Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit : un art éditorial du regard

Luc Vigier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/5286>

DOI : 10.4000/genesis.5286

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 : 89-110

ISBN : 979-10-231-0679-4

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Luc Vigier, « *Je n'ai jamais appris à écrire* ou les Incipit : un art éditorial du regard », *Genesis* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2021, consulté le 12 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/5286> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5286>

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit Un art éditorial du regard

Luc Vigier

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit paraît en novembre 1969 dans la collection « Les sentiers de la création » dirigée par Gaëtan Picon et Albert Skira. Avec *La Mise en mots* d'Elsa Triolet, qui a l'honneur du premier numéro de cette collection, *Les Incipit* ouvre une série annoncée de vingt-neuf volumes illustrés où des auteurs majeurs ont carte blanche pour évoquer leurs secrets de fabrication, de pensée, d'écriture¹. La seule contrainte éditoriale – et pas des moindres – tient à l'obligation d'un objet éditorial composé d'un texte typographié, de textes manuscrits et d'illustrations choisies. L'association de ces matériaux, dont jouent diversement et souvent magnifiquement les auteurs sollicités, n'est pas sans rappeler chez Elsa Triolet comme chez Aragon une aventure éditoriale antérieure plus vaste. Ils ont en effet tous deux entrepris vers 1963 d'éditer et de préfacer l'ensemble de leurs romans au sein des *Œuvres romanesques croisées* (ORCr), en suivant un principe d'alternance, afin qu'au moins dans cette édition on ne songe jamais à les séparer. Pour chacun des volumes, jusqu'en 1974², les deux auteurs préfacent leurs œuvres et choisissent pour elles des illustrations parmi les artistes qui leur sont chers. Aragon, par ailleurs, lorsqu'il entreprend *Les Incipit*, est toujours directeur des *Lettres françaises*, où il a déjà acquis une expérience importante – elle-même héritée des années surréalistes puis des années trente comme co-directeur de *Ce Soir* – en matière de composition des textes et de dialogue entre le texte et l'image. À cet égard, *Les Incipit*, écrit pendant que la santé d'Elsa Triolet se dégrade et que le pire est à craindre à chaque instant, se développe dans le prolongement naturel des travaux d'édition antérieurs, et notamment des données autobiographiques, toujours mêlées chez Aragon aux questions théoriques de la fiction, de la transposition, du roman des origines et de l'Histoire. Resté extérieur au processus du croisement, ce deuxième volume des « Sentiers de la création » semble pourtant y appartenir, comme s'il était le produit d'une préface progressivement augmentée et soumise au processus d'illustration du roman.

Parallèlement – comme l'atteste la correspondance entre Elsa Triolet et sa sœur Lili Brik³ – Aragon est complètement absorbé par le grand livre qu'il projette sur Matisse. Elsa écrit en effet à sa sœur le 17 mars 1968 : « Aragon est plongé dans Matisse [...] le livre paraîtra en 1969, pour le centenaire de sa naissance ! Il sera célébré par une énorme exposition [...] En attendant Aragon avance à bride abattue⁴. » Dévoré par une « rage-Matisse », ce témoin de sa vie souligne qu'Aragon ne travaille qu'à ce projet : « Aragocha se lève à cinq heures du matin, ne s'habille ni ne se lave, et travaille toute la journée uniquement à Matisse⁵. » Le 16 juillet 1968, Elsa Triolet signale pourtant qu'Aragon a signé (comme elle) un contrat chez Skira pour les « Sentiers de la création » alors que certains ennuis financiers minent le moral du couple et que paraissent les derniers tomes des ORCr, juste avant la publication du roman d'Elsa, *Écoutez-voir*⁶, lui-même illustré de nombreuses photographies. Elsa signale en avril 1969 qu'elle a achevé *La Mise en mots* pour Skira. Le 5 juillet de la même année, les lettres d'Elsa permettent de comprendre que leurs deux textes « sont à la composition » mais qu'il n'y a à ce stade aucune illustration, confirmant que les deux processus sont séparés et que l'éditeur souhaite travailler avec eux sur le projet global de mise en page. Elsa écrit à sa sœur le 20 juillet 1969 : « Et maintenant ce sont les Suisses qui nous tombent dessus avec nos deux livres ; ils viennent tout spécialement de Genève, appellent, écrivent. Les deux livres sont illustrés, il va falloir de nouveau déplacer, coller...⁷ »

1. Vingt-neuf volumes pour vingt-six auteurs, les trois derniers volumes étant des volumes doubles (merci à Alain Trouvé pour cette précision).

2. Elsa Triolet travaillera jusqu'à sa mort, le 16 juin 1970, à ce projet.

3. Elsa Triolet-Lili Brik, *Correspondance, 1921-1970*, Paris, Gallimard, 1999.

4. *Ibid.*, p. 1397.

5. *Ibid.*, p. 1466.

6. Elsa Triolet, *Écoutez-voir*, Paris, Gallimard, 1968.

7. Elsa Triolet-Lili Brik, *Correspondance, op. cit.*, p. 1508.

Fig. 1 & 2 : À gauche, dossier génétique des *Incipit*. À droite, première chemise composant le dossier.

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

Puis, le 25 juillet⁸ : « Hier, une jeune femme est arrivée de Genève, pour toute la journée, de la part de Skira ; nous avons travaillé toute la semaine sur les maquettes de *La Mise en mots* et *Je n'ai jamais appris à écrire* (et Aragocha, dans le même temps, travaillait sur *Matisse*), il n'est pas resté une seule pierre debout de "leur" maquette ! »

La rédaction de ce manuscrit de 116 feuillets a donc occupé Aragon presque une année jour pour jour, de juillet 1968 à juillet 1969, en parallèle de son métier de directeur des *Lettres françaises*, du suivi des *Œuvres romanesques croisées*, et de son travail de titan sur *Matisse*, ses responsabilités au bureau central du PCF et des grandes manifestations politiques ou littéraires auxquelles il prend part. L'étude du dossier des manuscrits et des maquettes successives corrigées de la main d'Aragon confirme la rapidité relative du travail et l'intensité de la composition.

Ce que nous laissent deviner les documents dont nous disposons, c'est tout d'abord une anticipation très forte qui se déploie à partir d'une esquisse de planification, assez contradictoire avec la théorie du commencement imprévisible développée dans *Les Incipit*. Si l'ordre n'est pas

prévu, les concepts centraux apparaissent très nettement dans le feuillet isolé qui figure dans la première chemise du dossier génétique des *Incipit*⁹ (fig. 1 et 2). C'est ensuite une attention maniaque au détail des mots, aux dates et à la scansion des phrases, état d'esprit qui conduit également Aragon à de minutieux découpages et collages lorsqu'il s'agit de saisir précisément le détail d'un épisode de son passé, ou de l'insertion cruciale d'un concept. Le texte ainsi grandit et s'augmente, non seulement dans l'espace du corps de texte mais également dans le cadre ouvert des notes de bas de pages, créées en plusieurs campagnes, dont le rôle consiste non seulement en l'ajout de précisions diverses, ou de réduction du risque des contresens mais dans l'établissement d'une voix seconde, celle du (re)lecteur. Ce chemin s'ouvre volontiers à l'influence de *La Mise à mort*, qui avait

8. *Ibid.*, p. 1512.

9. Le dossier génétique disponible au fonds, constitué de sept chemises, relève de fait davantage du dossier éditorial : la première chemise contient le manuscrit proprement dit, la deuxième les transcriptions dactylographiées ou tapuscrits, et de la troisième à la septième on trouve les jeux successifs d'épreuves.

déjà arpenté les territoires incertains de la fiction de soi et de l'Histoire par insertions massives de citations et d'allusions. C'est enfin le maquettiste et typographe Aragon que ce dossier nous fait découvrir : le soin apporté aux corrections des caractères imprimés comme aux écritures manuscrites trouve son écho dans l'attention fine à l'insertion millimétrique des illustrations et de leur titre. Ce qu'on va lire ici relève véritablement d'un art éditorial du regard.

Traces de planifications

Il est difficile d'estimer la date de rédaction de ce feuillet, reproduit et transcrit ci-après (fig. 3), qui peut aussi bien être une synthèse-repère d'une rédaction en cours cherchant à clarifier ses cibles qu'une étape véritablement préparatoire. Ce qui apparaît tout d'abord, c'est la figure de l'échangeur, présentée comme une métaphore possible du hasard surgi de l'incipit et mentionnée ici avec la force d'un concept central, celui de l'*échangeur* autoroutier, qui entre en contact, plus bas, avec celui de l'*orgie* et du *bordel*.

L'échangeur
les mots comme échangeurs
Je n'ai jamais écrit un roman, je l'ai lu

Ces deux formulations, qui seront placées ensuite dans le fil du propos comme des éléments importants d'une forme de pédagogie de la création, semblent relever d'une préméditation et d'une prévision des éléments à placer. De même pour la théorie du roman comme bordel, dont on peut voir l'amorce dans cette série d'essais autour de la figure de l'orgie :

L'orgie – Histoire de Bunuel
La D. de l'I. Influence plus de <la Philosophie dans le> Boudoir
que de Joyce, *fin de chute* à Mercadier.
Les mots sont les éléments de l'orgie.

[encadré à droite par un grand crochet]

Le roman est l'orgie – M dans l'enfance : [illis.] ou non, / en dehors des connaissances sexuelles, dans Les enfants perdus ou [illis.] / la petite fille serrant dans ces bras le bouleau perdant son écorce qui est / pour elle son cousin Williams, le *nageur*
[fin de l'encadré]

La société comme bordel – D.H. Lawrence – L'Amant de Lady Ch.

Cette prise de notes et d'intuitions constitue à la fois une série de repères à développer mais aussi une surface ponctuelle de recherche de la bonne formulation et des exemples littéraires ou artistiques envisagés dans leur parenté avec la notion. Aragon remonte à *La Défense de l'infini* non seulement pour la question de l'érotisme et du bordel mais pour unifier une pensée du roman qui court de la période surréaliste (ce que confirme la notation « ne pas oublier *Le Paysan de Paris* ») aux derniers romans publiés, et plus étonnamment aux *Voyageurs de l'impériale* (1939-1965), histoire transposée de son grand-père maternel, ici évoqué à travers le nom de Mercadier (sans doute pour sa fréquentation des lieux de plaisir), juste après celui de Joyce, lui plutôt associé à Matisse dans *Les Incipit*. La plume semble chercher par association et non par ordre. Elle grave dans un même temps d'encre l'essentiel du projet presque entièrement résumé des *Incipit* :

Ne pas oublier Le Paysan de Paris

comprendre
ici l'évolution
intime de l'idée de roman

« L'évolution intime de l'idée de roman » formule parfaitement la singularité du projet qui joue des rivages de l'autobiographie pour choisir des chemins plus complexes plaçant l'enfance (l'incipit de l'adulte) au cœur de la réflexion sur les commencements, mais aussi, plus bas dans le manuscrit, sur les *desinit* (qui sera un chapitre tardif des *Incipit*). Plus surprenant est le rôle joué par *Les Voyageurs de l'impériale* dans l'amorce d'une théorie du roman, sans doute réactivé par la révision en cours pour les *Œuvres romanesques croisées* tout au long de l'année 1969 (le volume sort en 1970) et le contact entretenu dans la représentation qu'Aragon a de son grand-père maternel avec les orgies, les bordels, la sexualité libre. C'est ce point de la sexualité qui semble sous-tendre l'ensemble des fils tissés entre ces blocs intuitifs : les mots surgis comme échangeurs, les connaissances sexuelles, *Le Boudoir* de Sade, *L'Amant de Lady Chatterley*, puis l'orgie, l'orgie des mots, la société comme bordel (et donc le roman comme bordel) constituent un enchaînement qui précède l'évocation de F.F., la nouvelle « La femme française », récit épistolaire amoureux et érotique de 1924 (*Le Libertinage*), considéré comme appui ou arrière-texte de *La Défense de l'infini*. Ce recto (ou ce que l'on peut nommer recto, la page

L'échangeur

Les mots comme échangeur

Je n'ai jamais écrit un roman, je l'ai lu,

L'orgie - Histoire de Bunnell

La D. de l'Influence plus de ^{la Philosophie sans} Boudine que de Joyce, fin redite à Mercutio.

Les mots sont les éléments de l'orgie.

Le roman est l'orgie - (M dans l'orgie : existant ou non, en dehors des connaissances sexuelles, dans les enfants perdus au lieu, la petite fille servant dans le bureau pendant son enfance qui est pour elle son cousin William, le neveu -

La société comme bordel - D.H. Lawrence L'Amant de Lady Ch.

Au lieu de : ils se marient, viennent habiter et ont de nombreux enfants le droit.

Le roman en revue

Me pour oublier de Pagan de Paris

Le roman de la vie après la mort de la vie

Life in a house, c'est un diorama après La F.T. que j'ai commencé à écrire La D. de l'Influence

p 22 en note à la phrase sur la (didactique?) ou.

(1) ici l'esprit adulte assume les deux fonctions qui se distinguent ^{autour de la fonction de la} 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.

Fig. 3 : «L'échangeur», feuillet non numéroté.

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

Voyageurs

"Oh, quelle horreur!", s'écria Paulelle.
 parfois sur la description de l'Expo 89] ^{Car tout} ^{personne}
 La date faite pour dicter de (Caluso ayant 3 ans, le mariage
 est en 1885) treize ans (1885-1872) l'histoire de la famille
 et de cinq ans la naissance des fils. Paulelle a 23 ans
 (dans la réalité 16 en 1872, ça ferait 37), je lui ai donc annulé
 Nécéssité de s'expliquer le mariage pour le dire. Page 24
 La phrase: Pierre avait vu le mariage comme un mariage (un bel
 de sortie (la Grunne)
 Les poèmes de la page 30 (écrits quand j'étais à St Pierre)

2^{ème} partie
 Lorsque les prisonniers commencent à Venise
 La prison inconnue p. 310 au haut Nouveau monde
 prison située à Venise p. 314
 q'avis j'ai à la 3^{ème} partie L'aube de XX^{ème} siècle
 sur la cloche 1 pp 394-95-96.
 Part unique - q'avis ne s'arrête pas, s'explique de
 Cessin de l'homme-jeu.
 Venise de hasard, devant l'écrit.

La refuse au 3^{ème} - sur la phrase Georges Meyer comme le plus de France
 Le véritable inapt
 Quand vous êtes sur un navire et que vos regards...
 l'histoire de Meyer et la légende de Pierre Mercader
 roman: va à 409 Il y avait un an abandonné
 l'affaire marchant pour le retour de Mercader
 Toute l'histoire du bordel (de France de l'histoire - l'homme)

Fig. 4 : « Voyageurs », feuillet non numéroté.
 © Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

n'étant pas numérotée) trouve sa cohérence dans ce fil qui sera la matrice des formulations les plus fortes du texte. On doit également être attentif à la présence de la double voix de l'enfant et de l'adulte, dont Aragon joue constamment dans la première partie de l'ouvrage en mobilisant le texte typographié, les illustrations et les commentaires manuscrits. Elle est au feuillet 22 très clairement décomposée et expliquée dans une note, qui sera reprise dans le texte terminal :

[...] « la phrase surgie (dictée ? ⁽¹⁾) ...

(1) ici l'esprit adulte assume les deux fonctions qui [*illis*] se distribuaient <entre mes tantes et moi> à l'origine d'écrire, de la première enfance : 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.

Cette note, d'une grande complexité, renvoie dans la voix de l'adulte à l'activité de dictée de l'enfant, qui refusait d'écrire et dictait ses romans à ses tantes. Légende ou réalité, cela permet à Aragon de faire un lien entre la dictée de l'inconscient (celui de Breton qui théorisa ce « surgissement » de la « phrase de réveil », en prenant l'exemple d'un incipit étrange, « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre ») et la dictée de la phrase surgie chez les surréalistes, préparant ainsi le recours à Raymond Roussel dans le dernier mouvement de l'essai.

Le verso est quant à lui presque exclusivement consacré aux *Voyageurs de l'impériale* et au personnage de Pierre Mercadier (fig. 4). Les notes d'Aragon se concentrent sur des phénomènes de décalages temporels légers qu'il a déjà théorisés dans la préface des *ORC* sous le nom de *transposition romanesque*. Mais ce que cherche l'auteur ici c'est le problème du véritable incipit d'un roman, et l'on voit assez clairement Aragon opposer l'incipit du roman – « Oh quelle horreur s'écria Paulette » – au « véritable incipit » situé au niveau de la troisième partie :

La réponse au 3^e – sur la phrase Georges Meyer, comme la plupart des Français

Le véritable incipit

Quand vous êtes un navire et que vos regards...
l'histoire des Meyer et la légende de Revue [*illis*.]

Les éléments présents sur ce feuillet seront tous repris dans le texte définitif, avec des évolutions et des variantes mais l'essentiel est là, et notamment la superposition de

l'incipit biographique (complexe et dramatique comme on le sait pour Aragon) et de l'incipit romanesque, tout aussi ambigu et incertain, l'idée de faux incipit projetant le spectre d'une fausse naissance sur le domaine intime et impliquant la valorisation de genèses personnelles ultérieures.

Méticuleuses corrections

Le manuscrit, relativement propre dans son ensemble, scandé par des blancs typographiques et des étoiles tracées par Aragon, parfois raturé de manière si opaque que rien n'est plus déchiffrable, parfois « renforcé », c'est-à-dire retracé pour des questions de lisibilité, n'en comporte pas moins de méticuleuses corrections intratextuelles qui signalent une décision sémantique ou rythmique nouvelle, ou encore une recherche méticuleuse de précision dans les dates et les circonstances. On notera l'ajout humoristique de « grognement » lors de son autoportrait en enfant-lion refusant d'écrire, la rectification d'une erreur sur son cantonnement à Sarrebrück mais également quelques hésitations encore lisibles. Au début des *Incipit*, au feuillet 9, alors qu'Aragon arpente les territoires des embrayeurs de création, la plume hésite entre deux amorces :

- première formulation : « Ce qu'il faut entendre ici, c'est que d'un même premier pas de l'esprit » (rayé) ;
- seconde formulation : « Ce qui m'y retient, c'est ce mécanisme étrange de l'homme écrivant à partir d'une phrase, d'une image » (conservé dans l'édition définitive).

La correction est intéressante en ce qu'elle rejette le rythme un peu lourd du premier jet pour tirer le texte vers une fluidité plus grande et un ton moins professoral, plus personnel, au profit du concept de mécanisme, préféré au « premier pas de l'esprit », ce qui minore l'implication d'une volonté objective et rationnelle. Ailleurs, c'est à une pente érudite et maniaque de précision que cède Aragon, jouant aussi de la confusion générée par les ajouts successifs, à propos de la non-lecture par Matisse de l'*Ulysse* de Joyce (qu'il accepta toutefois d'illustrer en se fondant uniquement sur *L'Odyssée*), passage où *Les Incipit* croisent non sans intérêt pour l'idée de génétique le paradigme de l'enquête policière. Au feuillet 11, on relève dans cet esprit un ajout important :

D'ailleurs Mrs Mary Jolas m'a dit elle-même que ce n'est pas son mari qui avait prêté son exemplaire d'*Ulysse* au peintre. La consultation dont il est parlé n'a eu lieu que bien plus tard, quand Matisse pendant l'été 35 est venu déjeuner chez les Jolas dans la montagne au-dessus de Nice.

Ainsi naît *Henri Matisse, roman* sous nos yeux, même si l'on doit considérer tout le travail déjà effectué pour ce projet, que le contrat signé avec Skira est venu ralentir, et qui imprègne par porosité l'écriture de *Je n'ai jamais appris à écrire*. Les inserts aragoniens intratextuels relèvent de la précision autobiographique et du jeu mais sont aussi une manière de sculpter la phrase, de creuser dans le souvenir et de perdre son lecteur (pratique ancienne) par rebonds successifs, déviations, diverticules, alvéoles inattendues de la mémoire. Ainsi cette datation de l'enfance :

Cela devait être en 1908 [...] au bout de la septième <et de la première année de catéchisme> [feuille 13]

Plus centrales peut-être sont les corrections qui reprennent les éléments-clés du feuillet d'intentions que nous avons transcrit plus haut, et notamment cette idée d'un processus auquel on assiste qu'on n'a nullement prémédité :

En fait, ce qu'il faut comprendre [texte illisible surraturé sur une ligne puis par-dessus :] je n'ai de ma vie au sens où l'on entend ce verbe écrit un seul roman c'est-à-dire ordonné le récit, son développement [...] [feuille 25]

De même, pour les *Voyageurs de l'impériale* et la figure du roman comme bordel, aux feuillets 32 et 33 (fig. 5), les éléments repris sont très proches des formulations du feuillet préparatoire :

Et sans doute arrivais-je à en avouer ce que devait être sa fin (le bordel) quand peut-être ayant évoqué La Philosophie dans le boudoir, et peut-être les [illis.] du Palais Royal les orgies de la fin des temps dernières heures royales, j'amenai soudain sans le vouloir [...] [feuille 32]
[...] l'orgie implique la variation sans frein des rapports sexuels donc aussi bien des hommes que des femmes, l'homosexualité. Depuis une dizaine d'années on lui avait inventé un nom plus vulgaire, moins *ragoutant* : la partouse [phrase ajoutée dans une encre plus sombre].

Marque d'une attention particulière, Aragon ajoutera encore sur épreuves, juste après « l'homosexualité » :

« Et la tradition bachique où le vin de nos jours cède la place aux drogues. »

Montages et insertions

Le manuscrit très lisible qui nous est parvenu correspond vraisemblablement à une étape tardive de la composition et à une mise au net qui deviendra le support initial des relectures et des ajouts. Les insertions de notes – qui seront reprises progressivement dans les tapuscrits ultérieurs – semblent indiquer que ce document de la main d'Aragon est celui qui a été transmis aux sténodactylographes ou typographes des éditions Skira. Comme dans nombre de ses manuscrits, l'écriture, à l'encre bleue de stylo à plume, plus ou moins sombre en fonction des feuillets ou des reprises d'écriture, semble courir d'un bout à l'autre de la page et couvre littéralement la totalité de l'espace disponible¹⁰, le bord droit de la page fonctionnant comme une butée de machine à écrire. L'écriture est généralement appliquée, parfois secouée par des accélérations identifiables à l'agrandissement soudain de la graphie et à la diminution de nombre de mots par ligne, parfois encore très serrée lorsqu'il s'agit d'insérer une note de bas de page, mais se présente comme un flux globalement homogène d'un bout à l'autre des 116 feuillets où l'écriture occupe seulement le recto, à de très rares exceptions. Dans cette homogénéité première, une pratique fréquente chez Aragon introduit une forme de rupture et de surprise : celle du découpage-correction et du découpage-montage : réunis par des bandeaux de scotch (qui ont mal résisté au temps, ici comme dans le manuscrit de *Théâtre/Roman*), les morceaux associés se sont séparés et laissent parfois orphelines les bandes de papiers autrefois reliées. Cette technique simple, généralement pratiquée dans le seul sens de la largeur aboutit parfois à des pages composées de trois ou quatre fragments qui ont vraisemblablement été transmis à la sténodactylographe tels quels, ce qui pourrait confirmer l'idée d'un texte composé dans une relative urgence. Les feuillets 19, 20 (fig. 6 et 7) et 21 du manuscrit sont caractéristiques de ce travail de découpage, d'assemblage et de collage : pour ce

10. Voir à ce sujet la contribution de Daniel Bougnoux à notre colloque en ligne sur le site louis-aragon-item.org.

CNRS
paris

(1) D'un modèle... pour une fois ici l'expression s'entend dans sa double acception : le modèle grammatical et l'individu page pour poser. Archaïsme, le modèle au sens de l'épique n'est pas si différent de l'homme en l'écorce ou le qualifié des abalises. Le peintre page un garçon boucher, qui dans son roman à lui sera Apollon ou Ponce. Ayant les organes d'un poète, possédant la puissance du poète, on se voit ne pas, maintenant de même la subjectivité.

Fig. 5 : *Les Incipit*, feuillet 33.

passage – particulièrement sensible – consacré à la phrase de réveil chez André Breton, le feuillet 19 est composé de cinq fragments jointés par des scotchs :

Premier collage :

[...] la démarche surréaliste, qu'André au cours d'une conversation / découpe et scotch / [illis.] pour la première fois tente devant moi de donner pour point de départ

Second collage :

le même
arbitraire aussi entre la phrase de réveil et le texte surréaliste / découpe indentée, scotch/
qu'entre le roman et la phrase le plus / suite de la découpe indentée, scotch/ généralement absurde de
quoi l'esprit dérive dans le roman /suite de la découpe indentée, scotch / Tout se passa comme si A.B. n'avait simplement
rien entendu de ce que je disais.

Les pages consacrées à la naissance du surréalisme, à l'émergence chez les dada et les surréalistes de la figure de Lautréamont et la phrase de réveil, à la différence de longs passages manuscrits d'une seule coulée, sont ainsi « secouées » par des corrections importantes, des collages qui trahissent sinon une volonté nerveuse de perfectionner ce qui est dit sur cette période, du moins de ne pas faire erreur. Isolés à quelques reprises en haut de page, les collages sont suivis d'une vigoureuse flèche indiquant qu'il faut passer directement à la page suivante.

Extension par insertion des notes

Aucune illustration – à une exception près – n'étant même prévue à ce stade de l'écriture où Aragon corrige le texte et l'augmente d'un grand nombre de notes sans jamais faire allusion aux images, le processus d'écriture semble non seulement premier mais totalement indépendant du processus d'illustration qui n'a été pensé que dans un second temps et presque à la manière et sur le mode de l'insertion des notes, notules et commentaires de l'après-coup. Tout aussi visibles que les campagnes de collages de fragments, le texte s'augmente en effet régulièrement de notes, rarement plus d'une, qui viennent apporter des précisions de tous ordres et créer cette voix tierce dont nous parlions plus haut. Deux campagnes sont identifiables :

l'une constitue une série de notes qui apparaissent sur le manuscrit et l'autre se déploie sur le tapuscrit, à deux reprises, l'éditeur ayant peut-être demandé deux copies. Il n'y a pas de véritable différence de nature entre les notes issues de ces deux campagnes, si ce n'est dans leur forme matérielle : elles peuvent être ajoutées directement en bas de page avec un appel de note souvent unique ou écrites, découpées puis collées en minuscules paperolles, comme c'est le cas au feuillet 33 (fig. 5). Elles commentent dans les deux campagnes des détails significatifs, insèrent des précisions temporelles (puisque'il s'agit aussi de réécrire l'histoire du surréalisme), introduisent un méta-texte qui ouvre sur d'autres rêveries, soulignent la justesse du mot employé ou d'un mode verbal comme une défense réalisée par avance contre la critique et ce faisant font pousser par bourgeonnement des amorces réflexives qui se situent parfois hors-champ, dans un espace plus intériorisé de la pensée, à l'image de ce rapprochement entre la dernière phrase d'*Aurélien* et la dernière phrase de *La Douce* de Dostoïevski, où s'entend assez nettement une allusion à l'état de santé anxiogène d'Elsa Triolet :

Maintenant il faut la ramener à la maison ⁽¹⁾

[Note] (1) Laquelle singulièrement ressemble à la phrase terminale de Dostoïevski dans *La Douce* (« Non, sérieusement, quand on va l'enlever demain, que deviendrai-je ? ») au moins pour la tonalité. [feuillet 47]

De tailles variables, souvent réduites à deux ou trois lignes, les notes prennent ponctuellement une longueur inusitée, comme cette note d'une trentaine de lignes, accrochée à l'idée du « miroir-espion », renvoyant l'auteur à son roman des reflets, *La Mise à mort* (p. 126 de l'édition Skira). Son incipit, « À me relire » (fig. 8 et 9), souligne l'idée d'une posture de relecture, et une attitude de commentaire situé dans l'après-coup du texte. Mais elle agit aussi rétroactivement sur l'approche énonciative de *La Mise à mort*, où la parenthèse, le détour, l'insertion, l'ajout géant sont monnaies courantes, comme si ce roman avait intégré la note dans le corps de texte. Son exposition ici, en bas de page (ou en pleine page dans le cas de cette note très longue), cantonne l'explication et la dérive mais déclenche aussi l'invasion du haut de la page par le bas, avec des effets de polyphonie et de permutation : l'auteur devient lecteur de son essai comme le romancier se déclare, à grande force, lecteur de ses romans.

19

Quand nos écritures ~~seules~~ étaient déjà après Amicat et
 entourées la fin de l'écriture du Libertinage (avant sa publication),
 quand nous en étions arrivés à tenter d'objectiver, pour nous-mêmes
 et les nouveaux venus qui nous avaient rejoints, la démarche
~~surcelle~~, qui aurait au cours d'une écriture
~~pour la première fois~~ toute devant nous de démarche
 pour point de départ, pour fait premier de l'orientation surcelle
 de l'écrit la phrase de réveil (il faut savoir que jamais,
 au premier temps des expériences d'écriture automatique,
 c'est à dire en 1919, et même peut-être au moins trois autres fois
 et deux, cette source n'aurait été indiquée, et que ce n'est
 qu'après qu'il eût déjà été habitué au mécanisme d'abolition
 de la censure par la vitesse d'écriture, qu' A.B. commença
 de dire que la dictee ^(CH 22) pour lui portait d'une phrase
entendue). Alors, je m'écriai que c'était en précipitant pour
 moi le départ du roman, l'origine de cette incompréhensible
activité de l'écrit, à quoi tout le gas semblait s'être
 adonné sans jamais s'interroger sur son origine: on luchait
terras qu'il y avait exactement la même nécessité, le même
arbitraire russe entre la phrase de réveil et la taxe burgalo
 qui en le roman et la phrase plus généralement aboude depuis l'écrit
dérive dans le roman. Tout ce para comme A.B. avait un rien
rien entendu de ce que je dis.

Le dernier conte du Libertinage, La Femme française, peut sembler
 écrit comme les Paranthes que j'ai plus haut comparés à Phalle,
à me diver! La croire serait mal me connaître. Ici la forme corpsée
 de ce qui, au bout du compte, constitue un récit dans la mesure où le
 rêve du lecteur remplit les blancs, imagine ce qui n'est pas dit
 (comme le fait sans doute l'auteur, peut-être autrement)... la forme
corpsée est tout le contraire de ce chapitre de ce texte d'enfance
 où j'avais peut-être voulu, involontairement, me répéter. En ce sens, une
division les blancs entre les chapitres n'ont pas le caractère d'une
décomposition en séries successives, ils signifient non pas une
discontinuité mais au contraire la continuité, la persistance un personnage
 qui écrit ces lettres imaginaires, ils en sont la base, l'écoulement
en temps et lieu.

Ici, il faut bien, pour me saisir de ce rapport entre qu'elles
font de la conscience d'une des caractéristiques de mon écrit
et de ce que je dis ici.
 Vers, comme j'en parlais plus haut, comparant ces blancs à des silences, c'est
 à dire à une limite, un mur empêchant l'expansion de la phrase dans le domaine
des autres. Les blancs romanesques, ainsi qu'entre les lettres de La Femme française,
 laissent au contraire place à toutes les suppositions du lecteur. C'est à dire au
 se lire d'autre.

Fig. 6 : Les Incipit, feuillet 19.

Fig. 8 : Les Incipit. «Notes».

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

Spécificité des ajouts liés à la relecture de *La Mise à mort*

Parmi les notes manuscrites insérées sur manuscrit ou sur tapuscrit, notes ajoutées par montage et collage, certains ajouts massifs frappent par leur importance et leur origine commune. Au moment où Aragon écrit *Les Incipit*, il relit également les épreuves de *La Mise à mort* qui reparaitra, cinq ans après sa première édition, en 1970 dans les *Œuvres romanesques croisées*. Deux ajouts sont directement liés à cette concomitance, créant des liens particulièrement forts entre *Les Incipit* et *La Mise à mort*. Le premier, au feuillet 52, est déclenché par l'intertexte littéraire médiéval du *Petit Jehan de Saintre* d'Antoine de la Sale :

Le roman est l'orgie. Même chez qui n'en a aucune conscience, soit-il l'auteur du *Petit Jehan de Saintre* <ou du *Jouvencel*>

(Mais, si j'ai, dans *La Mise à mort*, longuement parlé du *Jouvencel*

[...]

comtesse de Ségur, né Rostopchine. [ajout manuscrit])

Cette vaste insertion, qui jouxte dans l'édition définitive¹¹ la page d'incipit du *Jouvencel* de Jean de Bueil («Au commencement du monde...»), n'est pas donnée comme note mais comme suite et développement. Il s'agit d'un retour non sur le processus de la transposition autobiographique (qui constitue un des objets de ce roman et de la préface des *Voyageurs de l'impériale*) mais sur la convergence d'une remontée vers les origines du monde et le commencement de soi. La seconde marque visible sur le manuscrit d'une intervention de *La Mise à mort* est le début d'un chapitre constitué sur le manuscrit par une série de collages-montages, au feuillet 105. Un peu plus loin, tout un chapitre semble avoir été écrit par projection de cette relecture sur les enjeux théoriques de l'essai, juste après qu'Aragon a fait place à la figure du miroir dans *Le Fou d'Elsa* («Fable du miroir-temps »).

11. Je n'ai jamais appris écrire ou les incipit, Genève, Skira, 1969, p. 71-72.

Fig. 10 : Feuillet 51
du manuscrit des *Incipit*.

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation
de Jean Ristat

Aragon typographe et maquettiste

Dès l'étape de la mise au net manuscrite, l'attention d'Aragon à la typographie est systématique, comme cette obsessionnelle demande que certains passages soient écrits en petites capitales d'imprimerie (feuillet 51, fig. 10), que les italiques soient respectées, ainsi que les interlignes. Mais pour *Les Incipit*, les demandes les plus fortes concernent les illustrations elles-mêmes et leur place dans la maquette. Au feuillet 102, se trouve le seul cas d'insertion organisée et anticipée d'une illustration placée dans le corps du texte : il s'agit de la reproduction manuscrite d'un livre de Georges Braque, « le plus petit livre de ma bibliothèque », quatre pages étonnantes d'un Braque facétieux théorisant la création picturale par l'époussetage et le nettoyage du tableau (fig. 11). Plus tard, Aragon trace sur la couverture de la chemise verte cartonnée qui contient le premier tapuscrit une première version de la page de faux-titre à la

main, anticipant sur la page tracée à la main de l'édition définitive (fig. 12).

À toutes les étapes éditoriales ultérieures, et notamment sur épreuves, Aragon, comme on le lira ci-dessous, insiste pour que l'on réalise un fac-similé en suivant « aveuglément » le document original du peintre. En dehors de ces indices d'une exigence légitime de l'auteur, nous ne disposons pas dans ce dossier de manuscrits et de tapuscrits de lettres ou de notes qui concerneraient l'étape importante du clichage, qui a dû avoir lieu en partie à son domicile parisien, si l'on en croit les notes dont on va parler. Aucun document ne nous permet de saisir le processus du choix des illustrations. Mais le soin extrême apporté par Aragon à l'illustration et son intérêt pour la précision des ajouts visuels et graphiques se lit dans une note d'instruction adressée aux maquettistes de Skira, qui révèle une attention spécifique très professionnelle aux détails et à la lisibilité de son travail (fig. 13 et 14).

Fig. 11 : Feuillet 102 du manuscrit des *Incipit*.

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

Fig. 12 : Page de faux-titre réalisée par Aragon pour le premier tapuscrit des *Incipit*.

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

Il va sans dire que si les choses sont
faites quand nous arriverons mardi soir
je serai (avec l'aide des épreuves et de ces 2 feuillets)
en mesure de donner immédiatement le bon à
tirer.
A.

Il m'est impossible, comme je l'ai dit hier
au téléphone à M. Venturi de donner le bon à tirer : les
épreuves sur "meilleur papier" ne changent pas mon point de vue.

1°/ Je n'ai jamais vu la page de couverture avec
le texte définitif, dont je n'ai pas même eu une épreuve à corriger.

2°/ page 35, texte manuscrit à renforcer en reclichant [~~his-~~] sur
l'épreuve renforcée par moi.

3°/ page 58, les deux dernières lignes d'écriture au-dessus
du cliché [J'en sors] sont à reclicher sur l'épreuve
comme je les ai renforcées moi-même.

4°/ p. 60 et 61 – le double cliché de Klee

– De part et d'autre ménager une marge de 3 cm comme indiqué, c'est-à-dire pour les marges
extérieures des 2 pages.

– Le fac-simile sur le bas de la page 60 (corrigé et renforcé par moi)
doit être recliché sur l'épreuve

– Prendre garde à la correction de la citation en allemand.

Zuerst der leuchtende Blitz – Dann die regnende Wolke

5°/ Page double 64-65

prendre garde à l'indication de M^{me} Perrenoud
concernant l'« a » de 'centaine'. Si on ne peut renforcer
reclicher sur cette ligne corrigée par moi.

6°/ p. 68 –

reclicher le fac-simile sur l'épreuve corrigée et
renforcée par moi. Bien nettoyer S.V.P.

7°/ p. 85 – reclicher la ligne « hanneton », car sur les épreuves
apportées sur meilleur papier, ce manque est toutes les fois répété.

8°-/ p. 88. Prendre bien garde aux indications au crayon
de Mme Perrenoud pour le dessin de Giacometti

9°-/p. 124 – Il faut reclicher les 4 dernières lignes manuscrites
du fac-simile, refaites par moi et collées sur une bande de papier

Il va sans dire que si les choses sont
faites avant nous arrivons mardi soir,
je serai (ami, c'est la des épreuves, et de ces feuilles)
en mesure de donner immédiatement le bon à
tirer. A.

Il n'est impossible, comme je l'ai dit hier
au téléphone à M. Vautier de donner le bon à tirer: les
épreuves sur "meilleur papier" ne changeant pas mon point de vue.

1° Je n'ai jamais vu la page de couverture avec le
texte définitif, dont je n'ai pas même eu une épreuve à corriger.

2° page 35, texte manuscrit à renforcer en redichant ~~elle~~ sur
l'épreuve renforcée par moi.

3° page 58, les 2 dernières lignes d'écriture du dessous
du cliché J'en sors sont à redicher sur l'épreuve
comme je l'ai renforcée moi-même.

4° pp. 60 et 61 - le double cliché de Klee

- de part et d'autre ménager une marge de 3 cm comme l'indiqué,
c'est-à-dire pour les marges extérieures des 2 pages.

- Le fac-similé rubric de la page 60 (corrige et renforce par moi)
doit être rediché sur l'épreuve

- Prendre garde à la correction de la citation en allemand.

✓ Zuerst der leuchtende Blitz - Dann die regnende Wolke.

5° Page double 64-65.

Prendre garde à l'indication de M^{me} Perrenoud
concernant l'"a" de "centaine". Si on ne peut renforcer
redicher sur cette ligne corrigée par moi.

6° p. 68 -

redicher le fac-similé sur l'épreuve corrigée et
renforcée par moi. Bien nettoyer S.V.P.

7° p. 85 - redicher la ligne "harmaton", car sur les épreuves
apportées sur meilleur papier, ce manque est toujours les fois répétées.

8° p. 88. Prendre bien garde aux indications au crayon
de M^{me} Perrenoud pour le dessin de Giacometti.

9° p. 124 - Il faut redicher les 4 dernières lignes manuscrites
du fac-similé, refaits par moi et collés sur une bande de papier.

Fig. 13 : Note d'instruction destinée au maquettiste.

Page suivante :

10°/ p. 129

suivre aveuglement comme indiqué la disposition
des mots sur le texte de Georges Braque, corrections
de Mme Perrenoud

11°/ Sur la page double 132-133

Ne pas marquer la numérotation

Sur 133, rajouter la signature de Braque, telle
qu'elle doit figurer sur la photographie faite chez moi -
en bas à droite du document

12°/ Page 142 – Dans le fac-simile, décoller les deux lignes

[Cent collages couleurs
pour quatre-vingts jours]

des textes antérieurs et postérieurs par un blanc d'un demi-
interligne (du texte imprimé)

13°/ Page 148

les quinze dernières lignes du fac-simile
doivent être reclichées sur l'épreuve
corrigée et renforcée par moi.

14°/ Page 153

Tout le fac-simile est à reclicher
sur l'épreuve renforcée par moi
(Naturellement sans le deletur de gauche
et ce qu'il indique)

Pour que je puisse donner le bon à tirer, il me faut
en plus d'une épreuve complète (je veux dire avec
les corrections faites dans le texte que je n'ai pas mentionnées
ici), l'épreuve définitive de la page de couverture -

et les pages accessoires de la fin du livre
contenant la liste des illustrations, avec leurs références.

Je les ai toutes données sauf celles concernant Gérard
Titus-Carmel, la voici, le dessin ne comporte pas de titre :

Gérard Titus-Carmel (1942) – Dessin au flo-master

10°/ P. 129

suivre aveuglément comme indiqué la disposition
des mots sur le texte de Georges Braque, corrections
de M^{me} Perrenoud

11°/ Sur la page double 132-133

Ne pas marquer la numérotation

Sur 133, rajouter la signature de Braque, telle
qu'elle doit figurer sur la photographie faite chez un -
en bas à droite du document.

12°/ Page 142 - Dans le facsimile, recoller les deux lés

[Centrer les couleurs
pour quatre-vingt jours]

des boîtes antérieures et postérieures par un blanc d'un demi-
centimètre (du texte imprimé)

13°/ Page 148

Les quinze dernières lés du fac. simili
doivent être recollées sur l'épreuve
corrigée et renforcée par moi.

14°/ Page 153 -

Tout le fac-simile est à recoller
sur l'épreuve renforcée par moi
(Naturellement sans le balais de gauche
et ce qui il indique)

Pour que je puisse former le bon à tirer, il me faut
en plus d'une épreuve complète (je veux dire avec
les corrections faites dans le texte que je n'ai pas mentionnées
ici), l'épreuve définitive de la page de couverture -

et les pages accessoires de la fin du livre
contenant la liste des illustrations, avec leurs références.
Je les ai toutes données sauf celles concernant Gérard
Titus Carmel, la voici, le dessin ne comporte pas de titre:

Gérard Titus Carmel (1942) - Dessin au flo-master.

Fig. 14 : Suite de la note d'instruction destinée au maquettiste.

Cette liste ferme de consignes précises vise essentiellement la qualité des illustrations insérées après coup. On retrouve cette préoccupation à chaque page du premier jeu d'épreuves en noir et blanc sur papier de basse qualité où apparaissent de multiples problèmes. La relecture d'Aragon est en effet millimétrique et concerne tous les secteurs des épreuves, à commencer par la préséance due à Elsa Triolet, qui inaugure la collection : « ne pas modifier le mot "second" » (pour *Les Incipit*, mention disparue dans l'édition définitive), mais aussi les droits réservés qui ont été affublés de la mention commune à cette période « y compris l'URSS », à quoi Aragon, facétieux¹² et sérieux à la fois, réplique, dans une forme elliptique au stylo bleu :

ne pas faire
cette correction
tous les pays c'est tous les pays
y compris la République
d'Andorre

La plupart des annotations et demandes de correction d'Aragon portent sur des données pratiques et visuelles liées à l'insertion de clichés dans le texte et à la reproduction de son écriture manuscrite. En marge d'une des pages de son premier roman, Aragon se montre volontiers technique :

déplacer le cliché <de mon écriture> pour / le mettre axialement / sous le cliché supérieur.

Plus subtilement, l'auteur continue de dialoguer avec l'enfant qu'il était et dont il considère la voix insérée :

ne pas uniformiser le texte / de cet enfant de 6 ans : le/ manuscrit porte dans le texte rue de M. / et dans le corps des phrases rue M.

Nombreuses sont ensuite les demandes visiblement adressées aux typographes auxquels l'on demande de « nettoyer » les traces encore visibles des bordures de caractères et aux maquettistes auxquels il est demandé, sous le damier de Kandinsky, de « reclicher entièrement / ce texte renforcé par moi ». Aragon, confronté à la pâleur et au presque effacement de certains de ses mots manuscrits destinés à figurer dans le hors-texte, a en effet repassé au stylo ou au feutre noir les zones peu lisibles et insiste sur la totalité de l'ouvrage pour que cela soit fait, collant même des fragments de papier, parfois, pour réécrire le texte plus lisiblement. On le voit aussi relever, avec autorité des erreurs

dans les titres des œuvres insérées et qu'il reprendra dans sa note à l'éditeur. Pour le dessin de Paul Klee reproduit en double page, on peut lire sur les épreuves :

Je dis : Blitz – Dann die
ne pas oublier le tiret

puis en bas de la page opposée :

laisser à droite en bas
une marge de 3 cm.

La tonalité ferme des injonctions semble indiquer que ce n'est pas la première fois qu'Aragon demande ces corrections : « Bien nettoyer les traces / de traits / qui ne sont pas de mon fait », ce qui n'empêche nullement ce pointilleux relecteur de laisser délibérément des ratures dans quelques-uns de ces inserts manuscrits et publiés tels quels (« La porte-fenêtre de Matisse »). Sans doute est-il plus exigeant lorsqu'il s'agit à nouveau de Georges Braque :

Aveuglément
tenir compte de la
disposition indiquée
qui est celle de l'original

En écho à une note des *Incipit* consacrée aux blancs séparant les vers, Aragon souligne maintes fois la nécessité du respect des marges et des blancs autour de ses inserts, comme de l'écart entre les lignes manuscrites (« Décoller / cette part / du fac simile/ par de légers/ blancs ») ou encore de la disposition des phrases de Beckett (« il faut / doit rester / comme il est / en bout de ligne »). L'ensemble dégage une sensation de méticulosité maniaque et de profond respect pour les œuvres citées.

Conclusion

L'écriture singulière de ce qui se présente comme une hybridation d'autobiographie et d'essai méritait qu'on plonge dans le dossier réel des sentiers de la création, en miroir d'une parole évolutive qui joue justement des

12. La page 51 du tapuscrit révèle un Aragon plutôt joueur : en marge d'un passage consacré à « l'orgie », il note « Étrange », dans une ellipse, puis juste en dessous s'amuse d'un « il y a », commentant d'un « Elle ? » puis d'un « Je dis : il y a ». Allusion à une erreur de lecture ou bien jeu avec le nom d'Elsa ? (Elya, Ella).

Fig. 15 : Feuillet « Ce que je sais le mieux ».

© Paris, BnF, avec l'aimable autorisation de Jean Ristat

questions *génétiques*, en accrochant en épigraphe ce vers des *Plaideurs* de Racine : « Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement » (fig. 15). Le discours s'annonce en effet joué tant la dimension autobiographique, plus précisément abordée dans les préfaces et dans ses œuvres poétiques, disparaît derrière l'exploration des forces fondamentales de la création. C'est aussi un travail dynamique de la mémoire, qui tisse entre eux des fragments intuitifs soigneusement cadencés par des campagnes de relecture et d'extension où font relief des obsessions, des passions anciennes pour

certain auteurs et un dialogue intense avec André Breton, disparu en 1966 – objet d'hommages nombreux dans *Les Lettres françaises* de 1968 à 1971.

Les Incipit sont, à l'image de ce concept qu'Aragon emprunte au registre autoroutier, un *échangeur* majeur des dernières années de création. Il traverse à la première personne les étapes d'une construction à la fois ancienne et récente d'un art d'écrire qui avait déjà été exploré magistralement par *La Mise à mort* en 1965 et *Blanche ou l'oubli* en 1967 (contemporain des textes préfaciels écrits par Aragon

pour *Les Voyageurs de l'impériale* et *Les Communistes*). Cet art se prolonge ici très différemment dans des panoramas nouveaux qui s'étendent des premières années de l'enfance aux romans de Beckett, dans les bruits sourds de Mai 68.

Sertissures, insertions, paperolles et notules annoncent assez clairement des pratiques d'ajouts et de commentaires par strates et campagnes successives de relecture qui seront pleinement à l'œuvre, comme pratique assumée et surexposée dans *Henri Matisse, roman* (1971) et plus tard dans *Théâtre / Roman* (1974) où les opérations de découpe atteindront selon les témoins d'Aragon le stade du démembrement et de l'atomisation en confettis. Derrière ces opérations d'annotations des *Incipit*, où l'on a pu deviner le souci de précision des dates, des circonstances, la révélation de phénomènes complexes ou inaperçus, c'est la question de l'inachèvement qui se pose. Mise en évidence dans le titre du recueil *Le Roman inachevé* (1956), cette notion semble habiter chez Aragon toute création. En ce sens, le legs des manuscrits est le geste terminal d'une vie passée à créer dans l'inachèvement. Le statut des manuscrits, confiés aux soins des chercheurs, se trouve enrichi d'une dimension non de parachèvement, mais bien d'une ouverture maximale de l'œuvre. En replongeant dans les opérations d'élaboration, dans les traces d'un processus de création, le chercheur

tombe dans ces plis temporels des étapes, des repentirs, dans les contraintes d'une écriture qui aurait pu s'échapper encore, davantage, créer des strates supplémentaires. L'œuvre en phase d'achèvement comme prolongement d'une œuvre inachevée : chez Aragon, le don des manuscrits est en soi une gigantesque note de bas de page submergeante posée au bas de son œuvre. Mais c'est aussi, on le voit, un roman des textes, de toutes les formes de textes, qui poussent par bouturage, branches ou troncs entiers. Les notes, les illustrations, les textes manuscrits sous les illustrations ou parfois isolés entre deux pavés d'impeccable typographie restent extérieurs, manifestent même leur statut étranger, singulier, situés dans des blancs d'une autre nature, en aparté. Les textes ajoutés sont les voix multiples du vieil auteur, mais aussi plus simplement de l'auteur au travail, du relecteur de soi qu'il fut notamment à partir des *Œuvres romanesques croisées* (à partir de 1963) et jusqu'au bout de ses forces pour *L'Œuvre poétique* (à partir de 1974). La temporalité inscrite dans cette diversité vocale fait partie du système d'écriture et stratifie la lecture aux limites de l'éclatement, qui viendra deux ans plus tard, avec *Henri Matisse, roman* dont le principe multi-scriptural pousse sous nos yeux dans *Les Incipit*, nous instituant témoins indiscrets du processus de création et de relecture.