

Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, suivi d'un entretien avec Lucie Eon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972.

Dominique Vaugeois

Publié dans : *Genesis*, juin 2003, p. 95-110.

« [...] celui qui cherche dans sa mémoire un peintre appelé Matisse, et tout pour lui est bleu comme l'encre »

« D'un texte déchiré »

*Henri Matisse, roman*¹ est un ouvrage assez peu connu puisque, publié chez Gallimard en 1971, il avait disparu des circuits de vente jusqu'à sa réédition dans la collection « Quarto » en 1998. C'est, dans son édition originale, un luxueux ouvrage anthologique en deux volumes, regroupant des textes temporellement et génériquement divers sur Henri Matisse accompagnés de reproductions d'excellente qualité. La majeure partie des textes, publiés individuellement dans les années quarante et cinquante, constituent des préfaces à des livres du peintre, des notices de catalogues d'exposition, des textes de circonstance ; s'y ajoutent des textes inédits, rédigés dans la seconde moitié des années soixante, censés éclairer les textes anciens et les incorporer dans un « roman » dont la conception s'étale sur plus de trois décennies. La spécificité du corpus avant-textuel est donc d'abord de constituer la base d'un recueil et d'une réédition de textes dont certains, très antérieurs à la publication du recueil, existent déjà sous de multiples formes². Mais le livre, dans

1. Toutes les références renvoient à l'édition originale en deux volumes, Gallimard, 1971.

2. Cf. le sommaire chronologique des deux volumes en annexe.

son projet comme dans son accomplissement, n'est pas un recueil classique dans la mesure où les textes les plus récents sont tous conçus comme liens dans la pensée d'un tout composé : notes, préfaces et postfaces aux textes anciens. L'intérêt d'une analyse de l'avant-texte est alors de nous plonger dans un processus de relectures, réécritures et commentaires au cours duquel Aragon construit sa nouvelle composition. L'avant-texte permet de mieux définir et de mieux saisir les enjeux et modalités de la construction du livre lorsque, dans les années soixante, Aragon reprend ses textes sur Matisse³. C'est ainsi à la genèse non pas d'une écriture, mais d'une composition que le chercheur est confronté, et la présente étude tentera de déterminer les pratiques textuelles et la conception de la création littéraire que manifeste une telle démarche.

Un dossier à la fois homogène et hétérogène

Le Fonds Triolet/Aragon (FTA), abrité jusqu'en 2002 par l'ITEM (CNRS)⁴, possède un ensemble de manuscrits, de tapuscrits, d'imprimés et de photographies de tableaux, un grand nombre de notes préparatoires concernant la composition et l'iconographie et des documents relatifs à la publication. Néanmoins, le dossier du Fonds, archivé par Renate Lance-Otterbein⁵ dans son catalogue, n'est pas complet, car il ne contient aucun des manuscrits de la deuxième série de textes, ceux de la fin des années soixante. Les manuscrits manquants ont été identifiés à l'extérieur du Fonds dans un ensemble hétérogène organisé dans l'ordre des deux volumes à venir, comprenant un manuscrit pour chaque texte des années soixante et un tapuscrit pour les textes anciens, que la propriétaire, Edmonde Charles-Roux, a confié à la Bibliothèque Nationale il y a quelques années. Nous possédons ainsi vraisemblablement avec ces deux ensembles la quasi-totalité des avant-textes existants. L'ensemble CNRS reste néanmoins le plus important avec plusieurs milliers de feuillets comprenant les manuscrits des années quarante et pour chaque texte parfois un tapuscrit original et/ou plusieurs doubles largement annotés au crayon ou à la plume et complétés de feuillets manuscrits, plus les reproductions et les jeux d'épreuves complets de chacun des deux volumes du livre. L'ensemble BNF en comparaison ne comporte que quelques centaines de feuillets sans iconographie correspondant en gros au nombre de pages du recueil publié dont il constitue un

3. Aragon poursuit ainsi l'entreprise des *Œuvres romanesques croisées* (commencée en 1964), reprise illustrée en 42 volumes de ses romans et de ceux d'Elsa Triolet, qu'il continue au-delà d'*Henri Matisse, roman* avec l'*Œuvre poétique* à partir de 1974.

4. Le CNRS, choisi publiquement par l'écrivain en 1977 comme donataire de ses archives, ne constituant pas une institution de conservation, le Fonds est mis en dépôt à la Bibliothèque nationale à partir de septembre 2002.

5. Ce travail a été initié avec son aide.

état provisoire.

Un tel dossier est à comprendre dans une double perspective d'hétérogénéité et d'homogénéité. L'hétérogénéité du corpus implique un travail de datation complexe : la présence de textes autonomes d'horizons divers nous confronte à des écarts temporels importants, par exemple entre deux tapuscrits, celui correspondant à la première publication et celui de la reprise pour le livre vingt ans plus tard. Pour le statut avant-textuel des textes, cette hétérogénéité a des conséquences qui vont au contraire dans le sens d'une homogénéité, car la plupart des éléments disponibles semblent être les mises au net utilisées par Aragon pour la construction du livre. La plus grande partie du dossier est constituée de tapuscrits – doubles ou originaux – annotés, découpés, paginés et d'épreuves. C'est pourtant dans la coexistence étroite, sur les feuillets ou sous les yeux de l'écrivain, de textes manuscrits et de textes dactylographiés que se met en place ce travail de relecture et d'écriture seconde dont est issu *Henri Matisse, roman*.

Le corpus manuscrit : genèse d'un espace

A chaque texte correspond au moins un état manuscrit (sauf le premier texte « Matisse ou la grandeur » écrit en 1941 dans le contexte de l'Occupation et dont les circonstances ont probablement rendu difficile la conservation), et la plus grande partie de ces manuscrits apparaissent bien comme des mises au propre⁶ faites probablement par Aragon pour la dactylographie. Les manuscrits sur papier jauni des textes des années quarante-cinquante conservés dans le dossier CNRS sont des manuscrits anciens sur la plan de la genèse du livre, mais la graphie conduit à les identifier comme recopiage. Le corpus manuscrit est plus intéressant pour ce qui concerne les deux campagnes d'écriture au fondement du livre : celle de « Matisse-en-France », modèle réduit du grand livre qui suivra, et celle des textes-liens de la fin des années soixante. S'y confirme une importance de la mise en espace – ajouts en vis-à-vis au verso des pages, textes en prose faits de morceaux espacés dans le temps et sur la page⁷ – dans le processus de création du texte. Le manus-

6. L'exception en est le manuscrit du poème « Matisse parle ». En effet, dans ce livre, chaque chapitre a son histoire propre et un ensemble de feuillets peut ainsi appartenir à deux voire trois dossiers – et projets – différents : c'est le cas de « Matisse parle », publié d'abord dans *Le Nouveau Crève-Cœur* en 1948 puis repris une dernière fois dans l'*Oeuvre poétique* en 1976. L'histoire de ce texte est longtemps disjointe de celle d'*Henri Matisse, roman*, pour cette raison nous disposons d'un véritable brouillon classé dans le dossier avant-textuel de l'*Œuvre Poétique* et ce n'est qu'en 1967 qu'Aragon en fait une mise au net qu'il intègre dans l'ordre du livre, obéissant, dit-il, à une remarque de Matisse qui aurait spontanément associé ce poème écrit en 1947 au livre en projet pour Skira. (Cf. la chronologie de relations Aragon-Matisse en annexe.)

7. Jean Ristat suggère la possibilité d'une distinction entre une écriture poétique qui procède par rature et autoengendrement, de mot en mot, sous la plume et une écriture prosaïque « qui couve » donc moins raturée mais qui serait construite par fragments éclatés. (« Comment Aragon écrivait-il

crit de « Matisse-en-France » (1942) atteste de plusieurs niveaux de corrections et d'ajouts, de notes au crayon développées ensuite sur des feuillets intercalés notés « bis », « ter », reliés par un système de signes cabalistiques au texte principal, tous antérieurs à la première publication. On a donc bien affaire à la genèse du texte. Il est difficile de savoir si ce manuscrit correspond au premier geste d'écriture ou s'il représente déjà un second jet – les ratures cursives du type de celle que l'on trouve dans le manuscrit d'*Aurélien* à la même époque nous incline, à la suite de Lionel Follet⁸, à y voir la marque d'une écriture spontanée et jaillissante –, en tous les cas le manuscrit témoigne d'un travail de remémoration où il s'agit d'incorporer à un texte de base les résultats d'un dialogue avec le peintre, où le verso annoté au crayon sert de pense-bête dans le cours même de l'écriture ou plus vraisemblablement au moment de la relecture. La genèse de « Matisse-en-France » telle que la présente ce manuscrit est celle d'une composition ; c'est bien le manuscrit de travail, mais d'un livre déjà, où la relation à l'autre et à soi dans le temps se met en scène dans l'espace de la page.

Le cas des manuscrits de la fin des années soixante est un peu différent dans la mesure où la genèse de ces textes est déjà interdépendante de la genèse du livre. Écrits sur un papier et avec des tracés très similaires, les manuscrits des textes rédigés entre 1967 à 1969 se présentent tous de la même manière : série de papiers collés par des bandes de scotch correspondant non à un réaménagement de la séquentialité du texte par déplacement des unités mais un travail de mise au net, d'aménagement du visible pour la frappe. Certes on peut sans doute mettre en évidence des campagnes de correction opposant les fragments collés vraisemblablement rescapés d'une première version correspondant sans doute à un premier jet et le remplissage entre les collages correspondant lui à un recopiage de passage trop raturés⁹. On isole ainsi facilement notamment pour le « Prière d'insérer » les développements qui posent problème à l'écrivain. Ces passages correspondent d'ailleurs aux notes éparses sur des petits morceaux de papier trouvés dans le dossier préparatoire, concernant toute une série de questions de détail à élucider sur les circonstances précédant la rencontre avec Matisse, son séjour en clinique¹⁰,

? », entretien avec Renate Lance-Otterbein, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 1, 1988.)

8. Lionel Follet, « A propos du manuscrit d'*Aurélien* », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 1.

9. Lorsqu'Aragon recopie, les lettres sont plus petites, le tracé plus serré, visiblement plus appliqué et contrôlé. L'écriture se place, plus qu'elle ne se lance. On pourrait peut-être également, pour cet ensemble de manuscrits, tirer des conclusions du fait que le début est nettement plus chaotique et raturé que la fin. On aurait alors affaire à un manuscrit de travail (la relative fluidité de l'écriture n'est pas, pour ce qui concerne la prose essayiste d'Aragon, un contre-argument) qui progressivement est mis au net par collage et recopiage, la fin des manuscrits étant fréquemment sans ratures. Il est évident que le grand nombre de papiers collés correspond à la nécessité de sauvegarder le suivi des pages.

10. « Quel hôtel à Lyon ? Non, venu de la clinique de Nice (St Antoine ?) » (Notes manuscrites,

les références à Alain Borne, à Goethe et Eckermann. La correction des manuscrits des années soixante – et nombre de ratures et d’ajouts supralinéaires encore visibles le confirment : ajustement de la précision dans la narration des faits ou suppression des redites d’un texte à l’autre – est ainsi surtout signifiante dans la perspective du rapport des textes entre eux, de la cohérence de l’ensemble du « récit ». Leur genèse est indissociable de la genèse du livre dans son ensemble et ces « chapitres » indépendants que sont le « Prière d’insérer » ou « Un Personnage nommé La douleur » s’inscrivent du point de vue de la démarche scripturale sur le même plan que les notes presque toutes manuscrites qui se greffent sur les tapuscrits¹¹ ; ils peuvent être considérés comme une extension de la relecture des tapuscrits des textes anciens au même titre que les notes.

Le corpus tapuscrit : la matière vive

Le corpus tapuscrit constitue paradoxalement la matière première de la création d’*Henri Matisse, roman*. Fournissant des reprises presque continues de chaque texte de 1942 à 1969 (cf. Annexe 3), les dactylographies témoignent de la permanence du projet d’un ensemble sur Matisse envisagé dès 1942. L’histoire d’*Henri Matisse, roman* apparaît comme une succession presque ininterrompue de mises au net. Lorsqu’Aragon dit reprendre le projet du livre en 1965 à la demande de Gallimard, qui le presse depuis 1960, il ne tient pas compte des tapuscrits préparés par Juliette Fajon vraisemblablement dans la même foulée que *La Semaine Sainte* avant 1958. Si le plus gros travail de relecture et de reprise commence en 1965, les tapuscrits des années cinquante intègrent déjà quelques petites modifications par rapport aux tapuscrits d’origine, indiquant la permanence du projet de livre sur Matisse.

Nous bénéficions pour l’étude du corpus dactylographié du précieux témoignage d’une des dactylographes d’Aragon, Lucie Eon, qui a travaillé pour l’écrivain de 1958 à 1972, c’est-à-dire, entre autres, pendant la longue phase de préparation d’*Henri Matisse, roman*. Les informations qu’elle est en mesure de fournir permettent d’identifier toute une phase du travail de reprise confirmant ainsi d’autres témoignages, comme celui de Juliette Fajon recueilli par Renate Lance-Otterbein¹². L’inspection des quelques doubles conservés par Lucie Eon et les brouillons de facture de ses frappes indiquant à chaque fois le nombre de pages

dossier préparatoire, FTA.)

11. C’est la raison pour laquelle le catalogue du Fonds Triolet/Aragon (FTA) établi par Renate Lance-Otterbein ne recense pas de version manuscrite pour le poème « Henri Matisse dans sa centième année », la première partie du poème est incluse dans l’ensemble BNF et la seconde insérée à la suite d’un ensemble tapuscrit CNRS correspondant au volume II.

12. Renate Lance-Otterbein, « *Dans ce château magique du dire et du taire* ». *Création et crise chez Aragon*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean Levaillant, Université de Paris VIII, 1996.

pour chaque unité ou chapitre ont permis de déterminer les ensembles qu'elle a tapés (cf. Annexe 3). En enregistrant précisément le nombre de feuillets tapés pour chaque chapitre, les factures confirment la correspondance entre les liasses véritablement issues du travail de frappe donné à la dactylographe par l'écrivain et les ensembles répertoriés dans le catalogue d'archivage du CNRS. La date portée sur la facture autorise ensuite une datation assez exacte de ces tapuscrits, de très peu antérieurs à la date portée sur la facture si l'on se fie au témoignage de Lucie Eon. Ce sont les originaux de ses frappes qui figurent dans l'ensemble BNF, l'ensemble CNRS ne possédant que les doubles, et l'on constate que c'est bien en 1967, sur ces tapuscrits, que commence le travail systématique de relecture préalable à l'écriture des inédits. C'est sur ces dactylographies qu'apparaissent le recopiage des annotations de Matisse et les premières notes marginales sur le modèle des marginales de Matisse-en-France en 1942. Mais en cette fin des années soixante, les développements marginaux, tous datés, témoignent du souci d'une écriture qui affiche sa temporalité et exhibe les marques de son énonciation. La fragmentation du texte dans l'espace de la page, due à une écriture marginale qui obéit sans doute souvent à des contraintes éditoriales, se mue en la production d'un discours dont le discontinuité temporelle est de plus en plus assumée comme fondamentale à toute écriture.

Or, ces différentes phases d'écriture vérifiées sur les tapuscrits doubles et originaux et que le livre imprimé date scrupuleusement (« note de 1967 », « noté en 1968 », « post-scriptum de 1969 »), ne constituent pas le *récit* linéaire de son écriture ou de sa composition, mais leurs traces disséminées. Pour le lecteur du livre, la datation de la main d'Aragon a plutôt pour effet d'éclater la lecture de ce récit en montrant la non-coïncidence de la progression des pages du livre et celle des dates de son écriture. L'étude des tapuscrits permet alors de reconstituer, dans une continuité chronologique, les étapes d'une lecture-réécriture. La linéarité consubstantielle au livre entrave le travail de reconstitution d'une genèse dont le désir ne cesse d'être attisé par les remarques de l'écrivain. Le lecteur perd nécessairement le fil face au collage des années qui fait la structure même du livre et à l'alternance systématique de textes anciens et de textes inédits. Il y a un effet d'égarement propre à ce livre qui pousse vers l'avant-texte comme un guide nécessaire.

Essai de classement chronologique des tapuscrits du Fonds Triolet/Aragon du CNRS.

	Datation approximative	Dactylo.	Papiers	Tracé	Textes correspondants
Machine MG ¹³	1941-42	?	Jaune, pas uniforme, non filigrané		Propre à « Matisse ou la grandeur ».
Mach. A M at F	1942	?	Non filigrané	Encre bleue	« Matisse-en-France » avec ajouts de la main de Matisse.
Mach. Thul.	1945	?	Non filigrané		« La Grande Songerie » et « Matisse-en-France » .
Mach. Baud.	1946	?	Non filigrané		« Matisse et Baudelaire »
pppp Mach. Rons.	1954	?	Non filigrané et Strong Arm Robertsau		« Ronsard », « Matisse ou la Grandeur », « Le sourire de Matisse »
Mach. SSainte (électrique)	1958	Juliette Fajon	Strong Arm Robertsau en majorité	Beaucoup de tapuscrits originaux	« La Grande Songerie », « Matisse-en-France », « Les Semblances fixées », « Au Jardin de Matisse », « HM ou le peintre français » et pages de titre des textes tapés à la Mach. Rons
Mach. M at F (mécanique)	1967-1969	Lucie Eon	Extra Strong Basseau	Surtout des doubles, les originaux sont dans l'ensemble BNF	Deux frappes : une en 1967 pour les textes anciens, une seconde plus tard (début 1969) reprenant les textes déjà tapés plus les inédits, sauf le liminaire et le « Prière d'insérer », les « Anthologies », la deuxième partie de « HM dans sa centième année » + « Ecrit en 69 » ¹⁴

Mach. HM (électrique)	1968-1969	?			Liminaire, « Prière d'insérer » et « Semblances fixées » figurant dans les ensembles foliotés en continu pour les deux volumes, ensemble avec iconographie et sans iconographie. ¹⁵
Mach. A II	1969	?	Extra Strong Superfin Même papier que les ms 1967-1969		« Anthologie I » « Anthologie II » et ajouts (« liminaire de « Écrit en 69 », la Chevelure dans « Marie Marcoz »

Des textes au livre

Avec le travail de dactylographie de Lucie Eon se met en place une double genèse. S'y exhibe d'abord celle d'une architecture où la visualisation d'un ensemble, la foliotation continue et le calibrage pour l'éditeur d'une œuvre matériellement gigantesque, le travail des titres et la numérotation des chapitres, exige une mise au net constante. Mais s'y expose aussi, plus discrètement, la genèse d'un « roman » jamais écrit qui est celui de l'écriture, sur le peintre d'abord, les motifs qui la lancent, les aléas qui la conditionnent et finalement de n'importe quelle écriture confronté au temps. L'étude du dossier avant-textuel rencontre alors d'autres enjeux que ceux de la génétique textuelle proprement dite pour découvrir la genèse

13. La désignation sous forme abrégée des différentes machines a été établie dans un premier travail de classement par Renate Lance-Otterbein, nous la conservons par souci de cohérence. Les autres données figurant dans le tableau sont de notre fait.

14. Lucie Eon ne tape pas ce texte avec les autres dans la continuité ; il s'agit bien, matériellement, d'un *extrait* de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Skira, 1969), ouvrage sur lequel elle travaille à cette époque.

15. Dans ces ensembles reproduisant à quelques détails près l'ordre des textes dans le livre imprimé, seul le texte des « Semblances fixées » n'est pas tapé par Lucie Eon, alors qu'il existe un tapuscrit de 1967 de sa main. Les autres tapuscrits sont tous des doubles de ses frappes. Nous n'avons pas d'autre explication que celle de l'urgence matérielle et intellectuelle dans laquelle se trouvait Aragon pour ce livre qui l'a vraisemblablement conduit à utiliser toute l'aide dont il pouvait disposer notamment chez Gallimard ou aux *Lettres françaises*.

d'un livre et, dans un vertigineux jeu de miroirs et de mise en abyme, la genèse d'une genèse.

La genèse d'un livre : un objet visuel

Henri Matisse, roman est une composition visuelle soigneusement élaborée par l'écrivain et le dossier préparatoire du Fonds permet de confirmer le prodigieux travail d'éditeur de l'écrivain¹⁶. Plusieurs grands blocs-notes comportent un suivi de l'organisation de chaque page, texte, images, emplacements des notes, page blanche, faux-titre, titre. C'est sur ces blocs que se décide la suppression de la mention « Liminaire » comme titre des deux premières pages du livre et que se marque un impérieux « nécessaire » au feutre rouge (instrument d'écriture correspondant à la dernière campagne de révision des détails de l'ensemble et essentiellement à la dernière foliotation, continue, des tapuscrits) à côté de la mention « frontispice au livre ». Plusieurs notes à l'intention du graphiste André Massin témoignent également d'une parfaite maîtrise des exigences du métier. La pensée créatrice passe par une fabrication matérielle de l'espace du livre et la nécessité pour l'écrivain de *voir* l'architecture de la page comme celle du livre dans son ensemble. C'est ainsi qu'il reprend par surcharge l'initiale de la ligne de certains manuscrits pour refaire un alignement à gauche que le mouvement d'écriture avait progressivement décalé.

Mais la tâche la plus difficile et la plus absorbante d'Aragon entre 1968 et 1969 concerne le rassemblement de l'iconographie puis son intégration matérielle dans l'équilibre de l'ensemble. A une première liste de tableaux du peintre classés chronologiquement de 1939 à 1954, sorte d'aide-mémoire historique, succèdent de nombreux feuillets largement raturés établissant la correspondance des pages et des reproductions choisies, puis remplaçant par biffure le tableau désiré mais indisponible. La capacité de synthèse et de mémoire demandée à Aragon pour ce travail est à la mesure de l'impression produite par l'objet fini. Le processus d'illustration que nous ne pouvons examiner en détail est très complexe, les relations entre texte et image obéissent à des critères variés et il est très difficile de savoir à quel moment de la genèse Aragon a en tête tel ou tel tableau : est-ce antérieur ou postérieur à l'écriture du texte ? Il est certain que pour un livre sur Matisse, dont le référent est précisément pictural, l'image n'intervient pas dans la pensée du livre à un stade second, elle est constamment présente à l'esprit de l'écrivain. Le dossier avant-textuel n'offre pas accès à cette liaison mentale sur trente années entre mots et images ; au mieux il signale, par exemple, l'insertion tardive de tel ou tel

16. Je me permets de renvoyer pour un développement plus circonstancié à mon analyse des rapports déjà anciens d'Aragon et du medium-livre dans « *Henri Matisse, roman* d'Aragon : les enjeux littéraires et artistiques d'une mise en livre », « L'écrivain-éditeur », *Travaux de littérature XIV*, vol. 2, 2002.

ensemble, et notamment ce que l'écrivain appelle les cahiers. Ce système de groupement d'images, souvent d'études, cahier « Henriette », cahier « la Chevelure » – l'insertion du Cahier « Marguerite » à la fin de « De la ressemblance » oblige ainsi à repaginer l'ensemble-tapuscrit des deux volumes – correspond parfaitement à cette traque du « thème » matissien, du fil rouge de la création qui caractérise les derniers textes, ceux de 1969. On peut imaginer, d'après le témoignage des derniers ensembles avant-textuels où texte et reproductions figurent ensemble, un infléchissement de la poétique illustrative dans les derniers mois en accord avec l'évolution du propos et de la vision globale du « roman » qui s'achève.

Il est à peu près sûr en tous les cas que la maquette définitive est quasiment prête avant la fin de 1969 : la correspondance avec les ayants-droit, musées et collections particulières pour localiser et obtenir les autorisations de reproduction puis les fiches des studios photographiques et les lettres de la maison Gallimard accompagnant les épreuves datent de 1969. Le livre ne paraît qu'en 1971 et il semble qu'un des derniers obstacles majeurs soit le veto opposé par Jean Matisse au début de l'année 1970. N'ayant pas eu connaissance du texte, il refuse d'accorder l'autorisation de reproduction des œuvres du peintre. Aragon lui enverra une longue lettre très obligeante expliquant l'histoire du livre et l'idée de « roman ». Jusqu'à la fin néanmoins l'écrivain continue d'ajouter quelques phrases en notes, puis un texte final en août 1970, ses relations étroites avec les acteurs de la fabrication du livre lui permettent d'échapper partiellement au tourment de la copie à rendre à l'imprimeur et de rendre visible dans le livre achevé cette pulsion d'inachèvement.

Quelle analyse génétique pour *Henri Matisse, roman* ?

Ce n'est pas un hasard si Aragon, en 1977, fait don de ses archives au CNRS. La démarche, qui suit et accompagne la naissance du CAM (ancêtre de l'ITEM) dirigé par Louis Hay, affiche un intérêt pour le travail du généticien dont Aragon s'approprie la méthode dans *Henri Matisse, roman* par la référence constante aux manuscrits et à leur lecture, par le souci du document : les lettres du peintre sont recopiées et matériellement décrites sur le mode de la critique génétique dont Aragon emprunte le vocabulaire descriptif¹⁷. Le livre se veut également édition critique de lui-même, la variante est intégrée dans le texte, le plus souvent dans ses marges. La pratique d'Aragon va dans le sens d'une écriture qui serait déjà génétique, c'est-à-dire constituée par et dans l'histoire du devenir écrit d'une œuvre. L'écrivain devance ainsi le travail du généticien car, une fois que ce dernier a vérifié

17. Aragon écrit par exemple « La lettre est en deux feuillets séparés, écrits chacun recto et verso, dans un petit format de papier, utilisé dans sa grande largeur ; chaque feuillet, pris dans la hauteur, ayant deux fois la hauteur commune des enveloppes. Les deux feuillets ont chacun, par suite, une pliure médiane qui coupe perpendiculairement les lignes d'écriture. Je transcris, feuillet par feuillet [...]. » (I, 211.)

sur les tapuscrits que lorsqu'Aragn note : « A partir d'ici, une série de précisions concernant les modèles, qui ont été rajoutées en 1967 » (HMR 2, p. 264) où « je recopie ceci en 1967 », il ne triche pas, ne manipule pas le lecteur, il n'y a plus guère de grande découverte sur le plan des faits et de la datation. C'est là que le piège se referme car il est alors facile de conclure à l'inutilité d'une analyse génétique. Or, la tâche du généticien est finalement peut-être encore plus fascinante dans la mesure où il va s'agir de comprendre, par une sorte de méta-analyse, comment Aragn a documenté la genèse de son propre livre, de traquer l'écart entre les faits et la conscience qu'en possède l'écrivain, écart qui échappe à l'écrivain lui-même plongé dans le processus complexe d'*autogenèse* (comme on dirait autobiographie).

On se trouve placé d'une manière particulière dans la perspective du *mentir-vrai* aragnien, à l'œuvre cette fois non dans la relation au monde représenté, mais dans le discours sur le travail scriptural lui-même. Ainsi le tapuscrit de 1967 nous apprend qu'une citation de Matisse, donnée comme « réintroduite en 1966 » dans le livre (HMR I, p. 223), est en fait réellement écrite en 1968 comme son commentaire qui la suit : l'écrivain transforme par surcharge un premier jet indiquant « 1968 » en « 1966 ». Il serait absurde d'y voir une supercherie ; notre hypothèse est qu'Aragn souhaite marquer une distance temporelle sans doute existante entre la reprise de la phrase de Matisse (peut-être effectivement relevée en 1966 sur un autre support) et sa propre glose. C'est cet intervalle qu'Aragn généticien veut marquer. De la même manière mais, à l'inverse, le poème « Henri Matisse dans sa centième année » fut, c'est encore une fois une hypothèse, rédigé en deux temps entre 1968 et 1969, la deuxième partie du poème figurant seulement dans les ensembles plus tardifs et jamais sous forme dactylographiée. Le livre ne commente pas la genèse du poème, ne signale pas cette discontinuité, sans doute parce qu'elle ne concerne pas le processus de mémoire et de lecture, de décantation et d'évolution d'un imaginaire dans le temps qui informe l'approche génétique d'Aragn. La relation de l'écrivain à ses propres archives s'inscrit dans un projet poétique qui n'est pas celui du chercheur.

La genèse d'*Henri Matisse, roman* que découvre le généticien dans les avant-textes peut bien alors être considérée comme l'équivalent de la genèse d'un texte, un texte qui raconterait l'histoire d'une écriture sur un peintre. Pourtant, ce texte qui raconterait l'histoire de la création d'*Henri Matisse, roman*, nous voyons bien que nous n'assistons pas à sa naissance dans la création d'un discours linéaire, dans la rature et l'ajout des mots surgis sous la plume, mais dans la superposition des différentes couches de lecture, relecture et commentaire. Ce qui fait sens dans ce dossier, ce sont donc les éléments qui permettent de comprendre comment s'élabore ce rapport réflexif d'Aragn à sa propre écriture. Et là plusieurs pistes peuvent être explorées.

On peut s'intéresser à la mise en évidence du lien entre le développement des

traces de l'autogenèse dans les marges et les préfaces et l'expérience effective de la construction du livre dont l'avant-texte livre les traces matérielles. Car le travail d'« archiviste » ou de « généticien » qu'entreprend Aragon instruit et transforme cet autre travail, celui de la composition et de la mise en livre ; inversement la mise au point du livre informe et détermine les étapes de la conscience génétique. Le dossier laisse ainsi apparaître clairement la difficulté matérielle du travail d'ajout et de précision auxquels se livre Aragon : il est très difficile de savoir, et il est important de laisser persister l'indétermination, dans quelle mesure la systématisation de l'utilisation de la marge, déjà pratiquée comme espace de dialogue dans « Matisse-en-France »¹⁸, est le résultat direct d'une lutte avec l'espace limité de la page et la solution la plus économique à la transcription du repentir, ou bien l'espace naturel de l'écriture seconde. Aragon a véritablement affronté la matérialité de l'objet d'imprimerie pour en faire une œuvre. Si l'on considère la complexité de la mise en page et l'occupation signifiante et savamment organisée de tout cet espace, on peut imaginer, comme en poésie, d'en appeler à la vertu libératrice et créatrice de la contrainte.

D'autre part, la difficulté de la dactylographie des notes, qu'elles soient marginales ou de bas de page, fait qu'elles sont toutes copiées à la main par l'écrivain sur les tapuscrits. Dans quelle mesure cet entraînement de la main influe-t-il sur le repentir et la reprise infinie ? Concrètement, un ensemble constitué, comme le dossier BNF qu'Aragon choisit de donner à Edmonde Charles-Roux comme « manuscrit » d'*Henri Matisse, roman*, offre la matière même sur laquelle travaille l'écrivain. En effet, ce dossier ne rassemble pas tous les manuscrits d'Aragon ; il mêle, nous l'avons dit, manuscrits et tapuscrits et constitue un stade du travail de l'écrivain. Il ne s'agit probablement pas, à l'encontre de ce qu'affirme la note dactylographiée qui l'accompagne – note dactylographiée vraisemblablement jointe au document par sa propriétaire –, de la version pour l'imprimeur. Les textes manuscrits seront tous dactylographiés plus tard. Si Aragon garde cet ensemble sans le démanteler¹⁹ ou en le reconstituant et en fait don, c'est, selon nous, parce qu'il constitue le véritable brouillon de son travail, le support, en 1967, de la création de ce roman de Matisse où ce qui s'invente c'est le dialogue des textes d'hier – tapuscrits – et des textes d'aujourd'hui – manuscrits. C'est fixer ainsi un moment essentiel de la genèse de l'œuvre.

Ensuite, le rapport d'Aragon à cette construction, l'expérience créatrice que génère l'entreprise est certes commentée dans les textes préfaciels notamment

18. Cf. Nathalie Limat-Letellier, « Les marges de “Matisse-en-France”. Variations sur une préface », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 5, 1994, p. 109-130.

19. « Le ciel découpé », texte extrait des *Collages* (Hermann, 1965), figure, pour cet ensemble, dans sa version imprimée, reproduite, découpée et collée. Néanmoins Lucie Eon retapera plus tard ce texte comme en témoin un double du dossier CNRS. La version imprimée reste le propre du dossier BNF.

« Prière d'insérer », mais sur le mode métaphorique du jeu de cartes en désordre, de la boîte à épingle renversée ou du théâtre. La compréhension de la métaphore du désordre et de la perte des repères qui domine le discours paratextuel gagne en épaisseur lorsque, par exemple, les tapuscrits de 1967 révèlent que la relecture des commentaires de Matisse constitue le tout premier stade de cette écriture de la mémoire et détermine très certainement un rapport à la fois émotif et historique au temps qui explique l'importance de la reconstitution chronologique. De la même manière, le dossier préparatoire livre quelques éléments inédits sur la manière dont Aragon abordait effectivement ce livre en tant que « roman ». Si les préfaces commentent à l'infini l'identité générique du livre, les notes préparatoires montrent, en acte, la relation « romanesque » d'Aragon à ses textes : un brouillon, rédigé sur quatre feuilles volantes, donne le titre suivant à un projet de table des matières : « liste des personnages, lieux et jours, des événements, feintes et paroles ci-dessus contenus dans cet *Henri Matisse, roman* ». Et les petits papiers conservés dans le dossier préparatoire permettent de suivre les grands « thèmes » du livre, ceux qui constituent la trame de ce roman-recueil et qu'Aragon récapitule ainsi : « Thème de madame de Senonnes, Thème de la digression de l'auteur²⁰, le personnage Douleur, les livres, la religion, la couleur – Goethe ». Ces thèmes seront effectivement chacun développés dans les textes inédits mais il reprennent et prolongent en fait les thèmes principaux de l'embryon du livre, « Matisse-en-France », tels qu'ils apparaissent à Aragon relisant son texte ancien. En effet, une autre feuille volante reprend une liste presque similaire avec des numéros de page correspondant au tapuscrit BNF de « Matisse-en-France » tapé par Lucie Eon, comme pour accentuer les centres de gravité du livre en ressaisissant les « thèmes » principaux du texte de 1942.

Certes, le méta-discours auctorial semble prendre totalement en charge l'interprétation du livre et du travail de l'écrivain, mais il faut prendre soin de distinguer celui qui s'exprime dans cette œuvre, de l'homme réel. Nous ne sommes assurément pas dans une œuvre de fiction, mais le « je » d'*Henri Matisse, roman* n'est pas plus celui de l'homme réel travaillant à la composition de cet ensemble qu'un sujet fictif. Entre le souci de cohérence et d'exactitude qui habite un Aragon archivistique de ses papiers et le découragement teinté de malice qui caractérise l'auteur s'adressant au lecteur, il ne faut pas chercher à déterminer où est la vérité, mais tenter de comprendre cette ambivalence comme le résultat d'une dynamique mentale dont le chantier avant-textuel, pour peu qu'on prenne en compte sa singularité, permet de saisir les traces.

20. Aragon ajoute « Matisse vu de loin » et précise sur le feuillet suivant « éviter la confusion digression-parenthèse ».

ANNEXE 1

Chronologie succincte des relations Aragon-Matisse

1918 : « André Breton avait combiné, par l'intermédiaire de Pierre Reverdy, un rendez-vous pour nous deux avec Matisse, mais trop tard, je repartais pour le front. » (I, 34)

1930 : Aragon souhaite emmener Elsa Triolet chez Matisse mais le peintre est à Tahiti.

août 1940 : « Nous étions à Carcassonne quand le peintre y passa. Je n'en ai rien su que bien plus tard. » (I, 34)

31 décembre 1940 : Installation des Aragon à Nice dans un meublé, la pension Célimène, qu'ils quittent en juin de l'année suivante pour rentrer à Paris. Matisse quitte Nice début janvier 1941.

août-septembre 1941 : Lettres d'Aragon à Matisse en vue d'obtenir des dessins pour la revue de Seghers *Poésie 41*. Le couple se trouve alors à Villeneuve-lès-Avignon.

Décembre 1941 : Aragon, qui est de retour à Nice avec Elsa Triolet fin septembre, rencontre Matisse au *Régina* à Cimiez sur les hauteurs de Nice. Suit aussitôt la proposition que fait Matisse à Aragon de rédiger la préface des *Thèmes et variations*. Ce sera « Matisse-en-France » en 1943.

Novembre 1942 : entrée des Italiens à Nice. Fuite du couple Aragon-Triolet.

Juin 1943 : Matisse s'installe à Vence dans la villa *Le Rêve*.

Juillet 1945 : Matisse est à Paris, Aragon et Elsa Triolet sont en voyage en Suisse.

Janvier 1946 : Aragon rend visite à Matisse dans sa maison de Vence et lui montre les premières pages de « La Grande songerie » pour Skira, projet amorcé fin 1942 et interrompu par les circonstances.

Juin 1946 : Matisse rentre à Paris, à Montparnasse.

La collaboration continue de **1946 à 1950**, préfaces à des ouvrages ou des catalogues d'exposition.

5 novembre 1954 : mort du peintre.

1965 : Aragon dit reprendre le projet du « roman » de Matisse – dont l'idée était en lui depuis l'origine sous des formes diverses – demandé par Gallimard depuis 1960-61.

1967 : Le véritable chantier d'*Henri Matisse, roman* commence avec l'écriture des premiers inédits et la radicalisation du système des notes.

1971 : Publication de *Henri Matisse, roman* chez Gallimard.

1998 : Réédition dans la collection « Quarto » en version compacte noir et blanc.

Annexe 2

Sommaire chronologique de *Henri Matisse, roman*

Les dates en italiques sont les dates de rédaction indiquées par Aragon sur la page de titre des différents textes ou à la fin du texte en guise de signature.

VOLUME I

Première série de textes, non inédits (1941-1965)	Deuxième série de textes, inédits (1967-1969)
	Texte liminaire, sans titre, de 1968, inédit ²¹ .
« Matisse ou la grandeur » (<i>nov. déc. 1941</i>), première publication dans <i>Poésie</i> 42 n° 1, sous la signature de Blaise d'Ambérieux.	
« Matisse-en-France » (1942), première publication dans <i>Thèmes et Variations</i> , éd. M. Fabiani, en 1943, partiellement repris dans <i>Confluences</i> , n°18.	« Prière d'insérer » (1967-1968), inédit.
« Préambule à une conférence faite au grand amphithéâtre de la Sorbonne », soirée organisée par « Tourisme et Culture » et « Tourisme et Travail », le 6 déc. 1946.	« Les signes » (1968), inédit.

« La Grande Songerie ou le retour de Thulé »
(1945-1946), texte du discours qui suivait le
« Preamble... », texte inédit à part quelques
pages publiées dans *Les Lettres françaises* du
31 déc. 1964.

« Apologie du luxe » (janv. 1946), avec un
post-scriptum de 1946 et un second de 1968,
première publication en préface de *Matisse*,
coll. « Les trésors de la peinture française »,
Albert Skira, mai 1946.

« Un personnage nommé La Douleur » (février
1968), inédit.

« Écrit en 1969 », avril 1969, reprise commentée
d'un fragment de *Je n'ai jamais appris à écrire
ou les Incipit* paru chez Skira en 1969.

« Ce jour d'avant après » (28 et 29 février 1968),
inédit.

« Anthologie I », choix de tableaux de Matisse
présentés en ordre chronologique de 1900 à 1939
; fonction de l'anthologie, périodisation et sélection
des tableaux justifiées et commentées par
Aragon dans un texte introductif.

VOLUME II

21. Nous reproduisons les mentions « inédit » telles qu'elles figurent sur les pages de titre, indiquées par Aragon. Certains textes ont fait l'objet d'une prépublication dans *Les Lettres Françaises*.

Première série de textes	Deuxième série de textes
<p>« Matisse ou les semblances fixées » (1945-1946), avec deux parenthèses et trois notes de 1967, 1968, 1969, première publication dans <i>Pierre à feu</i>, 1947. Reprises des culs-de-lampe dessinés à l'encre par Matisse pour <i>Les Fleurs du Mal</i>, qu'il illustra en 1947.</p>	
<p>« Matisse et Baudelaire » (1946), première publication comme préface des <i>Vingt-trois lithographies de Henri Matisse pour illustrer Les Fleurs du Mal</i>, 1946.</p>	<p>« Avant-dire » et « Après-dire » (1967)</p> <p>« De la ressemblance » (1968), inédit.</p>
<p>« Matisse parle » (1947), poème publié dans <i>Le Nouveau Crève-cœur</i> (Gallimard, 1948).</p>	<p>« De Marie Marcoz et de ses amants » (1968-1969), inédit.</p>
<p>« Henri Matisse ou le peintre français » (1947), préface à l'exposition du <i>Philadelphia Museum of Art</i> (1948).</p>	<p>« L'homme fait parenthèse » (mars 1968), inédit.</p>
<p>« Ronsard ou le quatre-vingtième printemps » (1948), paru dans <i>Les Lettres françaises</i> du 30 déc. 1948.</p>	

« Au jardin de Matisse » (1950), préface à l'exposition de la Maison de la Pensée française (Paris, juill. sept. 1950).

« Le sourire de Matisse », *L'Humanité* du 5 nov. 1954.

« D'un texte déchiré » (nov. ou déc. 1954), commentaires de mars 1968.

« Quatre ans... » (3 nov. 1958), en lettres capitales, Aragon recopie une note de quelques lignes prise sur une feuille volante.

« Le ciel découpé » (1965), première publication dans *Les Collages*, collection *Les Miroirs de l'art*, Hermann éditeur, 1965.

« Que l'un fût de la chapelle » (1969), inédit.

« De la couleur *ou plutôt* : d'une certaine couleur des idées » (1969), inédit.

« Henri Matisse dans sa centième année », poème de déc. 1968, paru dans *Les Lettres françaises*.

« Anthologie II », préfacée par Aragon, choix de reproductions de tableaux et de sculptures de 1939 à 1953, avec un dernier texte daté du 20 août 1970.

Entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972, mené en 1998-1999.

Dactylographe pour le couple Aragon-Elsa Triolet de 1958 à 1972, Lucie Eon est celle dans les mains de qui sont passés, de 1965 à 1969 environ, tous les textes qui composent la gigantesque entreprise d'*Henri Matisse, roman*, à propos de laquelle elle m'a fourni des renseignements précieux. Son témoignage, qu'il faudra rapprocher de celui de Juliette Fajon, interrogée par Renate Lance-Otterbein, nous communique l'exceptionnel désir d'entrer dans les secrets de la fabrication, et ce sentiment aussi de frustration que Lucie exprimait quasiment à l'issue de chacune de nos rencontres : « si seulement j'avais su qu'on s'intéresserait à tout cela et qu'on viendrait me poser toutes ces questions, j'aurais ouvert mes yeux encore plus grands et même pris des notes ! »

Dominique Vaugeois : Quelles circonstances vous ont amenée à rencontrer le couple Louis Aragon-Elsa Triolet ?

Lucie Éon : La plus matérialiste qui soit, je cherchais du travail en tant que secrétaire et mon mari connaissait l'un des anciens secrétaires d'Aragon, François Monod, qui dirigeait à cette époque les Éditeurs Français Réunis. Sur son conseil j'ai écrit à plusieurs écrivains, censés donner des manuscrits à taper à domicile, dont Louis Aragon. Aragon n'a pas donné de réponse, j'ai travaillé alors entre autres pour Georges Soria et Georges Sadoul. Je tapais aussi les tracts du Parti communiste. Un an plus tard en 1958, j'ai reçu un coup de téléphone d'Elsa Triolet, à ma grande surprise, qui voulait que je rencontre Aragon parce qu'il avait un gros problème, elle ne me parla pas de la lettre envoyée un an auparavant ni ne me dit quel était le problème. Elle est donc venue me chercher dans la soirée avec le chauffeur et m'a emmenée au 56 rue de Varennes où elle m'a fait attendre dans la bibliothèque. J'ai attendu vingt bonnes minutes, très intimidée, en entendant derrière la porte les bribes d'une conversation plutôt orageuse parce qu'entre-temps elle m'avait prévenue qu'Aragon n'était pas au courant de sa démarche, qu'il refusait de rencontrer des dactylographes – la sienne, Juliette Fajon, venait de lui manquer pour raisons de santé. Nous avons finalement pris le thé tous les trois, il m'a mise très à l'aise et nous avons bavardé de tout et de rien sauf de son problème et je voyais Elsa lui faire des signes. Il a fini par m'inviter à passer dans son bureau où j'ai été d'emblée frappée par le nombre d'ouvrages ouverts partout dans tous les sens, par terre, sur les chaises, les fauteuils. Il a dégagé une chaise, m'a fait

asseoir et m'a demandé de lire une page de ce qu'il venait d'écrire sans me dire de quoi il s'agissait ; le nombre de ratures dans la page était impressionnant. Je ne m'en suis pas trop mal tirée puisqu'il m'a dit « très bien je vous confie ces pages – une bonne dizaine – à quel moment pourriez-vous me les rendre dactylographiées ? » J'ai dit « demain matin ». Il m'a regardée d'un air étonné mais a eu l'air de comprendre le défi. J'avais très envie d'être engagée. Le lendemain matin à dix heures je lui apportais sa dizaine de pages et à partir de là j'ai été adoptée.

D. V. : Mais quel était donc le problème qui a amené Elsa Triolet à prendre contact avec vous ?

L. É. : Il était engagé dans l'entreprise des « Deux géants » avec André Maurois, chargé de l'histoire des Etats-Unis. Sa secrétaire le laissait avec déjà deux mille pages écrites sur l'Union Soviétique qu'il fallait qu'il réduise à mille deux cents pages et à ce moment-là il était tout près de déchirer son contrat. Il avait besoin de voir les textes tapés pour pouvoir les retravailler et les réduire, ce qui demandait un travail colossal de mise au clair, qu'il trouvait impossible. Et c'est Georges Sadoul qui avait donné mon adresse à Elsa, je venais juste de faire un travail pour lui.

D. V. : Il s'agissait en somme d'un travail de réécriture ?

L. É. : Oui, et Aragon retravaillait énormément chacune de ses pages, qui nécessitaient donc chaque fois une nouvelle frappe. Nous avons travaillé ensemble pendant environ deux ans sur cet ouvrage, je ne travaillais que là-dessus et je pensais qu'ensuite nous ne nous verrions plus. Ce n'est donc qu'à la fin de cette entreprise qu'il m'a demandé si je voulais bien continuer à travailler pour lui malgré le retour de Juliette Fajon.

D. V. : Vous avez donc travaillé treize ans pour Aragon. Quel était exactement votre rôle parce que vous m'avez dit, je crois, que votre fonction ne se résumait pas à dactylographier les manuscrits ?

L. É. : Oui, j'ai travaillé en réalité pour lui jusqu'en 1972, comme en témoignent certaines factures que je viens de retrouver, mais j'ai toujours pensé avoir cessé ce travail à la mort d'Elsa en 1970. Après 1970, les travaux ont été plus épisodiques, je me souviens avoir retapé des nouvelles du *Mentir-vrai*. Les deux premières années, pour « Les deux Géants », j'ai simplement fait la dactylographe et c'était souvent lui qui se déplaçait, venait chez moi avec une nouvelle feuille à corriger. Par la suite, il m'a fait venir rue de Varennes, une fois par semaine, de temps en temps, pour une heure ou deux pour l'aider à chercher des documents, vérifier des dates, des références, passer des coups de téléphone pour prendre des rendez-vous... ce que fait en somme une secrétaire dans une entreprise. Je faisais la dactylographe chez moi et la secrétaire intermittente rue de Varennes. Il me faisait part très souvent de ses inquiétudes quand il désespérait de parvenir à tenir un délai. A ce moment là, je me sentais un peu, pour ce qui concernait ce domaine du travail, sa confidente. Mais ce travail de secrétariat n'était pas régulier, pour cer-

tains ouvrages il me demandait beaucoup de travail de recherche, pour d'autres, pratiquement pas.

D. V. : Vous dites qu'Aragon ne vous a jamais rien dicté ?

L. É. : Non, il détestait dicter, me disait-il. *Les Entretiens avec Francis Crémieux* sont la première et la dernière chose que j'ai eue par bande magnétique enregistrée. Alors qu'il arrivait souvent que Sadoul ou Soria me dictent des textes par téléphone. Il ne supportait pas non plus le dictaphone que je lui ai plusieurs fois conseillé d'utiliser, sans succès. De même, il ne tapait rien lui-même. Mais il me lisait très souvent des morceaux de texte, presque à chacune de mes visites rue de Varenne.

D. V. : Dans quel but ?

L. É. : Cela dépendait. Par exemple pour *l'Histoire de l'URSS*, il me lisait un passage puis disait « tiens, ça il faudrait le mettre là, non ? » et je disais oui, évidemment, je n'avais pas toujours bien suivi. C'était comme une sorte d'épreuve où il avait besoin d'un écho à sa propre parole. En réalité je crois qu'il se le lisait à lui-même. Parfois – et je souffrais pendant ses lectures car il déclamait et dénaturait ses poèmes et j'étais gênée pour lui – il voulait un simple avis. Il me demandait toujours si j'avais compris ce qu'il avait écrit, mais ce qu'il voulait surtout, c'est savoir si j'avais aimé. Je lui disais que j'aimais *Blanche ou l'oubli* et cela lui suffisait. Il n'attendait qu'un assentiment, il avait besoin d'assentiment, même de ma part semblait-il.

D. V. : Je pense, là, à une remarque que fait Renate Lance-Otterbein dans sa thèse. Elle dit que pendant la lecture à voix haute, à laquelle beaucoup de personnes interrogées ont assisté, personne n'a vu Aragon corriger sous les yeux d'autrui. Est-ce valable pour vous aussi ?

L. É. : Oui, ou alors il pouvait rajouter une virgule qui lui semblait nécessaire, après l'épreuve de la voix haute mais, oui, c'est tout.

D. V. : Il n'avait pas d'autre dactylographe ou secrétaire avec qui vous auriez pu être en rapport ?

L. É. : Si, je sais qu'à ce moment là il en avait aux *Lettres françaises* – moi, je n'avais pas de contact avec ces personnes là –, mais pas de secrétaire de la même manière que l'avait été Pierre Daix quelques années plus tôt. Parfois je tapais les éditoriaux pour *Les Lettres françaises* mais je ne suis jamais allée au local du journal. Je n'ai d'ailleurs tapé que les romans, je me suis souvent demandé pourquoi sans oser le demander.

D. V. : *L'élégie à Pablo Neruda* et *Les Chambres*, tout de même, pour la poésie, m'avez vous dit.

L. É. : Oui, effectivement, je ne sais pas pourquoi.

D. V. : Comment Aragon travaillait-il ?

L. É. : Quand le téléphone sonnait chez nous entre 6h du matin et 7h, on était sûrs que c'était Aragon – quand il sonnait entre 22h et 24h c'était Georges So-

ria – et toujours pour des travaux « urgentissimes ». Aragon travaillait tôt, dans la paix du matin, il faut dire qu’il était à cette période extrêmement sollicité, à tous points de vue, pour l’édition des *Lettres françaises* – un hebdomadaire, cela demande énormément de temps –, pour des tas de réunions, des soirées et ils faisaient beaucoup de voyages. Le couple avait une vie mondaine très importante à cette époque là, ils étaient de toutes les premières, ils n’avaient pas une minute à eux. Il travaillait, pour ce que j’ai pu le côtoyer dans ces moments là, fiévreusement, soucieux toujours de la perfection du style, me demandant de retaper dix fois un passage parce qu’il sonnait mal, sollicitant mon avis. Il n’était jamais satisfait des deux ou trois premières moutures. Il était de même très soucieux de l’exactitude historique, de la précision des références et je me souviens d’avoir vérifié pour le travail sur l’histoire de l’URSS tous les noms propres et leur écriture dans une encyclopédie que j’avais chez moi parce que je savais qu’il n’aurait pas supporté des erreurs de déchiffrement de ma part.

D. V. : Quel était le rythme de travail ?

L. É. : Il fallait faire vite, toujours, et il n’était pas rare qu’il revienne le lendemain, il y avait très peu de temps entre les reprises. Il ne mettait jamais de côté très longtemps quelque chose que je lui avais rendu, les corrections suivaient vite. Il m’a peut-être, durant toutes ces années, laissée jusqu’à deux mois sans travail mais c’était très rare. Mais je ne l’ai jamais vu montrer de l’impatience avec moi, il pouvait être très critique voire cruel dans certains commentaires qu’il a fait devant moi sur ses amis, mais avec moi il a toujours été extrêmement courtois.

D. V. : Venons en maintenant à *Henri Matisse, roman* qui m’intéresse particulièrement et dont la complexité pose bien des problèmes à qui s’intéresse à sa genèse exacte. Vous y avez travaillé pendant longtemps ?

L. É. : Oui, du milieu des années soixante, je crois, à 1970, je recevais des morceaux à taper, après *Les Communistes*, deuxième édition pour lesquels je travaillais en 1964, 1965, dans le cadre des *ORC*, comme le montre les factures que vous avez vues. Mais ce n’était pas rare que je tape plusieurs choses de front.

D. V. : Pour les textes anciens, « Matisse-en-France » par exemple, quel était votre support de frappe ? Aviez-vous le premier imprimé ou un tapuscrit ancien ?

L. É. : Non, je n’avais que des manuscrits, les manuscrits anciens je crois, le papier n’était pas récent. Je n’ai jamais vu les autres éditions.

D. V. : Est-ce que vous avez souvenir si, dans les textes inédits, ceux des années soixante, l’écriture des notes marginales se faisait dans le même temps que la rédaction du corps du texte ? Je veux dire, vous donnait-il les inédits à taper avec ou sans les notes ?

L. É. : Pour *Henri Matisse, roman*, je tapais des morceaux de texte sans en savoir l’emplacement et d’ailleurs la plupart des ajouts que je tapais étaient destinés, par Aragon, à s’insérer dans la continuité, mais il fallait alléger la lecture alors ils finissaient en marge. Je me souviens que le souci permanent d’Aragon pour cet

ouvrage était sa lisibilité. Il s'inquiétait beaucoup de savoir si cela était compréhensible, assez clair ou précis. J'avais aussi pour tâche de traquer les redites ou au contraire les discordances. Il était très pointilleux pour ces textes-là, pour les autres aussi bien sûr, mais je sais également qu'Elsa suivait de très près ce travail qui reprenait leurs souvenirs communs.

D. V. : Aragon utilisait donc la marge à défaut de ne pouvoir allonger à l'infini son texte.

L. É. : Oui et l'éditeur l'a obligé bien des fois à mettre tel ou tel passage en marge, il s'en plaignait devant moi, grognait après l'imprimeur.

D. V. : Il ne revendiquait donc pas un certain désordre ?

L. É. : Non, il travaillait à l'éviter.

D. V. : Ce qui contraste avec la voix du locuteur, dans ce livre, qui oscille très souvent entre un certain découragement ou désenchantement et une légèreté insolente vis-à-vis du lecteur et qui ne serait pas le ton de l'écrivain tel qu'il se présentait devant vous, seulement sa « voix d'encre ».

L. É. : C'est vrai.

D. V. : Peut-être que l'attitude a évolué aussi au fil des années et que le ton s'est chargé d'une amertume qui n'était pas seulement due à la difficulté de l'entreprise mais que la difficulté de l'entreprise cristallisait, dans la mesure où l'œuvre porte la trace d'un parcours d'écriture qui mène aux portes de la vieillesse et témoigne à la fois d'une fin de vie et de ses drames et sans doute aussi parce qu'elle représente tous les enjeux et les impasses du lire et de l'écrire, toutes les tragédies de l'écriture. Il y aurait un peu, dans celui qui dit « je » dans les derniers textes d'*Henri Matisse, roman*, du personnage de l'Ecrivain dans *Théâtre/Roman*.

L. É. : Mais vous savez, je n'ai eu une idée de l'objet fini qu'après sa publication, je veux dire que j'ai connu les morceaux de texte et l'état final mais il y a eu entre temps une longue période de travail avec l'imprimeur auquel je n'ai pas pris part. Je n'ai pu me rendre compte de l'unité de l'ouvrage que lors de sa parution.

D. V. : Et les plans de chapitre d'*Henri Matisse, roman* notés à votre intention sur des bouts de papier et que vous avez conservés, à quoi servaient-ils ?

L. É. : Il fallait que je pagine exactement pour l'impression. Par exemple il a fallu repaginer l'ensemble alors qu'avant je paginais par texte, il fallait donc que je les retape dans l'ordre. La copie devait se rapprocher le plus possible de l'imprimé pour qu'il puisse se faire une idée préalable du nombre de pages. Je devais faire un travail de calibrage pour l'édition.

D. V. : Aragon laissait-il beaucoup de remarques écrites à votre intention sur ce qu'il vous envoyait à dactylographier ?

L. É. : Non, j'ai très peu de notes de ce genre, tout était oral me semblait-il, transmis par téléphone ou par René, je n'ai pas souvenir d'avoir eu beaucoup de consignes écrites. Aragon n'hésitait pas à téléphoner d'ailleurs.

D. V. : Il vous fournissait en papier ?

L. É. : Non, j'achetais mon papier moi-même.

D. V. : Vous vous souvenez du type de papier ?

L. É. : Du filigrané toujours, plus fin pour les copies, densité 80 grs pour l'original et 56 grs pour les doubles. J'ai gardé un exemplaire, le seul, de la copie carbone des *Entretiens avec Francis Crémieux*. Dans les années soixante, je tapais toujours sur du papier Extra-Strong Guérinaud marque ALTIC. Je m'en souviens bien parce que c'était toujours la même chose.

D. V. : Combien de doubles faisiez-vous, généralement, pour *Henri Matisse, roman* ?

L. É. : Trois la plupart du temps, voire quatre.

D. V. : Pierre Daix dit que Juliette Fajon s'arrangeait avec l'interligne pour faire entrer les ajouts dans la page ? Aviez-vous ce genre de problème avec *Henri Matisse, roman* ?

L. É. : Sans doute, et bien d'autres, mais je ne me souviens pas bien de ces détails.

D. V. : Vous arrivait-il de numéroter à la main les tapuscrits d'*Henri Matisse, roman*, apportiez-vous des annotations quelconques ?

L. É. : Il est possible que j'ai numéroté les pages au crayon quelquefois mais ce n'était pas une habitude.

D. V. : Une grande partie des tapuscrits les plus récents d'*Henri Matisse, roman* conservés à l'ITEM ont été identifiés comme tapuscrits provenant d'une machine à boule type IBM, or vous m'avez dit n'avoir eu à ce moment là que des machines mécaniques.

L. É. : Oui, l'Olivetti et la Japy que j'ai eues pendant les années où j'ai travaillé avec Aragon sont des machines mécaniques, je n'ai eu de machine électrique qu'en 1976.

D. V. : Les échantillons photocopiés que je vous ai fait voir vous disent-ils quelques chose ?

L. É. : Je suis presque sûre que ce n'est pas moi qui les ai tapés, aucun ; la mise en page est trop élaborée et je ne reconnais pas mes caractères. Je présentais des pages uniformes de 1500 signes : 25 lignes et 60 signes par lignes ; ceci pour le calibrage destiné à l'éditeur et aussi parce que la rémunération était calculée à la page.

L'étude, postérieure à cet entretien, des doubles tapuscrits de la transcription des *Entretiens avec Francis Crémieux* conservés par Lucie Eon nous a permis d'identifier l'ensemble avant-textuel du dossier *Henri Matisse, roman* du FTA correspondant à ses frappes. (cf. tableau p. 6 de notre article).

Lucie Éon a, depuis ces entretiens, publié un petit volume de mémoires : *Dans les pas de Louis Aragon, J'ai vu !*, Éditions du Petit Pavé, Brissac, 2000.