant à son début, au risque d'un début qui désarmerait et inviterait à ne même pas poursuivre jusqu'à la fin. Débuter revient donc toujours à une mise en jeu, à un risque singulier et propre. Mais si risque il y a, c'est pour sa possibilité salvatrice, quand débiter consiste à dé-buter, commencer à surpasser l'obstacle. En finir avec ce qui bute, s'ouvrant à l'expérience de l'écriture – dans la scène de l'écriture – et œuvrer. L'écrivain, débiter à chaque scène de l'écriture, dépasse la vanité de l'écriture dans le but de... Une infinité de possibles qu'offre l'écriture. Mise en jeu du hasard d'un moi dé-buter, comme le dit Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* :

« je risque cette hypothèse que, au début de la création, phrase de réveil, incantation initiale, *incipit* de telle ou telle nature, le bizarre ou le dérisoire des mots surgis joue en moi le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un *échangeur*, m'oriente sur une route inattendue de l'esprit et, par un geste détourné, me détermine, homme ou créateur, dans l'invention de vivre ou d'écrire. » (Aragon, 1969, 45)

Selon Aragon, il y a un double mouvement : la mise en jeu de l'écriture et le hasard de ce qui découle d'une telle expérience du dé-buter. L'écriture incarne ainsi un pôle où se croisent les risques et les tensions de l'imaginaire. La contingence qui découle d'une mise en jeu des possibilités du commencement, à rebours, signe la nature de celui qui écrit, elle le définit en regard de ce hasard. Une telle expérience est celle que fait quelques décennies plus tôt Georges Bataille avec l'élaboration du roman *Histoire de l'œil*. S'ouvrant et s'œuvrant à l'écriture, Bataille initie sa propre scène romanesque où il joue ce qui fera de lui un auteur. Dans cette perspective, on attend analyser un corpus de ces débuts afin d'étudier comment précisément l'auteur bute et « dé-bute », travaille l'écriture pour montrer ce qui « permène et varie » comme l'écrit Roland Barthes. Si certains textes de Bataille semblent d'une facture classique, ce qui peut étonner, les incipit viennent précisément buter sur une recherche du sens. On cherchera alors à préciser combien et comment l'écriture, dans l'effort de se lier au lecteur, déjoue les codes du commencement pour « dé-buter » une création singulière et inscrire son propre programme.

La scène primitive de l'écriture

Premier roman de l'auteur, ce récit est parlant à plus d'un titre. Paru en 1928, il est le fruit de la psychanalyse de Bataille avec le médecin Adrien Borel, un des premiers français à adopter les méthodes freudiennes. Ainsi, par l'analyse et ce qu'elle suppose de retour au commencement du moi, c'est-à-dire à la scène de l'enfance, Bataille produit une fiction délirante et exubérante où le hasard de l'écriture déploie une possibilité cathartique. Pure fiction, accumulation d'images *a priori* gratuites, ce texte se révèle finalement porteur d'une autobiographie détournée. En effet, dans un texte qui fait suite au récit, intitulé « Coïncidences » Bataille se rend compte combien des images de pure fiction, présentes dans le récit, sont en fait des détournements qui coïncident avec des traumatismes de l'enfance. Le hasard de la mise en fiction, dans une volonté de « dé-buter » contre les souffrances d'un moi, ont fait émerger une résurgence de la scène œdipienne originelle, commencement du drame familial autour de la figure paternelle. En ce sens, ce texte porte une trace multiple des commencements : il est la première création de fiction de l'auteur, il est la purgation d'une introspection psychanalytique, il est le retour du « butant » travesti par le fictionnel. Se commençant lui-même auteur, Bataille rejoue sa propre origine dans une archéologie dramatisée du moi. Dès lors, l'écriture s'érige en seuil, l'intimité vers l'écriture, seuil « échangeur » comme dirait Aragon, vers la « route inattendue de l'esprit », ou comment écrivant, l'auteur re-bute sur lui-même, comme malgré lui. Ce texte est d'autant plus intéressant qu'il se double d'une seconde version, parue en 1947, si la fiction subit quelques modifications c'est le texte second, « Coïncidences », qui le plus remanié et rebaptisé pour l'occasion « Réminiscences ». Toutefois, les menus variantes des incipit du récit lui-même sont à même d'interroger ce seuil de l'écriture et de la lecture que constitue l'écriture débutante dé-butant.

Version de 1928

L'œil de chat

« J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel. J'avais près de seize ans quand je rencontrai une jeune fille de mon âge, Simone, sur la plage de X. Nos familles se trouvant une parenté lointaine, nos premières relations en furent précipitées. Trois jours après avoir fait connaissance, Simone et moi nous trouvions seuls dans sa villa. Elle était vêtue d'un tablier noir avec un col blanc empesé. Je commençais à j'avais en la voyant, anxiété d'autant plus forte ce jour-là que j'espérais que, sous ce tablier, elle était entièrement nue.

Elle avait des bas de soie noire qui montaient jusqu'au-dessous du genou, mais je n'avais pas encore pu la voir jusqu'au cul (ce nom que j'ai toujours

Version de 1947

L'œil de chat

« J'ai été élevé seul et, aussi loin que je me le rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles. J'avais près de 16 ans quand je rencontrai une jeune fille de mon âge, Simone, sur la plage de X... Nos familles se trouvant une parenté lointaine, nos relations en furent précipitées. Trois jours après avoir fait connaissance, Simone et moi étions seuls dans sa villa. Elle était vêtue d'un tablier noir et portait un col empesé. Je commençais à deviner qu'elle partageait mon angoisse, d'autant plus forte ce jour-là qu'elle paraissait nue sous son tablier.

Elle avait des bas de soie noire montant au-dessus du genou. Je n'avais pu encore la voir jusqu'au cul (ce nom que j'employais avec Simone me paraissait le plus joli des noms du sexe). J'imaginai seulement

employé avec Simone est de beaucoup pour moi le plus joli des noms du sexe) ; j'avais seulement l'impression qu'en écartant légèrement le tablier par derrière, je verrais ses parties impudiques sans aucun voile. » (Bataille, 2004, 51)

que, soulevant le tablier, je verrais nu son derrière. » (Bataille, 2004, 3)

Ces deux extraits constituent les deux versions du même incipit. Ils paraissent, de manière plus ou moins tenus, remplir le rôle traditionnel : présentation d'un décor, des personnages principaux, et des motifs de l'intrigue. Ici, effectivement, bien que de manière sans doute sporadique, on comprend qu'un narrateur masculin non nommé (cela sera le cas tout au long du récit), s'initie à l'érotisme avec la jeune Simone. Si les variantes semblent faibles, on remarque toutefois un sens plus aigu de la littéarité dans la version remaniée de 1947 où, l'auteur, soucieux sans doute d'un certain style, atténue des éléments qui pourraient paraître plus lourds dans la première version. Ces basculements témoignent précisément d'une reprise tardive d'un commencement par un auteur qui n'est plus débutant, ce renouvellement de certaines phrases efface les marques de jeunesse et affine la syntaxe. Ainsi, dans la première version le narrateur évoque les « premières relations », dans un esprit de confiance. La seconde version privilégie l'intégralité des relations. De même, la dernière phrase du premier paragraphe, qui alourdit le propos d'explication, est bien plus efficace dans la seconde version et tend à davantage dresser un décor qu'à s'épancher en confidences. Le narrateur de la seconde version est davantage volontaire et acteur : il imagine la nudité de la jeune femme. Le narrateur de la première version évoquait des impressions et les hypothèses, au conditionnel, qui en découleraient. Ainsi, le narrateur de la première version porte en lui une certaine innocence débutante quand le second adopte une posture plus active et déterminée. Ce phénomène se confirmera dans la suite des versions du récit.

Ces modifications, fussent-elles à la marge, tendent malgré tout à mettre en évidence un sens du détail et de la syntaxe à même d'ouvrir la scène liminaire du récit vers une perspective voulue par l'auteur, c'est-à-dire que, si dans le dispositif paratextuel il est lui-même agi par sa fiction et se découvre au hasard de l'écriture, à l'intérieur du récit il entreprend de diriger la lecture vers les fins qu'il lui assigne, embrassant en cela des fonctions hermétiques de l'incipit. Cette forme d'usage traditionnel de l'incipit est ensuite reprise par Bataille, mais de manière bien plus brutale, à même d'en faire jaillir des aspérités novatrices.

Les seuils du roman

Les incipit du premier récit de Bataille semblent être une épiphanie dans sa production : le commencement de la scène de l'écriture s'exerce à la faveur d'un respect des canons qu'il va

rapidement détourner. Dans les romans les plus aboutis, nous entendons par là ceux qui, au sein de la fiction, laissent la part la plus importante à une narration structurée, le seuil de l'incipit représente un enjeu majeur, notamment parce qu'il est régulièrement retardé. Dans son roman *Le Bleu du ciel*, le début de la narration est ajourné à plusieurs reprises. Il semble que ce phénomène soit dupliqué dans ce roman puisqu'écrit en 1935, il ne paraîtra qu'en 1957, retardant d'autant la rencontre avec le lecteur. La construction du récit est complexe : Avant-propos, Introduction, première partie très brève, puis une seconde partie. Dans un article intitulé « B. de l'égaré au délire face à la Loi aux cheveux raides », Lucette Finas explique que le début du roman est, selon elle, trois fois reporté et que la narration véritable ne débute qu'à la seconde partie. Il y aurait, dans cette perspective, une multitude d'incipit : le retardement du début de la fiction, par l'ajout de plusieurs propos préliminaires, tend à considérer chacun d'eux comme un seuil débutant et l'écriture et la lecture. Une étude plus poussée encore pourrait s'aventurer à comparer l'ensemble des débuts de chacun des chapitres de la seconde partie, où se concentrent d'autres seuils. Pour nous en tenir à l'ajournement d'un début du récit, il faut d'emblée les considérer comme des évitements, ou l'impossible début, parce qu'un excès de débuts : les seuils à franchir viennent briser la poursuite fleuve de la lecture, par exemple. L'avant-propos prend la forme d'un propos paratextuel typique : réflexion sur le genre romanesque, il entretient une tradition littéraire sur un schéma classique, mais suscite ainsi un horizon d'attente singulier qu'il met en échec en multipliant le procédé. L'auteur tend à se prémunir, comme pour s'attirer les faveurs du lecteur, face à certains propos violents au sein de la narration. Cette démarche recherche une réception confortable et légitime la publication du livre par le concours d'amis. La parution si tardive du roman pousse ainsi l'auteur à le légitimer, à lui offrir une origine. Bataille évoque dans ce texte les « monstrueuses anomalies » du roman (Bataille, 1970, 9). On pourrait ainsi qualifier cette construction faussement canonique à la faveur de laquelle il joue avec les codes littéraires, menant progression à une hybridation de la structure. Succédant à cet avant-propos faussement classique, l'introduction ouvre une scène romanesque anti-lyrique : elle joue sur les ressorts habituels de l'incipit en déplaçant la scène dans un univers sale :

« Dans un bouge de quartier de Londres, dans un lieu hétéroclite des plus sales, au sous-sol, Dirty était ivre. Elle l'était au dernier degré, j'étais près d'elle (ma main avait encore un pansement, suite d'une blessure de verre cassé). Ce jour-là, Dirty avait une robe du soir somptueuse (mais j'étais mal rasé, les cheveux en désordre). Elle étirait ses longues jambes, entrée dans une convulsion violente. Le bouge était plein d'hommes dont les yeux devenaient très sinistres. Ces yeux d'hommes troublés faisaient penser à des cigares éteints. Dirty étreignait ses cuisses nues à deux mains. » (Bataille, 1970, 12)

Ici ce que l'auteur nomme introduction occupe le rôle d'un incipit *in medias res* où le lecteur plonge dans une scène en cours. Les précautions liminaires de l'avant-propos trouvent

écho évident dans cette scène de « monstrueuse anomalie » et de décor pathétique. Après cette introduction, une première partie, plus courte que la partie précédente, brise cette narration, elle la suspend pour retard à nouveau le récit et déplace le point de vue en interne, dans les pensées du narrateur. Cet ajournement de l'incipit, ou sa multiplication, favorise un brouillage de la réception alors même que l'on aurait pu attendre d'une structure si cadrée une construction discursive et linéaire de la narration. Dans ce roman, les seuils qui déplacent le commencement fonctionnent comme un piège puisque chaque partie tend à dupliquer une nouvelle manifestation du commencement, incipit sans l'être, comme pour révéler la contingence hasardeuse de l'incipit, biais par lequel le personnage principal est introduit avec retard.

Un phénomène similaire est utilisé dans le roman *L'abbé C.*, paru en 1950. Si dans *Le Bleu du ciel* l'avant-propos est un discours théorique de l'auteur lui-même, les modalités d'ajournement du seuil « dé-butant » de l'écriture de la narration sont différentes ici. Effectivement, *L'abbé C.* se construit sur une structure tout aussi complexe et par une multiplication des commencements, mais tous appartiennent à l'univers fictionnel. De même, on ne peut pas non plus parler de début *in medias res* dans ce roman, même s'il s'ouvre porteur d'une antériorité connue : la mort du personnage principal qui donne son titre au roman. Il s'agit là d'un des enjeux majeurs de la lecture de ce texte : le personnage n'intervient qu'à la fin, sans cesse retardé par des propos qui l'annoncent. La première page indique ainsi :

Première partie

Préface

Récit de l'éditeur

L'indication « première partie » affirme d'emblée que s'ouvre la fiction, à laquelle appartient l'éditeur, personnage. Les éléments paratextuels sont inclus dans le régime de la fiction. À préface est donc une préface de fiction, détournant le rôle traditionnellement dévolu à cette partie d'un texte. Bataille met ainsi sur un même plan « préface » et « récit », autour de la médiatisation de la figure de l'éditeur. Construction de facture classique pour ce roman qui joue pourtant de nouveau sur les différents seuils du texte et de sa lecture ; la fiction elle-même annonce l'enchâssement de sa propre fiction puisque l'éditeur prépare la parole du personnage principal de l'abbé. Ainsi, le roman débute sur l'évocation de leur rencontre, autre commencement, et première rencontre du lecteur :

« Mon souvenir est précis : la première fois que je vis Robert C..., j'étais dans un pénible état d'angoisse. Il arrive que la cruauté de la jungle se révèle être la loi qui nous régit. Je sortis après déjeuner...

Dans la cour d'une usine, sous le soleil de plomb, un ouvrier chargeait de la houille à la pelle. » (Bataille, 1972, 11)

Cet incipit retarde le début de la narration puisque ce souvenir « précis » ne l'est pas. Il faut attendre le second paragraphe pour arriver à la scène de rencontre. Progressivement, dans l'ensemble du roman, se déploient des éléments qui vont révéler l'histoire de l'abbé, ce texte permet donc progressivement de dessiner le décor du récit, qu'il ajourne, dans une forme de comédie de l'incipit. De même, rien n'indique exactement au lecteur que Robert C. est l'abbé, définition du personnage qui tend à se complexifier avec la présentation de Charles C., frère jumeau du personnage. D'ailleurs, au récit de l'éditeur succède celui d'une autre voix énonciative, celle du frère, dans le « Récit de Charles C. », introduit au rythme de plusieurs digressions. Si l'éditeur introduit Charles, Charles doit introduire l'abbé, or il évoque surtout sa découverte des écrits de son frère, ou comment il va ensuite chercher à les publier. Le récit consiste donc pendant de longues pages à préparer la publication de très brefs récits écrits par l'abbé : ils occupent une place dérisoire dans l'économie de l'œuvre. Le récit de Charles s'ouvre ainsi : « Au temps où ce récit commence, la malédiction de l'urbanité achevait d'égarer mon frère. Personne jamais ne s'acharna davantage à choquer un désir de silence. » (Bataille, 1972, 35) La comédie d'incipit du récit de Charles prend la forme d'un récit méta discursif en ce qu'il évoque les écrits dont il entend promouvoir la publication. De même, le « désir de silence » évoqué est clairement matérialisé par le report perpétuel de la parole du personnage principal, l'abbé Robert C. Il faut attendre la quatrième partie pour que le personnage qui est sans cesse raconté puisse intervenir et c'est mort qu'il intervient, par l'accès autorisé au lecteur de ses écrits. La délégation des voix s'opère toujours par des changements de pages et une présentation qui marque le seuil d'un retour du début :

Quatrième partie

Notes de l'abbé C.

Toutefois, avant que ne s'ouvre la lecture de ses écrits, c'est le frère, Charles, qui l'introduit à nouveau, comme pour renouveler le déminage de son bref journal, et dupliquant par là la fonction de l'éditeur en commentant les notes ajournées. Il faut attendre ce préambule pour que s'ouvre un nouveau seuil, à la faveur d'une page de titre qui indique « Le Journal de Chianine », le lecteur peut alors supposer qu'il est le fameux abbé C., comme si le faire débiter revenait à le débouter. Le journal en question se révèle être le récit très hermétique d'un moi agité :

« Nuit interminable, comme le sont les rêves dans la fièvre. L'orage quand je rentrai..., un orage d'une violence effrayante... Jamais je ne me sentis plus petit. Tantôt le tonnerre roulait, alors il s'écroulait de tous

côtés, tantôt il tombait droit, en furie : il y avait un vacillement de lumières se déchirant en des craquements qui aveuglaient. » (Bataille, 1972, 149)

Ainsi, le début attendu du discours du personnage principal met en scène un personnage de conte fantastique, en proie à une réalité vacillante, dans un état de détresse longuement préparé par les discours qui le reportent. On remarque ainsi combien Bataille déjoue les procédés de l'incipit, notamment en poussant à leur paroxysme des procédés de délégation de voix énonciatives. La multiplication des seuils de la lecture est autant de manière de reporter l'attente du lecteur face aux promesses du titre ou du décor posé par le commencement du texte. Cette perspective de retournement des fins du roman traditionnel au sein de sa propre économie est étendue à d'autres récits par des procédés plus extrêmes qui dépassent le truchement de la construction canonique du récit.

Briser la narration

Si Bataille joue avec la construction balzacienne du roman dans *Le Bleu du ciel* et *L'abbé C.*, en multipliant les seuils de l'entrée dans la fiction, certains romans vont plus loin en multipliant les pauses dans la fiction, reprenant un procédé inaugural. Le roman *Madame Edwarda* et le roman *Ma Mère* s'ouvrent ainsi de la même manière : chacun débute par un texte mis en évidence typographiquement, isolé et au centre d'une page, qui rompt avec la possible vraisemblance du récit. Dans *Madame Edwarda*, le début du récit est reporté à deux reprises par ce type de procédé. On trouve tout d'abord :

« Si tu as peur de tout, lis ce livre, mais d'abord, écoute-moi : si tu ris, c'est que tu as peur. Un livre, il te semble, est chose inerte. C'est possible. Et pourtant, si, comme il arrive, tu ne sais pas lire ? Devrais-tu redouter... ? Es-tu seul ? As-tu froid ? Sais-tu jusqu'à quel point l'homme est « toi-même » ? Imbécile ? Et nu ? » (Bataille, 1971, 15)

Puis :

« MON ANGOISSE EST ENFIN L'ABSOLUE SOUVERAINE. MA SOUVERAINETE MORTE EST A LA RUE. INSAISSABLE – AUTOUR D'ELLE UN SILENCE DE TOMBE – TAPIE DANS L'ATTENTE D'UN TERRIBLE – ET POURTANT SA TRISTESSE SE RIT DE TOUT. » (Bataille, 1971, 17)

Ces deux textes ne présentent absolument pas le récit, contrairement aux dispositifs liminaires dans les autres romans de Bataille. Ils tendent ici à placer la lecture sous une égide hermétique et philosophique. Le premier consiste en une invitation du lecteur. On trouve en littérature des procédés de ce type qui visent surtout à mettre en garde le lecteur face à la portée d'une certaine lecture ; ici le propos tend à le lier à l'auteur dans une recherche de la déperdition dont la lecture serait l'épreuve. S'ouvre la possibilité clairement affirmée d'une communauté de « dé-butants », quand l'écriture, au seuil de la lecture, invite celui qui le lit à s'ouvrir à une expérience singulière. Le second texte, qui se manifeste par d'autres éléments typographiques comme la majuscule, consiste en l'affirmation d'un énoncé flou dont le sens,

sans doute peut se faire une fois la lecture achevée pour qui reviendrait au commencement. Toutefois, il ne peut que laisser perplexe sinon inquiet qui débute la lecture, tendant ici plutôt à complexifier le sens qu'à l'éclairer. Il s'agit bien ici de « buter » au seuil de la lecture. Le début de la narration semble faire résonner ce propos sporadique sans pour autant l'éclairer.

« Au coin d'une rue, l'angoisse, une angoisse sale et grisante, me décomposa (peut-être d'avoir vu deux filles furtives dans l'escalier d'un lavabo). A ces moments, l'envie de me vomir me vient. Il me faudrait me mettre nu, ou mettre nues les filles que je convoite : la tiédeur de chairs fades me soulagerait. Mais j'eus recours au plus pauvre moyen : je demandai, au comptoir, un pernod que j'avalai ; je poursuivis de zinc en zinc, jusqu'à...La nuit achevait de tomber. » (Bataille, 1971, 19)

Un tel incipit de récit apporte peu d'informations et marque ainsi la perte dans laquelle évoluera le personnage, rencontrant bientôt dans un bordel le personnage qui donne son nom au roman, Madame Ewarda. On remarque toutefois combien la première phrase renvoie à l'origine même de l'écriture, notamment à la première phrase du premier roman, *Histoire de l'œil*, où l'angoisse se lie à l'érotisme. Et cette angoisse que déplore le personnage est pourtant bien celle que met en valeur le second texte liminaire du roman, comme si le croisement de rues était un croisement métaphorique dans la scène de l'angoisse, seuil ontologique à la faveur duquel peut s'engager l'expérience du personnage. Au point de lui couper la parole face au couperet de la nuit.

Ce phénomène de mise en tension d'un incipit retardé avec un propos liminaire qui n'éclaire pas l'œuvre, la complexifie tout en invitant à un retour au commencement, afin de multiplier les interprétations une fois la lecture achevée. On le retrouve dans le roman *Ma Mère*. Roman posthume de Bataille, ce texte est coupé à plusieurs reprises par ce procédé, comme marquant une pause dans la lecture, renvoyant perpétuellement à l'occurrence originelle :

« LA VIEILLESSE RENOUVELLE LA TERREUR À L'INFINI. ELLE RAMENE L'ETRE SANS FINIR AU COMMENCEMENT. LE COMMENCEMENT QU'AU BORD DE LA TOMBE J'ENTREVOIS EST LE PORC QU'EN MOI LA MORT NI L'INSULTE NE PEUVENT TUER. LA TERREUR AU BORD DE LA TOMBE EST DIVINE ET JE M'ENFONCE DANS LA TERREUR DONT JE SUIS L'ENFANT. » (Bataille, 2004, 9)

On remarque le caractère assertif du propos qui, pour le dernier récit de Bataille, ne manque pas d'interpeller pour ce qu'il renvoie à l'enfance et à la mort. Sorte d'anti-incipit, ces procédés faussement épigraphiques évitent le commencement du récit tout en réfléchissant l'idée de commencement et de fin, communiquant avec l'idée de mort. Il précède un incipit *in medias res*.

« Pierre !

Le mot était dit à voix basse, avec une douceur insistante.

Quelqu'un dans la chambre voisine m'avait-il appelé ? Assez doucement, si je dormais, pour ne pas m'éveiller ? Mais j'étais éveillé. M'étais-je éveillé de la même façon qu'enfant, lorsque j'avais la fièvre et que ma mère m'appelait de cette voix craintive ?

A mon tour, j'appelai : personne n'était auprès de moi, personne dans la chambre voisine.

Je compris à la longue que, dormant, j'avais entendu mon nom prononcé dans mon rêve et que le sentiment qu'il me laissait demeurerait insaisissable pour moi. » (Bataille, 2004, 11)

D'emblée la véritable ouverture du récit, considérée comme le début de la narration, confirme le lien avec le titre : la narration commence par la voix de la mère. Elle est la première que l'on entend, « pierre » angulaire du récit, elle interpelle le lecteur et le place dans la même stupéfaction que celle du personnage principal et fils. C'est bien cette figure trouble et indéfinie que le roman va tenter de cerner et c'est sur son silence de morte que se ferme le roman inachevé. Toutefois, sur le plan narratif, cet incipit apporte bien peu de précisions, n'ouvre aucun décor, il trouve en ce qu'il débute sur les interrogations du personnage, face à une réalité possiblement vraisemblable, mais incertaine : la fiction du rêve trouble la réalité fictionnelle, annonçant un récit perturbé, au seuil du réel et du croyable, comme en fera l'expérience le personnage de Pierre, étourdi par la révélation d'une mère invraisemblable et secoué par l'incertitude du divin. Ainsi, bien qu'à première vue déroutant, cet incipit affirme d'emblée les questions essentielles du roman pour qui se risque à débiter à nouveau le commencement.

Cette multiplication de la pratique auto-épigraphique, où l'auteur inaugure le texte et retarde la narration par la mise en exergue d'éléments œuvrant à l'incompréhension du lecteur se révèlent une marque conséquente de son autorité sur le texte et manifestent une création rigoureuse à l'œuvre. On peut y voir des manières de faux débuts qu'il s'agira de faire communiquer, ensuite, avec la lecture, invitant à un rebond continuels vers le commencement de sa conscience de lecteur. À cette pratique s'ajoute une forme bien plus radicale : la déconstruction du sens au cœur de l'incipit qui, n'étant plus retardé, marque lui-même la maîtrise d'une anti-discursivité de la narration.

L'incipit anti-discursif

Un très bref récit de Bataille, intitulé *Le Petit*, porte un travail de démembrement qui prélude une esthétique de fragmentation que l'on retrouve dans l'œuvre philosophique de l'auteur. La multiplication des blancs typographiques interroge, pour un écrit romanesque, mais plus encore la première phrase, dont on peut d'ailleurs interroger la nature. Nous reproduisons ici le début du texte :

« LE MAL

... fête à laquelle je m'invite seul, où je casse à n'en plus pouvoir le lien qui me lie aux autres. Je ne tolère aucune fidélité à ce lien. Personne n'aime qui ne soit tenu de le rompre. L'acte d'amour entier serait de me

mettre nu dans la nuit, dans la rue, non pour une femme attardée mais pour un impossible à vivre moi seul dans un silence sûr. Je ferais là l'inavouable, différent de ce que je puis dire en quelque insignifiance vulgaire à laquelle on ne penserait pas. Je pourrais déféquer, me coucher là et pleurer. Je donnerais de la honte encore à qui se flatte de m'entendre – qui ne m'imagine pas vulgaire. Je ne veux ni jouir ni m'écoeurer mais...

Les yeux larges ouverts, regarder le ciel, les étoiles, dans l'état d'innocence.

Être une femme renversée, dévêtue, les yeux blancs. Rêve d'absence et non de plaisir. Absente elle est davantage le mal qu'avide de jouir, le mal, le besoin de nier l'ordre sans lequel on ne pourrait vivre. » (Bataille, 1995, 7)

L'ouverture du texte montre combien Bataille organise son écriture à contre-courant de la fluidité de la phrase. Ce début tronqué ne semble pas trouver d'équivalent, sur le plan typographique du moins. Le lecteur reste dans l'attente d'une référence cataphorique à même de qualifier le personnage qui parle : elle ne viendra pas. La structure acéphalique de la phrase liminaire supprime celui qui parle dans une élucubration étrange. À cette absence de suet grammatical répond l'absence de fin du premier paragraphe dans une perspective non-linéaire. Ce texte accumule les conditionnels, comme invitant le lecteur à voir la multiplicité des possibles interprétatifs qu'il offre. De même, ce type d'incipit hermétique et anti-discursif interroge ce « lien qui ne lie pas aux autres » ou le déjoue, c'est-à-dire le déplace sur une expérience complexe de lecture, par la mise en tension d'affirmations à portée philosophiques et d'hypothèses. Pourtant, cette fête des possibles trouve un écho fécond dans le milieu hétérogène de *Dirty* par exemple, ou dans le carrefour du narrateur de *Madame Edwarda*. Ainsi, on peut lire ici une sorte de méta-incipit, qui interroge sa propre ouverture hermétique puisque ce lien brisé est celui du sens, le compromis du sens dans l'effort discursif, qu'il semble falloir dégager. Ce méta-incipit démontre combien, nécessitant une relecture, le texte doit se lire dans une anti-quête de sens ou, pour un sens plus bataillien, dans une épreuve du non-sens. L'auteur lui-même, dans son essai *L'Expérience intérieure*, écrivait à propos de l'écriture et du désordre à l'œuvre : « D'une heure à l'autre, à l'idée que j'écris, que je dois poursuivre, je m'écoeure. Jamais je n'ai de sécurité, de certitude. J'ai la continuité en horreur. Je persévère en désordre, fidèle à des passions que vraiment j'ignore, qui me dérèglent dans tous les sens. » (Bataille, 136) La scène l'écriture s'ouvre alors comme une façon de « débiter » du règlement du sens pour mesurer le désordre.

Ce travail syntaxique et de désordre, dans une volonté de déconstruire la linéarité du discours pour ce qu'elle porte de règlement, est réitéré dans le récit *La Scissiparité*.

I

Pris de rage et de rage.

Ma tête ? Un ongle, un ongle de nouveau-né.

Je crie. Nul ne m'entend. L'opacité, l'éternité, le silence vides – évidemment de moi.

Je me supprimerai en m'égosillant : cette conviction est digne d'éloges.

Je mangerai, b..., écrirai, rirai, mentirai, redouterai la mort, et pâlerai à l'idée qu'on me retourne les ongles.
(Bataille, 2012, 9)

Le récit s'ouvre une nouvelle fois sur une absence de sujet, directement interrogée ici par l'interrogation qui cherche à définir « ma tête ». L'énoncé de nouveau prend la forme d'un méta-incipit hermétique : « L'opacité, l'éternité, le silence vides – évidemment de moi » marque le silence de l'écriture et la solitude au seuil de laquelle il entraîne l'écrivain. L'écriture devient une scène où il se joue et s'évide. L'accumulation des futurs place pourtant l'écriture dans une prospection et invite à la lire la confirmation de ces projections. De même, si « ma tête » est un « ongle » et plus précisément un « ongle de nouveau-né », soit de vie débutante, on peut lire ici l'invitation à un retournement de cette tête, entendue comme empire de la raison. S'il s'agit de suspendre la rationalité pour faire l'épreuve d'une lecture du désordre, l'auteur nous y invite par ce « retournement » des ongles, donc de la tête, renversement du discursif. Ainsi, on parle ici de méta-incipit en cela que le texte programme les modalités d'une lecture qui lie le lecteur à l'écrivain dans la communauté du dé-règlement.

S'il s'agit de se demander dans quoi le début inscrit-il la suite, ou dans quoi l'incipit inscrit-il la fiction, on pourrait répondre le bouge hétéroclite de Dirty, le seuil du réel et du rêve de Pierre, la charnière entre l'ongle et la peau, ... Dans un article intitulé « Combien coûte le premier pas ? » Jean-Jacques Leclerc affirme que « Commencer, c'est toujours annoncer » (Leclerc, 1997, 15). Ainsi, il semble que les *incipit* batailliens, annonçant à la faveur d'un certain hermétisme théorique, portent en germes l'annonciation des seuils de la lecture. Retardant, l'incipit détourne, prépare le renversement qu'il annonce implicitement. Il est programmatique dans la mesure où il guide le lecteur vers le point culminant tout en le maintenant dans l'attente et dans l'indéfini, faisant durer le seuil à la manière d'un instant du désordre joyeux. Ce seuil invite à tisser des liens. Et si, comme l'affirme l'hermétique narrateur du *Petit*, « Personne n'aime qui ne soit tenu de le rompre », cela signifie que quiconque aime se doit de rompre le lien. Une telle formulation négative implique une lecture réflexive à même de reconnaître ces liens : celui de l'abbé et de son éditeur, celui de Pierre et Dieu ou sa mère, celui de Dirty et du narrateur, celui de l'anxiété et de l'écriture dans Histoire de l'œil. Ainsi, l'incipit que dessine Bataille, dans ses perspectives négativistes et anti-discursives dont on a montré les degrés de manifestations, est un seuil où se joue des liens entre les pôles de la narration, mais aussi un pacte subversif entre le lecteur et l'écrivain où l'auteur invite celui qui « dé-bute » l'œuvre à une suspension de sa rationalité. De cette

manière, personne n'intellectualise qui ne soit tenu de céder face à l'invitation, au seuil d'une expérience de la réception qui révèle une écriture discontinue.

Bibliographie

ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Éditions Albert Skira, coll « Les Sentiers de la création » 1969, 152 p.

BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1970, 185 p.

— *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 562 p.

— *L'abbé C*, Paris, Folio, 1972, 183 p.

— *Le Petit*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1995, 44 p.

— *Ma Mère*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2004, 126 p.

— et al., *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004, 1407 p.

— *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, 579 p.

— *La Scissiparité*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2012, 42 p.

LOUVEL Liliane et al., *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997, 361 p.

ZIMMERMANN Laurent (dir.), « Georges Bataille écrivain », *Littérature*, n°152, décembre 2008, 140 p.

Notice bio-bibliographie de l'auteur

Rodolphe Perez est doctorant contractuel et chargé de cours à l'Université de Tours, au sein du laboratoire du laboratoire ICD, EA 6297. Il mène une thèse sous la direction de Christine Dupouy intitulée « L'écrivain aboli : transgressions de l'auctorialité chez Georges Bataille et a publié plusieurs articles dont « La duplicité chez Bataille : un enjeu de communication » (*Literaport* 7). Il donne différentes communications, notamment « Le crime et sa marge : la transgression chez Bataille » (Nancy, 21 janvier 2021).

perodolphe@gmail.com