



HAL
open science

Les manuscrits d'Aragon : l'œuvre et le testament

Luc Vigier

► **To cite this version:**

Luc Vigier. Les manuscrits d'Aragon : l'œuvre et le testament. Genesis. Manuscrits - Recherche - Invention, 2020, 50, pp.7-19. 10.4000/genesis.5121 . hal-04502989

HAL Id: hal-04502989

<https://hal.science/hal-04502989v1>

Submitted on 13 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

50 | 2020

Aragon

Les manuscrits d'Aragon : l'œuvre et le testament

Présentation

Luc Vigier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/5121>

DOI : [10.4000/genesis.5121](https://doi.org/10.4000/genesis.5121)

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2020

Pagination : 7-19

ISBN : 979-10-231-0679-4

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Luc Vigier, « Les manuscrits d'Aragon : l'œuvre et le testament », *Genesis* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 03 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/5121> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5121>

Tous droits réservés

Les manuscrits d'Aragon : l'œuvre et le testament

Luc Vigier

Depuis sa création, rares ont été les numéros de la revue *Genesis* incluant une approche génétique de l'œuvre d'Aragon¹ qui, par son legs de 1977, fut pourtant l'un des grands fondateurs de la recherche génétique en France. Il fallait non seulement réparer cette lacune, dans le prolongement de la recréation en 2008 de l'équipe Aragon de l'ITEM (à l'initiative de Pierre-Marc de Biasi), mais aussi attirer l'attention sur le geste et sur le fonds. La portée pratique et théorique du don par Aragon de ses manuscrits et de ceux d'Elsa Triolet, fortement mise en valeur lors du Cinquantenaire de l'ITEM en 2018, invite en effet à considérer la complémentarité voulue des textes imprimés et de leurs manuscrits saisis dans leur évolution.

Le goût de l'archive

L'intérêt d'Aragon pour les manuscrits n'a pas attendu la fin des années 1970 et les sollicitations des précurseurs de la génétique des textes pour se révéler. Plongé par nécessité financière dans le circuit et le marché des collectionneurs, Aragon entame, dès les années 1920, sous l'impulsion de Jacques Doucet, une collecte de textes originaux dans les milieux d'avant-garde dont rendent compte l'éphémère *Projet d'histoire littéraire contemporaine*² ainsi que la correspondance avec le fameux mécène. Objet de collection et de fétichisme pour le bibliophile, le manuscrit est naturellement par ailleurs pour ses auteurs la trace même des délires dada et des rêves surréalistes. Si en effet l'on a pu retrouver des esquisses et des brouillons variés liés aux écritures automatiques, aux « sommeils », aux cadavres exquis, aux collages des années 1918-1930, c'est que Breton et Aragon notamment avaient une conscience aiguë de l'intérêt des archives, peut-être pour la revente, mais aussi pour l'histoire du mouvement. Un coup de sonde dans les documents numérisés de l'atelier Breton³, particulièrement riche en dossiers sur les années fondatrices, fait apparaître un réflexe de conservation assez systématique qui permet de découvrir les écritures collaboratives de Soupault et Breton mais aussi de nombreux compagnons d'aventure, lors de jeux dada dans les années 1920, ou bien plus tard lors de la rédaction du projet de la *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, littéralement écrit à quatre mains par Breton et Aragon. Ils se retrouvent encore lors de la rédaction collective du texte « *Le Cinquantenaire de l'hystérie*⁴ » publié dans

1. On lira en bibliographie que de nombreux chercheurs, dès le milieu des années 1980 et dans d'autres revues, ont suivi l'invitation d'Aragon à explorer le continent caché de ses manuscrits.

2. Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie à partir du manuscrit original inédit de 1923, publié par Marc Dachy dans la collection « Digraphe » aux éditions Gallimard en 1994, avec des textes complémentaires.

3. Voir <http://www.andrebreton.fr>.

4. Luc Vigier, « Aragon/Breton : jeux de coécriture en 1922 et 1928 », *Genesis*, n° 41, « Créer à plusieurs mains », 2015, p. 145-153, en ligne sur openedition.org.

La Révolution surréaliste. *Les documents manuscrits du fonds Breton issus des expériences les plus diverses portent la trace visible des murmures internes : on recopie, on croise, on coupe, on colle, on joue des éléments imprimés et des éléments calligraphiés, on recopie au net, et surtout, on reproduit les poèmes et les textes pour les diffuser dans la correspondance. Les compositions et les jeux de mise en page, le choix des polices de caractères et des formats sont caractéristiques de ces années où la passion de l'édition est partagée par tout un groupe d'inventeurs qui conjugue la puissance du texte aux nouveautés techniques de l'imprimerie.*

La passion des naissances

Mais il ne s'agit pas que des manuscrits, de leur conservation ou de leur préservation comme documents et témoins. Aragon se montre également on ne peut plus attentif au processus de naissance des œuvres, quel que soit leur domaine. Dans un texte surprenant, « Un roman commence sous vos yeux », Aragon dès 1937 explore avec distance cette magie apparente du surgissement narratif :

Ce sera l'apport de ma génération dans la littérature, de ma génération formée au contact des réalités de la Grande Guerre, et s'exprimant à leur lendemain, que d'avoir démonté sans crainte de profanation le mécanisme du mystère, l'inspiration toujours préservée jusqu'alors par les écrivains et les artistes qui avaient intérêt à laisser le public dans un étonnement sacré devant leurs secrets professionnels⁵.

Selon Aragon, cette dénonciation de l'inspiration par les surréalistes n'a pas empêché les surréalistes eux-mêmes, à travers l'écriture automatique, de retomber dans une autre forme de supercherie en déployant une gigantesque publicité pour la force sacrée de l'inconscient créateur. Au-delà du règlement de compte avec Breton et ses anciens compagnons, Aragon verse la révélation des secrets professionnels au dossier d'une démocratisation et d'une humanisation du rapport à l'auteur :

C'est un homme qui mange, qui a chaud ou froid, qui se mouche [...] c'est dimanche, il se lève et marche et se voit dans la glace, et éclate de rire à cause d'une petite ride auprès de son nez, et pourtant ce n'est pas drôle de vieillir, et il se rassied, et il écrit sur le papier blanc que rien ne préparait à cette phrase :

« Claudine, avec son air de ne pas y toucher, faisait dans la petite ville l'effet d'un arc-en-ciel dans la pampa... »⁶

Cette fiction d'un commencement mystérieux est ensuite littéralement démontée et analysée en termes marxistes :

Claudine est une résultante, plus ou moins intéressante, je vous l'accorde, mais une résultante de toutes les idées, les expériences de l'auteur, qui sont conditionnées par les idées et les mœurs de la société où il vit ; cette Claudine avec son air de ne pas y toucher dépend du prix du pain, du chômage qui règne, de la loi sur les Assurances sociales, du degré d'alphabétisation chez les conscrits de la classe 1936 [...]⁷.

5. Louis Aragon, *Europe*, mai 1937, repris dans *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p. 139.

6. *Ibid.*, p. 141.

7. *Ibid.*, p. 142. Lire également, dans ce numéro, l'analyse de Daniel Bougnoux, p. 33.

Dans la grande querelle du réalisme qui fait alors rage, Aragon rappelle que l'accès aux conditions de fabrication d'une œuvre – fût-elle en apparence venue de nulle part – relève d'une vue matérialiste de la création, bien loin de toutes les illusions lyriques du romantisme, du symbolisme ou du surréalisme. Si le manuscrit comme élément d'un processus ne figure pas dans le texte de 1937, on retient cependant l'idée d'une vision plus claire de l'écrivain au travail, sur lequel pèsent les conditions et les circonstances ainsi que l'héritage littéraire dans une forme d'anticipation du « bruissement de la langue ».

*Quelques mois plus tard, l'intérêt d'Aragon pour l'origine des œuvres prend la forme d'un reportage sur la fabrication du film *La Marseillaise*, de Pierre Renoir, dans *Ce Soir*. Aragon, qui remplace au pied levé le réalisateur, initialement chargé de la chronique cinéma, suit pas à pas en 1937 les étapes et les problèmes rencontrés par le metteur en scène et réalisateur, étudiant par là même à la fois la vision artistique en tant que conception mais aussi les « bifurcations » d'un film qui commence sous nos yeux et dont Aragon commente la « gestation⁸ » :*

De Barbizon à Marlotte, Renoir est dans son royaume. Il tourne *La Marseillaise*, je l'ai vu dimanche un instant. Cet homme étonnant porte avec lui cette espèce de lumière de la création de ceux qui font les grandes choses. Il est si plein de son sujet que quand il parle des moindres choses, on sent qu'il poursuit sa pensée et qu'à l'instant même, il invente, il précise, il découvre⁹.

L'ouverture au public des étapes de fabrication du film, financé en partie par souscription, contraint Aragon à justifier certaines décisions de Renoir (Louis XVI est présenté comme sympathique et certains plans sont tournés à Fontainebleau), et l'on assiste à une « génétique de la réception » assez vertigineuse. Dans cet épisode de quelques semaines – qui souligne le rôle de la presse culturelle dans l'observation de la création –, Aragon continue donc de construire sa réflexion sur la naissance des œuvres. Saisir, comme le souhaitent les chercheurs en génétique des textes, le « processus de création » et enquêter sur « l'analyse matérielle et théorique d'un ensemble de traces¹⁰ », c'est exactement ce qu'Aragon cherche à faire dès qu'il en a l'occasion et c'est souvent d'ailleurs à partir d'une remontée vers les origines qu'il engage l'analyse d'une œuvre.

Ce phénomène est très tôt visible dans l'étude des dessinateurs et des peintres par laquelle Aragon aborde matériellement, dès 1923, la question du collage chez Ernst. La lecture des inventions techniques qu'Aragon engage alors s'appuie sur une autopsie minutieuse et chronologique des principes de composition et des étapes de fabrication à l'échelle de l'auteur comme à celle de l'histoire de l'art.

Max Ernst emprunte ses éléments surtout aux dessins imprimés, dessins de réclame, image de dictionnaire, images populaires, images de journaux. Il les incorpore si bien au tableau qu'on ne les soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire, tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre s'est appliqué à établir la continuité entre un élément étranger et son œuvre. Enfin la photographie lui fournit aussi des éléments sans précédents dans la peinture¹¹.

8. *Ce Soir*, 9 septembre 1937.

9. *Ce Soir*, 2 septembre 1937.

10. Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg Pierrot (dir.), *L'Œuvre comme processus*, « Introduction », Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 13.

11. Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions », 1923, cité dans Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 23, repris chez le même éditeur, coll. « Savoir sur l'art », 1993.

Le lien entre les achats de manuscrits – qu’Aragon poursuivra pour son compte et sans Jacques Doucet bien des années plus tard – et l’étude des processus de création, se lit ensuite dans Matisse ou la grandeur (1942) et dans Matisse-en-France (1943)¹² où se confirme l’obsession aragonienne d’une recherche des commencements. Dans ces deux textes fondateurs, la présentation des séries de fusain, la pensée de l’achevé, de l’inachevé, de l’essai, du carambolage, du « dessin animé » des étapes du trait comme de l’évolution de la bouche vers le signe-bouche mettent en scène une génétique des arts explorée à la fois en tant que spectateur des œuvres de Matisse (du côté donc de la réception) et conscience informée de l’intérieur par le processus de création, auquel Matisse par ses conversations et sa correspondance donne accès :

Il y a, en marge du papier une note additive, écrite dans le sens de la hauteur, qui me semble mystérieusement se rattacher à ce point de la rêverie du peintre. [...]

C’est là, directement, et j’ai cherché dans la complication des surcharges, des ratures, à ne pas « arranger » la transcription d’une pensée surprise, tout ce qui se rapporte à ce dessin mystérieux ramenant dix ans en arrière Matisse, qui soudain revoit Tahiti, apparue çà et là dans son œuvre, sans raison apparente, comme cet autre dessin, illustration des « Fenêtres » de Mallarmé où le vitrage s’ouvre à l’improviste sur le paysage de l’île lointaine¹³.

Aragon, généticien ? Certainement, et dans des termes qui annoncent non seulement les textes ultérieurs sur Matisse mais également le grand discours de 1977 sur la « recherche ».

La genèse des textes prend une tournure plus tragique en 1942, lorsqu’Aragon devient ce témoin indirect et résistant, engagé presque par hasard dans la recomposition scripturale des derniers instants des fusillés de Châteaubriant. Dans « Il n’y a rien au monde dont je sois plus fier¹⁴ », Aragon, qui pour ce texte avait simplement signé « Un témoin », raconte l’étrange évolution de la signature devenue titre (« Le Témoin des martyrs¹⁵ ») mais aussi et d’abord le chemin de douleur des fusillés, la honte d’une police française livrant avec méthode des otages communistes, les conditions de rédaction puis de transmission des lettres et témoignages en direction des réseaux de résistance, la livraison d’une valise de papiers non reliés entre eux, la proposition qu’il fait à plusieurs écrivains de renom d’assumer ce récit, puis son propre travail, sa composition, ses scrupules. Cet ensemble constitue non strictement un dossier génétique mais un texte sur le processus de constitution d’un témoignage.

Les marqueurs génétiques jalonnent dès lors toute la vie du créateur, notamment dans le domaine de la peinture et du dessin, et se déploient ensuite à intervalles réguliers dès qu’il s’agit pour Aragon d’expliquer l’histoire d’une de ses œuvres ou de se s’attacher au vertige d’une création extérieure.

12. Voir la minutieuse enquête sur la composition de *Henri Matisse, roman* par Dominique Vaugeois, « Le dossier avant-textuel d’*Henri Matisse, roman* », *Genesis*, n° 21, 2003, p. 95-111, en ligne sur persee.fr.

13. *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.

14. Louis Aragon, *L’Homme communiste*, Paris, Gallimard, 1946.

15. Lire à ce sujet notre article « Pour une herméneutique du témoignage dans l’œuvre de Louis Aragon », *Recherches croisées*, n° 9, p. 47 ainsi que notre notice « Témoignage » du *Dictionnaire Aragon* (dir. N. Piégay et J. Pintueles, Paris, Honoré Champion, 2019).

Théorie de la création et fiction génétique

À cet égard, l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* joue le rôle fondamental, en pré-publication, d'une exhibition passionnante des secrets de la création, à partir du moment où Aragon en devient directeur en février 1953. C'est le cas par exemple, lorsqu'il publie des textes d'hommage à David d'Angers, à la fin de l'année 1955 et au début de l'année 1956, qu'il associe à une nouvelle, « *Le droit romain n'est plus*¹⁶ », premier chapitre d'un « nouveau roman d'Aragon » qui ne verra jamais le jour. Aragon substituera en effet à ce personnage d'artiste dessinateur et sculpteur – peut-être trop clairement politisé – celui de Géricault qui sera la conscience perdue de *La Semaine sainte* en 1958. Par son titre, *J'abats mon jeu* (1959), recueil d'articles écrits et publiés entre 1954 et 1959, peut lui aussi être versé au dossier général de l'intérêt d'Aragon pour les étapes et jalons dissimulés de la création, donnant aux articles parus dans *Les Lettres françaises* ou à des conférences prononcées la portée d'une pédagogie voire d'une théorie de la création¹⁷.

Le travail d'auto-édition critique des Œuvres romanesques croisées¹⁸, réalisé avec Elsa Triolet, dans un compagnonnage fructueux et sensible, accentue à partir de 1963 le principe préfaciel d'une étude des « circonstances » biographiques, matérielles et historiques des grands textes. La contextualisation devient l'élément essentiel des préfaces croisées et attire dans son regard rétrospectif un grand nombre d'éléments génétiques (même si tout n'est pas expliqué de la tectonique parfois complexe des manuscrits), notamment lorsqu'il s'agit de révéler les pilotis, les inspirations, les changements, les renoncements ou les avancées soudaines. La préface des *Cloches de Bâle* souligne ainsi le rôle crucial d'Elsa Triolet dans la réorientation d'une écriture sur laquelle pesaient toujours la colère et les élans de la période surréaliste. De manière plus complexe, non seulement les préfaces dialoguent entre elles, générant un effet de repons et d'engendrement mutuel, mais elles préparent et accompagnent l'évolution fortement métatextuelle de *La Mise à mort* (1965), de *Blanche ou l'oubli* (1967), des *Incipit* (1969), d'*Henri Matisse, roman* (1971) et de *Théâtre / Roman* (1974), cinq œuvres majeures qui, à un degré plus ou moins élevé, mettent en scène le texte-processus. C'est en particulier le cas de *La Mise à mort*, qui se sert de la métaphore du texte débrouché pour dire la recomposition constante du dossier de l'œuvre (non sans effet de parallèle avec la réécriture des Communistes, parue en 1967).

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, paru en 1969 dans la collection des « *Sentiers de la création* », constitue un cas spécifique d'intégration du manuscrit à l'imprimé. Cette volonté de l'éditeur Albert Skira entre en parfait accord avec le rapport qu'entretient Aragon à la genèse de ses œuvres. Les premières pages sont d'une puissance synthétique sidérante : derrière le récit de l'apprentissage de l'écriture s'entendent les obsessions anciennes de la fusion de l'écrire et du peindre, et plus précisément de l'écrire et du dessiner, du tracé pariétal :

Mais quand on me mit un crayon entre les doigts, et qu'on entreprit m'enseigner comment le tenir, en tracer les signes séparés et tout ce qui s'en suit, j'eus une espèce de révolte. Je refusais d'entendre la signification de ces exercices. [...] Peu à peu, je me mis à me persuader que l'écriture n'avait pas

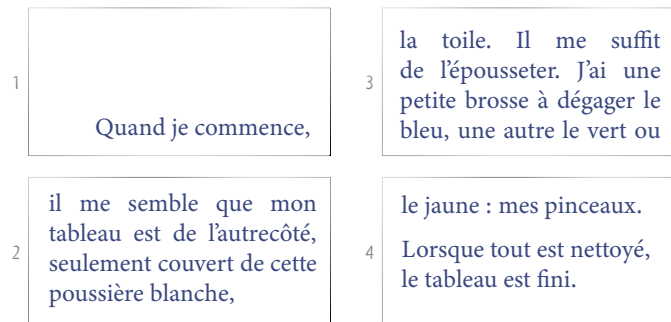
16. *Les Lettres françaises*, n° 601, janvier 1956, p. 5-11.

17. C'est le rôle du projet « *Les Lettres françaises* » sur la plateforme EMAN que de souligner les interactions génétiques entre le travail de presse d'Aragon et ses œuvres. Voir <http://eman-archives.org/EMAN>.

18. Édition abrégée en *ORCr* dans ce numéro.

du tout été inventée pour ce que les grandes personnes prétendaient, à quoi parler suffit, mais pour fixer, bien plutôt que des idées pour les autres, des choses pour soi. Des secrets. Le jour où cela me vint à l'esprit, j'en fus si frappé que je me mis à tenter d'écrire, en cachette, sur n'importe quoi, le papier, les murs, avec une passion violente. [...]

En écho lointain à « Un roman commence sous vos yeux », Aragon s'amuse en 1969 de l'explication par Georges Braque de la naissance d'un tableau, qui apparaît non par action mais par effacement de la matière inutile :



Voir fig. 11, p. 103.

L'analogie avec l'écriture, dans le propos auto-génétique des Incipit, permet à Aragon de tisser des liens ou de construire des passerelles avec un autre discours de la méthode, celui de Raymond Roussel dans Comment j'ai écrit certains de mes livres¹⁹, qui entre en résonance paradoxale avec l'épigraphe racinien de l'ouvrage (« Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement »). À travers Roussel, a contrario de l'ironie diffusée dans le texte de 1937, Aragon dit cette fois – non sans humour – le mystère double de la naissance de soi et de l'œuvre, l'énigme du Big Bang initial de toute création : roman, poème, dessin, tableau, essai, film, sculpture. Les Incipit tracent ainsi les contours d'une théorie de l'écriture où l'auteur assiste – et pas seulement par hypothèse bourgeoise – à l'évolution de son œuvre tout en ménageant, dans le corps du texte, la manifestation du manuscrit. Cet espace courbe (« Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus²⁰ ») explique la non-préméditation du geste créateur, en dehors des circuits anciens de l'inspiration, au profit d'une observation directe du processus sous l'œil-même du créateur, au sein d'une théorie du roman comme « orgie » et « bordel ». Ceci ne va pas sans remettre en cause, paradoxalement, la pertinence même de l'idée de génétique au sens d'une construction faite d'étapes et de changements. Il s'agirait plutôt ici du fil hasardeux et peu contrôlé d'un début imprévisible et d'une suite à laquelle on assiste, presque malgré soi. Plus profondément sans doute, dans le prolongement d'une forme de recherche d'unité entre l'écriture et la peinture présente dans Les Collages, Les Incipit cultivent assez immédiatement la parenté entre l'écriture et le dessin, rappelant ces « griffouillis » qu'enfant, l'écrivain traçait sur toutes les parois disponibles. Le retour à

19. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1935.

20. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969, repris en coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1999, p. 43.

l'enfance, c'est le retour à la théorie des commencements, plusieurs fois mise en abyme et en perspective dans ce texte fou. Henri Matisse, roman, deux ans plus tard, sera un « dossier génétique » labyrinthique qui reprendra l'analyse des processus de création, initiée dès 1942 pour traverser trente ans de réflexion au sein d'un assemblage minutieux de textes annotés où le narrateur est aussi un chercheur. C'est une voie royale – et certainement piégée – pour la critique génétique. Reste que le dialogue entre ces différentes mises en fiction de la genèse ouvre un nombre considérable de perspectives théoriques.

Le legs de 1977 et l'œuvre totale

On comprend donc que le texte de 1977, « D'un grand art nouveau : la recherche » est certes le résultat d'un long processus de négociation²¹ mais qu'il est aussi exactement situé dans la ligne d'une pensée antérieure de l'écriture comme apparition problématique et chaotique, si souvent exploitée par Aragon comme sujet de ses préfaces, de ses essais et parfois de ses romans :

[...] ne fallait-il pas mettre à la portée de ceux qu'on appelle *les chercheurs*, non seulement l'écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme ses repentirs, miroir des hésitations de l'écrivain comme des manières de rêverie que révèlent les achoppements du texte²² ?

Cette « démarche sans précédent », qui pourtant prolonge le geste hugolien réalisé un siècle auparavant, identifie à juste titre la démarche du don des manuscrits au CNRS à un état d'esprit nouveau, non sans un jeu de miroirs entre l'auteur et le chercheur. Après les figures de l'auteur à la recherche de lui-même présentes dans La Mise à mort et dans diverses préfaces des Œuvres romanesques croisées ou de L'Œuvre poétique, la conférence d'Aragon « D'un grand art nouveau : la recherche » (mai 1977) projette sur le chercheur la figure de lecteur et de témoin d'une écriture autonome. S'y ajoute une dimension temporelle complexe liée à l'observation d'un devenir ancien revécu au présent par l'étude des manuscrits. Sorti par la démarche archéologique des strates fossilisées, le manuscrit restitue un présent de composition et une chronologie des choix effectués. En léguant ses manuscrits et ceux d'Elsa Triolet au CNRS, Aragon lègue en quelque sorte à la fois de l'espace-papier et de l'espace-temps : ce faisant, il déplace le chercheur vers la position de l'auteur, il l'intègre au processus comme un ultime élément d'un espace de composition du livre qui se déploiera après sa mort.

Sur le plan technique et théorique, Aragon, en fin connaisseur et en collectionneur de manuscrits, souligne l'intérêt des originaux (« non point mettre à disposition [des chercheurs] la copie du manuscrit mais le manuscrit même ») et la puissance psychologique du rapport direct aux documents²³. Le regard qu'il porte sur les « variantes » – dont il faudrait méditer

21. Michel Apel-Muller, « L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise "diabolique" », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1, 1988, repris dans L. Vigier (dir.), *Lectures des Voyageurs de l'impériale*, Presses universitaires de Rennes, 2001.

22. Louis Aragon, « D'un grand art nouveau : la recherche », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 9.

23. *Idem*. En 2012, nous avons demandé aux chercheurs de nous expliquer le lien qu'ils entretenaient avec les manuscrits d'Aragon. Leurs réponses constituent la matière d'un colloque qu'on trouvera sur le site de l'équipe Aragon de l'ITEM (en ligne sur item.ens.fr/axe-aragon).

la proximité avec les « variations » matisséennes – reste distant et il demande aux chercheurs de bien considérer qu'elles ont été volontairement écartées et qu'il faut s'en tenir au dernier état, tout en considérant les « étapes qui mènent à la version définitive de l'œuvre²⁴ ». Dans ce scénario éditorial, Aragon identifie avec précision tout ce qui, dans les opérations mécanisées, rend caduque l'idée même de l'écriture manuelle : texte tapé à la machine, « machines à écrire », « frappe », « dactylographie », « phototype », autant d'interventions de la technique dans le texte qui modifient l'idée qu'on peut se faire d'un manuscrit, et que connaît parfaitement l'ancien directeur des Lettres françaises, passionné par le maquetage, la mise en page, c'est-à-dire complètement investi dans la fabrique du livre. Plus singulièrement encore, Aragon attribue au manuscrit le rôle « d'image de la pensée²⁵ » qui implique, dans ses modulations, une « méditation du lecteur²⁶ » sur les « papiers de [sa] vie mentale²⁷ » :

Ce sont, tout autant que les ratures du premier jet, ces modifications de seconde main ou de retour sur soi-même qui risquent de produire plus que tout autre chose une méditation du lecteur, plus ou moins *chercheur* qu'il puisse être, devant le ou les textes proposés, et qui risquent de mieux mettre, chercheur ou lecteur, le *rêveur*, de quelque sorte qu'il soit, sur la piste des secrets d'une création. Rien n'est plus *orienteur* (ou faudrait-il écrire *orientant*) que ces hésitations de l'écrivain devant son propre écrit ; rien ne peut l'entraîner davantage à la variation que ces légères modulations de sa propre musique, ces retours dans les marges de soi-même, à quoi se reconnaît l'écrivain véritable²⁸.

De fait, le don de ses archives permet d'intégrer à son œuvre les manuscrits et dossiers génétiques issus de tous les genres (romans, poèmes mais aussi essais, notes, notules, articles, préfaces) « qui n'ont pas été recueillis en livres²⁹ ». La génétique – suivant cette volonté très active chez Aragon d'une globalisation de tout ce qu'il a écrit – sera aussi le moment d'une prise en compte potentielle par l'approche des manuscrits, de la totalité transgénérique et au bout du compte méta-générique de l'œuvre, livrée ouverte dans ses variations et sa vie propre et, par là même, soumise à l'enquête. Les jeux multiples d'Aragon avec le mot « chercheur », dont on a vu qu'il le faisait évoluer en « rêveur », en attribuant au lecteur « scientifique » animé des principes de la « critique génétique » les qualités de l'auteur, impliquent une remontée policière dans les secrets de l'œuvre, inconnus parfois de l'auteur même.

Jean Ristat, exécuteur testamentaire, a joué un rôle important dans la recapitalisation par Aragon des documents, des circonstances et des étapes, notamment pour L'Œuvre poétique. Son témoignage, recueilli dans Recherches croisées, n° 1, livre de précieuses indications sur la manière dont Aragon procédait :

[...] l'ayant vu travailler à son *Œuvre poétique*, comme quelques autres, j'ai pu constater qu'il travaillait dans l'espace. Il étalait ses manuscrits soit sur sa grande table de travail dans la salle à manger, soit à même le sol dans le bureau. [...] il battait les cartes jusqu'à trouver l'ordre du jeu. [...] Il parle [de l'activité de l'espace-papier] dans les préfaces. C'est le travail sur le temps romanesque qui à mon avis explique certaines procédures des *Communistes* par exemple. Cela implique composition,

24. *Ibid.*, p. 10.

25. *Ibid.*, p. 12.

26. *Ibid.*, p. 13.

27. *Ibid.*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 13.

29. *Ibid.*, p. 17.

décomposition, recomposition. On le voit dans les collages, dans l'utilisation du scotch, du ruban autocollant ou, auparavant, dans l'utilisation des épingles³⁰.

Mais Jean Ristat a aussi très rapidement mis en valeur les données manuscrites externes ou atypiques, à commencer par l'une des deux grandes écritures alternatives qu'ont été les murs d'images, de cartes postales, de dessins, de lettres, de photographies dont l'inventaire nous rapproche de ce qu'Aragon disait des procédés du collage chez Max Ernst. À travers des reportages photographiques (Claude Bricage, Monique Dupont-Sagorin) et des films (Raoul Sangla, François Reichenbach, Sarah Maldoror)³¹, Jean Ristat s'est préoccupé de faire fixer sur pellicule ce qui allait bientôt disparaître : le grand travail d'archivage se poursuivait, dans le prolongement non seulement de la volonté mais de l'œuvre même d'Aragon. C'est ce qui a décidé, comme le rappelle ici Marie Odile Germain, de la constitution d'un groupe de recherche qui, en ses premières années, a concentré ses activités sur l'étude génétique des textes de l'écrivain³². Sous l'impulsion notamment de Michel Apel-Muller, Lionel Follet, Renate Lance-Otterbein, Suzane Ravis et Maryse Vassevière les documents ont été triés, classés, protégés au sein du CNRS, puis au sein du département des Manuscrits, suite au transfert de ce fonds vers la Bibliothèque nationale de France. Dès la fin des années 1980, Jean Ristat témoigne des pratiques d'écriture d'Aragon, notamment à partir du milieu des années soixante, livrant de précieux indices sur l'art de la composition et sur la matérialité des opérations romanesques ou poétiques. Deux revues, imprégnées des objectifs fixés par Aragon, font date : La Pensée, n° 260, de novembre-décembre 1987, et Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet, n° 1, en 1988. Le signal s'en est un peu affaibli au fil des années, mais la dimension génétique est bien présente aujourd'hui encore dans les travaux de recherche, soit de manière frontale, soit de manière partielle³³, et un nouveau groupe de recherche de l'Institut des textes et manuscrits modernes a vu le jour en 2008.

Un corpus en expansion

Dans un entretien de 1987, Michel Apel-Muller, dont le travail a été crucial pour la gestion du fonds, donne quelques indications sur le volume du legs :

À coup sûr, un des plus prestigieux fonds de manuscrits contemporains relevant de la propriété nationale. Le dernier relevé d'inventaire général fait apparaître 110 000 pièces dont 70 000 proprement manuscrites. Les manuscrits sont évidemment les siens et ceux d'Elsa, que nous possédons dans leur quasi-totalité. Nous avons en outre relevé 10 000 correspondances à peu près, les lettres retrouvées constituant un assez extraordinaire gisement d'informations sur la vie culturelle, sociale, politique, au xx^e siècle³⁴.

Ce corpus très important d'archives s'est augmenté de quelques inédits : on a pu ainsi retrouver des textes anciens (« Pour expliquer ce que j'étais », 1942, présenté et édité par

30. *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 1, 1988, p. 11, 13, 15.

31. On en lira le détail dans notre article sur les murs de cartes postales et d'images de la rue de Varenne : « Murs d'Aragon : voix du silence », *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 7, « Les référents du littéraire », Presses universitaires de Reims, mars 2013.

32. Voir la bibliographie proposée p. 127.

33. Voir la bibliographie proposée p. 127.

34. *La Pensée*, n° 260, novembre-décembre 1987, p. 72.

Michel Apel-Muller, quelques textes et fragments édités dans la collection de la Pléiade), et la BnF a acquis certains dossiers qui avaient disparu dans des collections privées³⁵. On a réalisé qu'en dehors des manuscrits de poèmes, de romans, des essais, existait encore un continent gigantesque constitué par les articles de presse³⁶ mais aussi par les dossiers liés à ce que Nicolas Mouton a nommé « les manuscrits de la parole », ou « l'œuvre parlée »³⁷, autrement dit l'ensemble des documents associés aux émissions de radio et de télévision, qui impliquent un lien plus étroit entre l'ITEM et l'INA, dépositaire d'archives télévisuelles et radiophoniques.

D'autres documents singuliers issus de la pratique du dessin et du collage sont venus enrichir encore le fonds des manuscrits. Pour ce qui touche au domaine graphique, on notera en 1992 la publication de dessins érotiques d'Aragon par Jean Ristat dans *Digraphe* (« *Quadri : Album de la Saint-Jean* »)³⁸, prolongée en 2019 par la publication en fac-similé de *J.R.-75. Le cadeau à Jean*³⁹, soit l'intégralité du carnet de dessins d'Aragon offert à Jean Ristat, où le jeu du désir se mêle aux jeux de mots dans un défoulé de couleurs et de collages. En 1997, Hamid Foulâdvind publiait *Aragon, Anti-portrait*⁴⁰, un ensemble de textes et de dessins inédits, l'année même où la Bibliothèque de la Pléiade éditait le premier volume de l'œuvre romanesque au complet, où la place est faite, quand c'est nécessaire, aux variantes des textes et aux passages écartés, parfois retrouvés. À ces extensions du corpus des manuscrits s'ajoutent enfin les éléments d'un collage gigantesque réalisé par Aragon, correspondant aux dix dernières années de sa vie : nous disposons en effet aujourd'hui des cartons contenant les éléments qui constituaient les murs de cartes postales, d'images, de lettres et de documents de la rue de Varenne⁴¹.

La recherche génétique a très vite compris l'intérêt de l'assistance informatique (voir les travaux de Lionel Follet, Jean Peytard et Claude Condé au milieu des années 1980) pour le traitement des variantes⁴² et l'on comprend aujourd'hui également la puissance du traitement informatisé des données pour des corpus de cette taille. En collaboration avec l'ITEM, la plateforme EMAN⁴³ (manuscrits électroniques), hébergée par Huma-Num⁴⁴, confirme l'intérêt d'une approche des corpus de presse dans la genèse des œuvres d'Aragon. Si rien sans doute ne remplace le regard du chercheur face aux manuscrits, on ne peut que tirer profit

35. Lire à ce sujet l'entretien avec Olivier Wagner, p. 83.

36. La revue *Les Annales* publie régulièrement des articles inédits ou peu connus d'Aragon.

37. Nicolas Mouton, « Aragon : l'œuvre parlée », 19 juin 2013, en ligne sur item.ens.fr.

38. *Digraphe*, n° 82-83, « Aragon lisant », 1997.

39. *J.R.-75. Le cadeau à Jean*, Villejuif, éditions Helvétius, 2018, avec une préface de Jean Ristat.

40. Hamid Foulâdvind, *Aragon, Anti-portrait. Dessins et textes inédits*, Paris, Maisonneuve & Larose-Archimbaud, 1997.

41. J'ai exhumé ces archives, et les ai reconstituées au moulin de Saint-Arnoult-en-Yvelines. Ce travail initial a été prolongé non seulement en une reconstitution d'un pan de mur par Caroline Bruant pour l'exposition « Aragon et l'art moderne » en 2008 (Musée de la Poste) mais également par deux chercheurs, Jacques et Maryse Vasseyère qui ont considérablement fait avancer la réflexion sur cet ensemble, comme on pourra le constater dans ce numéro, p. 111.

42. Voir l'importante synthèse de Suzanne Ravis : « Évolution de la recherche aragonienne : 1960-2012 », décembre 2012, en ligne sur le site de l'ERITA, louisaragon-elsatriolet.org.

43. EMAN (Édition de Manuscrits et d'Archives Numériques), développée par Richard Walter (ITEM / CNRS). Voir note 17, p. 11.

44. Huma-Num, selon les termes de ses concepteurs, « est une très grande infrastructure de recherche (TGIR) visant à faciliter le tournant numérique de la recherche en sciences humaines et sociales », en ligne sur huma-num.fr.

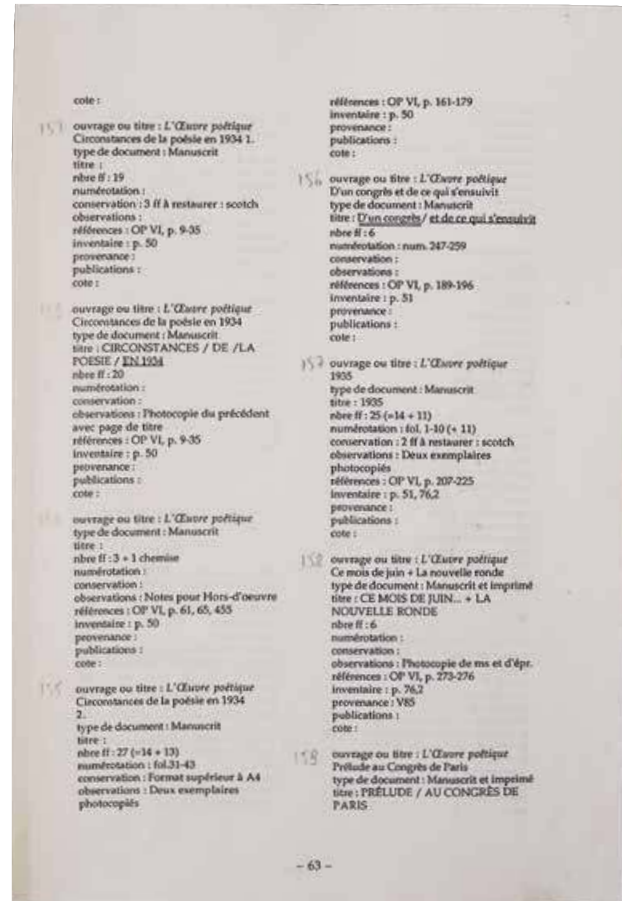
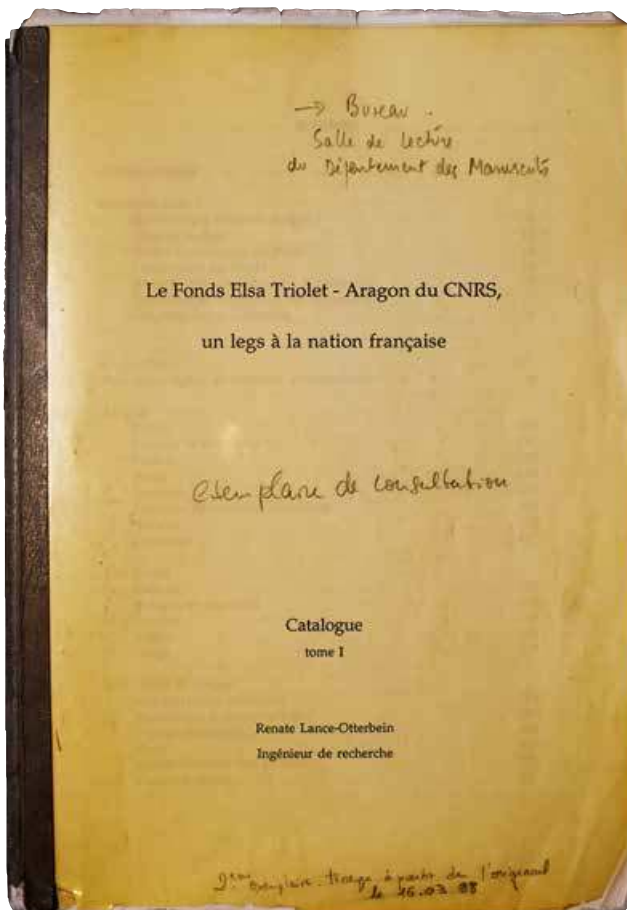


Fig. 1 et 2 : Catalogue établi par Renate Lance-Otterbein.

© Paris, BnF. Avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

d'outils capables de stocker et de rendre accessibles à la recherche de vastes jeux de données. En modélisant les liens qu'entretiennent la pratique journalistique et les œuvres d'Aragon, par exemple, il sera possible de faire apparaître des processus de création en dehors des territoires habituellement arpentés. Il n'est pas interdit de penser que le numérique, pour ce fonds comme pour d'autres fonds d'auteur, soit un des instruments d'observation des planètes et des fragments de la constellation.

Il nous a donc semblé judicieux, pour ce cinquantième numéro, de revenir à Aragon, précurseur de la critique génétique, légataire spectaculaire d'un fonds d'une richesse inépuisable. On ne pouvait ici couvrir l'ensemble des possibles mais seulement indiquer l'intérêt, pour cette œuvre proliférante, d'une prise en compte de la dimension génétique, sise à demeure et progressivement intégrée tout à la fois à la théorie de l'invention et à la fiction de la théorie. Pierre-Marc de Biasi, ancien directeur de l'ITEM, examine le don massif que l'auteur des Incipit fit au CNRS en 1977 pour en examiner le sens et la portée, du point de vue politique comme sur le plan de l'écriture même. À ce point de vue succède celui de Daniel Bounoux, confronté aux dossiers génétiques foisonnants lors de l'édition en Bibliothèque de la Pléiade des romans d'Aragon, qui aborde le sujet à travers une nouvelle singulière sur la théorie de l'inspiration, où la pertinence même de l'approche génétique semble poser question. En complément, Renate Lance-Otterbein vient apporter la précision d'une expertise issue d'années de classement des manuscrits du fonds Aragon-Elsa Triolet (fig. 1 et 2) et déplier

le discours du legs, « D'un grand art nouveau : la recherche », particulièrement labyrinthique, porteur d'une auto-génétique à double-fond, mais fondamental pour la compréhension de l'état d'esprit de l'auteur au moment où ses forces déclinent. Ce point de vue testamentaire de la transmission des manuscrits ne manquait pas de pertinence : Aragon continuait ainsi à éditer son œuvre, en la remettant entre les mains des chercheurs d'or, des chercheurs d'art. C'est avec cette passion que Suzanne Ravis, qui scrute le texte du Fou d'Elsa depuis des années, propose une lecture émouvante d'un triptyque essentiel dans ce gigantesque poème et révèle par le détail inaperçu les contours sombres d'une pensée anticipée de la mort. Avec le même souci de précision, Maryse Vasseyère souligne ce que l'analyse génétique des manuscrits poétiques peut dévoiler des passerelles vers l'écriture de romans ultérieurs, vases communicants des genres dont Aragon a toujours souligné l'importance. Après avoir évoqué en introduction le discours très structuré de Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit sur le lien d'un auteur avec la voix des manuscrits, nous proposons un parcours qui dialogue à la fois avec « Un roman commence sous vos yeux » et avec le discours du legs tout en préparant le monumental Henri Matisse, roman de 1971. La précision des ajouts, des collages et des insertions, l'attention maniaque au détail des illustrations et à la mise en page montrent un véritable éditeur et maquettiste au travail, en dialogue intense avec le temps des naissances. Nous avons souhaité compléter cette série d'études par l'approche d'un corpus génétique inattendu, celui qu'Aragon constitua en saturant les murs de son appartement rue de Varenne de centaines de cartes postales, d'images découpées, de fragments de presse et de manuscrits liés par des punaises rouges. Maryse et Jacques Vasseyère proposent ici une analyse raisonnée de cette curiosité proliférante qui par jeu et par associations surprenantes constitue une trace vivante du rapport d'Aragon aux documents, à l'art et aux passions. Deux témoignages enfin, issus de deux générations de conservateur de ce précieux patrimoine : celui de Marie Odile Germain qui s'occupe du fonds Aragon-Triolet et celui d'Olivier Wagner qui a pris le relais de cette fonction au sein du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. La recherche génétique, bien implantée dans les approches de l'œuvre d'Aragon, ne demande donc qu'à se développer et à s'écrire, non pour refermer mais pour ouvrir encore davantage l'œil sur la richesse créative de l'œuvre, qui n'a pas encore livré tous ses secrets.