



N°3 L'image dans le récit I/II

- Mireille Hilsum

Mise en image et mise en mots dans

Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit d'Aragon

Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit a été « commencé en 1968, année où tout enseignement fut mis en doute, a été achevé en 1969, quand les hommes, pour la première fois, ont marché sur la Lune selon l'enseignement de Cyrano de Bergerac »¹. Le livre s'offre d'emblée aux yeux du lecteur comme une machine complexe qui combine écritures manuscrite et imprimée, dessins à la plume ou au fluo-master, tableaux et collages, reprises d'illustrations et œuvres « inédites » dont Aragon ne s'était encore jamais servi. La complexité est accrue par la mise en page : en couverture, en frontispice ou encore en faux titre, en belle page ou en fausse page, en pleine page ou non, les images ouvrent le livre et le terminent, elles interrompent volontiers le texte, anticipent ou raturent ce qui se dit en mots. Les images enfin s'organisent entre elles, s'affranchissant

¹ Nous choisissons de reproduire les passages manuscrits de *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* (Paris, Skira, « Les Sentiers de la création », 1969) dans une police qui en donne une image approchée. La phrase citée ici constitue la légende qui figure au bas d'un collage de Max Ernst, reproduit, dans l'édition originale, sur une double page à la suite du faux titre que nous commenterons plus loin. Ce collage est supprimé de l'édition de poche, parue chez Flammarion, dans la collection « Champs », à laquelle nous nous référerons pour une plus grande commodité.

radicalement de tout rapport au récit imprimé, pour former ce qu'Hélène Védérine a nommé des romans en images².

A la suite de ses travaux, nous tenterons ici une lecture comparée du texte et de l'image dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*³. Il y a ce qui relève de l'image seule – « l'autobiographie » politique par exemple – et ce qui appartient au domaine des mots : la relecture de l'œuvre par l'incipit.

La relecture de l'œuvre

Les mots et les images ne relisent pas l'œuvre propre – à laquelle Aragon consacre les deux tiers du livre – à la même lumière. Du côté des mots, tout se joue dès l'enfance. Le romancier, comme l'enfant jadis, joue aux secrets. Il invente, comme l'enfant qu'il fut, des réponses aux questions que lui pose l'incipit, phrase de hasard, d'éveil, surgie sous la dictée, en toute ignorance de la suite. D'une époque à l'autre de l'œuvre romanesque, les mots ne font aucune différence : l'enfant, le surréaliste, le réaliste pénètrent par une phrase aux potentialités insues dans l'œuvre à écrire.

Du côté des images, il n'en va pas ainsi. Tout ne se rejoue pas à l'identique, de l'enfance à l'âge adulte. Le domaine du voir trie, sélectionne, hiérarchise. L'œil saisit autrement ce qui appartient à l'enfance de l'art ou de l'œuvre et ce qui relève de la maturité réaliste : la richesse de la palette utilisée par Aragon valorise la présentation des premiers livres. Inversement les romans du « Monde réel » (1934-1951/1967⁴) et les romans suivants – *La Semaine sainte* (1958) et *La Mise à mort* (1965) – qui marquent pourtant une rupture esthétique et politique dans l'œuvre romanesque d'Aragon, sont confondus : pour l'essentiel, Aragon cesse,

² Voir Hélène Védérine, « "Sage comme une image" : ce que regardent les images dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* d'Aragon », dans *Aragon. Le souci de soi*, dirigé par C. Trevisan, *Textuel*, n°35, 1999. Et « L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les incipit visuels », dans *Lire Aragon*, dirigé par M. Hilsum, C. Trevisan et M. Vassevière, Paris, Champion, 2000.

³ Pour une étude du livre d'Aragon qui n'envisage pas la seule relation du texte et des images, voir M. Hilsum, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*. A paraître aux éditions Kimé.

⁴ *Les Communistes*, publié en 1951, forment le dernier roman du « Monde réel » mais Aragon en a entrepris la réécriture et l'édition définitive est donc celle de 1967.

pour eux, d'illustrer, ce qui suffit, dans l'axiologie du livre, à les dévaloriser, comme on le verra.

Enfance et surréalisme

Le livre s'ouvre sur un récit d'enfance qui explique le titre. Aragon raconte l'échec d'un apprentissage, normé et normatif, de l'écriture. L'enfant, abandonné à lui-même, se met à écrire, « en cachette, sur n'importe quoi, le papier, les murs », d'une écriture toute mêlée de dessins, « intercalant des bonshommes entre les lettres, ou des poissons, des cerfs-volants tenus au bout des mots par un grand fil zigzagant »⁵. Il s'agit là d'une écriture originaire, archaïque que la main adulte imite et donne à voir dès la page de faux titre : nom de l'auteur (en majuscules) et titre (en caractères liés) ont été tracés à la main et un fil zigzagant relie le dernier mot du titre (« incipit ») au poisson dessiné par la main de l'adulte, imitant celle de l'enfant qu'il fut et n'aurait jamais cessé d'être, si l'on en croit le programme ainsi tracé⁶.

Dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, Aragon rêve d'une écriture antérieure à la séparation de la lettre et du dessin, foncièrement libre, comme le montre, à la fin du récit d'enfance, la reproduction de la première page du manuscrit de *Quelle âme divine !* écrit à l'âge de six ans. Le dispositif choisi fait jouer trois éléments : la citation, en italique comme il se doit :

« Venez vite ! Victor ! Marie ! Alfred ! René ! » criait Robert de Noissent.
« Qu'est-ce qu'il y a ? dit Victor. — Il y a que nous partons de la rue Montorgueil, dit Robert. — Pour où ? dit Marie. — Pour où ? oui, pour où ? dit René. — Pour le 3 de la rue Pierre-le-Grand, à Saint-Pétersbourg, dit Robert. Ah, dit Alfred. — En effet, dit M. de Noissent. — Oui, dit Madame de Noissent »⁷.

Puis le collage des deux premières pages du manuscrit, sous lesquels la main adulte signale, en la reproduisant, la faute d'orthographe de l'enfant. Main de l'enfant et main de l'adulte rétablissent une faute (« j'écrivais Noissents ») que la

⁵ *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* (désormais abrégé *Incipit*), Paris, Flammarion, « Champs », p. 8.

⁶ Non reprise dans l'édition de poche.

⁷ Pour l'ensemble du dispositif, voir *Ibid.*, pp. 10-11.

citation – qui les précède – avait supprimée. Dans l’axiologie qui s’invente, la citation et plus globalement le texte imprimé répriment ce que la main — celle de l’enfant ou celle de l’adulte — donne à voir, en toute liberté. Le dispositif (citation *vs* fragments manuscrits, l’un de l’enfant et l’autre de l’adulte) opère un partage, valable pour l’ensemble du livre, entre ce qui ressortit à l’histoire officielle (récits imprimés, sans image, jouant d’une typographie savante) et ce qui réfère à l’univers archaïque de l’enfant : paragraphes manuscrits – comportant, qui plus est, des mots soulignés –, légendes (elles sont toutes manuscrites à une exception près, elle-même significative, on le verra). La main adulte ne trahit, pas plus que les dessins de Klee, de Miro ou l’alphabet de Kandinsky⁸, l’univers de l’enfance.

Tout au long des *Incipit*, le texte manuscrit donne à voir autre chose que ce que le texte imprimé donne à lire. Une douleur peut-être que la mise en mot réprime. Mais avant de l’aborder, il nous faut compliquer encore la description du partage du texte et de l’image.

Quittons l’enfance. Abordons l’âge surréaliste. Aragon raconte, jouant d’une large palette, la rédaction et la réception par le groupe, du *Paysan de Paris*. Sous l’objet manifeste du récit s’en cache un autre, qui ne concerne, de manière privative, qu’Aragon et Breton. Il y a ainsi ce que les mots imprimés racontent et ce que la mise en image, sur une double page, dramatise : la réception catastrophique par le groupe, réuni par Breton, rue Fontaine. Mais trois paragraphes manuscrits interrompent le récit. Apparemment digressifs, ils concernent Breton, la relation particulière qu’entretiennent Breton et Aragon, et comportent chacun un mot souligné.

Détaillons. Aragon en est à raconter, dans le texte imprimé, la genèse du « Passage de l’Opéra », né à la fois contre soi, contre les critiques et pour « *démoraliser* mes amis, ceux qui se proclamaient les ennemis irréductibles de tout roman ».

⁸ Voir en frontispice un collage de Miro de 1924, et plus loin un dessin au crayon de 1901, « Le poisson » (*Ibid.*, p.7) ; de Paul Klee, voir « Pluie », dessin à la plume de 1927 (*Ibid.* pp. 56-57) et « L’acteur », huile de 1923, (*Ibid.*, p. 121) ; de Kandinsky, « Trente » (1937), huile reproduite en noir et blanc (*Ibid.* p. 31).

[...] je m'astreignais délibérément de changer de manière, et d'écrire précisément ce qui serait à coup sûr intolérable aux yeux de mes juges intimes : c'est-à-dire d'adopter le ton descriptif⁹.

Aragon lit « Le Passage de l'Opéra » à André Breton, qui lui demande d'en faire, le soir même, la lecture pour tous. La scène est racontée (la consternation, le silence, puis le « déluge des mots indignés ») puis mise en image par un dessin à la plume de Klee, intitulé « Pluie », suivi de deux légendes manuscrites. L'une d'Aragon (« l'orage éclata dans toute sa grandeur mythique [...] ») et l'autre traduite de Klee (« D'abord le brillant éclair / Puis les nuages pleuvant »¹⁰). Il n'y aura pas d'autre mise en image de la réception originare des œuvres. Pas une seule image, pour aucun des romans du « Monde réel ». Leur réception qui fut l'un des soucis majeurs du préfacier des *Œuvres croisées*¹¹ n'entre pas dans l'iconographie nouvelle.

Dessin et légendes manuscrites séparent et finalement opposent œuvres surréaliste et réaliste. Pour *Les Beaux quartiers*, second roman du « Monde réel », Aragon reprendra l'un des dessins que Giacometti lui a donné pour l'édition originale. Mais il le reprend sans légende. On y voit de plus des personnages s'éloigner, tourner le dos à la page de droite où Aragon raconte les circonstances dans lesquelles Giacometti, lui donna ces dessins. Nous sommes en 37 : « quand il m'en apporta (...) "le paquet", devant partir pour la Suisse, je ne savais pas que c'était une espèce d'adieu. Ces dessins, c'est presque la dernière chose qu'il a dite »¹². Aucun autre roman du cycle n'est illustré. L'image ne resurgit que pour *La Semaine sainte*, publiée en 1958. Mais pour « illustrer » *La Semaine sainte*, ce qu'Aragon donne à voir, en couleur et en belle page, c'est le portrait de la marquise Visconti, par François Gérard Baron, repris et légendé d'une citation du

⁹ *Ibid.*, respectivement pp. 50 et 51.

¹⁰ *Ibid.*, respectivement pp. 56 et 57.

¹¹ *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (abrégées *ORC*), Paris, Laffont, 1964-1974, 42 volumes. La publication de première partie de la collection, qui comprend la rédaction de préfaces originales pour les œuvres surréalistes, les romans du « Monde réel » et *La Semaine sainte*, est achevée quand Aragon entreprend *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Mon hypothèse est que l'illustration des *Incipit* ne trahit pas seulement le texte des *Incipit* mais également la relecture proposée dans les *Œuvres croisées*.

¹² *Incipit, Op. cit.*, p. 83.

roman, reproduite donc en caractère d'imprimerie et en italique¹³. Alors que le dessin et l'évocation de la mort de Giacometti assombrissent le plus optimiste des romans du « Monde réel », le portait de la marquise nous ramène en arrière à la fois dans l'histoire de l'art et dans l'iconographie des *Incipit* qui ignore superbement tout peintre réaliste et privilégie le premier tiers du XXe siècle. Régression esthétique – pour employer le mot de Breton lors de l'affaire *Front rouge* – et nostalgie de l'enfance ne coïncident pas : c'est l'une des leçons de la seule iconographie, qui « maltraite » les romans de la période réaliste et méconnaît la rupture que représente *La Semaine sainte* dans l'œuvre romanesque d'Aragon¹⁴.

Le domaine des mots ou la relecture sans image

La relecture sans image donne cependant autre chose à voir. Pour *Les Communistes*, dernier roman du cycle, abandonné en pleine guerre froide, Aragon joue avec la typographie. Dans la postface écrite, deux ans plus tôt, pour la collection des *Œuvres croisées*, Aragon rendait compte à la fois de l'abandon, dû à l'enthousiasme du public communiste des années cinquante¹⁵, et de la réécriture du roman à la fin des années soixante. *A contrario*, dans *Les incipit*, la présentation des *Communistes* s'ouvre sur un retour à la genèse, à l'incipit chronologique qu'Aragon croit avoir écrit en 1943¹⁶. Le choix est certes conforme à la logique du livre, au désir de retrouver les « sentiers de la création ». Mais Aragon gomme du même coup la réécriture du roman en 1967 et ce qu'il en a dit

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ Voir N. Piégay-Gros, *Œuvres romanesques complètes* (abrégées *OC*), sous la direction de Daniel Bounoux, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 4, pp. 1554-1555. Et M. Hilsum, « La question du seuil dans le paratexte aragonien », dans *Histoire/roman. « La Semaine sainte » d'Aragon*, Publications de l'Université de Provence, 1988, pp. 293-312.

¹⁵ Voir *OC*, tome 4, pp. 617-644. Le succès du roman fut, selon Aragon, fondé sur un malentendu. Les lecteurs crurent se reconnaître dans ce roman qui raconte les premiers pas de la résistance communiste en 39. Ils rendirent hommage à la vérité d'un livre, lu comme un document historique qui leur rendait lui-même justice.

¹⁶ En réalité il se trompe, Aragon a ébauché le roman en 1944 : voir Bernard Leuilliot, *OC*, tome 3, p. 1429.

dans la collection croisée. C'est la version de 1949 qui est ici curieusement désignée par l'expression « texte définitif »¹⁷.

L'auteur des *Incipit* retrace donc l'histoire de la transformation du Cahier « Jeune France » (décrit, raconté, cité) par quoi ne s'ouvriront plus *Les Communistes*, édition de 1949. « Deux tomes ont été, à partir de l'incipit initial, écrits *en arrière* de lui. Et à partir de lui »¹⁸. L'analyse ne sort pas de la sphère de l'imprimé. Pas de reproduction – à la manière du manuscrit de *Quelle âme divine !* – d'un fragment au moins de la « version cahier ». Pas d'interruption manuscrite. Au contraire, Aragon joue sur la diversification des caractères d'imprimerie :

[...] voici comment cela se lit, j'emploie les bas de casse pour le texte original, et les *petites cap.* comme on dit pour les ajoutis de 1949 :

THIERRY DE SIVRY L'AVAIT BIEN DIT A CECILE : SON FRERE XAVIER ETAIT SOUS-LIEUTENANT DANS UN REGIMENT PAS CHIC DU TOUT, ET IL S'EN TIRAIT EN DISANT : « ON CANTONNE DANS LE MULCIEN... » LES OFFICIERS NON PLUS N'ETAIENT PAS PRECISEMENT DU GENRE CHIC. CECILE AVAIT PU EN JUGER.

Il y avait DONC LA CE lieutenant qui avait vécu aux Indes, LE grand blond fatigué, A QUI deux rides vers la gueule descendaient des narines et deux petits plis obliques BARRAIENT LES paupières supérieures. CELUI QUI ETAIT ENTRE DANS LA WISNER DE CECILE AVEC SA 402. Il s'endormait facilement après le déjeuner...

Il détaille l'analyse de ce qui est devenu l'incipit du premier chapitre du tome III, pour n'en venir qu'*in fine* à la version des *Communistes*, telle qu'on peut la lire, ré-écrite, dans les tomes 23, 24, 25 et 26 des *Œuvres romanesques d'Elsa Triolet et Aragon*. Aragon ne résume pas ce qu'il en a dit ni n'en vient à l'incipit réel du roman. Il en reste à celui du tome III :

Ici, imaginez-vous, parce que d'autres considérations se sont emparées de l'auteur, voilà que les répétitions du Mulcien ont diminué.

Il se contente de noter le passage au présent d'un incipit à l'autre, sans lui donner l'importance qui lui fut accordée dans la postface croisée, ni même signaler que le

¹⁷ *Les incipit*, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 95. L'ensemble des citations concernant *Les Communistes* renvoie aux pp. 95-101.

passage au présent constitue l'un des traits constants de la réécriture de 1966-67. Loin de se borner à l'incipit du Livre III, Aragon, dans la postface de 1967, en avait montré l'ampleur et l'importance à ses yeux : le choix de ce qu'il nomme alors « présent accentué » prétend faire passer *Les Communistes* d'une écriture omnisciente, héritée du XIXe siècle, à une conception moderne du réalisme.

Rien ne rappelle cette analyse dans *Les incipit* : « Nous sommes en 1966, on parle autrement ». Difficile de minorer davantage une campagne de réécriture. Rien ne rappelle l'enjeu esthétique, encore moins politique, d'une *révision*, encore une fois toute récente : « Le reste de ce qu'on peut tirer de trois textes comparables, je le laisse à d'autres ». S'en tenir à l'incipit chronologique, c'est oblitérer l'abandon du roman. Comme *Les Chemins de la liberté*, le cycle du *Monde réel* s'achève avant terme. Aragon projetait d'aller au-delà de mai-juin 40, au delà de Dunkerque sur quoi s'achève le roman. Rien ne le rappelle ici, ni dans le texte ni dans l'image. Et pourtant, il existe, dans *Les incipit*, une image, décalée, voire déplacée, qui me semble confirmer l'hypothèse de la rature d'une relecture (celle des *Œuvres croisées*) par l'autre (celle des *Incipit*).

Dans le roman réécrit pour les *Œuvres croisées*, Aragon choisit d'interrompre la description de Dunkerque en 40 pour en donner une image : le texte réécrit glose les difficultés de la recherche et le choix de proposer finalement *Le Triomphe de la mort* comme « photographie » de Dunkerque¹⁹. Il existe également dans *Les incipit* une représentation de l'enfer mais Aragon choisit cette fois *L'Enfer* de Swanenburg. La reproduction interrompt, sur une double page, comme dans *Les Communistes* réécrits, un texte qui cependant ne porte pas sur *Les Communistes* mais sur l'autre grand roman abandonné d'Aragon : *La Défense de l'infini*. *L'Enfer* de Swanenburgh en illustre la fin jamais atteinte, « l'enfer » vers lequel les personnages, une centaine, étaient censés s'acheminer, ainsi le précise la légende manuscrite. Nous sommes ainsi revenus à la fin des années trente, avant la rupture avec A.B. Dans les *Œuvres croisées*,

¹⁹ *ORC*, tome 26, pp. 248-249 pour la réécriture ; et pour la « photographie » selon les termes d'Aragon alors de Dunkerque par Breughel voir hors-texte, entre les pp. 252 et 253. Voir pour le texte seul : *OC*, tome 4, pp. 573-575.

l'image choisie et commentée en toute transgression de l'esthétique réaliste, tirait le roman en avant, pour lui conférer cette modernité esthétique qui lui fait défaut. Au contraire, le choix d'Aragon dans *Les incipit* ramène, par condensation des deux romans abandonnés, *Les Communistes* en amont du *Monde réel*, vers *La Défense de l'infini*. L'histoire se répète, d'un roman l'autre, de la fin des années trente à la guerre froide, avec laquelle il n'a pourtant plus rien à voir. Les choix iconographiques et typographiques censurent l'ancrage politique et historique des romans du « Monde réel ». Il n'y a ici que l'enfance – de l'homme et de l'art – qui vaille.

La relecture de l'œuvre dans *Les incipit* substitue une scène de réception à une autre : celle du *Paysan de Paris* à celle de la Grange-aux-Belles : véritable scène originaire de la réception et de l'abandon des *Communistes* dans la postface croisée²⁰. Le livre de 69 invente une axiologie nouvelle qui n'oppose pas seulement versants illustrés et non illustrés de l'œuvre, ce qui ressort de la sphère manuscrite (*Le Paysan de Paris*) par opposition à l'âge de l'imprimé (*Les Communistes*) mais également une collection à l'autre : l'iconographie, dans *Les Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon* comme dans la collection des « Sentiers de la création », étant choisie par Aragon lui-même. À la collection centrée sur le « croisement » et l'œuvre réaliste s'oppose le livre décroisé, tourné vers Breton et l'œuvre antérieure à la rupture.

Engagement et domaine privé

Revenons à l'époque du *Paysan de Paris*. Nous l'avons dit, le dispositif de présentation de l'œuvre surréaliste ne comporte pas qu'une seule forme de mise en image. Le récit de la réception est interrompu par une série de paragraphes manuscrits, qui focalisent l'attention du lecteur sur la seule relation

²⁰ Voir B. Leuilliot, *OC*, tome 3, pp. 1435-1438 et pour une étude exhaustive : C. Grenouillet, *Lecteurs et lectures des « Communistes »*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000. Il n'est pas de réception qui ne soit de l'ordre du malentendu (voir M. Hilsum, « L'auteur relecteur », dans *Aux marges du livre : préface et postface*, *Cahier Textuel* n°46, établi par Lina Franco, décembre 2004), sauf à être celle d'Elsa Triolet dans les *Œuvres croisées* et celle de Breton, dans *Les incipit*.

Breton/Aragon, dissociée de l'histoire du groupe surréaliste. Ces paragraphes constituent un événement exceptionnel dans l'économie des *Incipit*²¹. Le premier paragraphe manuscrit amorce une histoire, intime, enchâssée dans le récit de la soirée rue Fontaine :

Il faut se souvenir de ce qu'étaient nos rapports presque depuis les premiers jours de notre rencontre : mais le pouvoir sur moi d'André s'était encore accru du fait de la constitution d'un vrai groupe surréaliste, avec de nouveaux venus, plus jeunes que nous, qui cherchaient constamment à prouver leur orthodoxie contre Philippe, Paul ou moi)

La parenthèse, qui n'a pas été ouverte, isole le paragraphe du récit imprimé qui se poursuit (« Ce soir-là, rue Fontaine... ») sans modification notable. Le partage ne sera jamais démenti : l'histoire collective, avec ses nombreux acteurs, appartient à la sphère de l'imprimé, l'histoire intime relève seule de l'écriture manuscrite.

Mais chez Aragon, l'intime n'exclut pas l'engagement politique. Il lui donne au contraire, comme la suite le montre, une plus grande portée. Le second paragraphe manuscrit – entre double parenthèse – comporte à son tour un mot souligné :

(On juge trop facilement A.B. sur l'extérieur : cet air de chef, et l'aspect majoritaire de son comportement. En fait, il avait de brusques sursauts contre une interprétation automatique de sa pensée, la vérité semblait-il entre nous établie).

Le troisième paragraphe aussi :

(A.B. en avait-il conscience ? Il semble alors m'avoir poussé dans cette voie, un réalisme surréaliste. Mais, plus tard, la rupture entre nous m'entraîna à choisir la voie socialiste du réalisme. Je ne m'en dédirai jamais)

²¹ Au-delà les paragraphes manuscrits sont rares, isolés, sans mots soulignés de la main d'Aragon, ils ne proposent pas si on les lit/lie ensemble une autre histoire que celle racontée dans le texte imprimé.

« Pouvoir [...] majoritaire [...] socialiste ». Adhésion au parti « majoritaire » (bolchevique en russe) et passage au réalisme « socialiste » se superposent par la vertu du soulignement. L'engagement est ainsi référé à Breton. La chose en soi n'est pas nouvelle. Dans *L'Œuvre poétique*, Aragon insistera encore sur le rôle de Breton dans sa propre histoire politique. Mais ce qui appartient en propre aux *Incipit*, c'est d'en faire une affaire intime et de le donner à voir. L'effondrement du rêve soviétique relève également, dans *Les incipit*, de la mise en image.

Le naufrage de l'utopie

Le roman de l'utopie est presque exclusivement composé d'images. De trois images. La première est l'un des incipit visuels du livre. Il s'agit d'un collage de Max Ernst²² : au premier plan, les élèves, dos tournés au maître et plus encore au lecteur, regardent le ciel où s'élève une montgolfière. Légende manuscrite : « Ce livre, commencé en 1968, année où tout enseignement fut mis en doute, a été achevé en 1969, quand les hommes, pour la première fois, ont marché sur la Lune selon l'enseignement de Cyrano de Bergerac ». Pour manuscrite qu'elle soit, la légende inscrit *Les incipit* dans l'histoire collective mais qu'y lire ? L'optimisme de la légende ou un optimisme de légende ?

L'incipit visuel du roman de la conquête spatiale appelle comme « explicit » (pour reprendre le mot d'Aragon, sur la dernière page du livre), un collage de Hoffmeister cette fois, extrait de *Cent collages couleur pour quarante-vingt jours*, paru en 1959. La légende, manuscrite, précède le texte et occupe toute la page de gauche : « Je choisis cette idylle de Phileas Fogg pour montrer comment, aussi bien dans les techniques de l'art que de la navigation aérienne, cet écrivain

²² Le collage n'est pas repris dans la collection de poche, pas plus que le Titus-Carmel par lequel on entre visuellement dans *Les incipit* ou que *La porte-fenêtre* de Matisse qui en constitue l'incipit du milieu (voir H. Védrine, *Ibid.* pp. 397-401).

dépasse le XX^e siècle qu'il inspire, donnant naissance à la fois à Raymond Roussel, Adolf Hoffmeister et Neil Armstrong ». L'image occupe, quant à elle, la page de droite. On y voit le couple. L'homme est tout en noir, le corsage doré de la femme rappelle certaines des boules qui éclairent le ciel au-dessus d'elle. Fin heureuse apparemment, où se marient, pour le meilleur et sans le pire, la littérature (Verne et Roussel), l'art (Ernst et Hoffmeister) et la vie (par deux fois Armstrong).

Mais pour atteindre cette phrase de fin, ce parfait bouclage du roman de l'espace, il a fallu en passer par le collage inverse du même Hoffmeister : « dessin-charge », à la plume ou au stylo, daté de 1936. Il montre Koltsov écrivant, suspendu par un parachute qui flotte plus qu'il ne tombe, au-dessus d'immeubles que l'on distingue au fond. Figuration de l'avenir triomphant du socialisme ? Sans doute, à l'origine. Mais la légende, manuscrite, de même taille approximativement que le dessin, interdit désormais une telle lecture :

Il ne s'agissait pas encore d'aller dans la lune mais de descendre sur la terre : ici, Michel Koltsov, reporter, comme bientôt en Espagne, est parachuté sur Kharkov. Ce qui n'est pas fantaisie de caricaturiste : Koltsov était lié à l'Armée de l'Air, il était le parrain de l'avion géant « Maxime Gorki », lequel, comme lui un peu plus tard, devait finir tragiquement²³.

Les mots imprimés se sont exceptionnellement ouverts à la réalité des autres, Aragon évoquant le destin de « Michel Koltsov, le grand journaliste soviétique, correspondant de la *Pravda* à Madrid, qui devait en 1941 mourir dans un des camps de Staline »²⁴. Les images quant à elles en reviennent à l'histoire intime. C'est l'effondrement du rêve soviétique qu'Aragon nous donne à voir dans le langage qu'il s'invente pour ce livre. Le roman des images n'en propose pas une *lecture* chronologique, même si l'exploit de Neil Armstrong succède au crash du « Maxime Gorki ». Il s'invente *contre* les mots. Les images sont la négation des mots. Leur envers tout à la fois sombre et singulier.

²³ *Les incipit*, p. 118.

²⁴ *Ibid.*, p. 119.

Un livre du deuil

Revenons une dernière fois aux paragraphes manuscrits qui accompagnent la présentation du *Paysan de Paris*. Tandis que l'œil est attiré par les soulignements, il peut ne pas voir la réduction d'André Breton à ses initiales. A.B. comme les deux premières lettres de l'alphabet ? Comme Aragon et Breton ? Aurélien et Bérénice ? Comme un A. aussi bien qui est à lui-même son propre B. ? Le texte joue avec les codes et les modes d'une époque structuraliste qui a redécouvert le formalisme russe. Dans *Les incipit*, Aragon se réfère au jeune Kaverine, se sert ou se joue de la linguistique, voire de la psychanalyse²⁵. La thèse du livre – qui est aussi un essai sur la création – est un démenti « formel » de l'imagerie (travail de documentation, plans, préméditation) qu'on prête habituellement à un auteur réaliste. Aragon affirme voir surgir, à la façon de la phrase d'éveil de Breton, les incipit de ses livres, écrits en toute ignorance de la suite. L'incipit est le « la » donné dont sort toute la mélodie. Il en va ainsi depuis l'enfance. Dès lors Aragon lit son œuvre selon sa lettre et joue volontiers avec le signifiant sonore ou graphique²⁶.

La réduction d'André Breton à ses initiales peut passer ainsi pour l'indice d'une familiarité ancienne, doublée d'une coquetterie d'époque. Mais on peut aussi tenter de la lire à l'intérieur du système des images inventé pour *Les incipit*. Il y a tout d'abord une série de B. qui mérite d'être signalée : au fil des pages défilent, dans le texte, Buñuel – qui perd en cours de récit le prénom qu'il partage avec Aragon –, Berl, de Bueil, Braque, et finalement Beckett. Mais c'est le passage de nouveau à l'écriture manuscrite qui fait sens et du même coup système.

²⁵ Pour Kaverine, voir *Ibid.* pp. 90-91 ; pour la référence à la notion d'espace linguistique ouvert par l'incipit, voir *Ibid.*, p. 74. Le jeu avec la psychanalyse me semble patent dans la relecture de l'incipit des *Cloches de Bâle* : « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa » qui barre ostensiblement tout lien avec le propre roman familial d'Aragon. L'analyse de l'incipit s'achève sur un paragraphe manuscrit où Aragon affirme explorer « les secrets des autres (...) Par quoi se trahissent les choses soigneusement cachées. » (*Ibid.* pp. 74-79).

²⁶ Voir la relecture de l'incipit de *La Mise à mort*, *Ibid.*, pp. 113-114.

Dans la dernière partie du livre en effet, Aragon abandonne l'examen de son œuvre propre pour se tourner vers des peintres (Braque, Picasso) et des écrivains (Roussel, Beckett) dont les procédés de création lui semblent proches des siens. Laissons pour l'instant de côté les peintres. Raymond Roussel est le seul à être, comme André Breton, réduit à ses initiales, au moment où Aragon évoque *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qu'il qualifie de « confession posthume », avant de rectifier dans une parenthèse manuscrite :

(il n'y a pas de confession posthume : tout ce qu'on donne pour tel, l'auteur l'a écrit de son vivant : j'ai, par exemple, et pourquoi ne me servirais-je pas de moi-même pour exemple ? moi si peu exemplaire, j'ai, par exemple, écrit ce livre-ci de mon vivant)...²⁷

La dénégation attire l'attention sur la requalification générique des *Incipit* : la confession est bel et bien posthume, écrite du vivant de l'auteur, mais après la mort de celui auquel elle s'adresse.

Un peu plus loin, une épigraphe manuscrite introduit l'ultime section du livre, consacrée à Beckett. Elle s'oppose à la première, placée en exergue du livre entier et extraite des *Plaideurs* :

Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement.

La citation, en italique, éclaire, d'un jour ironique, les deux objets manifestement visés par le titre et le sous-titre du livre : commencement de la vie — *i.e.* l'enfance — et commencements des œuvres — *i.e.* les incipit —. La seconde épigraphe est au contraire manuscrite, elle appartient au domaine privé de James Joyce. Extraite d'une lettre adressée à son fils, Stephan, elle invite le lecteur au décodage du texte secret, caché sous le texte imprimé.

Le Diable parle, la plupart du temps, un langage à lui appelé Bellsybabble qu'il invente selon les besoins mais quand il est très en colère il s'exprime très bien en mauvais français, bien que

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

certaines gens qui l'ont entendu disent qu'il a un fort accent de Dublin²⁸.

L'épigraphie manuscrite, séparant Beckett de tous les autres, suggère, dans les toutes dernières pages du livre, l'existence d'un langage secret, tout en B. Langage du Diable pour un livre qui dit la douleur de la perte (et non plus la comédie des commencements) mais aussi peut-être l'amour qui n'a pas été entendu.

En finir avec *La Mise en mots* ?

Sous le livre des commencements se cache un livre des fins. Fin de la vie, fins de l'œuvre. On l'a vu avec l'enfer, qui représente la fin, atteinte cette fois, de bien des romans du « Monde réel ». L'enfer, c'est la guerre, celle de 14 ou celle de 40. Mais avec *La Défense de l'infini*, l'enfer, c'est aussi l'orgie vers laquelle devait converger les personnages. Orgie de chair et orgie de sang, s'équivalent, selon Aragon. Mais deux images peintes me semblent esquisser une autre fin, le chant d'orgue qu'Aragon imagine au-delà de son œuvre publiée. Il s'agit d'un tableau de Matisse, *La Porte-fenêtre*, peint en 1914, et d'une gravure de Braque, beaucoup plus tardive : peinte en 1962 pour l'affiche d'une exposition Braque/Saint John Perse. L'*Oiseau* semble, dans l'économie des *Incipit*, véritablement sortir des ténèbres placées au centre du tableau de Matisse (figs. 13 et 14)²⁹.

Hélène Védrine a montré que *La Porte-fenêtre* occupe l'exact milieu du livre, dans l'édition originale. Véritable « incipit du milieu », elle donne à voir, en son propre centre, des ténèbres qui figurent la guerre à l'horizon des romans du

²⁸ Aragon note de même à la main la référence : « James Joyce (Post-scriptum d'une lettre du 10 août 1936 à Stephen Joyce) » (*Ibid.*, p. 139).

²⁹ Par différence avec les images que nous allons analyser ici, les dessins de Masson, comme ceux de Giacometti, ont été donnés à l'auteur des *ORC*. Repris dans *Les incipit*, ils jouent donc un rôle dans la relecture (provocatrice) des romans du « Monde réel », comme le montre Hélène Védrine, « Sage comme une image », art. cit., p. 106.

« Monde réel »³⁰. Mais l'*Oiseau* noir figure un autre avenir, un autre horizon de l'œuvre. Un double cadre, qui tend vers le clair, dégage deux marges latérales, dans lesquelles Aragon écrit, à la main. A gauche, Braque, à droite, Elsa Triolet ; à gauche, le côté des images, à droite celui des mots. Faut-il aller jusqu'à lire, dans le partage qui s'esquisse, l'annonce, à gauche, de l'avenir, et le rappel, à droite, du passé, y compris le plus récent ?

Il me semble en effet que l'œuvre nouvelle s'annonce, sous l'égide du B. :

Le déchirement de
la nuit par le chant
de l'oiseau, ou
Georges Braque.

BAISER

DIFFÉREMMENT

L'INVISIBLE

Ou

... finir par un chant d'orgue

Henri Matisse³¹

La seconde signature, soulignée, en bas de page, fait signe vers *Henri Matisse, roman*, qu'Aragon est en train de terminer en même temps qu'il écrit *Je n'ai jamais appris à écrire*. Le livre paraîtra en 1971. Le chant d'orgue aragonien commence-t-il là ? Le livre composera roman et essai : sur le roman, celui d'Aragon, et sur la peinture, celle de Matisse. Mais aussi les mots de toute une

³⁰ Voir H. Védrine, « L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les *incipit* visuels », art. cit., pp. 397-401. *La Porte-fenêtre* de Matisse, si essentielle dans la composition du livre, n'est pas reprise dans l'édition de poche

³¹ *Les incipit, Op. cit.*, p. 126.

vie³² et les images du peintre, en jouant avec l'espace de la page et de celui des volumes, puisque certaines images interviendront dans le corps du texte tandis que d'autres seront regroupées dans l'anthologie sur laquelle se clôt le second volume.

Avec son *Matisse*, Aragon sortira du seul domaine des mots auquel il réserve, dans *Les incipit*, la marge de droite :

... et, recommande
en même temps,
je m'en aperçois,
Elsa Triolet

NE PAS
OUBLIER
LES OISEAUX

Et
c'est l'incipit
d'où part
La Mise en mots³³

Où situer *Je n'ai jamais appris à écrire* dans une telle configuration ? Le livre a été écrit et composé pour succéder précisément à *La Mise en mots* d'Elsa Triolet, dans la collection des « Sentiers de la création », chez Albert Skira. A comparer les deux livres, on voit bien que c'est précisément sur l'image qu'ils se différencient le plus. Le livre d'Elsa Triolet est un livre illustré, les images me semblent enfermées dans la redondance, elles ne trahissent pas le texte mais le

³² Le livre est aussi un recueil de tous les articles écrits par Aragon sur le peintre, composé, annoté dans les marges, et complété d'écrits inédits.

³³ *Les incipit*, *Op. cit.*, p. 127.

redoublent. Il n'y a pas chez elle, me semble-t-il, de langage propre aux images³⁴. Le livre d'Aragon au contraire se situe dans le sillage de *Nadja*³⁵.

Il me semble qu'on peut situer *Les incipit* à la charnière de l'œuvre qu'Aragon imagine. A eux d'ouvrir peut-être le chant d'orgue qui se donnera pleinement à entendre avec *Henri Matisse, roman*. L'un et l'autre sont des livres de deuil, écrits après la mort de l'ami³⁶, ouvertement dans *Henri Matisse, roman*, secrètement dans *Je n'ai jamais appris à écrire* où le nom de celui qui n'a pas voulu entendre la parenté liant l'incipit et la phrase d'éveil manque dans le titre, mais se décline, sous toutes ses formes, dans le domaine de l'image.

L'art de la jalousie

Nous avons choisi de terminer par l'analyse d'un autre diptyque qui nous ramène au début du livre. Ce n'est pas un lien thématique qui unit cette fois les images mais leur commune incongruité par rapport à leur corpus d'accueil. Elles semblent n'entretenir aucun lien avec le texte qu'elles ne semblent pas plus trahir qu'illustrer. Elles l'ignorent, ne faisant sens, apparemment, qu'entre elles. Il s'agit de nouveau de dessins : le premier de Matisse encore et le second de Picasso.

Calypso a été dessiné par Matisse pour illustrer l'*Ulysse* de Joyce. Aragon, côté texte, raconte comment Matisse a accepté la proposition et le mystère qui lui fit reconnaître et illustrer l'hypotexte homérique ; puis il s'arrête, parmi les illustrations de Matisse, sur l'une d'entre elles : non pas *Calypso* mais Ulysse, crevant l'œil de Polyphème³⁷. L'image ignore superbement le texte. Elle ne donne pas à voir « *la douleur* du Centaure » dont il est exclusivement question dans le texte d'Aragon, mais un corps à corps féminin dont la légende, manuscrite, sur la page de gauche, donne la clé tout en l'inscrivant dans le domaine privé :

³⁴ Voir M. Hilsum, « Parole prophétique et écritures de la fin dans l'œuvre romanesque d'Aragon », *Au creux du temps parole prophétique parole romanesque*, Textes réunis et présentés par Carlo Arcuri, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie – Jules Verne. Etudes romanesques 8, Lettres modernes, Minard 2003, pp. 114-115.

³⁵ Voir J. Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n°4, juin 1981, pp. 123-150.

³⁶ Voir « *Où, puisque je retrouve un ami si fidèle* » où Aragon cite le Racine de « toutes les tragédies » (*Ibid.*, p. 33). A la comédie des commencements s'oppose bien la tragédie des fins de roman, et plus encore de la fin de celui qui ne peut plus être retrouvé.

³⁷ Dont il donnera le dessin dans... *Henri Matisse, roman*.

Il ne semble pas que Joyce ait écrit Ulysses d'après Homère, mais d'après un livre pour les enfants de Charles Lamb, lequel s'appelle Le Retour d'Ulysse ou Les Aventures de Télémaque, suivant les traducteurs. J'ai, pour ma part, écrit des Aventures de Télémaque, mais pas plus selon Lamb que selon l'Odyssée, ce n'est pas un livre pour les enfants, comme l'était le Télémaque de Fénelon, d'où je suis parti. L'image de l'épisode de Calypso, pour Joyce, répond à ce sentiment de la jalousie qui, peut-être faussement, semblait si étranger à Henri Matisse, mais qui fut de toujours mon visible ravage. »³⁸

La dernière phrase, qui en vient en propre à l'image, en souligne d'autant plus l'incongruité, qu'elle n'entretient elle-même qu'un rapport lâche avec les précédentes. Illustrée par le combat de deux corps de même sexe, la jalousie entre dans l'iconographie à une place elle-même incongrue, bien avant en tout cas ces réécritures de *Macbeth* que sont *La Semaine sainte* et plus encore *La Mise à mort*.

Comme le raconte la légende du second dessin, celui-ci fut donné par Picasso à Aragon en 1919. Nous voici revenus aux origines mêmes de l'œuvre, au premier livre publié. Le roman des images — nous l'avons dit — ignore la chronologie. Le second volet inverse, comme souvent, le dispositif précédent : dessin à droite, légende manuscrite à gauche :

Ce guéridon devant une fenêtre à persienne, Picasso me l'a donné en 1919 pour être le frontispice de Feu de joie : en fait, et par cela même, il devint l'incipit de tout ce que j'ai écrit de ce premier jour à nos jours, au jour où l'on baissera la persienne ou, comme on dit, la jalousie³⁹.

Dans le texte, nous sommes déjà en 1927. L'image nous ramène aux débuts de l'aventure surréaliste mais la légende fait plus. En jouant sur les deux sens du mot et sur le lien qui s'instaure avec *Calypso*, elle fait de la jalousie à la fois le principe et la fin de la vie et de l'œuvre. A l'origine était la jalousie ? Est-ce ce qu'indique le soulignement de « persienne », qui fait peut-être signe vers un

³⁸ *Les incipit, Op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

poème d'Aragon, « Persiennes », publié, en 1926, dans *Le Mouvement perpétuel*, avant l'ère d'Elsa donc ?

Mais la jalousie est aussi cet art de voir sans être vu, qu'explore le roman de Robbe-Grillet. *Les incipit* explorent et peut-être inventent une manière proprement obscène de montrer l'intime sans se montrer soi-même, qui n'a, me semble-t-il, jamais été aperçue.

La mise en images, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, transforme radicalement la mise en mots. Elle la trahit, au double sens du terme. En donnant à voir une autre histoire – homosexuelle – que les mots répriment. Et du même coup en nous rendant capable de voir autrement le texte imprimé. Deux illustrations du *Jouvencel* (1581), qui ne figurent pas dans *La Mise à mort*, quoique le livre du Jean de Bueil y soit longuement commenté, nous serviront d'exemples pour finir : l'une constitue son incipit et l'autre son excipit en même temps que celui de *Je n'ai jamais appris à écrire* (figs. 17 et 18). A l'incipit, un moine (en belle page) tourne le dos au texte d'Aragon. Comme si cela ne suffisait pas : à l'excipit, Caïn (en belle page de nouveau) s'élançait, sabre au clair, contre le texte, contre la dernière page du livre d'Aragon, il remplace la petite Ève qui se dressait au-dessus des épaules du moine lecteur, la vignette elle-même se donnant à voir au dessus du texte imprimé de l'incipit de Jean de Bueil. Caïn à l'excipit exclut de l'espace de la page tout caractère d'imprimerie ; sous le dessin, encadré, on peut lire de la main d'Aragon :

Il fallait bien que « Je n'ai jamais appris à écrire ou
les incipit »

eût pour explicit Caïn sur son cheval

et le sabre levé

de toutes les guerres de Cent ans⁴⁰

Les dernières lignes du livre, manuscrites, sont elles-mêmes ornées de petites touffes d'herbe qui rappellent l'image, référant une dernière fois l'écriture au

⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

domaine de l'image et de l'enfance. Tout ce qui leur échappe est donc mensonge ? Mensonge par omission si le lecteur s'obstine à n'être que lecteur, s'il oblitère le sens de la guerre que les images mènent contre les mots, s'il se refuse à entrer dans le jeu de la trahison.