



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA  
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /  
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par : Erwan CAULET

Date : mai 2019

*Pour citer ce document :*

**Marion DOUDET : "*Henri Matisse, roman d'Aragon* ou la mise en scène de la création", Mémoire de Master 2 de Littérature française, mémoire dirigé par Michel Jarrety, Université de Paris IV-Sorbonne, Juin 2014.**

**Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article757>**

***Henri Matisse, roman d'Aragon ou la mise en scène de la création***



Matisse, *La Chute d'Icare (fond noir)*, gouache découpée, juin 1943, *Verve*, 1945.

## Table des matières

Introduction	3
<u>I) Le tête-à-tête de Matisse et Aragon : l'art comme dialogue</u>	8
1) Le dialogue entre Matisse et Aragon : une poétique de l'admiration	9
a) « c'est de l'homme qu'il s'agit » : à l'origine de Matisse	10
b) Co-écriture et double cercle interprétatif	13
2) Le dialogue entre peinture et écriture	17
a) Une poétique de l'analogie	17
b) Les images dans le texte	20
3) Matisse, miroir d'Aragon ?	24
<u>II) Une esthétique de la rupture : l'art comme changement de perspective</u>	33
1) Explosion et dispersion	34
a) Une composition éclatée	34
b) Entre parenthèses et digressions	41
c) Un livre cubiste	47
2) « Si ceci était un roman »	54
a) Le discours sérieux : Aragon critique	55
b) Poétique du songe et de la métaphore : Aragon romancier	57
c) Henri Matisse, essai ?	64
<u>III) « La grande composition » : à la genèse de l'art</u>	68
1) Un livre composé	69
a) Enquête au cœur de la création	70
b) Les notes comme liens	75
2) Un texte-palimpseste	77
a) Aragon généticien : à l'origine du livre	77
b) Vers d'autres textes : relier les livres	84
3) Mise en scène d'un livre impossible	88
a) La métaphore théâtrale	89
b) Le spectacle du paratexte : entre jeu et dialogue avec le lecteur	91
c) Une écriture du désenchantement	96
Conclusion	102
Bibliographie	105

## Introduction :

Si Aragon est souvent étudié pour sa production romanesque et sa production poétique, toutes deux considérables, il est moins évoqué pour ses écrits sur l'art, et pourtant, la production d'Aragon sur les peintres est qualifiée par Dominique Massonnaud d' « océanique<sup>1</sup> ». Ses écrits sur l'art sont notamment regroupés dans des recueils comme *Les Collages (1965)* ou *Écrits sur l'art moderne (1981)* pour ne citer que les plus connus. Face à ces écrits, *Henri Matisse, roman*, publié en 1971, se tient à l'écart, ni recueil, ni « écrit sur l'art ».

Aragon rencontre Matisse en novembre 1941 et écrit son premier article sur lui, « Matisse ou la grandeur », publié dans *Poésie 42*. C'est pendant l'écriture de « Matisse-en-France », second texte sur Matisse publié comme préface aux *Thèmes et Variations* du peintre, qu'Aragon nourrit le projet d'un *roman*, projet dont il fera part au peintre qui y collaborera en fournissant à Aragon des photographies et en annotant les manuscrits de l'écrivain. D'ailleurs, la demande vient aussi de Matisse puisque dans ses entretiens avec Jean Ristat, Aragon déclare :

Matisse souhaitait que j'écrive sur lui. C'est lui qui me l'a demandé, après nos premières conversations<sup>2</sup>.

Mais pendant la Seconde Guerre mondiale, « l'idée même du roman, d'un roman, revêtait pour [lui] le caractère de l'impossibilité<sup>3</sup> », et la mort de Matisse en 1954 détourne encore Aragon de ce projet initial. Il le reprendra dans les années soixante, période pendant laquelle il écrira seize des vingt-neuf textes composant *Henri Matisse, roman*. On distingue ainsi schématiquement deux chaînes temporelles de textes : ceux écrits dans les années quarante et presque tous publiés comme articles ou préfaces à des livres ou expositions de Matisse et ceux des années soixante, inédits pour la plupart, écrits dans le projet de ce *roman* sur Matisse.

Pourquoi alors ne pas parler de « recueil » ? La liaison des différents textes par l'ajout d'un paratexte conséquent lors de la préparation du livre qui dura six ans (entre 1965 et 1971) oblige à considérer l'œuvre dans son ensemble, sans compter que le travail de composition sur la structure même de l'ouvrage s'oppose au regroupement d'articles qu'est le recueil<sup>4</sup>. En effet, Aragon fait alterner un texte de la première chaîne temporelle avec un texte de la seconde, récusant ainsi toute organisation chronologique et les deux tomes de l'édition originale chez Gallimard (réunis en un

<sup>1</sup> Dominique Massonnaud : « Aragon et ses peintres », in Daniel Bournigaux (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la BPI le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004, Éditions de la BPI, 2005, p. 69.

<sup>2</sup> *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, Stock, 1999, p. 18.

<sup>3</sup> *Henri Matisse, roman*, Quarto Gallimard, 1998, p. 33.

<sup>4</sup> D'ailleurs, Aragon a toujours refusé d'utiliser le terme de « recueil » pour ses poèmes notamment, préférant parler de « poème » au singulier et ainsi insister sur l'unité.

seul dans l'édition Quarto) sont composés de manière symétrique puisqu'ils s'achèvent tous deux par une anthologie de tableaux qui « a pour but de réintroduire la chronologie<sup>5</sup>».

Livre d'art alors ? Si l'édition luxueuse de 1971, en grand format et avec reproductions en couleur, longtemps classée dans le rayon « Art » des librairies<sup>6</sup>, appuierait ce classement générique, Aragon se défend de cette approche tout au long du livre qu'il appelle son *roman*, et l'angle éminemment subjectif qu'il adopte, les nombreuses digressions, et l'aspect métatextuel de l'œuvre contestent cette interprétation. Évidemment, le genre du roman invoqué par Aragon paraît tout aussi inadéquat à caractériser et la forme de l'œuvre (regroupement de textes dont l'énonciation est non-fictionnelle) et le fond (analyse picturale ou récit d'évènements réels). Si Aragon a beaucoup joué avec les genres dans ses titres, le terme de « roman » revient ici tout au long de l'ouvrage et loin d'être seulement une provocation, il définit un cadre de lecture. Il faut lire le livre ni comme un essai sur l'art, ni comme une anthologie d'articles, mais bien plutôt comme un *roman*. Le point de vue subjectif et la cohésion des textes renforcent cette interprétation d'autant que le livre, s'opposant aux ouvrages scientifiques, est tributaire de la mémoire, par définition faillible. La mention « roman » prévient des possibles inexactitudes et reconstructions : n'est-ce pas déjà ainsi qu'il fallait entendre le terme dans *Le Roman inachevé* ? D'autre part, Aragon, par une poétisation et une approche métaphorique de la réalité, joue véritablement avec le genre romanesque.

Et si les « écrits sur l'art » sont « en marge des œuvres et en marge de l'œuvre d'un écrivain<sup>7</sup>», au contraire, *Henri Matisse, roman* s'inscrit de plain-pied dans la dernière poétique aragonienne. Pourtant, il semble bien que c'est ce classement approximatif dans une catégorie générique qui reflète *a priori* peu l'œuvre d'un écrivain qui a nui à l'étude du livre, car si *Henri Matisse, roman* a pu gêner par son aspect éclaté et non-linéaire, *Théâtre/Roman*, dernière œuvre d'Aragon publiée en 1974, est bien moins accessible, se situe même au bord de l'illisibilité et n'a pourtant pas autant subi l'indifférence de la critique. *Henri Matisse, roman* est en fait autant délaissé par les études aragoniennes que par les études comparées des relations peinture/écriture, ce qui fait montre du problème générique que pose l'ouvrage.

Parce que le *Roman d'Henri Matisse*, c'est celui d'une aventure spirituelle, celle de l'œuvre peint, dessiné, sculpté, et non pas une suite d'anecdotes, de fait piquants [...] Ce livre est celui d'un peintre, de l'expression qu'il a voulu voir de lui demeurer, c'est-à-dire ses tableaux, ses dessins, ses sculptures, et ces papiers découpés qu'il inventa pour leur couronnement<sup>8</sup>.

Cette définition proposée par Aragon dans l'« Anthologie I » nous amène à plusieurs

<sup>5</sup> Sur *Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> Dominique Vaugois, *L'épreuve du livre, Henri Matisse, roman d'Aragon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 9. (Aujourd'hui, l'édition originale n'est plus rééditée – ce qui fait montre du public restreint qu'a conquis l'œuvre, et l'édition Quarto assimile le livre à l'œuvre d'Aragon plutôt qu'à un livre d'art).

<sup>7</sup> Dominique Vaugois (dir.), *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, *Figures de l'art 9*, Publications de l'Université de Pau, 2005, p. 22.

<sup>8</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 368.

remarques essentielles pour aborder *Henri Matisse, roman* : non seulement, Aragon insiste sur sa fidélité à la vision matisssienne, mais en plus, il refuse l'approche biographique et choisit d'étudier le peintre sous l'angle de la création. *Henri Matisse, roman* n'est pas seulement un ouvrage sur la création matisssienne mais bien plus sur le processus créatif en général, dans son contenu comme dans sa forme, puisque l'esthétique aragonienne y est mise en scène. La relecture qui est la principale dynamique d'engendrement du texte engage l'écrivain à se relire lui-même autant que Matisse, ce qui fait de *Henri Matisse, roman* une œuvre où l'origine acquiert une importance capitale : origine de la création matisssienne, origine d'Aragon, origine du livre. Notre plan se fonde sur les fonctions de la note, élément central du livre qui en fait sa spécificité : espace du dialogue entre les deux hommes, elle est aussi l'espace par excellence de la digression (dans sa forme même, elle est lieu de rupture du texte), enfin, elle est l'espace de la genèse du livre, l'endroit où l'écrivain annoté son texte, le relit, le corrige.

C'est en premier lieu dans une esthétique du dialogue que se construit *Henri Matisse, roman* : dialogue avec Matisse, dialogue entre peinture et écriture, dialogue d'Aragon avec lui-même. Le livre représente le dialogue entre Aragon et Matisse au sens propre puisque le paratexte sert de véhicules aux remarques du peintre ; dialogue qui est aussi mis en œuvre par une poétique de l'analogie consistant à transposer sur le plan littéraire l'esthétique picturale, si bien que la création aragonienne se construit toujours en miroir de la création matisssienne. La subjectivité de l'approche aragonienne est ainsi le reflet d'une conception de la création qui considère le sentiment, l'émotion, comme point de départ et aboutissement de toute œuvre d'art. Mais si la conception matisssienne de l'art invite Aragon à réfléchir sur sa propre écriture, elle incite aussi l'auteur à se relire dans le « miroir-temps<sup>9</sup> » et donne ainsi à l'œuvre une tournure étonnamment autobiographique où l'Histoire tient, comme toujours chez Aragon, un grand rôle.

Mais malgré cette esthétique du dialogue, *Henri Matisse roman* est dominé par l'éclatement et la rupture. En effet, la prolifération du paratexte qui finit par prendre le pas sur le texte et les digressions incessantes interrompent la linéarité de l'œuvre, sans compter que la déconstruction de la chronologie est renforcée par un paratexte des années soixante qui vient se greffer sur les textes des années quarante. L'ouvrage bouleverse notre rapport au temps comme à l'espace, dans une multiplication permanente des points de vue et des perspectives, ce qui nous a conduit à proposer la notion de « livre cubiste ». L'approche tantôt théoricienne et critique, tantôt subjective et admirative et le jeu avec les genres de la critique d'art et du roman contribuent à la désorientation du lecteur et au flou générique qui entoure l'œuvre.

*Henri Matisse, roman* se révèle être « la grande composition » d'Aragon. Par les notes et par la récurrence de certains thèmes, l'ouvrage est en fait bien plus composé qu'il n'y paraît, et

---

<sup>9</sup> Expression du *Fou d'Elsa* citée dans *Henri Matisse, roman, op. cit.*, note 1 p. 608.

l'apparente décomposition n'est en fait que mise en scène de la création. Aragon choisit ainsi de ne pas corriger et réécrire son texte mais plutôt d'ajouter, mettant sous les yeux du lecteur un texte-palimpseste qui accumule les différentes strates scripturales et multiplie les croisements intertextuels : « nous avons donc là une accumulation de textes qui ressemble à une sédimentation de couches de terrain<sup>10</sup> ». Le paratexte est le lieu du manuscrit, le lieu de l'élaboration du texte en devenir, le lieu de la genèse de l'œuvre. Toujours en mouvement, il s'oppose à un texte clos et immuable. Les notes, qui font des années soixante le temps dominant du livre, se transforment en métatexte réfléchissant rétrospectivement sur l'écriture des anciens textes, et réflexivement sur sa propre écriture : c'est notamment dans un dialogue avec le lecteur où le texte est sans cesse désigné en tant que texte que s'opère un déplacement métatextuel. Espace de la mise en scène et du spectacle, introduisant une distance ironique et critique envers le texte qui s'écrit, le paratexte laisse aussi entendre le désenchantement caractéristique de la dernière écriture aragonienne.

*Henri Matisse, roman* est selon nous tout à fait symptomatique de la troisième et dernière période de l'écriture d'Aragon que les critiques font commencer avec *Le Roman inachevé* (1956) pour les poèmes et avec *La Semaine sainte* (1958) pour les romans. Mais l'œuvre offre aussi un véritable panorama sur l'écriture aragonienne en général puisque son écriture s'étend sur trente ans. Ainsi, le ton assuré des textes des années quarante, parfois doublé d'une veine nationaliste, contraste fortement avec certains textes des années soixante, envahis par l'incertitude et la désillusion qui se traduisent stylistiquement par la rupture syntaxique et l'épanorthose. En effet, la poétique de reformulation est ambivalente dans *Henri Matisse, roman* : elle participe d'une dynamique de réécriture qui génère le texte, mais l'enraye aussi, sombrant parfois dans le bégaiement et l'annulation du propos. De plus, la dernière écriture s'enferme progressivement dans un solipsisme textuel, le signifié prenant souvent le pas sur le signifiant, elle perd tout contact avec l'univers référentiel et se commente infiniment en tant que texte. Coexistent en fait dans cet ouvrage (et de manière plus évidente que dans tout autre livre d'Aragon) les deux dynamiques qui s'affrontent dans sa dernière période d'écriture<sup>11</sup> : à savoir une poétique de l'éclatement qui conduit presque le texte au non-texte, à sa propre destruction (ce qui est particulièrement visible dans *Théâtre/Roman*) et une poétique d'unification, d'où une écriture qui abuse souvent de la répétition et du *leitmotiv*. Or, *Henri Matisse, roman* met en place une esthétique du dialogue qui fait du lien un élément central : lien avec Matisse, avec soi-même, avec le lecteur et avec la littérature. L'esthétique sérielle que voit Dominique Vaugeois<sup>12</sup> dans l'ouvrage réconcilie d'ailleurs la fragmentation et la liaison : chaque

<sup>10</sup> Jean Ristat, *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat, op. cit.*, p. 22.

<sup>11</sup> Dynamiques que l'on pourrait d'ailleurs rapprocher de celles qui président à l'histoire du texte imprimé selon Roger Chartier : une dynamique de la reliure et du rassemblement s'oppose selon lui à une dynamique de la dispersion et de la fragmentation (« Corpus et extraits », Conférence à l'EHESS, jeudi 7 décembre 2006, [[http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1044/liste\\_conf.asp?id=1044](http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1044/liste_conf.asp?id=1044)], consulté le 23/05/2014).

<sup>12</sup> *L'épreuve du livre*, Henri Matisse, roman d'Aragon, *op. cit.*, p. 88.

texte peut être lu indépendamment, comme « fragment », et en même temps, par les nombreux échos articulés par Aragon, chaque texte fait appel aux autres. *Relier* dans *Henri Matisse, roman* est à entendre dans les deux acceptions du terme : relier les textes en créant notamment des liens par le paratexte, mais aussi relier par la vaste entreprise éditoriale qu'a représentée l'édition originale, et envers laquelle l'édition Quarto, pour des raisons économiques évidentes, est loin d'être fidèle. Le rétrécissement du format (qui provoque des modifications de l'organisation texte/paratexte/image entièrement décidée par Aragon), la compilation des deux volumes en un seul et surtout le passage des illustrations en noir et blanc (ce qui est forcément problématique pour la peinture de Matisse, d'autant qu'Aragon commente abondamment son usage de la couleur) sont autant de trahisons qui subvertissent le projet initial. Nous avons tout de même choisi l'édition Quarto comme édition de référence pour des raisons d'accessibilité, mais nous effectuerons des allusions à l'édition originale lorsque cela nous semblera susceptible d'éclairer ou de modifier notre propos.

Aragon définit avec ce nouvel objet-livre où le travail de structuration et de mise en page est aussi important que le travail d'écriture un nouveau mode de lecture. Œuvre sans cesse en mouvement, à la fois close et ouverte, *Henri Matisse, roman* est le résultat d'une fluctuation entre le dedans et le dehors, entre l'art et le réel, entre la peinture et l'écriture, entre le singulier et l'universel, entre l'objectivité et la subjectivité, entre l'auteur et son modèle, entre l'analyse et le rêve, entre le temps et l'espace. Le livre, par cette poétique du mouvement, met l'accent sur le processus de création plutôt que sur le résultat final dont l'existence est d'ailleurs remise en cause : ce livre, « ce n'est rien<sup>13</sup> » écrit Aragon aux premières pages de *Henri Matisse, roman*. Une dynamique de l'inversion<sup>14</sup> qui déjoue les codes visuels et narratifs desquels tout lecteur est familier (la hiérarchie texte/paratexte, la chronologie) fait de *Henri Matisse, roman* une entreprise de déstabilisation qui exige du lecteur une accommodation permanente.

---

<sup>13</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Ce que Dominique Vaugois appelle la « dynamique du paradoxe », *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 67.

## I) Le tête-à-tête de Matisse et Aragon : l'art comme dialogue



Matisse, *Aragon*, portrait au fusain (thème), mars 1942.

Ce portrait, je l'ai dit et redit, ailleurs, où j'ai exactement la bouche de ma mère et non la mienne, de ma mère que Matisse n'avait jamais vue<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Henri Matisse, *roman*, *op. cit.*, p. 210.

Nous étions là, nous avons commencé à parler – et ce livre, même quand il n'est pas réellement une « conversation », en demeure une pour moi<sup>16</sup>.

Malgré les difficultés que peut poser *Henri Matisse, roman*, et ce notamment par son aspect éclaté, la première vision de la création qu'il présente au lecteur est au contraire celle d'un dialogue, d'un échange, d'une conversation. Le premier niveau d'échange et un des aspects les plus frappants de l'œuvre lors d'une première lecture est le dialogue constant entre Aragon et Matisse. Plus qu'un livre *sur* Matisse, *Henri Matisse, roman* est bien davantage un livre *avec* Matisse. À un deuxième niveau se situe le dialogue entre les arts, et plus particulièrement entre la peinture et l'écriture. En effet, au lieu d'isoler les processus de création, Aragon souligne l'irréductibilité de chaque art tout en mettant en avant les similitudes à l'origine des processus créatifs. *Henri Matisse, roman* est un livre sur l'origine qui se met notamment en quête de l'origine de l'art. Enfin, il est possible de distinguer à un troisième niveau le dialogue d'Aragon avec lui-même : la part autobiographique est étonnamment importante dans cet ouvrage *a priori* consacré à Matisse, que l'on peut ainsi parfois considérer comme l'un des nombreux doubles d'Aragon.

L'ouverture à l'autre apparaît ainsi comme une condition *sine qua non* de la création – et de la création au sens général puisque force est de constater au terme de nombreux reflets vertigineux que le livre que l'on a sous les yeux s'écrit lui-même grâce à ce dialogue, il se confond même pour Aragon avec une « conversation ». La poétique du dialogue est non seulement un moyen de parvenir au mystère matissien par l'empathie et la compréhension, mais aussi un moyen de créer qui prend exemple sur la création matissienne et qui s'inscrit dans l'esthétique aragonienne puisque la dynamique unificatrice est une constante de l'œuvre d'Aragon plus ou moins exploitée selon les périodes.

### **1) Le dialogue entre Matisse et Aragon : une poétique de l'admiration**

De ce dialogue entre le peintre et l'écrivain, nous retiendrons deux aspects majeurs qui fondent la particularité et l'originalité du livre. Premièrement, Aragon cherche l'origine du peintre Matisse dans son œuvre mais aussi et surtout dans l'homme Matisse. Il insiste sur sa volonté de ne pas séparer l'homme de l'œuvre et donne ainsi à son ouvrage un tour intensément subjectif. Matisse devient un personnage intervenant dans la narration et non un peintre figé sur lequel il écrit. Mais Aragon va plus loin encore et convoque le plus radical des moyens pour parvenir à ce dialogue avec Matisse : il laisse la parole à ce dernier, ainsi érigé au rang de co-auteur du livre.

---

<sup>16</sup> Aragon, *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat, op. cit.*, p. 19.

a) « *c'est de l'homme qu'il s'agit* » : à l'origine de *Matisse*

Le dialogue, loin de se borner à celui d'une relation purement professionnelle, est avant tout le reflet d'une profonde amitié entre les deux hommes, et même si Aragon vise à ne mentionner que les propos de Matisse qui éclairent son art, il ne résiste pas à la tentation de la digression et reproduit essentiellement des lettres qui ont trait à la santé de ce dernier dans « Un personnage nommé La Douleur » par exemple. Évidemment, un lien peut être fait avec son art, lien ou plutôt contradiction qu'Aragon ne manque pas de souligner et qui serait le fait que bien peu d'œuvres reflètent la souffrance qui n'a pour ainsi dire presque jamais quitté Matisse dans ses dernières années. Ce sont la grandeur, le courage, l'optimisme de l'homme qu'Aragon veut ici faire valoir, et cela nous mène à un aspect capital du *roman* qui est sa subjectivité. Il est important de remarquer que la césure entre les deux anthologies qui est annoncée dans la première comme objective, historique, subit un infléchissement subjectif dans la deuxième : 1939-1940, ce n'est plus le début de la Seconde Guerre mondiale, mais le moment où « Henri Matisse éprouve les premières atteintes du mal<sup>17</sup> », c'est la première apparition de « La Douleur ». Ainsi, la théorie de la subjectivité de Goethe évoquée dans « De la couleur » reflète l'esthétique de *Henri Matisse, roman*. Il est en effet significatif que cette citation de Goethe soit répétée deux fois : « *Oui, dans les phénomènes le sujet a plus d'importance qu'on ne croit*<sup>18</sup> ». Enfin, les nombreux autoportraits de Matisse (neuf en tout dans les deux tomes) reproduits en début ou fin de chapitre figurent l'angle intime choisi par Aragon.

Aragon éprouvait une immense admiration pour Matisse, et celle-ci transparaît en permanence au fil des pages, ce qui empêche évidemment de considérer l'œuvre comme un simple essai d'art sur Matisse. L'écrivain évoque à plusieurs reprises à quel point il est intimidé par le peintre lors de sa première rencontre avec celui-ci et dévoile dans ses *Entretiens avec Jean Ristat* qu'il détruit en partie « Matisse ou la grandeur » qu'il avait commencé avant sa rencontre avec le peintre parce qu'il s'est « senti inférieur à son sujet<sup>19</sup> », mais ironiquement, Matisse à son tour juge insuffisants ses dessins à la lecture de l'article<sup>20</sup> ! Il est donc intéressant de constater que cette admiration apparaît en grande partie réciproque. Il faut cependant être prudent quant à l'étude de l'admiration puisque dans des articles comme « Matisse ou la grandeur » ou « Matisse-en-France », le peintre fait l'objet d'une réappropriation nationale qui vise autant à unir les Français qu'à faire l'éloge du peintre. Le ton emphatique qui conclut « Matisse ou la grandeur » : « le Maître de

<sup>17</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 781.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 734-35.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 42.

Cimiez, Henri Matisse, notre orgueil<sup>21</sup>» ressemble fort à celui qui associe à la fin de la préface de *Thèmes et Variations* le nom du peintre à la patrie, forgeant un toponyme représentatif de la « grandeur française<sup>22</sup>». Notons qu'Aragon ne se défend pas de cet aspect intensément subjectif, au contraire, il l'annonce même dès l'épigraphe de Saint-John Perse en tête du premier volume : « Mais c'est de l'homme qu'il s'agit ! Et de l'homme lui-même quand donc sera-t-il question ? [...]»<sup>23</sup>. Dès cette citation, l'approche que va faire sienne Aragon est revendiquée. Il renchérit dans « Matisse-en-France » en citant Buffon (« Le style, c'est l'homme même ») ou encore Flaubert (« Madame Bovary, c'est moi... »)<sup>24</sup> : ces citations célèbres mettent toutes deux l'accent sur le lien entre l'artiste (elles désignent à l'origine plus particulièrement l'écrivain) et son art. Quelques pages plus loin, Aragon écrit : « C'est la seconde porte du mystère. Le mystère de l'homme. Henri Matisse, cet inconnu...<sup>25</sup>», dévoilant clairement l'objet de son livre.

Il va s'intéresser non pas à l'art de Matisse comme un produit isolé mais au contraire comme un reflet de sa personne. Il écrit encore dans « Matisse-en-France » qu'« au-delà du portrait, il y a l'homme qui s'exprime<sup>26</sup>» précisant alors en une note qui fait écho à l'épigraphe du livre : « encore une fois, *et c'est de l'homme qu'il s'agit*<sup>27</sup>». Aragon va avant tout essayer de comprendre l'homme pour parvenir à comprendre son art de la même manière que Matisse s'efforce de comprendre ses modèles avant de les peindre et entretient avec eux une relation intensément subjective : « la découverte du modèle, quand Matisse en parle, c'est toujours le coup de foudre<sup>28</sup>». Précisons qu'Aragon, fidèle aux propos du peintre, s'attache à montrer que la relation au modèle ne change pas que celui-ci soit humain ou objet, Matisse peut ainsi avoir le coup de foudre pour une chaise ou une étoffe. Mais il y a tout de même une différence entre la figure et la nature morte, corrige Aragon plus loin dans « Matisse-en-France », Matisse va toujours chercher à dialoguer avec ses modèles humains :

Il parle avec cette femme. Sa vie ne lui est pas indifférente. Ce qu'elle pense non plus. Il la laisse bavarder ce qu'il dessine. Peut-être même qu'il en tient compte, à sa manière, bien entendu<sup>29</sup>.

Ainsi, si l'on en croit Dominique Vaugeois, « l'enjeu du projet d'écriture sur Matisse est une compréhension, compréhension d'un peintre et de son œuvre<sup>30</sup>». Cependant, comme nous le verrons, c'est le *mouvement* de compréhension qui sous-tend l'œuvre et non le résultat, la réponse finale. Aragon n'est pas plasticien et ne cherche pas à se faire passer pour tel. Il est ainsi

<sup>21</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 27.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 27.

<sup>23</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 11.

<sup>24</sup> *Id.*, pp. 88-89.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 98.

<sup>27</sup> *Ibid.*, soulignement d'Aragon.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 152.

<sup>30</sup> *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 23.

extrêmement rare qu'il se livre à la description ou l'analyse d'un tableau comme le ferait la critique d'art traditionnelle ; ce qu'il cherche à déterminer, ce sont plutôt les circonstances dans lesquelles celui-ci a été peint. Selon Dominique Vaugeois, ce qui intéresse Aragon « n'est jamais tant l'exposé d'une technique que la précision des détails matériels, circonstanciels, les objets réels servant de modèle, le lieu, la position du peintre, d'où l'importance des photographies et des inventaires d'objets<sup>31</sup> ». Elle ajoute qu' « en ce sens, Aragon ne reste que dans l'“autour”<sup>32</sup> ». Aragon s'intéresse davantage aux circonstances parce qu'elles donnent des indications sur l'homme Matisse ; à l'inverse, des données biographiques peuvent aussi éclairer certains tableaux : l'homme et son œuvre ne cessent de s'éclairer de « reflets réciproques ».

Mais Aragon, loin de se limiter à décrire l'art ou la vie de Matisse, s'attache surtout à trouver les petits détails qui donneraient à voir l'homme dans toute sa singularité : *Henri Matisse, roman* réfléchit sur la représentation littéraire. Son but, écrit Aragon dans « Préambule à une conférence », est d'aborder le problème Matisse « non par le côté descriptif [...], non par la discussion d'un art qui dépasse la discussion, mais de plain-pied [...]»<sup>33</sup>. Écrire de Matisse des choses sincères, simples, qui touchent à « l'homme lui-même », c'est aussi se donner pour objectif l'accessibilité du livre, à l'opposé des essais d'art et de leur méthode « scientifique » en laquelle Aragon ne croit pas : « je voudrais de la peinture de Matisse dire des choses qui puissent être comprises par tout le monde<sup>34</sup> ». Il écrit ainsi dans « Matisse-en-France » : « Je voudrais dépeindre ce geste de Matisse qui raconte<sup>35</sup> » (l'utilisation du verbe « dépeindre » n'est évidemment pas anodine ici et participe du dialogue entre l'écrivain et le peintre) et dans le même chapitre, plus loin : « C'est son interrogation favorite<sup>36</sup> ». Aragon cherche à faire revivre « l'œil bleu<sup>37</sup> » qui caractérise Matisse tout au long du *roman*.

Ainsi connaître le commencement, la date de début, de ce processus où se mêlent l'homme et l'art, serait, si quelqu'un avait du peintre reçu certitude de l'heure, d'une incroyable valeur pour notre connaissance non seulement de l'œuvre et de l'homme, mais en général de la peinture et des hommes<sup>38</sup>.

Outre le fait que la recherche de l'origine du processus créatif semble dirigée comme une enquête (ce que nous verrons plus tard), l'homme et l'art apparaissent bien « mêlés ».

*Henri Matisse, roman* n'est pas un essai d'art sur un peintre (Aragon s'inscrit en faux dès le titre contre cette interprétation) mais bien plutôt un *roman* de l'amitié Aragon-Matisse d'une part, une enquête sur le mystère de l'homme Matisse, d'autre part : « le projet du livre ne relève plus

<sup>31</sup> *Id.*, p. 215.

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 202.

<sup>34</sup> *Id.*, p. 581.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 172.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 139 par exemple. « L'œil bleu est plus rieur que jamais » : ici, « l'œil bleu » peut même être interprété comme une synecdoque particularisante désignant Matisse.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 559.

effectivement de la critique d'art mais de la mise en scène d'une complicité entre deux hommes, de la reconnaissance d'une filiation artistique<sup>39</sup>». Pour ce faire, Aragon mobilise toutes sortes de documents comme des photographies, mais aussi des lettres, et même des corrections de Matisse qui d'objet devient sujet de l'écriture. Un déplacement narratorial, presque métaleptique si nous étions dans le cas d'un roman classique (le protagoniste devient auteur), démultiplie les angles de vue.

*b) Co-écriture et double cercle interprétatif*

Aragon semble faire une confiance absolue aux commentaires de Matisse, dont la position n'est pourtant pas toujours très claire. Le peintre écrit ainsi dans une lettre à Tériade en 1947 : « Et vous voulez que j'écrive ? Non. Je n'écrirai que pour vous assurer que je ne le ferai pas<sup>40</sup> ». Et pourtant, il n'a de cesse, à l'image d'Aragon, de commenter son œuvre et la peinture en général, dans des lettres, dans ses cours, et même dans des articles comme « Notes d'un peintre » publié en 1908. Le crédit accordé par Aragon aux commentaires du créateur sur sa propre création est éclairant vis-à-vis de l'ensemble de l'œuvre aragonienne quand on sait qu'il s'est plu à la commenter et à la recommander, et en même temps étonnant, puisque ces mêmes commentaires ont dans le cas d'Aragon éminemment contribué à masquer et opacifier son œuvre.

Puisque ce que dit l'homme de son art en est une des clés, le dialogue apparaît capital. Aragon met en œuvre plusieurs moyens pour mimer cette conversation avec Matisse. Ce dernier apparaît souvent comme un interlocuteur d'Aragon, un des deux protagonistes du roman. Ainsi, dans « La confession de Matisse<sup>41</sup> », chapitre de « Matisse-en-France », Aragon présente typographiquement la confession comme un dialogue entre le peintre et lui-même avec des tirets et des guillemets. Dans le même texte, l'auteur utilise le discours indirect libre pour faire entendre au lecteur la voix de Matisse. Ainsi, d'une femme rencontrée par le peintre, Aragon écrit : « Cette femme, c'était la perfection. La perfection. Pas la beauté. La perfection<sup>42</sup> ». Il est très probable ici qu'Aragon retranscrive des propos que lui a confiés Matisse, bien plus qu'il ne juge une femme qu'il n'a probablement lui-même jamais vue. D'autres fois, l'écrivain anticipe les réactions du peintre à l'aide du discours direct comme dans « La Grande Songerie » : « Qu'est-ce que vous allez chercher là ? va-t-il me dire<sup>43</sup> ». Dans cet exemple, le discours direct n'est pas introduit puisque malgré l'incise, il n'est pas détaché typographiquement du reste du texte, ni par des guillemets, ni par un

<sup>39</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>40</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'Art*, présentés par Dominique Fourcade, Hermann, nouveau tirage de 1992 de la première édition de 1972, p. 311.

<sup>41</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, voir pp. 136-140.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 116

<sup>43</sup> *Id.*, p. 277.

tiret et participe ainsi de l'hétérogénéité énonciative de *Henri Matisse, roman*.

Aragon met en scène Matisse comme personnage et co-auteur de son *roman*. Il écrit ainsi dans « Matisse-en-France », dans une section nommée non sans humour « Précaution oratoire », « Matisse ne sera pas ici mon modèle<sup>44</sup> ». Or, si l'écrivain traite Matisse comme un personnage de son *roman*, nous allons voir qu'il cherche bien plus à donner la parole au peintre qu'il ne se risque lui-même à l'expliquer. Aragon reproduit fidèlement un grand nombre de lettres du peintre et restitue également les multiples commentaires et annotations faits par Matisse sur les manuscrits de ses articles (c'est le cas de « Matisse-en-France » ou encore de « La Grande Songerie »). La plupart de ces commentaires sont restitués en notes pour la publication de *Henri Matisse, roman* et n'apparaissaient pas dans la première édition des articles. L'exemple le plus probant est évidemment celui de « Matisse-en-France » où Matisse envahit aussi bien le texte que le paratexte. Dans l'édition originale du texte comme préface à *Thèmes et Variations*, si une marge accueillait déjà des citations de Matisse, les annotations que Matisse a portées en marge du manuscrit sont inédites en 1971<sup>45</sup>. Aragon reproduit même les remarques barrées, les appréciations, il fait état de tous les traits de crayons de Matisse : « En marge de tout ce paragraphe, Matisse a crayonné des E majuscules fleuris<sup>46</sup> » écrit-il par exemple en 1968 dans une note en marge de « Matisse-en-France », ou encore : « Ici, en marge au crayon, Henri Matisse me donne bonne note, avec deux lettres : T.B.<sup>47</sup> ». Les notes mettent en scène une esthétique de la conversation : « passeurs de frontières<sup>48</sup> » entre le texte et le paratexte, elles sont aussi passeurs de frontières entre les deux hommes ; la marge est le lieu de l'échange. Nathalie Limat-Letellier écrit ainsi que « leur densité dans *Henri Matisse, roman* fait valoir une esthétique de la mise en page, car les enjeux essentiels sont tournés vers la périphérie du texte où se situe le dialogue entre les deux créateurs-auteurs<sup>49</sup> ».

Le véritable auteur renonce même parfois à prendre la parole après son modèle, lui abandonnant de ce fait toute autorité. Ainsi, dans « La Grande Songerie », après la reproduction méticuleuse de la lettre du 20 avril 1942, Aragon remarque que « tout commentaire affaiblirait ce texte<sup>50</sup> ». Et en effet, cela ne semble pas prétérition ici puisqu'Aragon poursuit l'histoire, mais ne revient pas sur la lettre : Aragon, contrairement à un commentateur ordinaire, ne reprend pas Matisse mais raconte *avec*. D'ailleurs, Matisse semble avoir joué un rôle dans la constitution de *Henri Matisse, roman* dont il n'aura malheureusement pas vu la publication : Aragon explique ainsi

<sup>44</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>45</sup> Voir Nathalie Limat-Letellier, « Les marges de "Matisse-en-France". Variations sur une préface », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 5, 1994, pp. 109-130.

<sup>46</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 131.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>48</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>49</sup> « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon », *La note et le texte*, Ghislaine Haas (dir.), Journées d'étude du 13 mai 1995 et du 6 juin 1996, Éditions Universitaires de Dijon, p. 62.

<sup>50</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 265.

dans une note<sup>51</sup> à la fin de « Matisse parle » qu'il n'avait eu aucune intention d'inclure ce poème dans « le Skira » mais « comment faire autrement » quand il retrouve un télégramme où Matisse écrivait : « Reçu pièce en vers pour Skira ». L'écrivain relate dans le « Prière d'insérer » le rôle grandissant du peintre dans cette entreprise romanesque, et l'inversion qui s'opère petit à petit :

Ce fut un brusque changement de mains. Un de ces trucs comme on en voit dans les romans d'à présent (cela ne se comprenait pas, ne se serait pas alors clairement compris). Un glissement syntaxique. Le nominatif passe à l'accusatif, et vice versa. [...] Parce que, moi aussi, j'avais à m'expliquer de ce que j'écrivais d'une visite sur l'autre, tenant compte des remarques, des additions de Matisse, devenant ainsi de modèle, correcteur d'abord. Puis, les rectifications ne portaient pas que sur les faits, elles touchaient la pensée, ma pensée, l'homme. Si bien que je me retrouvai comme si cela allait de soi un beau jour dans la position où Matisse était jusque-là devant moi. [...] Je n'étais plus *l'auteur*<sup>52</sup>.

Aragon ne parle donc pas d'un roman qui s'écrit à quatre mains, mais bien d'un changement radical d'auteur et même d'une dépossession qui participe de ce qu'on pourrait appeler la dynamique de l'inversion à l'œuvre dans tout le *roman*. De plus, le soulignement du nom « auteur » semble questionner et remettre en doute l'existence de celui-ci, comme nous le verrons plus tard. Une fusion paraît s'accomplir entre l'artiste et son modèle au point que les rôles s'intervertissent, et Matisse passe de modèle à correcteur, puis de correcteur à *auteur* (degré suprême de l'inversion). L'art procède d'un échange et même d'une réflexion. Dans une note de « La Grande Songerie » datée de 1970, Aragon définit son *roman* comme « une œuvre de l'imagination, non la [s]ienne, celle du peintre<sup>53</sup> ». Il remarque même dans une note de « Matisse-en-France » datée de 1968 : « après tout, je ne fais que commenter, moi, et lui, parle<sup>54</sup> ». Il faut néanmoins observer que le dialogue est surtout mis en œuvre dans les années soixante et était beaucoup moins présent dans les textes originaux (en cela, les dates de ces deux notes sont révélatrices).

En fait, il faut surtout entendre ce « brusque changement de mains » de mars 1942 métaphoriquement, Matisse ne devient pas subitement l'auteur du roman, mais c'est précisément en ce mois de mars qu'il entreprend les portraits d'Aragon. Ce dernier se retrouve donc bien « modèle » au sens propre du terme, ce qui bouleverse nécessairement sa perspective sur Matisse. Dominique Vaugeois souligne la complexité de cet échange en parlant d'un « double cercle interprétatif<sup>55</sup> » : « le lecteur découvre chacun des deux artistes sous sa double figure d'interprétant et d'interprété, ce qui fait de l'interprétation l'activité centrale du livre<sup>56</sup> ». En effet, le lecteur se trouve face à une interprétation de Matisse par Aragon (ce qui correspond à son horizon d'attente), mais aussi par le biais des nombreuses notes à une interprétation de Matisse par lui-même ; parallèlement à cela, le *roman* propose aussi une interprétation d'Aragon par Matisse (et ce notamment avec les portraits

<sup>51</sup> *Id.*, p. 522.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 72, soulignement d'Aragon.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 287.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 175.

<sup>55</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>56</sup> *Ibid.*

reproduits dans « De la ressemblance ») et d'Aragon par Aragon dans les multiples commentaires métatextuels : Dominique Vaugeois remarque qu'Aragon réinterprète ses propres textes des années quarante par la relecture et la réécriture<sup>57</sup>. Plus qu'un roman sur Henri Matisse, ce livre était devenu pour ses deux protagonistes une collaboration, une étude de la création. Le temps qu'il aura fallu à Aragon pour achever ce roman est d'ailleurs expliqué par la mort de Matisse qui laissa un « manuscrit *sans lien* qui dormait dans [s]es tiroirs<sup>58</sup> ». Aragon reconnaît à la fin du « Prière d'insérer » : « Il m'est très difficile d'en être le seul auteur<sup>59</sup> ». Et le dialogue est parfois un moyen de « ressusciter » Matisse :

Et Matisse n'est pas mort. Je suis chez lui dans la pièce aux oiseaux, et nous nous querellons une fois de plus, parce qu'il a fait des dessins pour John-Antoine Nau, et pourquoi pas ?<sup>60</sup>

Nous émettrons tout de même une réserve sur les insistances d'Aragon : non que le dialogue ne soit pas sincère car nous considérons que la très grande amitié entre les deux hommes est capitale pour comprendre le parti pris du *roman*, mais l'exagération est parfois suspecte et comme souvent, il y a une part de jeu et de mise en scène qu'il convient de reconnaître. Lorsqu'Aragon postule que c'est Matisse qui parle, ce qui fait du lecteur « l'auditeur, moins du texte, que d'Henri Matisse<sup>61</sup> » et qu'il ne fait lui-même que commenter ses propos, c'est évidemment faux, d'autant qu'il avance en fait beaucoup d'hypothèses sur le peintre. Ainsi, le but avoué des anthologies est apparemment « d'interrompre ce déroulement de l'écriture par un récit qui ne me doit rien, qui soit purement le fait de Matisse<sup>62</sup> ». Pourtant, force est de constater qu'Aragon, loin de « s'interrompre », continue à commenter chaque période de la peinture de Matisse et chaque tableau reproduit (cela est encore plus vrai pour la seconde anthologie dont la chronologie est très détaillée). Notons tout de même que l'édition Quarto a accentué la contradiction entre le projet et sa réalisation en dispersant les tableaux des anthologies dans le texte (semble-t-il pour un souci de lisibilité), ce qui nous éloigne de la mise en page de l'édition originale qui séparait le texte d'Aragon des reproductions, véritable « récit » de Matisse. De manière plus symptomatique encore, Aragon semble vouloir laisser le mot de la fin à Matisse, en reproduisant à la fin de l'« Anthologie II » le croquis de Matisse *La Raison et l'inspiration...* avant d'insérer un post-scriptum ! Précisons encore une fois que dans l'édition originale cependant, la parole est ensuite définitivement laissée à Matisse avec l'anthologie de tableaux proprement dite – mais même dans cette édition, le dernier mot revient quand même à Aragon avec la dernière page de dédicace à Elsa. La main laissée à Matisse n'est

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 74, mon soulignement : « sans lien » est aussi entendre au sens de dialogue, il n'y a plus ce lien nécessaire à la création entre les deux hommes.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Id.*, p. 706.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 203.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 369.

donc que relative, et surtout particulièrement théâtralisée. Il convient de relier cette mise en scène au mythe obsessionnel chez Aragon de l'auteur dépossédé de son propre texte qui figure la fragilité au cœur de la dernière écriture aragonienne.

Aragon, par l'adoption d'une esthétique du dialogue, montre que la création réside autant dans la subjectivité que dans l'ouverture à l'autre, et distingue par là son ouvrage des essais d'art auxquels il souhaite s'opposer. Au-delà de la subjectivité du projet, au-delà de la mise en scène de cette amitié dans le paratexte, il semble qu'Aragon ait eu pour but second d'établir un dialogue entre les arts. En plus de percer le mystère de Matisse, Aragon désire percer le mystère sous-tendant toute création.

## 2) Le dialogue entre écriture et peinture

Aragon imagine un dialogue entre les arts, et plus précisément entre l'écriture et la peinture afin, semble-t-il, de mieux comprendre Matisse mais aussi de toucher l'origine de la création. L'analogie entre les deux arts est cependant quelque peu ambiguë car Aragon oscille toujours entre la volonté de ne pas établir d'équivalence, de préserver l'irréductibilité de chaque art, et l'irrépressible tentation de les comparer. Ce dialogue est visuellement mis en scène par la mise en page du livre qui fait la part belle aux reproductions de tableaux et photographies.

### *a) Une poétique de l'analogie*

Aragon s'inscrit dès le « Prière d'insérer » contre la critique d'art, à l'instar de Matisse, en soulignant « qu'il n'y a pas de langage parlé, écrit, de la peinture, que c'est folie de vouloir donner l'équivalent de la chose peinte quand peindre est déjà parler de quelque chose<sup>63</sup>», même si cela n'empêche pas la comparaison des processus créatifs. Si Aragon va s'appliquer à chercher l'origine commune et les mécanismes semblables des différents arts, il ne va en effet jamais chercher à « remplacer » un art par un autre ou à établir de stricte équivalence : « j'essayerais simplement de me représenter ce qui est avant le tableau pour le peintre, le suivant jusqu'où, n'étant peintre moi-même, je ne puis en rien rivaliser avec lui<sup>64</sup>». Comme nous l'avons déjà évoqué, Aragon s'attache en effet davantage aux circonstances dans lesquelles le tableau est produit, à son origine, qu'à l'analyse picturale de celui-ci. Il écrit plus loin, dans « La Grande Songerie » que « chaque moyen d'expression a ses limites, ses vertus, ses manques. Rien n'est plus arbitraire que d'essayer de

---

<sup>63</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>64</sup> *Ibid.*

substituer la parole écrite à la peinture, au dessin<sup>65</sup>». Et pourtant, il faut encore se méfier de toutes ces affirmations qui sont essentiellement un moyen pour Aragon de se démarquer de la critique d'art lorsqu'il sent qu'il s'en approche. Elles sont dès lors surtout rhétoriques, et parfois très contradictoires avec l'esthétique réellement adoptée. Si nous pouvons accorder à Aragon la volonté de ne pas substituer un art à un autre, il est cependant difficile de ne pas remarquer qu'il a justement recours à la « confusion des langages<sup>66</sup>» qu'il récuse et qu'il explique la peinture en utilisant l'analogie avec l'écriture. Il reconnaît ainsi dans ses entretiens avec Dominique Arban :

Et il m'arrive de faire ce que je reproche aux autres, de parler de la sémantique du tableau, ou de sa syntaxe<sup>67</sup>.

C'est dans « Les Signes » qu'Aragon pousse le plus loin cette analogie entre les deux processus créatifs : « Si je considère le tableau comme une phrase [...] il m'apparaît d'évidence que le sens procède de la façon de pratiquer l'assemblage, c'est-à-dire de la syntaxe du tableau<sup>68</sup>». Il est donc inutile de redoubler par l'écriture le discours du tableau, puisque celui-ci est déjà une façon de produire du sens. Aragon se place ainsi à la naissance de la création et tente de définir en quoi le tableau est un moyen d'expression et de quelle manière il procède. Il s'intéresse donc aux signes que le peintre invente qui sont autant de manières qui lui sont propres de représenter le monde. Cela fait partie de ce que l'écrivain appelle dans « Matisse en France » le « style des peintres » dont on parle peu selon lui mais « c'est pourtant ici plus encore que dans le langage écrit que le style est l'artiste même<sup>69</sup>». Chez les autres peintres de son temps, « le signe est l'imitation en série, le signe typographique. Chez Matisse, le signe est l'invention, le mot<sup>70</sup>». Il est éclairant de noter ici la prédominance du vocabulaire littéraire (« typographique », « mot ») qui sert paradoxalement à définir le signe pictural. Celui-ci n'est pas pour Matisse simple représentation mais réinvention du monde – de même qu'en littérature, l'écrivain ne doit pas se contenter d'utiliser les lettres comme le ferait par exemple un journaliste mais il doit chercher à les agencer dans un nouvel ordre, à réinventer la syntaxe pour traduire sa propre vision. Le *sentiment*<sup>71</sup> est à l'origine de l'art de Matisse, et doit être à l'origine de tout art selon Aragon. Et de la même façon que l'écrivain ne peut cependant pas créer sans un alphabet normalisé, le peintre doit s'attacher à représenter (il faut qu'on reconnaisse le signe) et donc recourir à certaines conventions, mais il doit toujours aller plus loin que celles-ci. C'est ainsi que selon Matisse lui-même (et nous voyons ici encore qu'Aragon ne fait

---

<sup>65</sup> *Id.*, p. 324.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 582 : « c'est une grande maladie moderne que procéder par confusion des langages, de parler celui de la danse pour expliquer la poésie, celui de la musique pour décrire la peinture et cætera ».

<sup>67</sup> *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 185.

<sup>68</sup> *Henri Matisse roman*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>69</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>71</sup> *Id.*, p. 106. Voir Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *Écrits et propos sur l'Art*, *op. cit.*, p. 42 : « La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses *sentiments* » (notre soulignement).

que dialoguer avec la conception de Matisse), « l'importance d'un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique<sup>72</sup> ». Notons que cette citation de Matisse, tout d'abord relevée dans « Matisse-en-France », est répétée dans « Les Signes », renforçant encore la cohésion des deux textes puisque le chapitre de 1968 ne fait que développer des éléments déjà esquissés dans la préface de *Thèmes et Variations*. Mais si la démarche analogique culmine dans ces deux textes, notons qu'elle est présente dès le premier texte écrit sur Matisse, « Matisse ou la grandeur » (novembre-décembre 1941) qu'Aragon conclut ainsi : « que le dessin est écriture, voilà ce que l'École a depuis longtemps oublié, et que nous réapprend, avec la douceur, avec la grandeur française, le Maître de Cimiez, Henri Matisse, notre orgueil ».

Une autre analogie est évoquée, beaucoup plus rare à l'échelle de l'œuvre mais présente dans « Matisse-en-France » aussi bien que dans « Les Signes » : l'analogie musicale. Matisse, le premier, se sert de cette analogie dans « Matisse-en-France » à propos du caractère sériel des variations après avoir auparavant essayé d'expliquer les choses « avec des mots pour écrivain<sup>73</sup> », ce qui est encore une fois très symbolique de cet échange entre le peintre et Aragon qui sature l'œuvre. Les deux artistes ont pour souci premier de se comprendre et de se faire comprendre (Aragon a aussi le souci de son lecteur) avant d'arriver, par le biais d'analogies, à une essence de la création qui vaudrait pour tous les arts.

C'est là-dessus que, sans peut-être avoir conscience de la synthèse qu'il opère, le peintre au poète et à l'acrobate préfère soudain le pianiste. Cortot. Quand Cortot répète, il exécute le morceau de la façon purement mécanique. Ce n'est que devant le public que, avec l'expérience du mécanisme acquis, il donnera les nuances<sup>74</sup>.

Remarquons d'ores et déjà la dynamique de reformulation qui apparaît au cœur du processus créatif, aussi bien dans l'art de Matisse (c'est le principe des « variations ») et son discours sur son art que dans *Henri Matisse, roman* où la réécriture apparaît comme principe d'engendrement de l'œuvre. Il est surtout notable ici qu'Aragon mette en avant cette « synthèse » que Matisse opère entre au moins trois arts : l'écriture, la peinture et la musique, et la poursuive dans « Les Signes » expliquant que « les *nouveaux signes* de Matisse sont des unités de signification visuelle, dans l'acception métrique du *sémion* ou musicale du *ton*<sup>75</sup> ».

Ainsi, la démarche d'Aragon va être de faire se *rejoindre* écriture et peinture à leur *naissance*, là où, dans les rêves communs, dans l'imaginaire partagé se rejoignent les *créateurs*<sup>76</sup>.

Cette remarque de Dominique Vaugeois est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle regroupe toutes les implications que revêt cette poétique de l'analogie : c'est-à-dire, comme on vient de le voir, le désir de parvenir à la « naissance », à l'origine de la création, et ce jusqu'à la fusion des deux

<sup>72</sup> *Henri Matisse roman, op. cit.*, p. 138 et p. 185.

<sup>73</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Id.*, p. 185, soulignements d'Aragon.

<sup>76</sup> *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 226. Nos soulignements.

arts par le hiéroglyphe : « Plus justement que la lettre, l'hiéroglyphe peut être “envisagé” à proprement parler comme un signe, et par lui nous passons de l'écrire au peindre<sup>77</sup>», postule Aragon dans « Les Signes ». Mais Dominique Vaugeois ouvre aussi un second volet qui sous-tend cette poétique : le désir d'Aragon de rejoindre la conception de l'art de Matisse ou de rallier le peintre à sa propre esthétique. Nathalie Piégay-Gros écrit ainsi que le « "double jeu avec le modèle" qui, selon Aragon, caractérise la peinture de Matisse, constitue à l'évidence l'équivalent de sa conception de la création romanesque<sup>78</sup> ». Nous étudierons plus tard ce « double jeu avec le modèle », qui consiste à recourir au modèle pour mieux sans éloigner, supposant donc que le premier rôle est joué par l'imagination, et nous verrons tout au long de notre étude les similitudes que nous pouvons dégager entre la composition de *Henri Matisse, roman*, et les caractéristiques de l'art matisse ; mais ce qui nous importe ici, c'est cet autre but que visent les analogies, le dialogue subjectif entre Matisse et Aragon. Ainsi, dans le « Prière d'insérer », Aragon se compare au peintre qui va chaque jour voir son modèle et met en lumière le contraste avec sa propre pratique de l'écriture : « Et moi, ce que j'écris tourne autour du sujet comme un interminable ruban qui s'embrouille, je ne coupe pas, je ne jette pas, le portrait à la fin est la somme de ce que j'ai pensé, du modèle, et aussi de mille choses quand je lève les yeux vers la fenêtre ou le téléphone<sup>79</sup> ». Si l'on peut reconnaître ici « le double jeu du modèle » puisque le « portrait » est la somme du modèle et de *mille choses*, il faut souligner une différence fondamentale : Aragon conserve les différentes strates de son écriture (surtout dans *Henri Matisse, roman*) et réécrit à partir d'elles tandis que Matisse, comme il nous l'apprend plus tard, repeint sur ses tableaux.

Ainsi, si l'analogie entre peinture et écriture est une façon de tenter de percer le mystère de la création en retournant au hiéroglyphe, origine et fusion des arts qui revêt alors une tournure générale et universelle, elle est aussi un moyen de poursuivre le dialogue subjectif entre les deux créateurs en comparant leurs esthétiques. Le processus analogique rappelle sans cesse au lecteur que Matisse est interprété par un écrivain, mettant en relief la particularité et la subjectivité de l'approche choisie, et fait ainsi du livre un roman sur la création et notamment sur l'écriture.

Mais n'importe qui se serait trouvé à ma place, étant un écrivain, n'aurait-il pas essayé de transposer sur son plan propre ce qu'il voyait se produire chez le peintre d'une façon étrangement directe, cette photographie du cerveau qui se fait devant nous ?<sup>80</sup>

### b) Les images dans le texte

Si les marges sont le lieu des corrections de Matisse qui engagent un dialogue entre les deux

<sup>77</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 184.

<sup>78</sup> *L'Esthétique d'Aragon*, SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 86.

<sup>79</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 71.

<sup>80</sup> *Aragon parle avec Dominique Arban, op. cit.*, p. 184.

artistes, elles sont aussi le lieu de l'illustration et poussent ainsi le dialogue à son point le plus abouti, mettant en miroir l'œuvre des deux artistes. Nous mentionnerons les images au fur et à mesure de notre étude puisqu'il est évidemment compliqué de les étudier séparément du texte, mais il nous semble important d'y consacrer une partie étant donné qu'Aragon a lui-même effectué toute la mise en page de *Henri Matisse, roman* et qu'il a aussi accordé beaucoup d'importance à obtenir les meilleures reproductions possibles. Notons cependant qu'il y a eu certaines modifications de l'édition originale dans le Quarto, évidemment dues au changement de format : il faut donc manier cette nouvelle édition avec prudence car la mise en page ne correspond pas toujours à celle désirée initialement par Aragon, sans compter que l'usage du noir et blanc, compréhensible pour des raisons économiques, réduit considérablement la portée de l'ouvrage si l'on compte le nombre d'analyses de la couleur chez Matisse auxquelles se soumet Aragon. On peut ainsi prendre l'exemple du « dialogue de miroirs<sup>81</sup> » entre Nice et le peintre dans « Matisse-en-France » : le Quarto juxtapose une photo de Nice en double page avec le visage du peintre en-dessous. Or, cet assemblage est beaucoup plus marquant dans l'édition originale puisque celle-là procède à un agrandissement de son propre format avec des pages que l'on replie : la photographie de Nice s'étale en fait sur trois pages et le visage du peintre sur la quatrième page de droite. Le visage de Matisse est donc beaucoup plus imposant, de plus, il est à côté de la photographie de Nice et non pas en-dessous, ce qui provoque évidemment un effet visuel différent et justifie la légende donnée par Aragon.

Dans *Henri Matisse, roman*, on ne dépeint pas les tableaux, on ne remplace pas le peint par l'écrit, on tente par l'écrit de frayer un chemin à l'œuvre peinte [...] De même, la reproduction de tableau n'est pas là pour illustrer – preuve à l'appui – une analyse<sup>82</sup>.

La « synthèse » établie entre les différents arts est ainsi à l'œuvre dans la forme même de *Henri Matisse, roman* qui juxtapose constamment texte et image – qui ne relèvent pas d'un principe hiérarchique tacite qui voudrait que l'un se fasse le commentaire de l'autre, mais qui sont au contraire l'aboutissement de ce dialogue d'égal à égal entre les deux arts, ce qui fait évidemment la spécificité et l'originalité de ce livre. Aragon considère que l'image est comme le texte parole, pensée, et peut donc être insérée au sein de ce dernier sans autre forme de procès. C'est en ce sens « que le dessin est écriture<sup>83</sup> ». Cette autonomie des images par rapport au texte n'est en fait qu'un lien de plus avec l'esthétique de Matisse, notamment celle qu'il adopte dans ses livres illustrés : « L'illustration n'est plus ici nécessairement le *résumé* de l'histoire racontée dans le texte de la scène, comme pour un roman de Jules Verne ; elle n'en est pas non plus l'*ornement*<sup>84</sup> », écrit Aragon dans « Matisse ou les semblances fixées » à propos des *Fleurs du Mal* de Matisse. Il serait complexe d'établir une liste exhaustive de tous les rôles que peut acquérir l'image, mais nous

<sup>81</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, pp. 148-49.

<sup>82</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>83</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 27.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 435.

pouvons tout de même en distinguer quelques-uns. Évidemment, la place des images qu'Aragon a lui-même choisie avec soin est déterminante dans le rôle à accorder à celles-ci : certaines vont être placées en face du texte qui les mentionne, d'autres en être considérablement éloignées, certaines vont prendre l'espace de la page, d'autres vont se situer en marge. Les types d'images eux-mêmes sont variés : reproductions de tableaux, mais aussi photographies, reproductions de lettres... Notons également que dans l'édition originale, les tableaux de Matisse sont mis en valeur par l'usage de la couleur. Il y a cependant quelques exceptions : en effet, les états antérieurs des tableaux – les versions non définitives – ne sont conservés que par des photographies en noir et blanc et un des tableaux qui aurait dû apparaître en couleur est en noir et blanc car la Fondation Barnes a refusé de laisser photographier ses tableaux ; de plus, *Madame de Senonnes* d'Ingres est en couleur.

Une reproduction d'un tableau de Matisse illustre parfois simplement la mention de ce même tableau dans le texte : c'est par exemple le cas de l'état définitif de *La Blouse Roumaine*<sup>85</sup> qu'Aragon évoque dans le « Prière d'insérer ». Pourtant, le rôle des images est parfois beaucoup moins clair, et elles peuvent se présenter comme des digressions ou des symboles que le lecteur doit interpréter. Il en est ainsi des différents états de cette même *Blouse Roumaine*<sup>86</sup> qu'Aragon place dans le « Prière d'insérer ». Le tableau n'est en effet pas mentionné à cet endroit du texte<sup>87</sup>. Ces versions sont-elles là à titre documentaire puisque le tableau sera mentionné plus loin ? Mais dans ce cas, pourquoi ne pas les avoir placées immédiatement avant la version définitive et non une quinzaine de pages avant ? Sûrement pour obliger le lecteur à une lecture non-linéaire qu'Aragon appelle plusieurs fois de ses vœux, mais peut-être aussi pour souligner l'aspect plus symbolique que circonstanciel de ces différentes versions. « Matisse effaçant et repeignant sur la même toile<sup>88</sup> » lit-on en légende de ces différentes versions qui pourraient alors faire écho aux états successifs du texte. Matisse repeint et Aragon réécrit. Quelquefois, l'image acquiert plus explicitement un sens figuré. C'est par exemple le cas de la fameuse volière qu'analyse Dominique Vaugeois. Dans « Un personnage nommé La Douleur », Aragon écrit ainsi : « Dans la volière, les oiseaux battaient des ailes<sup>89</sup> », phrase que l'on peut prendre au sens propre puisque Matisse possédait des oiseaux, mais qui est surtout à entendre au sens figuré comme métaphore du chaos régnant dans le Régina à ce moment de désaccord entre les médecins, sens renforcé par l'allusion possible à l'expression « battre de l'aile ». Or, Aragon illustre ce propos de la photographie d'une volière, faisant se chevaucher le plan métaphorique et le plan réel : « La photographie fait alors se heurter deux cadres, deux modes de donation du réel par le biais de deux références, l'une fictive, l'autre réelle<sup>90</sup> ». En effet, la photographie qui a souvent un

---

<sup>85</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>86</sup> *Id.*, pp. 34-37.

<sup>87</sup> Et ce aussi bien dans l'édition Quarto que dans l'édition originale.

<sup>88</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 36.

<sup>89</sup> *Id.*, p. 219.

<sup>90</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 180.

rôle de preuve, d'« effet de réel », illustre ici une métaphore : détournant le principe même de l'illustration, elle crée un décrochage entre les différentes hiérarchies (encore une fois, *Henri Matisse, roman* est touché par la dynamique de l'inversion), comme si le sens figuré l'emportait finalement sur le sens propre. Au contraire, dans « La Grande Songerie », une photographie de Matisse parmi ses plantes<sup>91</sup> illustre le paragraphe sur le jardin d'Armide, comme rappelant le songe à la réalité, créant un effet de décalage mais aussi un lien entre la digression, la songerie et le sujet. Quelquefois, la conception traditionnelle de la photographie comme « preuve » est aussi employée mais presque poussée à l'extrême lorsqu'Aragon choisit d'insérer l'acte de naissance de Matisse<sup>92</sup>. Puisqu'il ne cesse de clamer qu'il ne fera pas la biographie de Matisse dans le « Prière d'insérer », qu'il prendra « ce peintre à l'heure où il quitte Paris en 1940<sup>93</sup> », cette illustration est une contradiction voire une provocation : Aragon feint la biographie traditionnelle (« né le 31 décembre 1869 à Cateau-Cambrésis [...]»<sup>94</sup>), redoublant son texte d'une « preuve » ironique afin de mieux la récuser et dénoncer la vacuité de cette approche (d'autant que le fameux acte de naissance est pratiquement illisible). Le rapport entre l'image et le texte peut aussi parfois être radicalement contradictoire comme c'est le cas des deux autoportraits de Matisse qui encadrent « L'homme fait parenthèse », texte largement consacré à Aragon... : serait-ce alors un jeu de miroir insistant sur la posture introspective et l'attitude réflexive qu'engage l'étude de Matisse<sup>95</sup>, ou est-ce pour l'auteur un moyen de recentrer son propos et d'effacer la digression ?

Mais Aragon ne joue pas seulement sur le sens des images, propre ou figuré, congruent ou contradictoire, il joue également sur leur place et leur mise en page : l'image n'est pas nécessairement placée en face du texte qui éventuellement la commente, elle peut apparaître *avant* ou *après* – en décalage. Un jeu avec le lecteur est ainsi instauré, ce dernier est incité à une lecture non linéaire, il doit revenir sur ses pas ou au contraire avancer : un « nouvel art de lire<sup>96</sup> » est institué par Aragon. Il est par exemple curieux de noter que le tableau d'Ingres, *Madame de Senonnes*, n'apparaît qu'à la fin de « De Marie Marcoz et de ses amants » alors qu'il est son sujet même. Cela participe sûrement d'une esthétique de l'enquête car comme nous le verrons ultérieurement, *Madame de Senonnes* se présente comme le fil rouge du livre, le mystère de Matisse et c'est peut-être pour cette raison qu'Aragon ne place la reproduction (en couleur) qu'à la fin du texte, comme pour ménager le suspense.

L'image contribue donc à la digression mais soutient aussi une dynamique de liaison.

<sup>91</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 285 (« Matisse au jardin d'Armide »).

<sup>92</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>93</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>94</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>95</sup> Ici encore, Aragon transpose l'esthétique de Matisse et fait son autoportrait, comme le peintre a fait le sien.

<sup>96</sup> Françoise Rullier-Theuret, « L'épanorthose ou le mieux est l'ennemi du bien, lecture des notes dans *Henri Matisse, roman* », Cécile Narjoux (dir.), *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011, p. 279.

Dominique Vaugeois observe que « la qualité de ces images [...] est ce qui légitime d'abord pour l'écrivain la publication de ce livre sur un peintre [...]. Mais elle sont incontestablement aussi des repères, l'antidote au vertige de noyade dans les mots<sup>97</sup> [...] ». Si les images déroutent et déroulent sans cesse d'autres pistes, elles relient et stabilisent aussi le sens. Ainsi, deux portraits de Marguerite, la fille de Matisse, encadrent « De la ressemblance », unifiant le texte et dévoilant son véritable propos : les portraits d'Aragon ou d'Ehrenbourg sont finalement anecdotiques, le véritable intérêt du texte est le lien très fort qui unit Matisse à sa fille, autre « mystère » percé par Aragon. Le rôle des images, toujours à chercher dans leur rapport au texte, est multiforme : illustratif, digressif, congruent, paradoxal, ironique, tout comme la place et la taille de celles-ci sont variables. Aragon a créé, par le soin qu'il a accordé à la mise en page, et par ce dialogue du texte et de l'image dans lequel aucun ne prend le pas sur l'autre, un nouvel « objet-livre ». La multiplicité des différentes nuances que peuvent revêtir les images dans *Henri Matisse, roman* reflète l'hétéroclisme du texte. Mais le processus analogique entre peinture et écriture engage aussi un jeu de reflets entre Matisse et Aragon.

### 3) Matisse, miroir d'Aragon ?

L'expérience du duel scriptural qui se déroule dans « Matisse-en-France » s'est produite symétriquement dans l'ordre figuratif, où un jeu parallèle s'instaure entre le portrait du peintre par l'écrivain et le portrait de l'écrivain par le peintre. La permutation des rôles du créateur et du modèle, la variabilité des rapports avec Matisse annonce peut-être la problématique des (autres) derniers romans d'Aragon, où les hypostases du personnage-narrateur-auteur sont figurées et commentées dans leur perpétuelle ambiguïté<sup>98</sup>.

L'éparpillement identitaire, le dédoublement, la fragmentation du moi sont des constantes de l'œuvre aragonienne : cette « confrontation systématique qu'impose le lyrisme aragonien à la multiplicité d'être soi-même » est définie par Olivier Barbarant comme « l'un des scandales les plus fascinants d'Aragon<sup>99</sup> ». Si Olivier Barbarant s'intéresse à la poésie d'Aragon, cet éclatement identitaire est bien sûr présent dans ses romans, surtout dans ses derniers romans, et sera poussé à son paroxysme dans *Théâtre/Roman* dans lequel l'Acteur finit par se confondre avec l'Auteur au terme de jeux de miroirs vertigineux. Aragon écrit dans ce dernier roman : « [...] je suis mon propre et seul interlocuteur. Qu'on entende bien que, lorsque je dis le Théâtre, le Théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges. *Il faudrait tout relire de ce point de vue. Ou tout déchirer*<sup>100</sup> ». Or, nous pourrions relire *Henri Matisse, roman* de ce point de

<sup>97</sup> « Se relier par l'image, Aragon iconographe dans *Henri Matisse, roman* », *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome III : Se relire par l'image*, Mireille Hilsum et Hélène Védrine (dir.) *Les cahiers de marge*, n° 10, Kimé, 2012, pp. 96-97.

<sup>98</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Les marges de "Matisse-en-France". Variations sur une préface », *op. cit.*, p. 129.

<sup>99</sup> *L'opéra de la personne : le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon, de Les Yeux et la mémoire (1954) à Les Poètes (1960)*, thèse sous la direction de Marie-Claire Dumas, 1994, pp. 178-180.

<sup>100</sup> *Théâtre/Roman*, Gallimard, 1974, p. 345. Notre soulignement.

vue, tant la part autobiographique y est importante. Souvent, Aragon raconte son histoire avec celle de Matisse, et se sert de ce dernier comme d'un miroir, s'identifiant notamment à la vieillesse du peintre : lorsqu'il réécrit ses articles dans les années soixante, Aragon a désormais l'âge que Matisse avait au moment de leur rencontre, l'âge de faire le point sur sa vie. La relecture, rétrospective, est imprégnée de réflexions autobiographiques. Outre la création qui, comme nous l'avons vu, sert de perpétuel miroir entre Matisse et Aragon, la vieillesse, obsession hantant la dernière œuvre aragonienne, sert donc ici de point de départ à ce jeu de reflets entre les deux hommes.

Et je peux bien raconter l'histoire d'autrui, c'est toujours la mienne. Toujours le mien, le temps qui ne passe pas<sup>101</sup>.

Le thème du dédoublement habite d'ailleurs aussi *Henri Matisse, roman*. Aragon écrit à la mort de Matisse dans « D'un texte déchiré » : « Peut-être que de ma vie je n'ai été plus loin de moi-même, plus séparé de moi, écrivant<sup>102</sup> », parlant de lui-même comme « un de ces personnages dédoublés<sup>103</sup> ». Paradoxalement, c'est dans ce livre *a priori* le plus impersonnel d'Aragon (en ce sens qu'il est explicitement consacré à quelqu'un d'autre, de par son titre, son sujet, son projet) que l'écrivain se dévoile probablement le plus. Il est assez amusant de remarquer que dans la biographie d'Aragon écrite par Pierre Daix, *Henri Matisse, roman* est précisément cité pour éclairer des aspects intimes de la vie d'Aragon, comme la relation à son père, ou la destruction par le feu de *La Défense de l'infini* à Madrid (dont il n'a jamais parlé auparavant selon le biographe<sup>104</sup>). Pierre Daix lui-même constate : « il y est aussi beaucoup question d'Aragon au miroir de Matisse. Je ne connais pas un autre livre de lui, avant *Théâtre/Roman*, où il ait tant livré sans ambages de lui-même<sup>105</sup> ». Mais *Théâtre/Roman* est si confus à cause du volontaire brouillage de l'énonciation et du désordre des chapitres qu'*Henri Matisse, roman* nous semble bien plus autobiographique, d'autant que l'énonciation y est évidemment référentielle et non-fictionnelle (le « je » qui s'exprime correspond à Aragon).

Aragon n'était pas homme à s'exhiber. Il ne rédigea ni Mémoires ni autobiographie critiquant ce qu'il appelait les « autobiomachins » et affirmant dans un article sur *Les Mots* de Sartre : « Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie ». Seules les notes de *L'Œuvre poétique*, recueil exhaustif de sa poésie en quinze volumes où il commente son travail, donnent des éléments pour un parcours autobiographique<sup>106</sup> [...]

Cette affirmation de Frank Delorieux est à nuancer : Aragon parlait en fait souvent de lui-même, mais toujours de manière détournée, allusive. C'est évidemment encore de façon indirecte, par déplacement, qu'Aragon cède à la pulsion autobiographique dans *Henri Matisse, roman* mais peut-

<sup>101</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>102</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 752.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Pierre Daix, *Aragon*, Taillandier, 2004, réédition revue et corrigée de la biographie *Aragon : une vie à changer*, Laffont, 1974, p. 284.

<sup>105</sup> *Id.*, p. 558.

<sup>106</sup> Franck Delorieux, « Aragon au masque tragique », *Hors-série Louis Aragon, Le Monde*, novembre-décembre 2012, p. 107.

être que c'était pour lui la seule manière de parler de son « roman familial » et des traumatismes de son enfance, précisément en contournant les « autobiomachins ». C'est aussi une certaine vision de la littérature qu'Aragon a ainsi exposée : il n'y aurait pas d'intérêt à parler de soi *directement*. Il écrit d'ailleurs en 1964 dans « Les Clefs », article des *Lettres Françaises* : « Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie. [...] Chez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter<sup>107</sup> ». La deuxième partie de la citation de Frank Delorieux souligne qu'*Henri Matisse, roman* reste relativement méconnu, car comme nous allons le démontrer, et comme le constate Pierre Daix lui-même, il est strictement impossible de dire que seules les notes de *L'Œuvre poétique* sont autobiographiques si on a lu « le *Roman de Matisse*<sup>108</sup> »... Même dans *Henri Matisse, roman*, il est révélateur de voir que c'est encore souvent dans le paratexte, dans cet « hors-texte » qu'Aragon revient sur sa propre vie, comme si ce « désir autobiographique » relevait d'une pulsion incontrôlable, que l'écrivain parvient tout de même à mettre à distance en le confinant au paratexte.

Mais c'est surtout le « double » Matisse, déclenchant le désir autobiographique, qui paraît ici symptomatique de l'approche indirecte d'Aragon qui se cache dans grand nombre de ses œuvres derrière des « doubles » qui ne sont souvent que des reflets de lui-même, plus ou moins flous, plus ou moins fidèles. Dominique Vaugois a donc raison de remarquer qu'« Aragon, chemin faisant, se fait le biographe du biographe et amorce sur le mode de la prétérition une autobiographie commencée *au miroir* d'une autre vie<sup>109</sup> ». Sur le mode de la prétérition en effet car dès le « Prière d'insérer », Aragon semble s'inscrire contre la démarche adoptée par J.P Eckermann dans son livre sur Goethe (le biographe fait précéder les *Conversations* de sa propre biographie). Mais « semble » seulement car même dans son refus, Aragon ne résiste pas au désir de « se raconter » : « Enfin je n'éprouvais pas l'envie de me raconter à partir de l'Esplanade des Invalides, à Paris, où je suis né dans l'automne de 1897<sup>110</sup> ». Alors, refus sincère et impossibilité de s'y tenir ou simple jeu rhétorique ? Il est difficile de trancher car les deux entrent probablement en ligne de compte. Nous avons parlé de « doubles », mais il faut aussi mentionner les « masques » qui sont multiples dans ses œuvres : le goût du théâtre et du déguisement y sont sans doute pour quelque chose, mais on ne peut négliger la contradiction qui divise Aragon entre la tentation de se dévoiler, et la pudeur, la souffrance que cela provoquerait.

L'important réside dans une perspective énonciative qui considère la particularité d'une écriture du « je » si étroitement liée à un « il » et à un « tu » qu'elle réévalue les liens du biographique et de l'autobiographique<sup>111</sup>.

Cette réflexion de Dominique Vaugois montre que le « je » aragonien ne peut se dévoiler et se dire

<sup>107</sup> Cité par Daniel Bougnoux dans *Aragon, la confusion des genres*, Gallimard, 2012, p. 36.

<sup>108</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 367. Soulignement d'Aragon.

<sup>109</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 191. Notre soulignement.

<sup>110</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 32.

<sup>111</sup> Dominique Vaugois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 191.

que masqué, au miroir des « doubles ». Aragon s'adresse peu à Matisse directement et parle essentiellement de lui par le biais de la troisième personne (même si nous avons vu qu'il met aussi en scène des dialogues fictifs), et l'usage de la deuxième personne est réservée à l'adresse au lecteur ou à Elsa – ces deux dernières instances valent pour une grande partie de l'œuvre d'Aragon, surtout ses poèmes. Si la poétique du dialogue est alors si fondamentale, c'est que, lieu de l'échange avec l'autre, *Henri Matisse, roman* est aussi le lieu de l'échange avec soi-même.

Le système des notes a été inventé pour *Matisse-en-France*, qui a paru en 1943 [...] Il s'agit soit de notes émanant directement de Matisse, comme je viens de le dire, soit d'explications qui formaient donc des notes marginales [...] Ensuite se sont ajoutées des notes qui sont des « repentirs », comme le disent les peintres. Ces deux dernières séries de notes ne sont plus le fruit d'une conversation directe avec Matisse, mais plutôt d'une *conversation entre moi en moi*. J'avais écrit certaines choses et je me reprenais, tout comme je me reprends en parlant<sup>112</sup>.

Aragon évoque dans cet entretien avec Jean Ristat les différentes strates du texte, ainsi que la proximité de l'oral et de l'écrit, mais il importe davantage ici qu'il souligne une évolution (comme si le dialogue avec Matisse avait amorcé un dialogue avec lui-même) et qu'il insiste sur le rôle des notes. Matisse suscite chez Aragon l'introspection, et cela est peut-être lié à la relation d'admiration qu'il entretient avec lui : « J'avais une peur atroce de lui paraître sot. C'est-à-dire qu'il comprît, qu'il lût ce que je pensais de moi-même<sup>113</sup> » écrit-il dans le « Prière d'insérer ». Il faut donc encore une fois convoquer cette dynamique de l'inversion qui sous-tend l'œuvre et qu'Aragon lui-même reconnaît : « J'écris ceci, pensant à qui ? Matisse apparemment, ou moi-même : il faut me pardonner cet indécent aveu, fût-ce à mi-voix fait<sup>114</sup> ». Et plus d'une fois, Aragon donne l'impression de parler en fait de lui sous le pseudonyme « Matisse » : « Tout se passait comme si, au tard de sa vie, Henri Matisse, à l'occasion de certains livres, racontait sa vie<sup>115</sup> » ; c'est évidemment exactement ce que fait Aragon. Qu'en conclure ? Qu'Aragon imite l'esthétique matissienne, ou bien que Matisse est parfois un des masques du « je » ? Cette deuxième hypothèse nous semble plus vraisemblable mais il faut cependant être prudent : un tel cas de substitution est relativement rare et la plupart du temps, Aragon ne fait que souligner les nombreuses similitudes entre l'esthétique de Matisse et la sienne en pratiquant l'analogie. Ajoutons que l'expression « à l'occasion » dénote bien le détournement du projet original et le refus de l'autobiographie conventionnelle.

Mais nous avons encore peu parlé du rôle des notes que mentionne Aragon à Jean Ristat. Si celles-ci sont, dans un premier temps, un vecteur du dialogue avec Matisse (nous avons vu que les corrections des manuscrits par Matisse apparaissent très largement en notes), une seconde série de notes « loin d'effacer la subjectivité de l'auteur, prennent le plus souvent un tour personnel et

<sup>112</sup> Sur *Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, *op. cit.*, p. 21. Notre soulignement.

<sup>113</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>114</sup> *Id.*, p. 750.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 613.

renvoient à la sphère intime<sup>116</sup>». En effet, une partie des notes, rétrospective, ne renvoie qu'à Aragon lui-même se relisant à la lumière de ce qu'il est devenu (« le fruit d'une conversation entre moi et moi »), le ton se fait alors désabusé, nostalgique, apologétique, parfois moqueur :

J'ai longtemps essayé de penser de moi-même que j'étais optimiste, je me suis forcé à le croire. J'aurais voulu l'être. J'ai sacrifié ma vie à le prétendre. Pour les autres. J'ai vécu trop longtemps pour « garder la pose ». Pardonnez-moi... – Note de 1969<sup>117</sup>.

Si les évènements de la vie d'Aragon sont souvent plus racontés dans le texte que le paratexte, une partie des notes sont autobiographiques en ce sens que le sujet effectue un retour sur sa vie passée : selon la définition de Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>118</sup> ». Ainsi, le point de vue rétrospectif souvent adopté par Aragon (joliment défini par l'alexandrin : « Je reviens sur mes pas, je les compte et m'y perds<sup>119</sup> ») et l'analyse de la personnalité sont caractéristiques de l'écriture autobiographique. Le processus rétrospectif induit parfois une dissociation radicale entre le « moi » présent et le « moi » passé qu'il conviendrait de rapprocher de la fragmentation du moi chez Aragon : « Bon, laissons là ce jeune homme en toute chose qui a tendance à ne chercher que le décor des voluptés<sup>120</sup> » écrit-il dans « De la couleur ». Il ne s'agit pas à proprement parler d'un énallage de personne, auquel Aragon a beaucoup recours dans *Le Roman inachevé* par exemple, mais le « je » se divise et mis à distance, il devient parfois un « il ». Aragon instaure aussi un pacte tacite avec le lecteur : il promet en quelque sorte de « tout » dire, de tout inclure, même les griffonnages de Matisse, même le « texte déchiré ». Ce n'est évidemment pas un pacte autobiographique puisqu'Aragon n'établit non pas comme projet de raconter sa propre vie ou celle de Matisse, mais plutôt de transmettre de manière exhaustive ce qu'il a connu du peintre et ce qu'il a écrit sur lui ; pourtant, l'exigence d'honnêteté et la notion d'un devoir de l'écrivain envers le lecteur nous rapprochent de Rousseau :

voilà que je retombe sur ces phrases embarrassées, et que je me demande *quel droit j'ai de cacher*, non point ce que Matisse ne m'a pas chargé de dire, mais ce trouble éprouvé par moi, Matisse vivant, que j'avais cru bon, ne fût-ce qu'un jour, Matisse mort, d'écrire, de décrire pour je ne sais quelle défense de moi-même<sup>121</sup>.

Comme chez les mémorialistes d'Ancien Régime, il y a aussi une dimension apologétique lorsque l'auteur affirme écrire pour « je ne sais quelle défense de [lui]-même ». Aragon joue très probablement avec ces *topoi* littéraires.

La part autobiographique de *Henri Matisse, roman* ne se situe cependant pas uniquement

<sup>116</sup> Françoise Rullier-Theuret, « L'épanorthose ou le mieux est l'ennemi du bien, lecture des notes dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, op. cit., p. 276.

<sup>117</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 352.

<sup>118</sup> *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

<sup>119</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 332.

<sup>120</sup> *Id.*, p. 728.

<sup>121</sup> *Id.*, p. 749. Notre soulignement.

dans la posture rétrospective puisqu'Aragon raconte aussi dans ce livre des événements intimes, qu'il n'a jamais racontés ailleurs pour certains d'entre eux ou en tout cas pas de manière si directe. En effet, il faut remarquer que plus qu'ailleurs dans son œuvre, Aragon se met à nu, ne serait-ce que par l'énonciation conditionnée par l'esthétique de l'essai : il écrit en son nom propre, et non sous le masque d'un personnage de fiction ou d'un je lyrique (même s'il se cache parfois derrière le double matissien). Nous ne ferons pas une liste exhaustive de tous les événements racontés, mais nous retiendrons les plus marquants : Aragon revient par exemple plusieurs fois sur son départ de Nice avec Elsa après l'invasion des Italiens mais on pourrait établir un lien avec Matisse puisque c'est à ce moment qu'il quitte le peintre qu'il ne retrouvera qu'après la guerre. Il fait également plusieurs fois allusion à la mort d'Elsa (uniquement dans le paratexte puisqu'elle est morte peu avant la sortie du livre). Aragon écrit ainsi dans une note de 1970 tirée d' « Un texte déchiré » : « J'avais toujours cru mourir le premier<sup>122</sup> », modifiant alors le propos premier du texte dans lequel il identifiait le jour de la mort de Matisse comme « le jour le plus dramatique de [s]a vie<sup>123</sup> ». La dernière page du livre est une dédicace qui met en relief le désespoir d'Aragon et la vanité de tout acte d'écriture sans Elsa : « Et oui, c'est fini, c'est bien fini. Dieu, pourquoi, pour qui écrire ?<sup>124</sup> ». La page de titre d' « Écrit en 1969 » fait aussi place à une dédicace à Elsa : « je dédie tout ce livre à celle qui l'habite entièrement<sup>125</sup> », et Aragon ajoute : « Et tant pis si ces mots flanquent le désordre à la typographie du livre<sup>126</sup> ». Cette dernière phrase souligne la prolifération du paratexte pendant les années précédant la publication mais révèle aussi que l'écrivain a conscience que les digressions autobiographiques déstructurent le texte. Cependant, le personnage d'Elsa dans l'œuvre aragonienne est à étudier avec précaution : sa mention n'est souvent pas spécifiquement autobiographique mais correspond davantage à une posture adoptée par Aragon, et ce notamment dans ses poèmes qui lui sont tous dédiés. Elsa apparaît depuis longtemps dans l'écriture d'Aragon simultanément comme la muse inspiratrice de l'œuvre et son unique destinataire (« Rien de ce que j'écris n'est autre chose qu'un écho de toi, la nuit que je crois toujours entendre...<sup>127</sup> » dit une note de « L'homme fait parenthèse ») rappelant entre autres le poème *Elsa* (« Si chaque mot qui se brise dans ma voix ils ne savent point que c'est une harmonique de ta gorge<sup>128</sup> »), même si ici, la mort d'Elsa induit un changement de ton et une douleur peut-être plus autobiographique que les déclarations d'amour qu'Aragon a tant multipliées dans son œuvre. L'écrivain mentionne aussi la mort de sa mère dans « Un personnage nommé La Douleur » et s'il ne s'attarde pas sur le sujet (« Bon, parlons d'autre

---

<sup>122</sup> *Id.*, p. 753.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Id.*, p. 845.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 237.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Id.*, p. 607.

<sup>128</sup> *In* : *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2007, p. 284.

chose<sup>129</sup>»), il donne la date précise et le lieu de sa mort (le 2 mars 1942 à Cahors), précisions éminemment autobiographiques qu'Aragon ne confiera guère ailleurs. Mais l'élément le plus frappant est la présence directe et insistante du père d'Aragon. En effet, son père dont l'ombre fantomatique hante le reste de son œuvre<sup>130</sup> est ici convoqué très explicitement. Aragon l'évoque une première fois dans « Ce jour d'avant après » mais sur le mode de la prétérition : « non, mais je vous le demande, qui ça intéresse-t-il ?<sup>131</sup> ». C'est dans « Que l'un fût de la chapelle » qu'Aragon relate la conversion catholique forcée de son père à la fin de sa vie, et la demande de celui-ci lorsqu'il était encore lucide qu'Aragon rétablisse la vérité si jamais on profitait de sa faiblesse – ce qu'Aragon n'a pas fait en 1931 mais qu'il fait ici, dans *Henri Matisse, roman*. Ainsi, ce livre, comme tout autobiographie, est aussi le moyen pour l'auteur de régler des comptes avec le passé. Le passage le plus marquant pour tout lecteur d'Aragon est évidemment celui qui précède le récit de la conversion, c'est-à-dire le résumé de son « roman familial » parcourant son œuvre entière sur le mode de l'allusion, et qui est ici raconté avec une franchise et une distance déconcertantes :

Je l'appelais *Parrain*, c'était la version pieuse des choses. Il y renonça, pendant la guerre, quand je revêtis l'uniforme, et força ma mère à me dire qu'elle n'était pas ma sœur, parce qu'il ne voulait pas que je pusse être tué sans savoir que j'avais été une marque de sa virilité<sup>132</sup>.

Plusieurs extraits de « Que l'un fût de la chapelle » sont d'ailleurs cités par Pierre Daix dans les premiers chapitres, consacrés à l'enfance, de sa biographie. Il est du reste intéressant de remarquer que dans ces chapitres, les principales œuvres citées sont des entretiens (*Aragon parle avec Dominique Arban* essentiellement) mais aussi des textes écrits pour les *Œuvres romanesques croisées*. Or, les *ORC* et *L'Œuvre poétique*, grandes entreprises éditoriales qui, comme *Henri Matisse, roman*, visent à unifier des textes et juxtaposent deux temporalités distinctes (des avant-textes, après-textes, préfaces ou postfaces sont composés et insérés entre les romans ou poèmes), contiennent les textes parmi les plus autobiographiques d'Aragon, l'écrivain se dévoilant au rythme de la relecture. Évidemment, l'audace de *Henri Matisse, roman* est de se présenter comme une œuvre à part entière et de s'afficher comme un texte qui n'est *a priori pas* sur Aragon. En effet, l'intérêt d'*Et comme de toute mort renaît la vie* (beaucoup cité par Pierre Daix) est moindre puisqu'Aragon se donne presque comme but avoué dans cette introduction générale aux *ORC* de faire « en quelque sorte le point sur sa biographie<sup>133</sup> ». Cependant, il faut avancer avec prudence dans les textes « autobiographiques » d'Aragon puisqu'on sait que les différentes versions qu'il a

<sup>129</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 210.

<sup>130</sup> « Quelqu'un qu'on ne voit pas est trahi par l'armoire » disait *Le Roman inachevé*, in : *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 132.

<sup>131</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 343.

<sup>132</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 687. La formule ressemble fort à celle du « Mentir-vrai » dans laquelle l'adjonction de l'adjectif « prolongé » renforçait encore l'ironie : « Cet homme, il ne voulait pas que je sois tué sans avoir appris que j'étais le fruit de ses vertus viriles prolongées ». (*Le Mentir-vrai*, Gallimard, 1980, p. 19).

<sup>133</sup> Pierre Daix, *Aragon, op. cit.*, p. 20.

données de son histoire sont parfois très contradictoires. On lit par exemple dans « Que l'un fût de la chapelle », négligence ou erreur volontaire compte-tenu de l'animosité d'Aragon à l'égard de son père, que « cet homme est mort, cela devait être en 1932<sup>134</sup>» alors que Louis Andrieux est mort pendant l'été 1931... Finalement, mort d'Elsa, mort de la mère d'Aragon, mort de son père et mort de Matisse, l'ouvrage, bien que consacré à la lumière matisienne, est écrit sous le signe de la mort et de la vieillesse.

D'autre part, l'Histoire qui est dans l'œuvre d'Aragon toujours entremêlée, imbriquée à son histoire personnelle et souvent indissociable de celle-ci, est aussi largement présente dans *Henri Matisse, roman* – et c'est d'ailleurs à elle qu'est attribué l'abandon du roman dans les années quarante, « parce que rien de ce qu'on pouvait entreprendre ou faire, en ce temps dont je ne parle pas, n'était jamais achevé, toujours à la merci d'un hasard, d'un coup de sonnette<sup>135</sup>». Le but du « Prière d'insérer » défini par Aragon dans ses entretiens avec Jean Ristat est ainsi « d'informer le lecteur sur les *conditions historiques* – celles de 1941 et des deux années qui ont précédé – dans lesquelles ce projet s'était amorcé<sup>136</sup>». C'est également l'Histoire, ou plus précisément l'engagement d'Aragon dans la Résistance qui explique le pseudonyme de B. d'Ambérieux utilisé pour la première publication de « Matisse ou la grandeur ». C'est encore l'Histoire qui devait marquer la séparation entre les deux anthologies : « donc l'*Anthologie I* s'arrête avec l'apparente paix qui fut la pause entre les deux grandes guerres de notre vie<sup>137</sup>». Si Aragon décrit certains événements historiques, par exemple la rafle des Juifs à Villeneuve dans « Un personnage nommé La Douleur » ou le départ précipité de Nice avec Elsa après l'invasion des Italiens dans « Ce jour d'avant après », l'Histoire est surtout une ombre menaçante qui plane sur le roman, obligeant les textes des années quarante aux non-dits parce qu'« à cette époque, il y avait des choses qu'il n'était pas question d'écrire<sup>138</sup>», et incitant l'écrivain à une relecture de ses textes et de Matisse sous le prisme historique dans les années soixante. La relecture le conduit ainsi à ajouter un paragraphe à « Matisse-en-France » dans lequel il rapporte une parole de Matisse : « Et *vous aussi* n'en faites pas trop...<sup>139</sup>», formule allusive qu'Aragon précise dans une note de 1968 : « Ce que H. M. m'avait dit de son fils Jean, c'était qu'il tremblait pour lui, sachant que celui-ci cachait de la dynamite sous ses sculptures. D'où le sens du *vous aussi*<sup>140</sup>». Non seulement la relecture rétrospective engage Aragon à une nouvelle lecture des événements, mais elle permet aussi de dire ou d'explicitier ce qui ne pouvait qu'être caché ou voilé

<sup>134</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 690.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>136</sup> *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat, op. cit.*, p. 11. Notre soulignement.

<sup>137</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 370. Cependant, la nature de la césure en 1939 est contestée dans l'« Anthologie II » : « Il faut l'avouer, cette césure est d'autre sorte. C'est au printemps 40 qu'Henri Matisse éprouve les premières atteintes du mal » (p. 781).

<sup>138</sup> *Id.*, p. 166.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 165.

<sup>140</sup> *Id.*, p. 166.

dans les années quarante.

Ainsi, l'esthétique du dialogue est dans *Henri Matisse, roman* essentielle : à la fois dans la forme du livre qui met en scène le dialogue du peintre et de l'écrivain par un système de notes – lieu d'échange entre le texte et le paratexte – et par une rencontre permanente de l'image et de l'écrit au cœur de la mise en page du livre, mais aussi dans le fond, puisque c'est par le dialogue qu'Aragon entend comprendre son « modèle » et par la confrontation de leurs deux esthétiques qu'il cherche à percer le mystère de la création. Mais bientôt, cette poétique du dialogue poussée à l'extrême transgresse ses propres limites et participe d'une dynamique de l'inversion.

C'est que, l'un comme l'autre, nous étions aux prises avec le portrait de l'autre<sup>141</sup>.

Première inversion, Matisse, d'« objet » du texte devient sujet, érigé au rang de second écrivain. Aragon s'efface ainsi dans beaucoup de textes devant la parole de Matisse et le paratexte, lieu d'expression des corrections et commentaires du peintre, envahit et dévore l'espace textuel.

C'est lui qu'il comprend en elles, mais il faut bien croire qu'il les comprend aussi<sup>142</sup>.

Deuxième inversion, le dialogue avec Matisse engendre un dialogue d'Aragon avec lui-même et est parfois un double, un masque de l'écrivain ou simplement l'« occasion » pour Aragon de se raconter, sous couvert de parler d'autre chose : Matisse est parfois un alibi. Outre l'effet de miroir qu'engage le personnage de Matisse, le processus de relecture engendre également une attitude rétrospective – d'où l'aspect autobiographique de bien des notes des années soixante. Ces deux distorsions brouillent les pistes de lecture et éloignent le livre de l'essai d'art que le lecteur aurait pu s'attendre à trouver.

Si cette esthétique du dialogue vise *a priori* à unifier (les textes, les temporalités) et à mettre en valeur le lien entre les deux hommes, la multiplication des horizons d'attente et les inversions participent d'une seconde dynamique qui entre en contradiction avec la première : celle de la discontinuité et de la rupture. Daniel Bougnoux et Cécile Narjoux remarquaient déjà que deux esthétiques s'affrontaient dans *Le Roman inachevé*, une visant à édifier et l'autre à déconstruire<sup>143</sup>.

Essentiellement digressif, *Henri Matisse, roman* combine le souci d'un ordonnancement clair et cohérent de l'œuvre et le maintien d'un désir d'écart, un amour des marges ; nul texte, plus que lui, ne traduit cette caractéristique dominante de l'esthétique aragonienne : la tension entre une force centripète de rassemblement et de cohérence et une force centrifuge, qui brise, prend la tangente, mélange ce qu'il s'agissait d'abord de démêler<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> *Id.*, p. 290.

<sup>142</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 89 (Aragon parle des modèles féminins de Matisse).

<sup>143</sup> *Le Roman inachevé*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 32.

<sup>144</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 189.

## II) Une esthétique de la rupture : l'art comme changement de perspective



Matisse, *Aragon*, dessin à l'encre (variation), mars 1942.

Si je voulais vraiment parler de ces dessins, je tâcherais de les aborder moins par les variations du visage que par la figuration de la cravate<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 491.

Le parti pris de l'hétérogénéité, la dimension essentiellement hybride du roman, la tendance à la saturation et à l'excès, la pratique essentielle du collage, sont autant de forces centrifuges qui tendent à rompre la continuité de l'œuvre et à morceler le texte<sup>146</sup>.

*Henri Matisse, roman* est un ouvrage à première vue très déstabilisant pour le lecteur. L'absence d'organisation chronologique et la largeur du spectre temporel (il y a presque trente ans d'écart entre les premiers et les derniers textes), l'absorption de l'espace-texte par un paratexte qui ne cesse de grossir, l'hétérogénéité des textes et les incessantes digressions sont autant d'éléments qui détruisent le mode de lecture linéaire auquel tout lecteur est habitué, et obligent à une lecture active, participative – et surtout à une *relecture*. De plus, cette composition éclatée de l'ouvrage pose nécessairement un problème générique : recueil d'articles ? L'organisation a-chronologique, le titre et les renvois détruisent cette hypothèse. Essai d'art alors ? Roman ? L'œuvre, par son titre même, oblige la critique à aborder la question du genre... et à s'enfermer dans une aporie car il semble qu'*Henri Matisse, roman* joue avec les frontières des genres tout en prenant soigneusement la précaution de demeurer inclassable.

### **1) Explosion et dispersion**

Du même coup, le roman crée au bord de sa propre destruction. Une poussée centrifuge disloque les grands romans, tiraillés entre la gravitation et la dispersion des idées<sup>147</sup>.

*Henri Matisse, roman* est éclaté par son mode de composition, comme nous allons le voir (cela relève donc de l'agencement et de la mise en page), mais aussi par les circonstances de son écriture, et le style même de celle-ci qui va de parenthèses en digressions. Par cette esthétique de la rupture, il nous semble qu'Aragon prône une nouvelle manière d'écrire et de lire, « cubiste » en ce sens qu'elle multiplie les points de vue, les angles d'attaque, bien plus qu'elle n'essaye de construire un portrait continu. Par ce patchwork de perspectives, l'auteur, comme le lecteur, accéderait alors à une vision totale.

#### *a) Une composition éclatée*

Regardez de près ces pages : ce qui en est la caractéristique est, à mon avis, plutôt l'incohérence que la cohérence, mais on se tromperait lourdement à penser que cette incohérence est totalement involontaire. Il faut savoir que j'ai joué avec les chapitres qui se constituaient, et ne s'inséraient pas nécessairement où j'en étais de l'écriture... que j'ai joué avec ces chapitres comme l'on bat les cartes avant de servir ses partenaires et soi-même et tant pis ou tant mieux si le tricheur à l'as de carreau se fait prendre par quelqu'un qui, au lieu de se trouver dans la pièce mal éclairée du tableau de Georges de La Tour, regarde de la place du peintre ce qui se passe dans le dos tourné vers nous de ce jeune homme<sup>148</sup>.

Cette citation de *Théâtre/Roman* illustre bien la discontinuité caractéristique des derniers

<sup>146</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 163.

<sup>147</sup> Daniel Bougnoux, *Aragon, la confusion des genres, op. cit.*, p. 7.

<sup>148</sup> *Théâtre/Roman, op. cit.*, p. 408.

romans d'Aragon. Ce dernier roman aurait réellement été composé comme on bat les cartes si l'on en croit l'interview de Jean Ristat par Renate Lance-Otterbein<sup>149</sup>. « Les épingles éparses d'une boîte renversée<sup>150</sup> », « cette architecture de hasard<sup>151</sup> » qu'Aragon commente dans *Henri Matisse, roman* ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la métaphore du jeu de cartes, si présente dans l'œuvre aragonienne<sup>152</sup>. Pourtant, dans le cas de *Henri Matisse, roman*, si l'ordre choisi par Aragon pour agencer ses textes est troublant et déconcertant en cela qu'il n'est pas chronologique, il est indéniable qu'un certain « ordre » existe. L'auteur choisit en effet d'entremêler deux chaînes de textes : ceux écrits dans les années quarante qui ont pour la plupart fait l'objet de pré-publications (c'est le cas de « Matisse-en-France », préface au livre de Matisse, *Thèmes et Variations*) et ceux écrits dans les années soixante, pour la plupart inédits (comme le « Prière d'insérer »). On relève pourtant beaucoup d'exceptions à cette règle de composition et un certain nombre de textes posent problème. Ainsi, le principe d'alternance n'est pas toujours respecté : quelquefois, deux textes de la même chaîne temporelle se succèdent. C'est par exemple le cas d'« Un personnage nommé La Douleur » et « Écrit en 1969 » : la succession pourrait s'expliquer par la complémentarité des deux textes. En effet, on lit dans « Écrit en 1969 », consacré à l'illustration de *Ulysses* de Joyce :

Et, cette fois, l'initiative de George Macy aura été à l'origine d'un fait qui est à bien peu près sans équivalent chez Matisse, avec l'image d'Ulysse crevant l'œil de Polyphème, elle aura poussé le peintre à introduire dans son œuvre la violence, et à la fois la douleur du Cyclope<sup>153</sup>.

« Un personnage nommé La Douleur » avançait l'idée que la douleur du peintre transparissait très peu dans l'œuvre de Matisse, si ce n'est pour *Pasiphaé*, seul livre de Matisse « qui ait le caractère tragique<sup>154</sup> ». Ici, on lit alors en note : « Le seul ? Je dis cela parce que Matisse n'a jamais compté le *Ulysses* de Joyce pour lequel il fit six gravures, comme un livre de lui. *J'y reviens plus loin*<sup>155</sup> ».

C'est également la complémentarité qui paraît régir le rapprochement de deux textes des années quarante cette fois-ci, « Les Semblances fixées » et « Matisse et Baudelaire ». En effet, « Les Semblances fixées » aborde déjà largement l'illustration des *Fleurs du Mal*, et racontent l'histoire des lithographies perdues. Dominique Vaugeois se demande même si ces deux textes ne feraient pas « un seul et même texte<sup>156</sup> », remarquant « comment les lois de la composition influent sur l'identité textuelle dans l'appréhension des limites d'un texte et dans son individualisation par

<sup>149</sup> « Oui, c'est ce qu'il faisait pour *Théâtre/Roman*. Il le faisait volontairement. Il battait les cartes jusqu'à trouver l'ordre du jeu », in : « Comment Aragon écrivait-il ? », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n° 1*, 1988, p. 13.

<sup>150</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>151</sup> *Id.*, p. 593.

<sup>152</sup> D'ailleurs, elle est présente dans *Henri Matisse, roman* pour désigner les portraits d'Aragon faits par Matisse : « Plus tard, quand j'ai repris ce jeu de cartes, je me suis demandé pour tel ou tel dessin, quel film avait bien pu voir Matisse pour influencer ainsi sa main » (*Id.*, p. 484).

<sup>153</sup> *Id.*, p. 244-245.

<sup>154</sup> *Id.*, p. 230.

<sup>155</sup> *Ibid.* Cette note qui fait le lien entre les deux textes encourageait leur rapprochement dans la composition.

<sup>156</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 41.

rapport aux autres parties d'un tout<sup>157</sup>». Elle avance aussi l'hypothèse que dans « Matisse et Baudelaire », « le texte de 1946 disparaît, s'efface devant les énoncés de 1967, qui prennent le dessus et forment la temporalité dominante du texte, qui relève alors de la seconde chaîne et rétablit l'alternance<sup>158</sup>». Le texte de 1946 n'occupe en effet que deux pages sur les douze de « Matisse et Baudelaire » dans l'édition Quarto. Notons pourtant que le texte qui suit, « De la ressemblance », est daté de 1968, donc même si nous considérons « Matisse et Baudelaire » comme appartenant à la seconde chaîne de textes, il ne rétablit en rien l'alternance. À la fin du second volume, la composition est de plus en plus lâche et de plus en plus de doublons de textes apparaissent sans que le rapport entre les deux ne soit aussi clair que précédemment : « Ronsard ou le 80ème printemps » écrit en 1948 et « Au jardin de Matisse », 1950 ; « Que l'un fût de la chapelle » et « De la couleur », tous deux des années soixante ; « Le ciel découpé » et « Henri Matisse dans sa centième année », également des années soixante ; ou encore « Le sourire de Matisse », « D'un texte déchiré » et « Quatre ans... », textes des années 1950, n'appartenant véritablement donc à aucune chaîne de textes mais leur lien est plus évident car ils évoquent tous trois la mort du peintre en 1954.

De plus, certains textes des années quarante sont inédits tandis que certains textes des années soixante ont déjà été publiés. Ainsi, « Écrit en 1969 » n'est pas inédit mais figure pour l'essentiel dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* ; en revanche, « La Grande Songerie » est un inédit puisqu'Aragon reconstitue un discours prononcé en 1946 qui n'a jamais été publié, sauf pour une partie dans *Les Lettres françaises* en 1964<sup>159</sup>. Dans le deuxième volume, nous pouvons citer les deux derniers textes avant l'anthologie, datant tous deux des années soixante, mais ayant déjà connu une publication dans *Les Collages* pour « Le ciel découpé » et dans *Les Lettres françaises* pour le poème « Henri Matisse dans sa centième année ». On ne peut se fier à aucune règle tangible de composition. Et pour compliquer les choses, chaque texte déjà publié revêt dès lors plusieurs identités : celle qu'il avait à l'origine et celle qu'il acquiert en tant que « chapitre » au sein d'un livre unifié, ainsi le rôle du texte se déplace mais ne peut être compris qu'en relation avec son identité première. Si nous reprenons l'exemple de « Matisse-en-France », le texte joue initialement le rôle de préface à un livre de Matisse, *Thèmes et Variations*, mais perd évidemment cette fonction de préface dans *Henri Matisse, roman* d'autant que l'ajout d'un paratexte conséquent altère évidemment l'identité première du texte. Pourtant, Aragon s'attarde longuement sur les dessins de Matisse et le texte ne peut donc être compris si l'on ne prend en considération ce rôle de préface qu'il a joué par le passé. Aragon joue d'ailleurs avec cette ancienne identité textuelle puisque « Matisse-en-France » conserve de son ancien rôle de préface la fonction d'introduction à l'art de Matisse et nous pouvons même considérer ce texte comme le cœur du *roman*, dans lequel sont contenus tous les thèmes par

---

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *L'épreuve du livre..., op. cit., p. 41.*

<sup>159</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit., voir note 1 p. 263.*

la suite développés. De même, le ton nationaliste que l'on trouve aussi dans « Matisse ou la grandeur » ne peut se comprendre que dans le contexte historique de la résistance. Ainsi, les différents textes, pour la plupart composés pour des circonstances particulières, changent d'identité par la mise en livre et par la mise en miroir avec le commentaire des textes de la seconde chaîne temporelle : c'est évidemment ce déplacement que le lecteur doit conserver à l'esprit pour bien comprendre chacun des textes. Mais revenons à cette question de la chronologie : pourquoi son absence est-elle si déstabilisante pour le lecteur ? Après tout, l'ouvrage pourrait s'apparenter à un recueil d'articles dans lequel la chronologie n'a guère d'importance. Pourtant, l'entremêlement des deux chaînes de textes montre bien qu'il y a un semblant d'organisation chronologique, sinon temporelle. D'autre part, la répartition des textes en deux volumes (réunis en un seul dans l'édition Quarto) semble être guidée par la chronologie : ainsi, le second volume (qui contient des textes plus court que le premier mais en contient davantage, si bien que les deux s'équilibrent) semble contenir les derniers textes de chaque chaîne temporelle et tous ceux qui, datés des années cinquante, se situent dans l'entre-deux. C'est évidemment une tendance générale que nous observons et non une loi absolue de composition, d'une part car le second volume contient des textes antérieurs à ceux du premier, surtout pour la seconde chaîne temporelle, ainsi « De la ressemblance » ou « L'homme fait parenthèse » datent de 1968 alors que le premier volume contient « Écrit en 1969 » ; d'autre part, car la datation parfois approximative d'Aragon qui ne donne pas toujours le mois, ne permet pas un classement précis, et que les dates mêmes peuvent être mises en doute. Dominique Vaugeois parle du « soupçon porté sur l'authenticité de la datation auctoriale que provoque la lecture de certains textes<sup>160</sup>» et cite la thèse d'Olivier Barbarant où ce dernier émet des doutes sur la date de « D'un texte déchiré », 1954 : « À le bien lire, on s'étonne en effet que puissent dater de 1954 une série d'expressions et de tours de phrases évoquant l'écriture aragonienne de *Théâtre/roman* ou des notes de 1968-1971 de *Henri Matisse, roman*<sup>161</sup> ». En effet, la possibilité d'une manipulation du lecteur par la construction d'un ordre d'écriture fictif est à envisager. Ainsi, comme Dominique Vaugeois le montre, c'est Aragon lui-même qui insiste sur chaque date, incitant donc le lecteur à dégager une chronologie qui ne pourra que le perdre davantage car les incohérences et les « trous » dans la trame sont en fait multiples. Dominique Vaugeois souligne que la linéarité est une tentation du lecteur à laquelle le livre répond en datant précisément chaque note, chaque texte « mais ce fil d'Ariane chronologique est un piège qui l'enfoncé plus profondément dans le labyrinthe du temps, et, en répertoriant tous les décrochements temporels, brouille les correspondances et les identités entre les textes<sup>162</sup> ». « Alors, j'ai recousu les choses en décousant le temps<sup>163</sup> » dit Aragon à Jean Ristat. C'est

<sup>160</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>161</sup> *L'opéra de la personne*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>162</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>163</sup> *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, *op. cit.*, p. 17.

évidemment le mélange des temporalités qui donne cette impression de « désordre » qu'Aragon met sans cesse en évidence : « Ce livre ne ressemble à rien qu'à son propre désordre<sup>164</sup> » écrit-il à la première page de *Henri Matisse, roman*. Et le livre de s'interrompre, de piétiner, et l'auteur de mettre en scène son impuissance devant un texte qu'il ne maîtrise pas : « On voit qu'alors je datais de 1946, le texte commencé en 1945... où s'est fait le passage d'une année à l'autre ? Je n'en sais rien<sup>165</sup> » écrit-il dans une note de « La Grande Songerie », laissant le lecteur sans réponse. Aragon, au lieu de dissimuler les dysfonctionnements, les exhibe au lecteur sans les corriger pour autant, comme pour mettre en doute sa propre crédibilité, ce dont nous reparlerons plus longuement dans notre troisième partie. Ce « désordre » serait sûrement bien moins désorientant pour le lecteur s'il n'était en permanence mis en relief par l'auteur lui-même.

La composition est complexifiée par la présence écrasante du paratexte (où nous incluons comme le fait Genette dans *Seuils* aussi bien les notes que les images). En effet, la linéarité de la lecture se heurte constamment à des notes (pour certaines s'étendant sur plusieurs pages) et/ou des images. Nathalie Limat-Letellier compte ainsi près de deux cents annotations dans les marges latérales du seul premier volume, plus de la moitié d'entre elles se concentrant sur « Matisse-en-France », ce qui est logique puisque le texte comportait déjà une marge accueillant citations et annotations de Matisse pour sa première publication (d'ailleurs, le texte comporte une marge plus large que les autres dans l'édition originale, celle-ci occupant quasiment autant de place que le texte)<sup>166</sup>. Si le paratexte est d'ordinaire subordonné au texte, cette hiérarchie est ici bafouée, voire quelquefois inversée : ainsi sur une page de « La Grande Songerie » dans l'édition originale, les notes infrapaginales occupent les trois quarts de l'espace paginal<sup>167</sup>, subvertissant ainsi les rapports traditionnels texte/paratexte. Notons que le système des notes a quand même été simplifié dans l'édition Quarto par rapport à celui de l'édition originale : l'édition originale utilisait effectivement deux types de notes, les notes en manchette ou en marge qui peuvent être appelées par le texte ou non (par un astérisque quand elles le sont), et les notes dites en bas de page, généralement appelées par le texte et donc numérotées. L'intégralité de l'espace paginal était alors utilisée. Au contraire, l'édition Quarto n'utilise que des notes en manchette, toutes appelées par le texte et numérotées, probablement dans le but de faciliter la lecture en établissant clairement les rapports entre texte et paratexte. Le fait qu'un grand nombre de notes soient indépendantes du texte dans l'édition originale (c'est-à-dire que même si elles sont placées en face du passage qu'elles commentent, elles ne sont pas appelées par lui) placent le lecteur en face d'un paratexte extrêmement libre, s'érigant presque

<sup>164</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 13.

<sup>165</sup> *Id.*, p. 263.

<sup>166</sup> Voir « Les marges de "Matisse-en-France". Variations sur une préface », *op. cit.*, p. 109 et « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon », *op. cit.*, p. 38.

<sup>167</sup> *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971 (édition originale), p. 208.

comme un second texte – ce que l'on perd dans la mise en page du Quarto. Dominique Vaugeois note dans le second volume une « progressive autonomisation des notes<sup>168</sup> » et en effet, celles-ci deviennent de plus en plus longues, ne sont plus subordonnées au texte, mais interviennent souvent avant ou après lui, jouant presque le rôle de préfaces ou postfaces, et sont d'ailleurs annoncées en pages de titre. Cependant, l'utilisation démesurée des marges et l'étendue du paratexte ont bien plus été un choix de l'éditeur que d'Aragon lui-même. Ainsi, Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 confie lors d'un entretien avec Dominique Vaugeois :

Pour *Henri Matisse, roman*, je tapais des morceaux de texte sans en avoir 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<sup>169</sup>.

Il est donc intéressant d'apprendre que les marges étaient censées « alléger la lecture » (elles ont plutôt l'effet contraire à notre avis) mais aussi qu'Aragon avait pour souci premier la lisibilité. N'a-t-il pas d'ailleurs, en décousant le temps, l'ambition de « recoudre » les choses ? Ne trahit-il pas, en soulignant le désordre du texte, une préoccupation pour l'« ordre » ? C'est d'ailleurs ce sur quoi Jean Ristat insiste particulièrement : « parce qu'il me parlait du classement. Comme il me parlait de battre les cartes. Comme il me parlait sans arrêt de l'ordre. Ce qui est à rapprocher de la question même de la chronologie qui le préoccupait tant pour ses œuvres. C'est-à-dire de dater, de retrouver dans le temps, etc.<sup>170</sup> ». Cette obsession du temps et de la datation qui dérouté le lecteur contamine aussi le paratexte. Ainsi, de la même manière qu'il y a deux chaînes temporelles de textes, il y a deux chaînes de notes : celles qui datent du moment de l'écriture (il y en a relativement peu), et les plus nombreuses qui datent de la relecture, introduisant ainsi une divergence, une rupture supplémentaire entre le texte et le paratexte. Les notes, outre le fait qu'elles brisent parfois la linéarité du texte par leur quantité d'une part, et par leur longueur d'autre part (dans « *Matisse-en-France* » ou dans « *La Grande Songerie* » par exemple) contribuent quelquefois plus, peut-être involontairement, à perdre le lecteur qu'à l'orienter. Ainsi, dans « *Un personnage nommé La Douleur* », Aragon, en parlant du portrait où il a la bouche de sa mère, remarque qu'il l'a déjà mentionné ailleurs. Une note intervient alors : « Notamment dans *Les Semblances fixées*. Mais fallait-il craindre les redites ? Et les redites après coup ?<sup>171</sup> ». Deux remarques viennent à l'esprit. La première est que cette note, peut-être censée guider le lecteur, est de fait déconcertante car si « *Un personnage nommé La Douleur* » est en effet postérieur, de par la date, aux « *Semblances fixées* »,

<sup>168</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>169</sup> Dominique Vaugeois, « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *Genesis* n° 21, 2003, p. 108.

<sup>170</sup> Jean Ristat, « Comment Aragon écrivait-il ? », *op. cit.*, p. 16.

<sup>171</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 210.

ce dernier texte vient, dans l'ordre du livre, après « Un personnage nommé La Douleur ». Ce commentaire n'est donc pas une « redite » pour le lecteur, ou bien c'est ce qu'Aragon nomme une « redite après coup » ? Ensuite, nous voyons que contrairement à ce qu'avance Lucie Éon, Aragon s'accommode parfaitement des répétitions – nous verrons par la suite qu'il les cultive même.

Les images brisent également la linéarité de la lecture : par exemple, dans la section « Correspondances » de « Matisse-en-France » de l'édition originale, quatre tableaux de Matisse interrompent une phrase en son milieu, et c'est même un titre de Baudelaire, « La mort des amants », qui est coupé en deux. Le lecteur est obligé d'effectuer des aller-retour pour suivre le propos d'Aragon. Pourtant, force est de reconnaître que c'est beaucoup plus fréquent dans l'édition Quarto que dans l'édition originale puisque le changement de format a obligé l'éditeur à interrompre davantage le texte<sup>172</sup>. Ajoutons à cela que le paratexte prolifère même sur les pages consacrées aux illustrations, morcelant un peu plus le texte.

Une esthétique de la discontinuité, de la fragmentation, de la rupture ou encore du collage (qui rappelle les gouaches découpées de Matisse) traverse *Henri Matisse, roman*. Jean Ristat affirme qu'« il y a un éclatement du texte de prose, probablement incontestable. Et alors évidemment l'usage du papier découpé, du collage, *etc.*, entre dans ce processus même de l'écriture et de la création, quand il s'agit de la prose<sup>173</sup> ». D'où, évidemment, l'importance de la mise en page qui devient alors une mise en espace. L'aspect composite de *Henri Matisse, roman* est manifeste puisqu'il est fait de fragments hétérogènes, épars – n'ayant de lien que leur sujet, Henri Matisse et Aragon lui-même, car même leur écriture et leur genre sont souvent distincts. Les notes sont autant de fragments ajoutés, même si elles ont aussi comme rôle d'unifier les différents textes et de les relier les uns aux autres. Dès la première phrase du *roman*, la syntaxe est instable, décousue, rompue, le verbe qu'attend le lecteur et qui aurait pour sujet les différents syntagmes de l'énumération n'apparaît pas car la hiérarchie sujet-verbe-complément est transgressée : tous les syntagmes sont mis sur le même plan même s'ils ne sont pas de même nature<sup>174</sup>. Cela crée un effet de rupture et d'oralité : il semble que des bouts de phrases aient été ajoutés au fil de la pensée, dans le désordre et sans liens. On pourrait presque dire qu'Aragon a ici recours à l'esthétique du collage à l'échelle de la phrase. Esthétique du collage qui se manifeste à l'échelle de l'œuvre par l'accumulation des notes : Aragon, au lieu de corriger et de modifier de l'intérieur ses textes (comme le fait tout écrivain lorsqu'il relit un écrit) a préféré tout laisser en l'état, et annoter à côté, par désir

<sup>172</sup> Dans « Les Signes », Aragon propose au lecteur un « exercice pratique », constamment interrompu par des tableaux de Matisse qui ne seront cités que plus tard dans le texte dans le format Quarto alors que dans l'édition originale, les images sont insérées dans la continuité du texte qui les mentionne.

<sup>173</sup> « Comment Aragon écrivait-il ? », *op. cit.*, p. 16.

<sup>174</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 13 : « Toute sorte de poussières, de plumes, d'insectes pris à leurs propres fils, de souvenirs, de vieux gribouillis, lettres à signatures illisibles, toute sorte de repentirs, de soupirs, de songes rongés, de parfums perdus [...] ».

de faire apparaître, au sein du texte, les différentes strates temporelles, mais peut-être aussi par désir de conserver l'identité originale des textes déjà publiés.

Le geste de réédition, qui se confond, dans le cas de *Henri Matisse, roman*, avec celui de la mise en page et du collage – lequel s'ajoute à l'acte scriptural proprement dit de recopiage –, coïncide avec l'esthétique du morcellement, de la rupture, de l'éparpillement qui domine dans sa dernière production<sup>175</sup>.

« Je n'aime que les livres où l'auteur se perd, où rien ne se fait comme la raison le veut, les livres où l'on perd pied<sup>176</sup> », dira ainsi *Théâtre/Roman* où culmine cette esthétique de la rupture. Dominique Vaugois parle aussi dans *L'épreuve du livre*<sup>177</sup>, et cela nous semble relever de la poétique de la fragmentation, de l'aspect sériel de *Henri Matisse, roman* : selon elle, la composition ne relève pas d'une organisation hiérarchique du tout et de la partie, ou encore du centre et de la périphérie, mais plutôt de la suite, de la série (ce qui est renforcé par l'usage des intertitres entre les textes). En effet, chaque texte est en quelque sorte autonome et peut *a priori* être lu indépendamment des autres, même s'il faudra plus tard nuancer ce propos car son appartenance à une série incite aussi à une nouvelle lecture, plus englobante, qui met en rapport les textes les uns avec les autres, sans pour autant les « classer ». C'est cette même autonomie que nous avons vue précédemment en parlant du rapport du texte aux images qui régit le rapport entre les textes, et le rapport texte/paratexte.

Cette esthétique de la discontinuité, caractérisée par des règles de composition qui jouent de la chronologie, une mise en page complexe et un paratexte débordant se confond, comme très souvent chez Aragon, avec une poétique de l'excès. « Il me faut à tout le moins six toiles, je commence à me trouver à l'étroit dans ce livre<sup>178</sup> » constate Aragon dans la seconde anthologie : cette remarque métatextuelle est intéressante en ce qu'elle ne fait non pas allusion à la profusion de l'écrit mais à celle des images (donc du paratexte). L'écrit participe également du débordement (il va sans dire que « Matisse-en-France » excédait à l'origine sa fonction de « préface ») et outrepassa aussi bien les limites de la page que celles de son sujet.

### b) Entre parenthèses et digressions

L'écriture d'Aragon, qui place à son origine la force de rupture de l'incipit et qui procède par montages de fragments hétérogènes privilégie logiquement la digression<sup>179</sup>.

L'esthétique de la digression qui traverse *Henri Matisse, roman* est évidemment un facteur d'éclatement et de désordre, que ce soit à l'échelle d'une phrase, d'une page, d'un texte ou du livre entier. Il est souvent impossible pour le lecteur de saisir parfaitement un texte à la première lecture

<sup>175</sup> Dominique Vaugois, « *Henri Matisse, roman* d'Aragon : les enjeux littéraires et artistique d'une "mise en livre" », *Travaux de littérature* XIV, volume II, 2002, p. 404.

<sup>176</sup> *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>177</sup> *Op. cit.*, voir pp. 87-91.

<sup>178</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 809.

<sup>179</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 168.

parce qu'Aragon procède par détours et méandres. Comme beaucoup d'autres aspects de ce livre, la digression est caractéristique de l'écriture aragonienne, mais est ici particulièrement exploitée, comme si Aragon avait poussé la transgression de plus en plus loin dans ses dernières œuvres. La digression ne peut être véritablement séparée de la démesure qui est sa force d'engendrement : Emmanuelle Cordenot-Roiron préfère alors employer la notion de « dérive » qui « au contraire, est propre à rendre compte, sur le plan stylistique, des phénomènes de démesure verbale et phrastique<sup>180</sup> ». Cependant, la notion de digression nous semble aussi englober ces phénomènes et nous la préférons dans le cas de *Henri Matisse, roman* car Aragon ne cesse de commenter ses digressions, et digresse en quelque sorte sur sa propre tendance à digresser : l'aspect réflexif n'est en effet pas contenu dans la définition que donne Emmanuelle Cordenot-Roiron de la « dérive ». Randa Sabry remarque ainsi dans son essai sur la digression que « nous autorise également à parler de limite, le fait même que la pratique digressive en *parle* abondamment, et que la digression ne cesse de se parler ou de se présenter comme telle<sup>181</sup> ». Peut-être qu'Emmanuelle Cordenot-Roiron préfère parler de « dérive » parce que la digression a longtemps été pensée péjorativement et donc négligée par la théorie littéraire ; elle est pourtant ici une des forces génératrices du texte. Comme Matisse, Aragon se sert de son modèle comme tremplin qu'il faut dépasser, et ne cesse de tourner autour de lui jusqu'à le perdre de vue parfois, de la même manière que « devant Ehrenbourg en 1946 qui a près de soixante ans, Matisse a dessiné un jeune Apollon aux traits réguliers, ovale parfait<sup>182</sup> ». Ainsi, on pourrait très bien établir un parallèle entre « ce double jeu du modèle<sup>183</sup> » qui caractérise selon Aragon l'approche matisienne et qui se définit comme à la fois « le besoin du modèle et la liberté devant le modèle<sup>184</sup> » et l'approche digressive d'Aragon.

La digression est dans *Henri Matisse, roman* principalement autobiographique, historique, intertextuelle<sup>185</sup> et métatextuelle. Si *Henri Matisse, roman* est, comme nous l'avons vu, l'occasion pour Aragon de revenir sur un passé, intime mais aussi collectif, notons cependant que tout passage autobiographique n'est pas nécessairement « digressif ». En effet, Matisse est abordé sous un angle éminemment subjectif, dans la relation qu'Aragon a entretenue avec lui, et ces passages sont donc indispensables pour expliquer Matisse. De plus, si certains peuvent être considérés comme digressifs, ce n'est non pas car ils s'éloignent du sujet du livre (car finalement, que savons-nous du réel sujet du livre, sinon celui que le titre nous laisse supposer ?) mais parce qu'ils se signalent comme tels. La digression se révèle elle-même au lecteur, et cette caractéristique soulignée par

<sup>180</sup> « La dérive phrastique dans les romans d'Aragon », *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>181</sup> Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 9. Son soulignement.

<sup>182</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 480.

<sup>183</sup> *Id.*, p. 132.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Nous étudierons cet aspect dans notre troisième partie.

Randa Sabry nous semble essentielle dans l'étude de *Henri Matisse, roman* car c'est principalement en cela qu'elle est une puissance d'éclatement du texte. L'auteur ne cesse d'exhiber au lecteur la fragilité des liens et le débord de l'écriture par rapport à son sujet.

Du digressionniste, on retient surtout son côté bavard. Lui-même ne cesse de faire un abondant usage du verbe « parler », de ses équivalents et de toutes les modalités du verbe « dire », de multiplier les renvois au modèle conversationnel, les signaux démarcatifs redondants (« je commence », « je termine », « poursuivons »...), les formules empruntées à l'improvisateur (« où en étais-je ? », « que disions-nous ? » et autres simulacres de bégaiement...) <sup>186</sup>.

Cette remarque de Randa Sabry dans son ouvrage sur la digression s'applique parfaitement à la posture d'Aragon dans *Henri Matisse, roman* et dans la plupart de ses œuvres. Dès le « Prière d'insérer », Aragon (se) demande : « qu'est-ce que je disais ? <sup>187</sup> », usant du modèle conversationnel et du verbe « dire » dont Randa Sabry a noté l'abondance dans la pratique digressive. Dans « Matisse-en-France », Aragon écrit : « Mais revenons à Henri Matisse. Il n'y a pas à y revenir : c'était de lui tout le temps que je parlais <sup>188</sup> », phrase que nous pouvons rapprocher d'une citation de « De la couleur » : « Je parlais, du moins j'entendais parler de la couleur. Enfin, d'une façon ou de l'autre, c'était de la couleur que je parlais <sup>189</sup> ». Nous mettons en miroir ces deux citations car il nous semble que la même stratégie digressive est en œuvre ici : Aragon pointe au lecteur sa tendance digressive (« revenons à », « du moins j'entendais parler ») et en même temps la récuse. Ce faisant, il brouille évidemment les pistes, feignant de reconnaître le désordre du texte, il prétend finalement que rien n'est « hors-sujet », manipulant ainsi le lecteur dans le but de faire accepter la digression comme naturelle. Cette stratégie est encore plus marquée dans un passage du « Prière d'insérer » où il écrit : « Tout cela n'explique pas Alain Borne. Je pourrais vous dire que ce n'est pas mon sujet <sup>190</sup> » (désignation de la digression et retournement de situation : c'est le lecteur qui est en quelque sorte accusé d'encourager l'auteur à la digression) avant de demander quelques lignes plus loin : « Et qu'est-ce ici qui est le détour ? Matisse ou Borne ? <sup>191</sup> ». La récusation est particulièrement intéressante ici puisqu'Aragon n'annule pas la digression comme il le faisait dans les deux autres exemples, mais fait en quelque sorte l'inverse, c'est-à-dire qu'au lieu d'affirmer que son discours n'est pas digressif mais à-propos, il se demande si son sujet n'est pas finalement celui de la digression. Cela participe bien entendu du désordre qui régit le texte mais aussi de la dynamique de l'inversion qui sous-tend l'œuvre.

La digression dans *Henri Matisse, roman* semble se définir comme la véritable dynamique de l'œuvre, comme ce qui paradoxalement la fait avancer. Loin d'être linéaire, le parcours de l'œuvre

<sup>186</sup> Randa Sabry, *op. cit.*, p. 279.

<sup>187</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 39.

<sup>188</sup> *Id.*, p. 131.

<sup>189</sup> *Id.*, p. 713.

<sup>190</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>191</sup> *Ibid.*

est sinueux, serpenteux, zigzagant. La figure en est la courbe, et non la droite. « Au sujet, au sujet », imitation du lecteur qui remet l'auteur dans le droit chemin, est un *leitmotiv* qui structure l'œuvre et unit les différents textes. Véritable cri poussé par les auditeurs lors d'une conférence faite au grand amphithéâtre de la Sorbonne<sup>192</sup>, il est régulièrement repris par Aragon qui anticipe de manière ludique les réactions du lecteur en soulignant, encore une fois, ses propres digressions. On retrouve alors l'interjection dans le « Prière d'insérer » et dans « Apologie du luxe »<sup>193</sup>. La digression devient un principe de cohésion à l'échelle de l'œuvre, mais aussi à l'échelle d'un texte : c'est le cas de l'histoire du dentiste dans « De la couleur » qu'Aragon ne cite que pour la différer tout au long du texte : « Cependant, cependant, il y avait l'histoire du dentiste de Nice... Je vous ai dit que ça viendrait plus tard<sup>194</sup> », puis plus loin : « Voilà qui ramènerait facilement au dentiste, et à ce que Matisse lui fit voir... il n'en est pas encore temps<sup>195</sup> », avant de finir enfin par raconter l'histoire aux dernières pages du texte. L'histoire du dentiste n'est en fait pas une digression puisqu'elle a trait au rapport de Matisse avec la couleur et pourtant, la mention constante de cette histoire qu'il ne dévoile qu'à la fin du texte interrompt la narration comme le ferait une digression, rompant la logique linéaire. La pratique digressive devient un jeu avec le lecteur, entraînant une complicité, en même temps qu'un *leitmotiv* qui renforce la cohésion du texte. Ainsi, paradoxalement, la digression qui est *a priori* un facteur de discontinuité et d'éclatement du texte peut, lorsqu'elle est utilisée par l'auteur comme un *leitmotiv*, unifier les textes. Mais si nous pouvons parler d'esthétique de la digression dans le cas de *Henri Matisse, roman*, c'est également parce qu'Aragon lui-même théorise en quelque sorte cette pratique. Il écrit en effet dans « L'homme fait parenthèse » :

Jusqu'à ce que me vînt l'idée qu'au fond, tous mes livres, faits ou songés, achevés ou perdus, n'ont jamais été que de longs entrelacs de parenthèses. Avec ce roman-ci, du peintre, la différence était que je ne pouvais (ou ne voulais au moins) le masquer. J'ai envie de parler des parenthèses, de la parenthèse<sup>196</sup>.

Aragon parle ici de « parenthèse », non de « digression », mais plus loin dans le même texte, il semble en fait confondre les deux : « J'en entends d'ici qui me diront, parenthèse parenthèse, on dit digression, d'habitude [...] Distingue qui veut !<sup>197</sup> ». *A priori*, la parenthèse est marquée typographiquement tandis que la digression ne l'est pas, mais Aragon apparaît bien ici utiliser l'un pour l'autre. Ce texte est particulièrement révélateur en ce qu'Aragon définit son esthétique et sa conception de la littérature par la digression : c'est selon lui ce qui fait l'intérêt de tous les grands romans et ce qui rend l'adaptation filmique presque impossible, puisque celle-ci va précisément

<sup>192</sup> *Id.*, voir p. 531.

<sup>193</sup> *Id.*, voir respectivement p. 66 et p. 356.

<sup>194</sup> *Id.*, p. 730.

<sup>195</sup> *Id.*, p. 734.

<sup>196</sup> *Id.*, p. 594. Nous parlerons dans notre troisième partie de l'oralité dans *Henri Matisse, roman*.

<sup>197</sup> *Id.*, p. 597.

supprimer ce qui fait « la poésie<sup>198</sup>» du roman.

Que vous l'étiquetiez digression ou parenthèse, dans tous les grands romans, il y a un (ou des) moment(s), qui forme(nt) si bien *un sens distinct* du roman lui-même, qu'il y aurait abus à le ou les considérer comme digression, alors que c'est par eux que le roman progresse [...] D'où la *platitudo* de ces productions animées, desquelles on enlève justement par là la perspective, le relief, la profondeur<sup>199</sup>.

« L'homme fait parenthèse » (titre qu'Aragon a d'ailleurs hésité à donner à l'ensemble du livre<sup>200</sup>) légitime en quelque sorte la pratique de la digression dans *Henri Matisse, roman* et force est de reconnaître avec Aragon qu'elle contribue en effet grandement à l'intérêt de l'œuvre. Notons qu'Aragon maîtrise admirablement la digression et que ce chapitre n'est pas pour autant déconnecté de son sujet : en effet, l'auteur mentionne au début le caractère de parenthèses de ses écrits sur Matisse (ce qui est d'ailleurs visible dans la composition même de *Henri Matisse, roman*) ; à la fin, il énumère ce qu'il appelle « les digressions d'Henri Matisse » (il y a donc toujours cet effet de miroir entre Aragon et Matisse) qui sont les « fuites du peintre dans un livre écrit par quelqu'un d'autre<sup>201</sup> ». Au début du même texte, Aragon parle des « départs d'escalier » comme autant de chemins empruntés par l'auteur, ce qui nous fait inmanquablement penser au sous-titre des « Signes » : « ou l'esprit de l'escalier », que l'auteur achève ainsi :

Mais il faut le prendre comme ça vient, comme une marche dans l'escalier qui n'a pas de sens en elle-même, mais nous mène où l'escalier va : aussi bien voit-on déjà, peut-être que c'est vers quoi se dirige tout ce livre, l'escalier<sup>202</sup>.

L'escalier semble donc bien être une métaphore privilégiée de *Henri Matisse, roman*, représentatif de son esprit éminemment digressif, mais c'est aussi une métaphore qui pourrait probablement s'appliquer à une grande partie de son œuvre, ou du moins de ses dernières œuvres : « Pour moi, le mystère du roman est bien là : j'ai toujours écrit des romans sans savoir où j'allais<sup>203</sup> » confie-t-il à Jean Ristat. En fait, la dynamique de la digression et de l'interruption contamine même l'écriture poétique puisque la dernière section de « Henri Matisse dans sa centième année » se nomme « Parenthèse ».

La digression est également figurée par la mise en page du livre. Même si selon Dominique Vaugois la digression « agit *dans le corps même du texte* (pour reprendre le mot de Diderot), comme une force de débord, de dédoublement, de parasitage du propos<sup>204</sup> », il nous semble que ce

<sup>198</sup> *Id.*, p. 598 ou encore « le merveilleux inutile ».

<sup>199</sup> *Id.*, pp. 597-598. Soulignements d'Aragon.

<sup>200</sup> *Id.*, voir la note p. 608.

<sup>201</sup> *Id.*, p. 597.

<sup>202</sup> *Id.*, p. 195.

<sup>203</sup> *Sur Henri Matisse, op. cit.*, p. 17. C'est cette même thèse qu'il défend dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* : « Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée » (Flammarion, 1981, p.10). Évidemment, l'errance de l'auteur est aussi une pose qu'Aragon adopte, nous y reviendrons dans notre troisième partie.

<sup>204</sup> *L'épreuve du livre...*, op. cit., p. 208. Notre soulignement.

débordement peut avoir lieu à plusieurs niveaux et que les notes peuvent être considérées comme autant de parenthèses ou de digressions : d'ordinaire, on met en note ce que l'on ne juge pas assez important ou pertinent pour entrer dans le texte, mais assez important pour être écrit. L'abondance des notes dans *Henri Matisse, roman* fait évidemment montre de la difficulté de l'auteur à sélectionner les informations mais aussi de la multiplication incessante des pistes, des idées, et des « départs d'escaliers ». La marge est le lieu favori de la digression, précisément par son cadre transitoire, située entre le texte et le non-texte. Andréas Pfersmann note d'ailleurs à propos des notes en manchettes qu' « il s'agit d'une localisation quelque peu tombée en désuétude qui n'induit pas les mêmes effets de lecture que les notes infrapaginales et qui se prête mieux aux parenthèses chères à Aragon<sup>205</sup> ». Il convient d'ajouter à cela que dans l'édition originale, les notes sont rarement appelées par le texte, ce qui accentue leur caractère parenthétique. Au contraire, et cela participe encore de la dynamique de l'inversion, la note peut parfois venir comme garantie contre la digression. Ainsi, l'histoire des deux enfants de Carvin dans « Apologie du luxe » est clairement une digression, Aragon le sentant, et craignant la critique de l'éditeur (ou pire, la censure) écrit en note<sup>206</sup> qu'il a déjà raconté cette histoire, et déjà à propos de Henri Matisse, ce qui crée un lien, évidemment factice, entre cette histoire et Matisse, et semble légitimer la place du texte<sup>207</sup>. De plus, les parenthèses (non pas au sens aragonien cette fois-ci mais au sens typographique) sont nombreuses dans *Henri Matisse, roman* et parfois particulièrement longues, transgressant presque ainsi leur usage habituel. D'après la définition du *Grand Robert*, le premier sens de « parenthèse » est le suivant : « insertion, dans le corps d'une phrase, d'un élément (mot, proposition, phrase) qui interrompt la construction syntaxique (à la différence de l'incise)<sup>208</sup> ». Or, certaines parenthèses de *Henri Matisse, roman* sont bien plus que des « éléments » puisqu'elles courent sur plusieurs pages, sans compter qu'elles ne sont souvent pas insérées au sein d'une phrase mais indépendantes, véritables fragments de textes autonomes : « L'usage aragonien de la parenthèse, on le sait, est celui non de la subordination et de la hiérarchie mais du balancement, de l'hésitation fondamentale<sup>209</sup> ». C'est le cas de la parenthèse de « De Marie Marcoz » que l'italique contribue à détacher du texte<sup>210</sup>. Aragon joue de la forme comme du fond. La parenthèse est en quelque sorte institutionnalisée dans le second volume puisqu'elle va être annoncée sur les pages de titre, tout comme certaines notes

<sup>205</sup> « Dans les marges de *Henri Matisse, roman* ou la relecture tardive selon Aragon », *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome II : se relire contre l'oubli ? (XX<sup>e</sup> siècle)*, Mireille Hilsum (dir.), *Cahiers de marge* n° 3, Kimé, 2007, p. 57.

<sup>206</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, voir la note p. 355.

<sup>207</sup> C'est de toute évidence de stratégie éditoriale dont il est ici question, ce dont nous reparlerons dans notre troisième partie.

<sup>208</sup> Paul Robert, Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, 6 vol., Dictionnaires Le Robert, 2001 (actualisation 2011).

<sup>209</sup> Dominique Vaugeois, « "Les semblances fixées" : le travail du songe ou l'au-delà de la métaphore », *Lire Aragon*, Mireille Hilsum, Carine Trévisan, Maryse Vassevière (dir.), Champion, 2000, pp. 418-419.

<sup>210</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, pp. 566-68.

d'ailleurs, ce qui sert leur assimilation. Ainsi, « Matisse ou les semblances fixées », premier texte du deuxième volume, précise en page de titre : « 1945-1946 avec deux parenthèses et trois notes de 1967, 1968 et 1969 ». D'ailleurs, on ne voit pas de différence notable de fond entre les parenthèses et les notes puisqu'elles se font toutes commentaires du texte original et pour ce qui est de la forme, nous pourrions simplement remarquer que les notes ne sont pas en italiques et qu'elles sont placées après le texte original contrairement aux parenthèses, italicisées, qui l'interrompent en son cœur. Comme le souligne Andréas Pfersmann, « les limites sont parfois assez floues, chez Aragon, entre les deux dispositifs en question<sup>211</sup> », si ce n'est que les notes marginales perturbent la linéarité de la lecture sans interrompre le texte tandis que les parenthèses font l'inverse. Aragon lui-même écrit d'ailleurs dans « Les Semblances fixées » : « Fermons la parenthèse. C'est-à-dire rétablissons la continuité du texte<sup>212</sup> ».

Selon Cécile Narjoux, « parenthèses et tirets doubles participent de cette valorisation exceptionnelle de l'hétérogénéité énonciative et discursive qui font le patchwork de *Henri Matisse, roman*<sup>213</sup> ». En effet, l'usage typographique de la parenthèse, du tiret et même de la note tendent à mettre le discours sur différents plans, à l'éclater et à le dissocier. La digression se manifeste à l'échelle de l'œuvre (notamment dans le paratexte), d'un texte ou même d'une phrase puisque le bégaiement, caractéristique de l'écriture digressive, brise la syntaxe et mine la fluidité du propos. L'esthétique de la parenthèse et de la digression sont au fondement de *Henri Matisse, roman* : à la fois par la mise en page du livre qui favorise l'éclatement et l'autonomie des différents fragments de textes, mais aussi par l'approche même d'Aragon qui choisit délibérément de *tourner* autour de son sujet : « Et moi, ce que j'écris tourne autour du sujet comme un interminable ruban qui s'embrouille<sup>214</sup> » écrit-il dans le « Prière d'insérer ».

Ainsi employons-nous le vocable digression en sachant qu'il ne convient pas de manière précise à une écriture qui s'écarte moins du sujet qu'elle ne l'exprime par écarts<sup>215</sup>.

### c) *Un livre cubiste*

Nous choisissons délibérément cette expression qui n'est pas utilisée par Aragon lui-même. À vrai dire, il est même réticent à l'employer pour parler d'une période de la peinture de Matisse<sup>216</sup>.

<sup>211</sup> « Dans les marges de *Henri Matisse, roman* ou la relecture tardive selon Aragon », *op. cit.*, p. 62.

<sup>212</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 431.

<sup>213</sup> « "Longs entrelacs de parenthèses" : approche linguistique de la parenthèse dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon* : « une constellation de mots », *op. cit.*, p. 289.

<sup>214</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 71.

<sup>215</sup> Valère Staraselski citée par Dominique Vaugeois dans *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>216</sup> En effet, Aragon ne semble pas très favorable au mouvement cubiste : « ce sont ces tableaux qu'on a, les critiques, pris l'habitude d'appeler la "période cubiste" de Matisse, ce qui est parfaitement absurde. Non que j'entende par là "laver" Matisse du "crime" en question, mais simplement cela n'a rien à voir avec l'art de Picasso et de Braque » (*Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 411).

Mais il nous semble que l'originalité de *Henri Matisse, roman* réside dans la création, sur le plan littéraire, d'une nouvelle perspective basée sur la multiplication des points de vue. Matisse inventa probablement lui-même le mot en 1908 si l'on en croit Apollinaire, par dérision, alors qu'il « venait de voir un tableau représentant des maisons dont l'apparence cubique le frappa vivement<sup>217</sup> ». Le mouvement cubiste abandonne la perspective ancienne et se caractérise par la juxtaposition des facettes qui en même temps qu'elles donnent un nouveau relief, multiplient les angles de vues. Nous utilisons ainsi ce terme, avec lequel Aragon ne serait probablement pas d'accord, dans un sens large, et parce qu'il nous semble particulièrement bien convenir à l'esthétique de *Henri Matisse, roman*.

Si l'ouvrage demeure extrêmement subjectif, et que seul le point de vue d'Aragon sur Matisse nous est donné (avec éventuellement le propre point de vue de Matisse), *Henri Matisse, roman*, à l'image des *Thèmes et Variations*, multiplie les éclairages, par la variété des registres de textes mais aussi par sa profondeur temporelle. Outre les différentes tonalités des textes qui oscillent sur un axe allant du plus circonstanciel au plus personnel (dépendant de leur fonction originale), l'angle d'attaque choisi par Aragon est loin d'être clairement défini et fluctue en permanence. Comme le remarque Dominique Vaugeois, Matisse est parfois abordé de manière extrêmement intime et biographique comme dans « Un personnage nommé La Douleur », tandis que dans d'autres cas, Aragon se livre à des analyses aussi précises que techniques de son art, par exemple dans « Les Signes ». Aragon passe sans cesse du subjectif à l'objectif, du particulier au général, contraignant le lecteur à ajuster son horizon d'attente en permanence.

Un exemple : on pourrait penser que selon le modèle plus ou moins consacré de la biographie d'artiste, précisément de peintre ici, l'auteur est censé mêler, à des renseignements sur l'homme, des réflexions théoriques sur sa peinture, appuyées d'une présentation ou d'une analyse des tableaux. C'est effectivement ce que fait Aragon, mais il le fait de telle manière, mélangeant si étroitement l'extrême de la biographie – l'intimité du peintre dans son rapport à la souffrance et à la maladie ou le lien à sa fille, lien secret et tu de l'émotion, qu'Aragon devine – et l'extrême du discours sur l'art – la théorie des signes, de la ressemblance, du modèle –, que les deux en viennent paradoxalement à s'autonomiser, à se distinguer, obligeant le lecteur à modifier sans cesse son rapport, appelons-le générique – quel genre de texte ai-je sous les yeux, à quelles règles obéit-il ? -, au texte, l'obligeant à accommoder sans cesse, au sens optique sa lecture<sup>218</sup>.

Ainsi, selon Dominique Vaugeois, les deux discours en viennent même à être indépendants l'un de l'autre, tout en étant sans cesse mêlés dans l'œuvre, parfois au sein d'un même texte. « De la ressemblance » participerait *a priori* du discours sur l'art puisque le texte évoque en effet le « double jeu du modèle » (établissant d'ailleurs une analogie avec le modèle linguistique dont ne peut se passer l'écrivain) et l'auteur y étudie entre autres les portraits d'Ehrenbourg, ses propres portraits et les portraits d'Elsa. Aragon, malgré son approche qui reste très personnelle, semble donc bien se confondre avec l'historien d'art. Pourtant, à la fin du même texte, le ton change

<sup>217</sup> Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes, Œuvres en prose complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, tome II, p. 14.

<sup>218</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, pp. 110-111.

radicalement, Aragon se concentre sur la relation de Matisse à sa fille et bien qu'elle ait souvent servi de modèle, le discours sur l'art est presque totalement évacué :

Je vais vous dire : j'ai comme ça une idée de *romancier*, cette petite fille-là, il l'aimait, Matisse, comme il n'a peut-être jamais aimé personne. Est-ce qu'elle l'a su ? Pas sûr. Il ne m'a pas chargé de le lui dire, un jour, plus tard, après. Non... D'ailleurs, je ne saurais pas<sup>219</sup>.

Cette constante hésitation entre les deux discours reflète une tension irréductible entre le roman et l'essai dont nous reparlerons plus tard. La même hésitation est en fait visible dans l'énonciation puisque tantôt Aragon parle de Matisse comme d'un ami très cher (« la rencontre d'Henri Matisse, cette espèce d'adoption qui fait que je puis bien dire que personne en ce temps-là n'a été plus proche de nous deux [Aragon et Elsa], avait pris une sorte de caractère miraculeux<sup>220</sup>»), tantôt le discours généralisant de l'essayiste reprend le dessus et Matisse est « cet artiste de génie, ce mainteneur des hauts secrets français, ce continuateur de la grandeur qui s'appelle Poussin, Watteau, Delacroix, Cortot<sup>221</sup>».

La distance temporelle entre l'écriture des différents textes fournit d'innombrables angles de vue, notamment imposés par la relecture et véhiculés par le paratexte. Nous reviendrons plus en détail sur cette poétique de la relecture mais contentons-nous de dire ici qu'outre le fait que le point de vue sur Matisse est évidemment différent en 1969 et en 1942 (les textes les plus personnels sont en grande partie les inédits datant des années soixante), Aragon reprend ses premiers textes pour les commenter, introduisant ainsi une épaisseur et une complexification des éclairages : même si la plupart des notes ajoutées se concentrent plutôt sur Aragon lui-même, elles servent aussi de vecteurs aux propos de Matisse, et introduisent de toute façon une distance et un changement de perspective avec le texte original. Ainsi, dans « Matisse-en-France », Aragon commente en note un propos de Matisse qui associe l'art de la Renaissance avec la décadence : « Idée qui paraissait étrange en 1942, mais qui, en 1970, est devenue un lieu commun : on oublie d'où vient ce qu'on dit, comme si on l'avait chipé dans l'air<sup>222</sup>». Cet exemple montre bien que la relecture apporte à l'auteur et au lecteur un point de vue transformé sur le texte et s'ils donnent à *Henri Matisse, roman* un relief incontestable, ces changements d'optique sont aussi source de déstabilisation pour le lecteur qui, autant qu'il doit s'accommoder à la variété des genres de textes, doit aussi constamment se transporter d'époque en époque pour bien saisir la richesse et le sens de l'œuvre. Comme pour les différents « genres » qui peuvent être mêlés au sein d'un même texte, les différentes strates temporelles sont très souvent imbriquées en l'absence d'organisation chronologique. Rappelons qu'Aragon a toujours beaucoup insisté sur l'importance de la chronologie (même s'il la brouille dans

<sup>219</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 510. Notre soulignement. Notons la poétique de reformulation, l'épanorthose qui conduit à l'annihilation du propos : « un jour, plus tard, après. Non ».

<sup>220</sup> *Id.*, p. 339 (« Ce jour d'avant après »).

<sup>221</sup> *Id.*, p. 744 (« Le sourire de Matisse »). Évidemment, le ton élogieux participe encore d'une approche subjective.

<sup>222</sup> *Id.*, p. 104.

*Henri Matisse, roman*, nous avons vu qu'il spécifie avec beaucoup d'acuité la date de chaque note) et la nécessité de replacer les écrits dans leur contexte : « Je ne pense pas que l'on puisse comprendre quoi que ce soit de moi, si l'on omet de dater mes pensées et mes écrits<sup>223</sup> ». Enfin, ce que nous avons appelé la dynamique de l'inversion qui sous-tend tout le *roman* (Aragon vs Matisse, texte vs paratexte, écriture vs réécriture) participe de l'éparpillement des reflets en faisant du miroir une figure centrale. Dominique Vaugeois parle de *Henri Matisse, roman* comme :

l'exemple le plus accompli de ce parler de miroirs qui est à la fois multiplication des vues et perturbations des repères habituels d'organisation de la représentation. Les textes dans le livre se donnent comme autant de miroirs les uns des autres, où les coordonnées se contredisent et s'inversent dans la réflexivité de la lecture<sup>224</sup>.

En effet, beaucoup de textes fonctionnent en doublons, faisant apparaître différentes facettes d'un même sujet et se complétant, sans compter que la relecture renverse souvent l'éclairage initial. La métaphore du miroir est d'ailleurs employée par Aragon lui-même qui écrit dans « Les Semblances fixées » :

Je place dans le contexte les uns des autres les fragments de ce miroir brisé... je veux dire de ce miroir qui n'avait sens que Matisse vivant, où le peintre pouvait voir, *revoir* (corriger) son image, son portrait, lisant ce que j'avais écrit<sup>225</sup>.

La métaphore désigne *a priori* l'ouvrage qui serait comme un miroir laissant transparaître le reflet de Matisse (ce qui montre bien cette volonté d'Aragon, sûrement honnête, d'être le plus fidèle possible à son sujet), pourtant le miroir est « brisé » depuis la mort de Matisse, et il est intéressant de constater qu'Aragon utilise lui-même le terme de « fragments ».

Curiously enough, one cannot read a book; one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader<sup>226</sup>.

*Henri Matisse, roman* semble en fait prôner un autre mode de lecture, non linéaire, qui supposerait des aller-retour dans l'œuvre. Le lecteur doit alors participer activement au sens du texte qui se construit bien plus dans la relecture que dans la lecture. Aragon, que l'on connaît, même dans ses romans, interventionniste et directif avec le lecteur, insiste à plusieurs reprises sur la spécificité de la lecture requise par son *roman*. Il écrit ainsi en note dans « La Grande Songerie » (note elle-même issue d'une relecture) : « Pardon pour le va-et-vient que cela implique, mais ce livre ne se lit pas comme tous les autres : il faut sans cesse s'interrompre, feuilleter, chercher comme un miroir de ce qu'on a lu ailleurs<sup>227</sup> ». Le maître-mot est donc bien la discontinuité. On retrouve aussi ici la métaphore du « miroir » pour qualifier la composition du livre : les textes seraient ainsi une série de

<sup>223</sup> « La fin du monde réel », Postface aux *Communistes* dans les *Œuvres romanesques croisées*, 1967, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008, p. 624.

<sup>224</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>225</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 430. Soulignement d'Aragon.

<sup>226</sup> Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 3.

<sup>227</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 298.

reflets les uns des autres que le lecteur aurait pour tâche de décrypter. Trouver les reflets épars pour recomposer l'œuvre. On lit encore dans l'« Anthologie II » : « Et je pense que ce livre il faudrait le feuilleter dans tous les sens, remonter le temps comme le redescendre : pour voir le chemin suivi de la *copie* du modèle à son *invention*. Le chemin aussi de la couleur<sup>228</sup> ». Aragon insiste sur la nécessité d'une lecture en « va-et-vient » et sur la responsabilité du lecteur dans le sens que prend l'œuvre ; l'auteur guide, mais c'est bien au lecteur de reconstituer les différents « chemins », de relier les textes et leurs motifs.

Il y aurait intérêt à réfléchir ici à tout ce qui sépare le « motif », sur lequel le peintre travaille, du « sujet » qu'un romancier ou un poète s'est mis en devoir de traiter. Impossible d'épuiser les virtualités d'un motif sans multiplier les angles de vue, sans, plus ou moins, tourner autour [...] Tout au contraire, ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau, la description, ne ressemble en rien à une série de prises de vues qui constamment se ressource à leur foyer<sup>229</sup>.

Aragon semble bien réaliser dans *Henri Matisse, roman* l'exploit de traiter un « motif » en littérature. Si, comme l'expose très justement Julien Gracq, « la description ne ressemble en rien à une série de prises de vues », c'est tout simplement car l'écriture suppose une certaine linéarité – on lit les mots les uns après les autres, et c'est l'enchaînement qui fait sens. Au contraire, en peinture, on voit simultanément les formes et les couleurs, et c'est cette juxtaposition qui fait prendre forme à l'image. Or, précisément, Aragon « tourne autour » de Matisse, et multiplie les angles de vue, comme en peinture, tout en brisant délibérément la linéarité de l'œuvre. De la même manière que Matisse abandonna la perspective traditionnelle dans ses tableaux « fauves » au profit d'aplats de couleur qui nivellent les différents plans, Aragon crée ici une nouvelle perspective dans le champ littéraire, perspective qui prend appui sur le modèle pictural, sur les variations de Matisse, et colle donc parfaitement à son sujet.

Dans *Henri Matisse, roman*, le refus de l'organisation hiérarchique qui replacerait les premiers textes des années quarante-cinquante dans un récit englobant, dominé par une énonciation surplombante postérieure et cette composition sérielle que nous avons étudiées, sont ce qui, dans le domaine littéraire, correspond à l'abandon de l'ancienne perspective<sup>230</sup>.

De plus, grâce à une technique proche de ce que l'on appelle en peinture le collage (ici, collage de différents fragments de textes – qui apparaissent en note de bas de page ou en marge – sur le texte original), Aragon donne à l'ouvrage littéraire une autre profondeur, obtenue par la superposition des strates temporelles.

*Henri Matisse, roman* remplace finalement la ligne, figure qui habituellement domine la littérature en cela que celle-ci doit toujours avancer, par la courbe ou l'arabesque. Non seulement nous avons pu voir qu'Aragon affectionnait les digressions, ce qui nous place d'emblée du côté de la ligne sinueuse qui, au lieu d'aller droit au but, fait des détours, erre et parfois se perd, mais Aragon

<sup>228</sup> *Id.*, p. 782. Soulignement d'Aragon.

<sup>229</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 2011, p. 13.

<sup>230</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 154.

« tourne » aussi autour de son sujet et fait souvent allusion à ce mouvement circulaire. « La nécessité de transposer d'un plan à l'autre la leçon d'Henri Matisse m'a amené à une espèce de danse des phrases autour de lui<sup>231</sup> », écrit-il dans « La Grande Songerie ». La première partie de la citation est éclairante en cela qu'elle justifie le choix de cette approche qu'Aragon adopte par la volonté de reproduire l'esthétique de Matisse au plan littéraire. La peinture « tourne » autour de son motif et permet par le tableau d'en rendre une vision globale, instantanée, tandis que la littérature suppose *a priori* une chronologie, une suite, un enchaînement. Au contraire, en digressant, et en choisissant de rompre régulièrement la linéarité de l'écrit, Aragon s'approche au plus près de cette vision englobante proposée par les arts plastiques. Se dégage de cette approche circulaire et tortueuse une esthétique du va-et-vient qui correspond au mode de lecture préconisé par l'auteur. On passe sans arrêt et sans transition d'Aragon à Matisse, de la peinture à l'Histoire, du sujet au hors-sujet, du texte au paratexte, du livre au hors-livre.

Vous voyez bien que je tourne sur moi-même, que mes yeux roulent de dedans en dehors, pour revenir de dehors en dedans, comme à l'approche d'un mystère, que je n'ose l'aborder, ce mystère, que j'hésite, je me reprends...<sup>232</sup>

Outre le caractère hasardeux de la phrase elle-même qui, par l'oralité de la syntaxe et la juxtaposition de subordonnées, traduit un égarement, Aragon définit bien le mouvement réciproque à l'œuvre, solidaire d'une esthétique de la reformulation – ce bégaiement caractéristique de l'écriture digressive. L'auteur progresse paradoxalement par cercles, par retours en arrière, et ce notamment par le biais des notes et des parenthèses qui sont précisément les outils de la reformulation. Ces parenthèses sont d'ailleurs vues par Aragon comme des « portes tournantes<sup>233</sup> » : comprenons dans cette nouvelle métaphore qui implique la courbe qu'elles permettent d'obtenir une simultanéité de vues et de transporter le lecteur dans de nouveaux espace-temps, même si évidemment, le risque lorsqu'on emprunte une porte tournante est toujours de revenir au point de départ. La métaphore est parlante car elle retranscrit très justement cette tension à l'œuvre dans *Henri Matisse, roman*, entre la volonté d'offrir au lecteur une vision synchronique et la perpétuelle menace pour l'œuvre de périclité, puisque ce faisant, elle n'avance pas, mais stagne, « tourne ». Ainsi d'une parenthèse de « Matisse ou les semblances fixées » qui non seulement ouvre le texte sur un ailleurs temporel (puisque écrite en 1967, elle commente un texte de 1946), mais se plaît aussi à proposer des variations au texte original et à le déliter. Avant la parenthèse, le texte de 1946 pose la question : « Mais est-ce bien là la dernière forme de l'utilisation du visage, l'homme a-t-il tiré de sa propre apparence, le jour où il a conçu le portrait, tout ce qu'il pouvait en tirer ? ». La parenthèse, « porte tournante », espace de « l'entre-deux », réamorçage dans ses dernières lignes le sujet : « L'homme a-t-

<sup>231</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 327.

<sup>232</sup> *Id.*, p. 730.

<sup>233</sup> *Id.*, p. 600.

il, disais-je, tiré, langage de cartes, la dame de cœur ou le sept de trèfle, tiré de sa propre apparence, le jour où, le jour qu'il a conçu, le libertin ! dans les bras de qui ? [...]». La parenthèse donne la liberté d'aller au-delà du texte, au-delà du sens premier (notamment ici par le jeu sur la polysémie de « tirer » ou de « concevoir »), mais le bégaiement de la syntaxe et la parataxe sont autant d'éléments qui déconstruisent le texte, le sens et le menacent d'explosion. Le retour au sujet est purement artificiel. La parenthèse, qui donne une ouverture au texte, est en même temps un lieu de tension permanente où le texte est au bord du non-sens, au bord de sa propre disparition.

*Henri Matisse, roman*, tout entier construit dans un jeu d'avant-après et de dedans-dehors qui en fait le simulacre d'un espace-temps singulier où tout se joue autour des seuils, dont il semble que leur importance dans l'œuvre d'Aragon trouve là sa pleine justification<sup>234</sup>.

Les seuils sont formellement traduits par le paratexte, que ce soit par l'espace de la marge où la note opère souvent des sauts dans le temps ou par les pages de titre qui délimitent un espace-temps et donc un cadre de lecture. Mais les seuils qui devraient être des lieux de transition et de liaison, cultivent au contraire le décalage, « l'hiatus entre hier et plus tard<sup>235</sup> ». Aragon accorde d'ailleurs un intérêt particulier aux seuils chez Matisse, c'est-à-dire aux fenêtres, aux portes. Il mentionne ainsi à plusieurs reprises ce qu'il nomme les « cinq fenêtres » du peintre (cela correspond à cinq tableaux de 1942 qui « représentent tous *une figure de femme* devant la fenêtre<sup>236</sup>») et *La Porte-fenêtre ouverte*, sur la guerre selon lui (le tableau date de 1914), le fascine tellement qu'il l'utilisera dans l'édition originale comme couverture du premier tome. Dominique Vaugeois souligne également, que même si la pratique abusive de la note pourrait relever d'une esthétique de la trace, on a ici plutôt affaire à « une esthétique du mouvement qui accompagne un travail de compréhension – au sens étymologique aussi d'inclusion, "saisir ensemble"<sup>237</sup> ». Le paratexte, mouvant, tourne autour d'un texte figé, et met celui-ci en mouvement. Le texte même, par l'exploitation de genres variés, le chevauchement des temporalités et son écriture digressive, est dans un mouvement continu qui empêche au lecteur de l'appréhender.

*Henri Matisse, roman* de par sa composition éclatée, son usage abondant de la digression et son insistance sur une lecture non-linéaire qui donnerait une profondeur de champ, déconstruit l'œuvre littéraire classique pour former un livre hybride qui pose incontestablement la question de son genre.

<sup>234</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>235</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>236</sup> *Id.*, p. 166. Soulignement d'Aragon.

<sup>237</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 217.

## 2) « Si ceci était un roman<sup>238</sup> »

*Henri Matisse, roman* explore une palette remarquablement large de genres et de sous-genres différents : texte à dominante autobiographique, théorique, même critique ou encore commémorative, il joue avec les genres de l'essai, de l'article, du poème, ou du roman – c'est ce dernier genre qu'Aragon, entre tous, définit comme étant celui de son œuvre. Il est alors légitime de se demander pourquoi. Certes, un bon nombre de digressions font évoluer l'œuvre vers le roman (c'est le « fonc-sillonement romanesque des parenthèses<sup>239</sup>»), mais s'il a semblé que tout pouvait devenir « roman » au XX<sup>e</sup> siècle<sup>240</sup>, il n'y a pas besoin d'être un lecteur aguerri pour savoir que *Henri Matisse, roman* n'a rien d'un « roman » : le livre met en scène des personnes réelles qui apparaissent sous leurs propres noms, la composition est sérielle et fait intervenir des articles déjà publiés, et Aragon s'intéresse davantage au mystère de la création de Matisse qu'il ne romance la vie de l'homme.

Par son titre, son sujet, sa forme, *Henri Matisse, roman* s'expose à ne pouvoir être lu sans être classé, et en même temps et réciproquement, classer *Henri Matisse, roman*, c'est s'exposer à en faire une mauvaise lecture<sup>241</sup>.

Comme Dominique Vaugois le souligne, le livre ne peut s'apparenter à aucun genre et le classer dans un ou dans l'autre, c'est inévitablement réduire sa spécificité. Mais il nous semble qu'il joue principalement de trois genres : le discours critique, le roman et l'essai. Et il nous semble en revanche difficile de parler d'« écrits sur l'art », d'une part parce que l'étude menée par Dominique Vaugois montre la difficulté qu'il y a à les considérer comme un genre<sup>242</sup>, d'autre part car *Henri Matisse, roman*, malgré son aspect éclaté, constitue un tout qui selon nous s'oppose à l'aspect hétéroclite d'une œuvre comme *Les Collages* par exemple qui pourrait plus adéquatement être classée dans les « écrits sur l'art ». Si la question du genre, posée par Aragon le premier<sup>243</sup>, est un piège tendu au lecteur qui ne peut *a priori* pas y répondre, il nous semble instructif de voir quels éléments relèvent d'un genre ou d'un autre dans le but de comprendre comment l'ouvrage a savamment entremêlé plusieurs esthétiques. Certes, Aragon a beaucoup joué des frontières entre les genres, et ce de manière paradoxale : il s'est échiné à nier l'idée même de genre<sup>244</sup>, et en même

<sup>238</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 31.

<sup>239</sup> *Id.*, p. 597. Le jeu avec les néologismes se retrouvera abondamment dans *Théâtre/Roman*.

<sup>240</sup> « Ainsi, si nous prenons la période actuelle, il est certain qu'on appelle "roman" des choses qu'on n'aurait pas, à une autre époque, appelées des romans. Mais enfin... où commence et où finit le roman ? » (*Aragon parle avec Dominique Arban, op. cit.*, p. 181).

<sup>241</sup> Dominique Vaugois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>242</sup> Voir *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, *op. cit.*

<sup>243</sup> Par le titre mais aussi tout au long du texte car comme le remarque Dominique Vaugois, « l'attitude générique domine le livre » (*L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 101 ; son soulignement).

<sup>244</sup> Il dit à propos du *Fou d'Elsa* : « J'ai tenté de matérialiser un principe que j'ai proclamé toute ma vie, mais sans que personne, semble-t-il, n'y ait prêté attention : à savoir que pour moi, il n'existe pas de différence fondamentale entre la prose et le vers. De même que pour moi, il n'existe pas de différence fondamentale entre le poème et le roman »

temps, il n'a fait que les réaffirmer en les employant constamment dans ses titres, et en classant lui-même ses œuvres en *Œuvre poétique* d'une part et *Œuvres romanesques croisées* d'autre part (ce qui contredit donc complètement l'absence de « différence fondamentale entre la prose et le vers » qu'il défend devant Dominique Arban). Dominique Vaugeois remarque ainsi très justement : « il pourrait sembler d'abord que l'œuvre d'Aragon récuse pour une bonne part les catégories génériques alors qu'il me semble au contraire qu'il s'en sert comme données incontournables du littéraire<sup>245</sup> ». Ainsi, le titre n'est selon nous pas seulement une provocation de la part d'Aragon mais sert aussi à définir un véritable cadre de lecture.

a) *Le discours sérieux : Aragon critique*

Pour le *Henri Matisse*, il s'est plutôt agi du refus de laisser assimiler un livre sur un peintre à un livre de critique d'art. Je ne suis pas critique d'art – et, de plus, Matisse les détestait. D'autre part, je ne pouvais pas laisser penser que je me faisais ici mémorialiste ou historiographe, sinon historien, de Matisse<sup>246</sup>.

Aragon s'oppose ainsi aux critiques tout au long du livre, clamant haut et fort faire un *roman* qui n'aurait rien à voir avec une critique d'art. Force est pourtant de constater qu'il y a ici un réel point de tension, et que la posture d'Aragon n'est parfois pas si loin de celle des critiques d'art qu'il tourne en ridicule. D'un point de vue purement formel pour commencer, l'organisation sérielle et l'insertion d'images au sein du texte nous rapprochent davantage de la critique d'art que du roman. De plus, la description technique de la peinture de Matisse qu'on trouve par exemple dans « Les Signes » met en œuvre un discours érudit et tout de même théorique. Évidemment, un ouvrage sur Matisse manquerait probablement son but s'il éludait ces descriptions. Cependant, le discours sérieux semble ici contaminer l'œuvre et parfois être le ton dominant de certains passages qui n'ont pas forcément trait à Matisse, comme s'il devenait le principal mode d'expression de l'auteur. Aragon se plaît ainsi à donner des définitions et des étymologies. Il rappelle l'étymologie du mot « signe » dans le texte du même nom tandis que dans « La Grande Songerie », il s'attarde sur la définition du mot « songerie » en se rapportant au *Vocabulaire de la langue française extrait de la sixième et dernière édition du Dictionnaire de l'Académie*, et au *Littre*<sup>247</sup>, dictionnaires de références pour le dix-neuvième siècle. Aragon fait un véritable travail de documentation, et, comme un chercheur érudit, donne toutes ses sources et ses références. Dans le même texte, une note digresse sur l'orthographe de lis/lys<sup>248</sup>. Il donne aussi la définition de « parenthèse » dans « L'homme fait parenthèse » en ayant recours au même *Vocabulaire de l'Académie*. Une note précise « De Charles

---

(Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p. 158).

<sup>245</sup> « Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans *Henri Matisse, roman* », *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 37.

<sup>246</sup> *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, op. cit., p. 28.

<sup>247</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., voir p. 287.

<sup>248</sup> *Id.*, p. 302.

Nodier, publié en 1862<sup>249</sup>». Il est éclairant de remarquer qu'ici, la note est utilisée exactement de la même manière que dans les travaux universitaires : elle donne la référence. Ce cas n'est d'ailleurs pas isolé : dans le « Prière d'insérer », Aragon utilise également la marge pour préciser les sources et les lettres<sup>250</sup> sur lesquelles il s'est appuyé pour établir la chronologie de l'opération subie par Matisse. Tel un chercheur, Aragon prône l'honnêteté intellectuelle, s'applique toujours à donner ses sources et à les vérifier avec application, ce qui n'est selon lui pas le cas de tous les spécialistes :

Mais enfin, peut-être ne faut-il pas s'en remettre aux historiens spécialisés qui, ici, et ailleurs, considèrent comme des faits ce qui a été écrit, imprimé avant eux, et tiendront pour certaine, par exemple la date donnée par A. H. Barr Jr. (*op. cit.*), pour celle de l'opération de Matisse et répétée par Gaston Diehl, dans des livres qui ne manquent ni de sérieux ni d'application<sup>251</sup>.

Ainsi, non seulement Aragon a lu pour son *Henri Matisse, roman* quantité d'ouvrages sur le peintre, mais en plus il les cite, dialogue avec eux, et va jusqu'à vérifier leur contenu, comme dans un travail de recherche (notons aussi la mention « *op. cit.* » qu'on ne trouve normalement que dans les ouvrages critiques ou travaux universitaires<sup>252</sup>). Nous avons ici cité un passage du « Prière d'insérer » mais il n'est pas unique, et Aragon a eu régulièrement recours à cette pratique. Parfois, il cite même des extraits des ouvrages auxquels il se réfère : c'est le cas dans « L'apologie du luxe », « De Marie Marcoz », ou encore « De la Chapelle ». « De Marie Marcoz » évoque à travers la pratique du Professeur Lagnel-Lavastine qui reprend l'article d'un interne, M. Verdier, sans même citer son nom, une autre fâcheuse tendance des critiques : le plagiat. Aragon écrit alors : « J'avoue une certaine délectation à retrouver chez les médecins la désinvolture qu'ont les historiens de l'art, voire les historiens tout court à piller leurs prédécesseurs<sup>253</sup> ». Habilement, Aragon continue à s'opposer dans sa rhétorique aux historiens de l'art puisqu'il ne cite pratiquement que leurs erreurs et pourtant, il adopte bien une méthode de recherche universitaire ; et le fait qu'il fasse son travail correctement ne rapproche pas moins son livre de ceux des critiques d'art, contrairement à ce qu'il essaye de faire entendre au lecteur pour masquer sa pratique. Il utilise d'ailleurs une formule particulièrement ambiguë dans l'« Anthologie I » : « ce sont ces tableaux qu'on a, les critiques, pris l'habitude d'appeler la "période cubiste" de Matisse, ce qui est parfaitement absurde<sup>254</sup> ». Certes, le pronom « on » peut avoir une valeur généralisante qui a alors plus à voir avec un « ils » qu'avec un « nous » et n'inclurait donc pas l'auteur, d'autant qu'il se dissocie de cette interprétation « absurde ». Cependant, l'incise introduit un second sujet qui met à mal cette hypothèse et grammaticalement, il serait donc plus correct d'interpréter la phrase comme signifiant « ce que les critiques, dont je fais

<sup>249</sup> *Id.*, p. 594.

<sup>250</sup> *Id.*, voir les deux notes p. 53.

<sup>251</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>252</sup> Aragon a recours à d'autres abréviations comme « La S.S. » pour parler de *La Semaine sainte* (p. 606), acronyme peu heureux qui, s'il est utilisé par les critiques, pose la question de la distance que prend ou non Aragon avec eux...

<sup>253</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 536.

<sup>254</sup> *Id.*, p. 411.

partie, ont pris l'habitude... » car en effet, si Aragon souhaitait mettre à distance les critiques, pourquoi n'a-t-il pas alors écrit : « ce que les critiques ont pris l'habitude » et effacé le « on » ? La posture adoptée d'Aragon n'est ainsi pas dénuée d'ambiguïtés.

Évidemment, on peut légitimement se demander si Aragon, lorsqu'il recourt aux pratiques du discours savant, ne le fait pas avec quelque distance. Cela est à nuancer puisque d'une part, Aragon était un immense lecteur et la pratique de la citation traverse de fait un grand nombre de ses œuvres. D'autre part, il vise probablement par ce biais à légitimer l'œuvre d'un romancier sur Matisse : ce qu'Aragon semble alors nous dire, c'est qu'*Henri Matisse, roman* n'a rien à envier aux ouvrages les plus sérieux. Cependant, si Aragon reprend à son compte une pratique académique et universitaire, il ne cite souvent d'autres critiques que pour les contredire, souligner l'inexactitude de leurs travaux, ou encore s'en moquer. Une note dans « De Marie Marcoz » précise alors :

Le style de M. Lapauze méritait cette longue citation : on n'a plus idée de nos jours de ce langage qui décrit, non comme il croit les femmes d'Ingres, mais bien plutôt celui qui l'emploie (*l'homme même*) : ou pour mieux dire la sexualité d'un haut fonctionnaire de la III<sup>e</sup> République<sup>255</sup>.

Un certain déplacement a alors lieu puisque le critique n'est plus cité pour la pertinence de son propos, mais pour son style qui devient la cible de l'ironie de l'auteur. Dans le « Prière d'insérer », Aragon ironise sur le « nous » de modestie, convention d'écriture propre aux travaux universitaires :

Aussi, instruits par cet exemple, tiendrons-nous ici pour connue (Seigneur, que signifie ce nous pluriel, y aurait-il à ce livre-ci plusieurs auteurs, dont l'auteur ne se doutait point ?)... pour connue, disions... disais-je [...] <sup>256</sup>.

Si l'ironie ne laisse, dans ces deux exemples, pas place à l'ambiguïté, beaucoup de cas se situent dans l'entre-deux, sans qu'on puisse vraiment décider si Aragon essaye d'être le plus exact possible ou s'il met à distance une pratique dont il se dissocie. Il en est ainsi de l'« *op. cit.* » que nous avons mentionné précédemment : la formule semble presque exagérée d'autant que si nous nous reportons plusieurs pages en arrière, Aragon a en effet cité la date et l'édition du livre, mais pas son titre<sup>257</sup>...

D'ailleurs, le « Prière d'insérer » annonçait :

Ce n'est pas un ouvrage sérieux. Mais peut-être bien une lueur sur *ce qui se passe*<sup>258</sup>.

### *b) Poétique du songe et de la métaphore : Aragon romancier*

Une autre poétique contraste violemment avec celle du discours académique : c'est celle qui tire l'œuvre vers le roman qu'Aragon a précisément voulu qu'elle soit. Et loin d'être seulement un terme, plus ou moins provocateur, du titre, le roman est un genre avec lequel joue Aragon

<sup>255</sup> *Id.*, note 1 p. 535.

<sup>256</sup> *Id.*, p. 43 (nous avons ici affaire à l'énallage de personne dont nous avons parlé dans notre première partie).

<sup>257</sup> *Id.*, p. 48 : « le livre d'Alfred H. Barr Jr ; publié en 1951 au Museum of Modern Art de New York ».

<sup>258</sup> *Id.*, p. 71. Soulignement d'Aragon.

abondamment dans *Henri Matisse, roman* puisque la réalité est parfois appréhendée de manière imaginaire et métaphorique. Le roman se définit depuis le seizième siècle comme une « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures<sup>259</sup> ». Si l'on s'en tient à cette définition, *Henri Matisse, roman* ne peut être lu comme un roman. D'une part, l'énonciation non-fictionnelle, puisqu'Aragon s'exprime en son nom propre, devrait invalider le genre romanesque ; d'autre part, les passages tendant vers la fiction ne se donnent jamais comme réels. Et pourtant, Jean Thibaudeau parlait dans sa critique de *Henri Matisse, roman* d'un « "second noyau" du "roman", cette fois *fictionnel*<sup>260</sup> ». Cette tension entre réalité et fiction peut d'ailleurs être rapportée au « double jeu du modèle » qu'Aragon analyse chez Matisse : « qu'il ne puisse se passer d'un modèle d'une part, et que le modèle inspire d'autre part quelque chose de si libéré chez lui<sup>261</sup> ». En effet, Aragon, en prenant comme modèle Matisse, s'inscrit dans une énonciation référentielle, et en même temps, il ne peut résister à la tentation d'échapper parfois à cet ancrage, il se sert alors du modèle comme un « tremplin<sup>262</sup> » pour s'envoler vers un monde métaphorique.

Certains passages peuvent être qualifiés de romanesque. Dans le récit de la fuite de Nice dans « Ce jour d'avant après », Aragon a, par exemple, recours au discours direct libre :

Allez, on part. Tout de suite. Mais comment veux-tu ? Je ne veux pas. S'informer. De quoi ? D'ailleurs il n'y a plus de train vers Marseille. Si on prenait la ligne de Digne ? Et pour aller où ?<sup>263</sup>

L'anecdote des enfants de Carvin dans « Apologie du luxe » nous présente une description romanesque type, à l'imparfait et usant de figures de style comme la comparaison ou la métaphore : « Les éclairs déchiraient cette étoffe palpable comme des couteaux pâles<sup>264</sup> ». Pourtant, nous avons plus souvent affaire à des procédés de poétisation du réel qu'à une esthétique romanesque, ainsi du traitement des personnes et des objets. Outre le fait qu'Aragon désigne Matisse comme son « personnage<sup>265</sup> », celui-ci est loin d'être le seul à être sur scène et l'auteur a intensément recours à la personnification. Ainsi, la maladie de Matisse devient un personnage, et ce très explicitement puisqu'un des textes d'Aragon porte le titre : « Un personnage nommé La Douleur » ; le procédé relève même ici de l'allégorie (notamment avec l'emploi des majuscules). Les objets-modèles de Matisse sont également personnifiés : ainsi, le fauteuil rocaille qu'Aragon décrit dans « La Grande

<sup>259</sup> Définition du *Grand Robert de la langue française*, *op. cit.*

<sup>260</sup> « *Henri Matisse, roman* ou la peinture dans le livre, ailleurs », *La Nouvelle Critique*, n° 77, 1974, p. 81. Soulignement de Thibaudeau. Nous préférons parler d'« imagination » ou de « fictif » car si certains passages mettent le réel à distance, aucun n'est à proprement parler « fictionnel », c'est-à-dire inventé. La fiction est ici bien plus d'ordre stylistique que pragmatique.

<sup>261</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>262</sup> *Id.*, p. 292.

<sup>263</sup> *Id.*, p. 338.

<sup>264</sup> *Id.*, p. 355.

<sup>265</sup> *Id.*, p. 368 ou encore « *mon héros* » p. 239.

Songerie » « s'efface un peu vexé<sup>266</sup> » devant la table vénitienne avant d'avoir « l'air d'un gigolo qui s'est fait prendre par les gendarmes<sup>267</sup> », tandis que les objets de la « palette d'objets », « les voilà figés, sages devant l'objectif<sup>268</sup> ». Dans « De la couleur », Aragon ne doute pas que le petit pot d'étain, « dans son immodestie, [...] se croie beau comme un platane<sup>269</sup> ». Il écrit aussi à propos de Marie Marcoz, « ce personnage du double roman d'Ingres et de Matisse<sup>270</sup> » : « J'avais été la voir à Nantes, une escapade, vers les Pâques de 1921 ou 1922, je ne suis pas très sûr de l'année, un anniversaire somme toute. Elle ne m'avait pas dit qu'elle m'attendait<sup>271</sup> ». Aragon opère ici un déplacement et une nouvelle personnification puisqu'évidemment, ce n'est pas Marie Marcoz en personne qu'Aragon est allé voir, mais le portrait qu'Ingres a fait d'elle : *Madame de Senonnes*.

Sous le prétexte d'une réflexion savante, le texte consacré à l'influence du tableau d'Ingres dans l'œuvre matisienne est l'occasion d'écrire le *roman* de ce modèle d'Ingres, cette Marie Marcoz peinte à Rome mais née à Lyon dont il fait une héroïne de Stendhal à la réputation de galanterie<sup>272</sup>.

Aragon donne ainsi vie à un univers d'objets et met l'atelier du peintre en mouvement dans le but de montrer que Matisse, comme il le dit à plusieurs reprises, traite ses modèles objets de la même manière que ses modèles humains : « Ici on reconnaît la vérité de cette affirmation réitérée en Matisse, qu'il regarde d'un même œil le modèle vivant, les éléments d'une nature morte<sup>273</sup> ». L'écrivain vise encore une fois à retranscrire sur le plan littéraire l'esthétique du peintre mais au-delà, il s'inscrit aussi dans cette volonté de faire de Henri Matisse un *roman* : la poétique de la personnification nous éloigne du discours sérieux et nous rapproche d'une esthétique du merveilleux ou du burlesque. Une note de « De la couleur » affirme : « le roman, on peut y substituer les objets, l'objet, au héros, aux personnages, en faire les personnages du roman<sup>274</sup> ».

Ensuite, certaines digressions brisent le cadre réaliste pour s'échapper dans la fiction ou plutôt dans la métaphore. L'exemple des *incipit*<sup>275</sup> est en ce sens particulièrement évocateur : plusieurs textes débutent sur le mode indirect de la fiction, du mythe, sans qu'on ne puisse *a priori* établir de lien avec Matisse. *Henri Matisse, roman* utilise paradoxalement la digression pour amener son sujet. Ainsi, la longue préface de *Thèmes et Variations*, « Matisse-en-France », est introduite par une digression sur le roi René et son tableau de la « belle Anne » qu'il fit déterrer pour la peindre

<sup>266</sup> *Id.*, p. 267.

<sup>267</sup> *Id.*, p. 271 (repris comme légende p. 275 : nous reviendrons dans notre troisième partie sur le détournement des légendes).

<sup>268</sup> *Id.*, p. 308.

<sup>269</sup> *Id.*, p. 713.

<sup>270</sup> *Id.*, p. 529.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Dominique Vaugeois, « La seconde chambre ou le roman des peintres », *Aragon, la parole ou l'énigme, op. cit.*, pp. 76-77. Notre soulignement.

<sup>273</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 151.

<sup>274</sup> *Id.*, p. 721.

<sup>275</sup> Évidemment, le terme d'« *incipit* » ne désigne *a priori* que le début d'un roman ou d'une nouvelle, c'est-à-dire plutôt le début d'un genre fictionnel mais il nous semble que certains *incipit* d'*Henri Matisse, roman* relèvent bien de l'esthétique aragonienne des *incipit* et jouent de l'ambiguïté narrative.

lors de son arrivée en Avignon. « La Grande Songerie » débute sur Pétrarque et la quête de Thulé, tandis que « Les Semblances fixées » commence par une citation du troubadour Guillaume de la Tour. Ces *incipit* empruntent tous à l'imaginaire médiéval, symbole chez Aragon de la Résistance pendant les années de guerre. L'*incipit* est un piège tendu au lecteur en cela que s'il ne semble pas introduire le sujet du texte. Il l'annonce pourtant de manière métaphorique et même la métaphore n'est pas choisie au hasard. Selon Nathalie Limat-Letellier, l'ouverture de « Matisse-en-France » permet par exemple une lecture politique où « la Belle Anne préservée dans la mort deviendrait presque une allégorie de la France<sup>276</sup> » (ce qui nous semble tout à fait plausible sachant qu'Aragon usait dans ces années-là d'une « écriture de la contrebande » pour lutter contre la censure). Ainsi, non seulement l'imagination est loin d'être débridée mais bien plutôt circonscrite dans les limites du littéraire (Guillaume de la Tour, Pétrarque et même le roi René sont des écrivains) mais en plus, nous ne nous situons jamais tant dans un monde fictionnel que dans un mode d'appréhension métaphorique de la réalité. Matisse lui-même définissait son œuvre dans un entretien avec Jacques Guenne comme « l'expression d'un rêve toujours inspiré par la réalité<sup>277</sup> ». Or, la réalité est un support qu'Aragon n'évacue jamais (il insiste d'ailleurs étrangement sur l'existence de Laure dans « La Grande Songerie » – faut-il y lire une référence dissimulée à Elsa ?). On trouve ainsi dans « La Grande Songerie » un exemple remarquable d'hybridité entre imaginaire et réel. En effet, loin de s'éloigner de son sujet seulement dans l'*incipit*, le texte oscille en permanence entre un cadre référentiel et un cadre fictif, et présente une apologie de l'imagination. Même ce qui *a priori* relève du discours critique sur Matisse, c'est-à-dire son choix d'un fauteuil rocaille comme modèle, est présenté sous la forme d'une « Comédie du fauteuil rocaille, scènes familières<sup>278</sup> » et Aragon finit par le comparer à Don Juan et Casanova (là encore, l'imaginaire est littéraire) pour conclure que « si nous pouvions à l'image romanesque, le portrait qu'on s'en fait, comparer la désappointante réalité, cela n'irait pas sans mécompte<sup>279</sup> ». C'est avec l'histoire de Renaud et Armide (encore issue de la littérature) quelques pages plus loin que l'entremêlement de la réalité et de la fiction est complet :

Ce monde à Renaud s'ouvre, il ne sait comment ni pourquoi. Qu'a-t-il fait qu'un geste banal ? Il avait appuyé sur la sonnette et le voilà dans l'appartement d'Henri Matisse, à Cimiez<sup>280</sup>.

Renaud se trouve soudain dans la même pièce que Matisse, et la réalité se transforme en fiction, à moins que ce ne soit l'inverse. Le texte n'est pas sans ambiguïtés et il est difficile de savoir si les jardins enchanteurs d'Armide représentent le monde de Matisse (sur le mode de la métaphore) ou si la fiction s'introduit dans l'atelier de Matisse (nous aurions affaire à une sorte de métalepse inversée

<sup>276</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Les marges de "Matisse-en-France". Variations sur une préface », *op. cit.*, p. 123.

<sup>277</sup> *Écrits et propos sur l'Art*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>278</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, légende p. 271.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> *Id.*, p. 284.

puisqu'elle est habituellement caractérisée par l'irruption du réel dans la fiction). Le métissage contamine aussi le paratexte puisque la légende commentant la photographie de Matisse parmi ses fleurs sous-titre : « Matisse au jardin d'Armide...<sup>281</sup> ». Mais dans cet exemple où il met en scène des personnages connus de la fiction littéraire comme dans la poétique de la personnification, Aragon ne cherche jamais la vraisemblance, qui est pourtant une des caractéristiques essentielles du roman : l'exhibition de la fiction conduit à son annulation et initie un effet parodique, burlesque. Même lorsqu'il se situerait au plus près du roman, quand il imagine les pensées et les sentiments de Matisse, par exemple son affection pour sa fille, il rappelle sa propre activité de romancier, détruisant toute possibilité de fiction (déjà cité p. 48).

Après avoir montré par quels procédés Aragon romançait son ouvrage, nous nous interrogerons maintenant sur le sens qu'il convient de donner au mot « roman » employé dans le titre et tout au long du texte. Dominique Vaugeois montre que le dossier préparatoire à *Henri Matisse, roman* permet de voir qu'Aragon entretenait bel et bien une relation de romancier à son livre. On trouve ainsi le titre d'un projet de table des matières qui se nomme : « liste des personnages, lieux et jours, des événements, feintes et paroles ci-dessus contenus dans cet *Henri Matisse, roman* », mais aussi une liste des grands thèmes : « Thème de Madame de Senonnes, Thème de la digression de l'auteur, le personnage Douleur, les livres, la religion, la couleur – Goethe »<sup>282</sup>. Il apparaît donc que l'auteur a travaillé son livre comme un roman, en établissant des listes de personnages, d'événements, de thèmes, contrairement à l'impression d'écriture au fil de la plume qui peut découler de la lecture de certains textes. Le « thème de la digression de l'auteur » retient spécifiquement notre attention car la formule laisse à la fois entendre que la digression est calculée, et qu'en plus, l'auteur se considère presque comme un personnage du roman (comme dans *Théâtre/Roman*). D'ailleurs, Aragon n'écrit-il pas dans le second post-scriptum de 1968 de l'« Apologie du luxe » : « Sans doute, le roman ici s'écarte de son histoire d'amour, l'auteur s'égare, et il faut dire qu'il n'aime rien tant faire, qu'il a parfois d'irrésistible plaisir à se payer *ce luxe*, ne lui en veuillez pas... le luxe d'un roman, *somewhat* comment dites-vous ?<sup>283</sup> ». « L'auteur » est ici traité comme un personnage, et le roman associé à la digression. En un sens, voir dans les dérives fictionnelles et autobiographiques des « digressions », c'est encore considérer le livre comme un essai d'art sur Matisse. Pourtant, nous avons montré qu'employant le champ lexical de la parole ou du chemin, Aragon se présente sous plein d'aspects en digressionniste – et les plus grands des digressionnistes sont des romanciers. Mais il est vrai qu'en étant à l'affût du moindre écart par

<sup>281</sup> *Ibid.* Nous avons affaire au même procédé que celui de la p. 220 (« Dans la volière, les oiseaux battaient des ailes... ») dont nous avons parlé dans notre première partie, même si dans ce cas, la photographie elle-même opérait un détournement tandis qu'ici, la légende seulement juxtapose fiction et réalité.

<sup>282</sup> « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition. Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *op. cit.*, p. 102.

<sup>283</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 361. Soulignements d'Aragon.

rapport à Matisse, nous envisageons le livre comme un essai d'art, quand Aragon veut que nous le lisions comme un roman. En effet, il nous semble que le terme « roman » qu'Aragon choisit d'exposer en titre est avant tout une indication de lecture : « En tout cas, si on veut y comprendre quelque chose, il faut le lire comme un roman. Des personnages épisodiques différents y interviennent, dont les uns ne sont peut-être même pas des êtres vivants mais des manières d'être<sup>284</sup>» (c'est le cas de « La Douleur » par exemple). Ainsi, le terme de « roman » désignerait cette vision poétique et métaphorique du réel. Dès le « Prière d'insérer », Aragon révèle : « Ceci est un roman, c'est-à-dire un *langage imaginé* pour expliquer, croirait-on, l'activité singulière à quoi s'adonne un peintre ou un sculpteur<sup>285</sup>». Plus qu'un genre circonscrit dans des frontières bien délimitées, Aragon identifie le roman comme un mode d'expression, une vision poétique du réel. Cette acception large du terme réconcilierait ainsi l'opposition que nous avons notée entre réalité et imagination :

Le roman désigne en effet par métaphore cette dialectique de la réalité et de l'imaginaire qui met le sujet créateur aux prises avec la dimension inconnaissable de l'Autre<sup>286</sup>.

C'est essentiellement dans « L'homme fait parenthèse », véritable manifeste, qu'Aragon justifie son esthétique et sa conception du roman. « Le roman, j'y viens, est la terre d'élection où fleurit la parenthèse, et n'importe quel mois de l'année<sup>287</sup>», écrit-il, ce qui permet d'appréhender ses nombreuses digressions comme partie intégrante de l'esthétique romanesque de l'œuvre. L'esthétique romanesque est transmise par le caractère digressif et poétique du livre (Aragon établit un lien entre les deux<sup>288</sup>), par un « essai dément d'antithèse à la vie par la vie elle-même<sup>289</sup>», et c'était selon Aragon la meilleure manière d'aborder Matisse puisque le peintre lui-même avait ce caractère de parenthèse, cet optimisme qui tranchait avec les temps sombres que le monde traversait : « je me représentais le livre comme une parenthèse dans le roman réel de ce temps-là, Henri Matisse pendant l'occupation de la France, notre roman tragique<sup>290</sup>». Matisse lui-même était *roman*. L'auteur revient d'ailleurs dans le même chapitre sur cette pratique qui consiste à faire intervenir des noms de genres en titre et confirme l'hypothèse que nous avons émise selon laquelle le terme de « roman » est bien plus une indication de lecture qu'une indication générique : « On peut se rappeler qu'à l'aube même de ma vie d'écrivain, j'avais tenu à intituler mon premier "roman" *Anicet ou le Panorama, roman*, marquant par là que le mot incorporé au titre n'était pas que la

<sup>284</sup> *Aragon parle avec Dominique Arban, op. cit.*, p. 223.

<sup>285</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, pp. 31-32. Notre soulignement.

<sup>286</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Les marges de "Matisse-en-France", Variations sur une préface », *op. cit.*, p. 118.

<sup>287</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 595.

<sup>288</sup> *Id.*, voir p. 598 : « La parenthèse en est ce que l'on appelle aussi bien *la poésie* ». Soulignement d'Aragon.

<sup>289</sup> *Id.*, p. 599. Aragon utilise cette formule à propos de *La Défense de l'infini*, mais elle nous semble tout à fait applicable à *Henri Matisse, roman* qui se caractérise par cette dualité entre réalité/imagination – cette échappée du réel par le réel puisqu'Aragon n'invente pas, mais transfigure, poétise.

<sup>290</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 598.

désignation d'un genre<sup>291</sup>».

Mais le roman, c'est aussi le scepticisme, le caractère déceptif de toute entreprise d'écriture, qui s'opposent à l'objectivité scientifique des essais. C'est en premier lieu une stratégie rhétorique qui permet à Aragon de légitimer les possibles erreurs d'interprétations de son livre : il n'a pas voulu faire un essai sur Matisse, mais un roman. Or, en un sens, le roman excuse tout : « Pardonnez-moi. Je l'ai appelé roman sans doute afin qu'on me le pardonne<sup>292</sup> » avoue le premier texte. « Enfin tout ceci n'est qu'un roman<sup>293</sup> » écrit encore Aragon dans « Ce jour d'avant-après » alors qu'il tente justement de légitimer l'exactitude de sa mémoire par la citation d'un texte d'Elsa. Une note commente alors ironiquement : « N'est qu'un roman, concession à l'esprit scientifico-commercial<sup>294</sup> ». Le roman, c'est donc tout ce qui n'est pas scientifique, tout ce qui n'est pas indubitablement vrai, tout ce que l'on peut encore mettre en doute, tout ce qui est reconstruit par la mémoire. Or, Aragon, malgré la précision de ses sources et la dimension conséquente de son travail de recherche, estime qu'il ne pourra jamais saisir le caractère éluusif de Matisse. Dès lors, le roman seul est possible : « Mais avec tout cela, ce que pensait au juste Henri Matisse dans ce domaine, je dois avouer, honnêtement, que je n'en sais rien. Pas plus qu'au fond sur bien des sujets, le romancier n'en sait de ses personnages<sup>295</sup> ». Et c'est peut-être lorsqu'il imagine les pensées et sentiments de Matisse, par exemple son immense affection pour sa fille, qu'Aragon se fait le plus romancier ; et pourtant, là encore, il exhibe sa posture de romancier...

« L'art du roman, c'est l'orgie des genres<sup>296</sup> ». Le roman aragonien est le genre hybride et englobant par excellence qui permet de coller, de mélanger, de fusionner, de croiser. On n'est jamais dans le monde de la fiction ni dans une écriture fictive mais des « dérives » font parfois tendre l'œuvre vers le roman, à la fois par les nombreuses digressions et par un mode d'appréhension de la réalité métaphorique qui rentre en collision avec un univers référentiel, si bien que l'on pourrait même se demander si le roman n'est pas quelquefois parodié, tourné en dérision par l'effet burlesque ainsi créé. Tandis que la fiction se caractérise par sa vraisemblance, la fiction est ici toujours désignée comme fiction : Aragon joue peut-être davantage avec le romanesque qu'avec le roman. Notons cependant que ce sont les multiples interventions de l'auteur au sein du texte et du paratexte qui nous invitent à lire l'œuvre comme *roman* : c'est en grande partie l'autorité auctoriale qui construit le *roman* et qui simultanément le détruit puisque les références à l'activité d'écriture empêchent la création d'un univers fictionnel.

---

<sup>291</sup> *Id.*, p. 599.

<sup>292</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>293</sup> *Id.*, pp. 336-337.

<sup>294</sup> *Id.*, p. 337.

<sup>295</sup> *Id.*, p. 701.

<sup>296</sup> Daniel Bournoux, « Aragon et les fins du roman », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 12, 2009, p. 22. (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* définit aussi le roman comme une « orgie », *op. cit.*, p. 45).

c) *Henri Matisse, essai ?*

*Henri Matisse, roman* semble hésiter avec une troisième esthétique qui est celle de l'essai, presque aussi compliquée à définir que celle du roman – mais qui se situerait peut-être précisément entre l'ouvrage critique et le roman.

L'histoire de cette institution se joue dans plusieurs espaces : à la frontière de la littérature et de la rhétorique, à la frontière de la littérature et des discours de savoir, mais aussi, à l'intérieur de la littérature, à la limite d'autres genres mieux identifiés, dans leurs recouvrements et leur distribution respective<sup>297</sup>.

Plus encore que le roman, l'essai est un genre hybride, frontalier, que les critiques ont du mal à définir. Il faut dire que le modèle du genre, *Les Essais* de Montaigne, est déjà particulièrement délicat à classer. « L'analyse le dispute au romanesque<sup>298</sup> », écrit ainsi Barthes dans ses brouillons de la « Leçon inaugurale » au Collège de France. Selon Pierre Glaudes et Jean-François Louette, l'essai « se place entre le subjectif et l'objectif, entre les documents et le fictionnel<sup>299</sup> ». Cette tension est particulièrement présente dans notre livre puisque, comme nous l'avons vu, Aragon oscille sans cesse entre un discours sérieux, particulièrement documenté (il cite des critiques, reproduit des lettres de Matisse ou des photographies) et une prose qui se veut plus romanesque. Attardons-nous un instant sur la définition de l'essai proposée par Pierre Glaudes et Jean-François Louette : « Prose non fictionnelle, subjective, à visée argumentative, mais à composition antiméthodique, où le style est déjà en lui-même une pratique de pensée<sup>300</sup> ». La prose de *Henri Matisse, roman*, même lorsqu'elle tend vers le roman, le discours métaphorique, n'est jamais à proprement parler fictionnelle, mais s'ancre toujours dans un cadre référentiel (cela est immédiatement perceptible dans l'énonciation car le « je » qui s'exprime est toujours celui d'Aragon) et lorsqu'elle s'évade dans l'imaginaire médiéval, elle le fait par le biais de la littérature et de référents ainsi connus du lecteur. Elle est intensément subjective, comme nous l'avons montré dans notre première partie et la composition de l'œuvre est particulièrement éclatée, cela a été l'objet de notre seconde partie. Marielle Macé va même plus loin en sous-entendant que la digression est constitutive de l'essai :

La vitesse de l'essai tient à ses lacunes, à ses latences ou à ses promesses : la remise à plus tard d'un développement, la multiplication des amorces, la hardiesse du propos, la condensation des formules, l'affirmation ou l'errance. Bifurcations, changements de potentiel, montage mobile de savoirs, ce sont autant de façons de prendre ses distances par rapport à la conduite du discours sérieux<sup>301</sup>.

Le jeu avec l'histoire du dentiste dans « De la couleur » correspond précisément à cette configuration, entre promesse, amorce et interruption. D'ailleurs, l'essai suppose une présence forte

<sup>297</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Belin, 2006, p. 6.

<sup>298</sup> Cité dans : *id.*, p. 207.

<sup>299</sup> *L'Essai*, Armand Colin, 2011, p. 10.

<sup>300</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>301</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai...*, *op. cit.*, p. 322.

de l'auteur dans l'énonciation par rapport au discours sérieux qui exige son effacement, ce qui est plus que notable dans *Henri Matisse, roman* où Aragon est présent à tous les niveaux de textes puisqu'il apparaît à la fois comme ami de Matisse et donc comme « personnage » du texte, parfois même comme sujet principal dans certains énoncés autobiographiques, et enfin comme locuteur et auteur du texte, entité surplombante qui commente ses pratiques d'écritures. La dimension autobiographique est une des particularités de l'essai observée par Pierre Glaudes et Jean-François Louette (ce qui n'est en revanche pas le cas du roman en général, et jamais le cas de l'ouvrage critique) : « le rapport à soi-même apparaît essentiel dans l'essai (voyez à nouveau Montaigne)<sup>302</sup> ». Pour en revenir à la définition que nous avons évoquée, la visée de l'œuvre est souvent argumentative, surtout dans les textes des années quarante qui visent à montrer Matisse comme un des plus grands peintres, représentatif de la France (« Matisse ou la grandeur » ou « Matisse-en-France ») et dans tous les textes qui jouent avec le discours critique. Néanmoins, les textes des années soixante revêtent de manière générale une couleur plus personnelle, plus réflexive, où la visée argumentative n'est plus au premier plan. Et même dans les textes des années quarante, le paratexte efface souvent la visée argumentative initiale au profit d'un commentaire sur l'écriture qui devient le véritable propos du texte.

« Enfin, l'essai n'admet guère qu'on le sépare rigoureusement de formes agoniques comme la polémique, la satire, le pamphlet<sup>303</sup> ». Si nous n'avons pas encore mentionné cet aspect de *Henri Matisse, roman*, le ton de plusieurs textes dans lesquels Aragon s'insurge violemment contre certains critiques, et particulièrement Alfred Barr Jr., est très polémique. Ainsi, le second post-scriptum de 1968 d'« Apologie du luxe » cite une phrase de Barr mentionnant « the Communist Aragon<sup>304</sup> » et « ici, précisément, la politique fait intrusion dans le roman<sup>305</sup> ». Aragon se met alors à attaquer le critique américain, avec des arguments fondés et défendables, même s'il se plaît à user de mots en anglais qu'il détache en italique de manière ironique, moqueuse et plus polémique que justifiée. Dans « De la chapelle », Barr concentre encore une fois les invectives d'Aragon parce qu'il raconte dans son livre que l'écrivain, communiste donc athée, était contre le projet de Matisse de décorer une chapelle. Aragon conteste en bloc. Évidemment, nous n'aurons jamais le fin mot de l'histoire car si ce texte montre *a priori* qu'Aragon ne s'y est jamais opposé, entre 1949, date de la décoration de la chapelle, et 1969, date de rédaction du texte, Aragon aura eu le temps d'évoluer et de modérer ses opinions politiques.

Ainsi, si « telle serait aussi la règle déroutante de l'essai, écriture en mouvement et qui fait

---

<sup>302</sup> Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *op. cit.*, p. 10.

<sup>303</sup> *Id.*, p. 234.

<sup>304</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 358.

<sup>305</sup> *Ibid.*

peu de cas des frontières<sup>306</sup>», l'essai semble être un bon compromis pour qualifier *Henri Matisse, roman* dont l'esthétique se situe entre l'ouvrage sérieux et le roman. Évidemment, si l'essai serait le genre le plus adapté à *Henri Matisse, roman*, il est impossible de qualifier l'ouvrage ainsi, puisque d'une part, c'est un genre qui, plus qu'un autre, relève du choix de l'auteur qui l'annonce souvent en titre (or, Aragon choisit le *roman*), d'autre part parce que si la composition sérielle n'est pas incompatible avec l'esthétique de l'essai (*Les Essais* de Montaigne regroupent plusieurs textes indépendants), l'importance du paratexte et les écarts temporels, qui sont des caractéristiques majeures de l'ouvrage, font sortir *Henri Matisse, roman* de toute catégorie pré-établie.

La composition éclatée, l'écriture digressive, l'« hétérogénéité générique<sup>307</sup> » participent d'une esthétique de la rupture qui déconstruit la linéarité de l'œuvre littéraire et le sens classique de lecture. Aragon esquisse un portrait de Matisse au sens pictural qui ne se compose pas dans la continuité, mais bien plutôt dans la juxtaposition de différentes perspectives. La métaphore traditionnelle du chemin ne correspond pas à l'esthétique de *Henri Matisse, roman* qui offre plutôt au lecteur une série de fenêtres desquelles il peut voir le paysage sous des angles variés. En cela, il n'est pas anodin qu'*Henri Matisse, roman* débute par cette image : « La porte s'ouvre sur le passé. Ou la fenêtre<sup>308</sup> ». Le livre s'écrit sous le signe de l'espace (d'où l'importance accordée à la mise en page) plutôt que sous le signe du temps qui, présidant habituellement à l'écriture, est ici en permanence déconstruit. La digression entretient elle-même un lien étroit avec l'espace avec la figure de la courbe ou de « l'escalier », comme nous l'avons vu. D'ailleurs, conformément à cette esthétique que nous avons appelée « cubiste » et contestant encore une fois toute linéarité, *Henri Matisse, roman* se présente en quelque sorte sans début ni fin. Le premier texte n'a pas de titre (c'est le seul du livre à ne pas en comporter), si bien que le lecteur est conduit à se demander s'il a bien affaire au début du *roman*, ou si celui-ci aura lieu après. Ou s'il n'y a tout simplement pas de début : « J'écrivis donc, et c'est ainsi que commença ce roman, dont la première page (cette lettre de ma main) doit s'être entretemps perdue<sup>309</sup> ». Dominique Vaugeois observe alors : « Cette fois, la première page du livre est bien une page fantôme, une page disparue, un hors-livre qui déplace par conséquent, encore une fois, les limites constitutives de l'identité du livre<sup>310</sup> ». *Henri Matisse, roman*

<sup>306</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *op. cit.*, p. 235.

<sup>307</sup> Notion proposée par Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 108. Elle préfère parler d'« hétérogénéité » plutôt que d'« hybridité » car, selon elle, « dans *Henri Matisse, roman*, la polygénéricité ne se limite ni à la juxtaposition de textes d'un genre différent dans le recueil – poème, discours ou essai – ni au mélange intratextuel, elle joue plus finement à l'intérieur des textes eux-mêmes sur le mode du conflit et non de la fusion – et c'est précisément ce qui rend le discours traditionnel sur les genres inopérant ».

<sup>308</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 13.

<sup>309</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>310</sup> *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 71.

traduit également l'impossibilité de finir : « Comme il m'est difficile d'écrire ici le mot *Fin* !<sup>311</sup> » écrit Aragon au terme de l' « Anthologie II ». Il rajoute ainsi un post-scriptum à la page suivante et laisse apparemment la place au « récit » de Matisse (tel est le but avoué des anthologies) mais il rédige finalement un dernier texte-dédicace à Elsa qui constitue cette fois la véritable « fin ». Ainsi, si Dominique Vaugois remarque que les premiers textes semblent mimer la répétition d'un commencement perpétuel<sup>312</sup>, nous notons aussi qu'*Henri Matisse, roman* multiplie les fins comme pour échapper à la véritable fin, celle qui a emporté Elsa et qui terrifie Aragon. C'est peut-être en cela qu'il faut comprendre l'ajout interminable de textes et surtout de notes qui se superposent au texte jusqu'à l'effacer, et ce jusqu'à la « dernière minute<sup>313</sup> » : Aragon repousse sans cesse la fin, la clôture du texte comme pour échapper à la mort car laisser l'ouvrage inachevé, c'est retenir encore un peu la vie. Des raisons d'édition expliquent aussi cette « pulsion d'inachèvement<sup>314</sup> » : en effet, le livre est prêt dès 1969 mais Jean Matisse pose son veto. Aragon, dans l'attente de la publication, ajoute alors des textes jusqu'en août 1970. Ainsi, le livre tarde à s'achever « pour des raisons d'édition qui recourent étrangement la problématique littéraire de l'inachèvement et la hantise des fins chez Aragon<sup>315</sup> ». Enfin, l'esthétique même de la digression est une manière de laisser le texte ouvert et donc inachevé : Randa Sabry observe que « si les digressionnistes sont venus ébranler dans ses principes mêmes le système édifié par les classiques, ils ont perturbé pour ainsi dire à l'avance le (défunt) système du Texte clos<sup>316</sup> ». Ils posent selon lui la question du « où commence et où finit un texte/le texte ?<sup>317</sup> ».

Pourtant, Aragon crée aussi des liens entre les textes : contrairement à ce qui pourrait sembler au premier abord, l'éclatement est maîtrisé et l'ouvrage habilement composé (nous avons d'ailleurs vu que les *leitmotive* digressifs renforçaient paradoxalement la cohésion du texte). L'esthétique de la rupture et de l'éparpillement participe en fait d'une mise en scène orchestrée par Aragon dans le but de montrer le livre en train de s'écrire.

<sup>311</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 833. Soulignement d'Aragon.

<sup>312</sup> *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 90.

<sup>313</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 608 : « par une erreur de miroir, du "miroir-temps" comme dit *Le Fou d'Elsa* », trois strates temporelles se superposent dans la note, chacune croyant être la dernière. Et Aragon lui-même joue sur le sens métaphorique de l'expression : « Et ceci soit au moins le dernier mot du livre en ce 6/X/1970, sinon ma "dernière minute", si pas encore ma dernière minute... ».

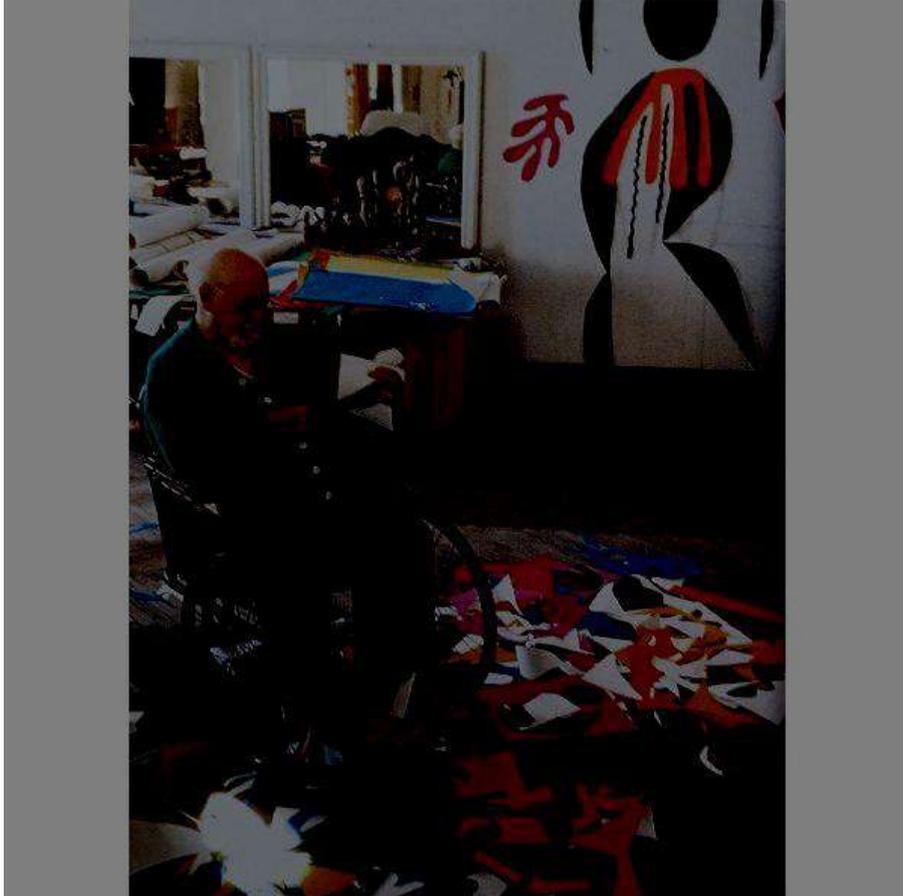
<sup>314</sup> Dominique Vaugois, « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition. Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *op. cit.*, p. 100.

<sup>315</sup> Dominique Vaugois, *L'épreuve du livre..., op. cit.*, p. 9.

<sup>316</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>317</sup> *Id.*, p. 291.

### III) « La grande composition » : à la genèse de l'art



Les gouaches découpées de Matisse

Tout se passe comme si j'étais quelqu'un qui se prépare à aborder la grande composition<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> Matisse cité par Aragon, *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 138.

Mais, pour ma part, je nomme roman une machinerie, une machination, un machin quoi ! Un peu plus compliqué, complet, complexe [...] <sup>319</sup>

Le roman n'est pas seulement un genre hybride, englobant, une longue parenthèse, mais c'est aussi un genre qui est selon la définition aragonienne particulièrement construit et composé. C'est souvent dans la note, et plus largement dans le paratexte, que se concentrent les deux forces contraires qui travaillent le texte : en effet, le paratexte est autant facteur d'éclatement du texte pour les raisons que nous avons vues précédemment que vecteur de liaison et de composition. Nathalie Limat-Letellier remarque cette ambivalence dans son étude sur « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon » :

Le texte aragonien a plusieurs entrées, des digressions citationnelles à l'infini des sens possibles : les notes restituent les effets de dispersion autant qu'elles se proposent apparemment d'y remédier de manière à opérer des recouplements d'un passage à l'autre <sup>320</sup>.

Les effets de brisure et de dispersion semblent donc être des choix délibérés de l'auteur qui visent à mettre en scène l'élaboration du texte. Ouvrage sur la création, *Henri Matisse, roman* l'est par son sujet et par sa forme même qui met en abyme la genèse de l'œuvre. « Il y a le *Roman de Matisse*, et il y a le roman du *Roman*... <sup>321</sup> » écrit Aragon au début de l'« Anthologie I ». L'aspect réflexif de la littérature est une question qui fascine Aragon dans la troisième et dernière période de son œuvre que les critiques ont d'ailleurs appelée « métatextuelle », réflexivité qu'il poussera très loin dans *Théâtre/Roman* qui va jusqu'à représenter dans une métalepse généralisée le personnage de l'« Auteur » auquel on « a demandé, au cours d'un demi-siècle, d'abord *pourquoi* il écrivait, ensuite *pour qui*. Personne n'a songé, semble-t-il, au troisième volet du miroir : *comment* écrivez-vous ? <sup>322</sup> ». Pourtant, cette question préoccupait Aragon depuis déjà longtemps puisque c'est en 1937 qu'il écrit « Un roman commence sous vos yeux », nouvelle publiée dans *Europe* puis dans *Le mentir-vrai* en 1980, et qui met en abyme l'acte narratif en démystifiant « l'Inspiration ».

### 1) Un livre composé

Nous avons déjà mentionné que les entretiens de Dominique Vaugois avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972, révèlent qu'Aragon avait comme souci premier la lisibilité de son texte. D'autre part, nous avons aussi vu que si elle déconstruit la chronologie, la composition de l'ouvrage est tout de même savamment étudiée (d'ailleurs, nous avons rappelé qu'Aragon avait élaboré des projets de tables des matières et donc réfléchi à une cohésion et une organisation de l'œuvre). Aragon n'a en fait cessé de tisser des liens entre ses textes et de faire de *Henri Matisse*,

<sup>319</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 596.

<sup>320</sup> *Op. cit.*, p. 48.

<sup>321</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 367. Soulignements d'Aragon.

<sup>322</sup> *Théâtre/Roman, op. cit.*, p. 373.

*roman* un ouvrage unifié, un *roman* plutôt qu'un recueil, ce que l'hétérogénéité et la diversité des textes ne rendaient *a priori* pas si simple. Nathalie Piégay-Gros ajoute que « si le texte de ce "roman" insiste si souvent sur son propre désordre, il faut reconnaître que les deux volumes parus chez Gallimard en 1971 constituent un puissant outil d'unification, sinon de totalisation, d'écrits hétérogènes<sup>323</sup> ». En effet, la vaste entreprise éditoriale était en elle-même un facteur d'unité, et il est d'ailleurs assez curieux de remarquer que, dans les dernières années, coexistent une poétique d'unification par l'édition (*Œuvres romanesques croisées* (1964-1974), *L'Œuvre poétique* (1974-1981)) et « un éclatement du texte en prose<sup>324</sup> » qui culmine avec *Théâtre/Roman*. Ces deux dynamiques qui s'affrontent dans l'œuvre aragonienne des années soixante et soixante-dix sont intimement mêlées dans *Henri Matisse, roman*.

#### a) *Enquête au cœur de la création*

Tout doit être construit – composé de parties qui forment un tout : un arbre comme un corps humain, un corps humain comme une cathédrale<sup>325</sup>.

Aussi hétérogènes que les différents textes puissent paraître, Aragon file tout au long de *Henri Matisse, roman* des thèmes qui, fils directeurs et *leitmotive*, unissent l'œuvre. Il fait cela de manière on ne peut plus consciente si l'on se réfère au projet de table des matières qui offre une liste des grands thèmes (cités p. 61). Nous avons déjà étudié le « thème de la digression de l'auteur » mais il est important de noter que celle-ci est donc plus ou moins toujours calculée et habilement maîtrisée. La digression est très souvent une pose, et Aragon ne s'éloigne jamais vraiment de son sujet : il n'y a qu'à se pencher sur les *incipit* qui semblent à mille lieues du sujet mais l'introduisent en fait de manière métaphorique et poétique pour en être convaincu. Plusieurs thèmes ou « personnages » au sens aragonien du terme apparaissent au fil de l'œuvre, renforçant sa cohésion et nous autorisant à parler d'un livre composé et non d'une anthologie d'articles. On retrouve par exemple dans plusieurs textes tels que « Matisse et la grandeur », « Prière d'insérer », « Un personnage nommé La Douleur » et « D'un texte déchiré » le thème de l'optimisme de Matisse qui contraste avec la souffrance d'un monde meurtri, et du peintre lui-même malade. Le thème du modèle est également très présent : il est ainsi développé par « Matisse-en-France » (notamment par le *leitmotiv* de Madame Bovary), « Un personnage nommé La Douleur », « La Grande Songerie », « Matisse ou les semblances fixées », « De la ressemblance » ou encore « Henri Matisse ou le peintre français ». La cohésion des trois premiers textes cités est plus forte encore puisque le fauteuil baroque (« modèle » du peintre qui acquiert un véritable statut de personnage) pour lequel

<sup>323</sup> *L'Esthétique d'Aragon, op. cit.*, p. 188.

<sup>324</sup> Jean Ristat, « Comment Aragon écrivait-il ? », *op. cit.*, p. 16.

<sup>325</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'Art, op. cit.*, p. 65.

Matisse a un coup de foudre et la lettre qui annonce à Aragon qu'il a enfin trouvé « l'objet désiré<sup>326</sup>» sont cités dans ces trois textes. D'ailleurs, n'est-ce pas cette conception fantastique des objets, cette personnification presque suggérée par Matisse lui-même qui donnent à Aragon l'idée du « roman » ?<sup>327</sup> Le critique Barr apparaît aussi comme un des « personnages » du roman puisqu'il est mis en scène dans « Apologie du luxe » et « De la chapelle ». D'ailleurs, l'« additum de 1969 » à « Apologie du luxe » rapproche le texte de « De la chapelle », « ne serait-ce que pour rêver sur l'emploi barrien des adjectifs<sup>328</sup> ». Ainsi, le rapprochement des deux chapitres ne s'explique que par la mention de Barr, qui devient en quelque sorte le représentant de la critique d'art contre laquelle Aragon s'insurge. De même qu'il y a le « thème de la digression de l'auteur », on trouve le « thème de la polémique contre Barr ». Eckermann, le biographe de Goethe, est explicitement présenté comme un « personnage de cette histoire, un acteur du roman à ses premières scènes<sup>329</sup> » : il apparaît ainsi une première fois dans le « Prière d'insérer » comme contre-modèle, puis beaucoup plus loin dans « De la couleur ». La transformation d'objets ou de personnes en « personnages » est à rapprocher du genre romanesque car elle correspond à une transfiguration du réel : Aragon mêle les objets aux hommes, amalgame les époques et les milieux (notons cependant que Barr comme Eckermann n'existent que par ce qu'ils ont écrit : le rapport littéraire au réel est à penser) ; mais si le genre du roman n'est pas totalement oiseux et convient mieux pour caractériser *Henri Matisse, roman* que l'anthologie d'articles, c'est surtout parce que ces différents personnages relient les textes entre eux et concourent ainsi à la cohésion de l'œuvre tandis que l'anthologie suppose la fragmentation.

*Henri Matisse, roman* « tourne » essentiellement autour de deux thèmes, tous deux cités dans le projet de table des matières, qui, points névralgiques de l'œuvre, la structure et lui donne son unité. Ces deux thèmes ne dessinent pas seulement des échos entre les textes par de fréquentes allusions comme nous l'avons vu précédemment pour le modèle ou les personnages : ils esquissent un parcours caché que le lecteur doit déchiffrer, une évolution, un chemin linéaire et chronologique qui contrastent fortement avec l'apparente déconstruction de la linéarité. Dès « La Grande Songerie », Aragon aborde le thème du dessin et de la couleur qui *a priori* s'opposent. Matisse s'est dans *Thèmes et Variations* concentré sur le dessin seul et entend « tirer pour la peinture les leçons de cette expérience<sup>330</sup> ». Ainsi, soit Matisse exploite la couleur comme dans ses tableaux fauves, et néglige le dessin, soit il se concentre sur le dessin au détriment de la couleur. Pourtant, à la fin de sa

<sup>326</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, note 3 p. 118 et p. 264.

<sup>327</sup> « J'ai été voir le fauteuil et c'est alors que je lui ai parlé de ce que j'avais en réalité en tête, au-delà de *Thèmes et Variations*, sans dire le mot roman, bien entendu, mais enfin, du livre qui ferait le compte de cette extraordinaire ménagerie dont il s'est de tout temps entouré et qu'on retrouve presque partout dans sa peinture » (*Id.*, p. 214).

<sup>328</sup> *Id.*, p. 362.

<sup>329</sup> *Id.*, p. 730.

<sup>330</sup> *Id.*, p. 258.

vie, Matisse trouve comment réconcilier les deux techniques qui l'ont préoccupé toute sa carrière par les gouaches découpées (qui appliquent également la leçon des « signes » – constituant la première définition de « la grande composition »<sup>331</sup> – par l'importante simplification du dessin). « Matisse et Baudelaire » est le premier texte à faire explicitement le lien entre les gouaches découpées et « la grande composition » :

C'est-à-dire que dans l'esprit de Matisse, sans qu'il l'avouât, par une espèce de haute ruse, la grande composition, c'était cela où, armé d'un arsenal de signes, ayant atteint la maîtrise de l'œil et de la main, il allait *dessiner avec les ciseaux*, découper la couleur, et que les papiers découpés, que nous appelons aussi collages, qui tinrent progressivement la place majeure de son art dans les huit dernières années de sa vie, *étaient* la peinture de grande composition à quoi il se préparait de longue main<sup>332</sup>.

Ainsi, « la grande composition », citée et préfigurée tout au long du premier tome<sup>333</sup>, trouve petit à petit sa forme et sa définition dans les derniers textes du second tome comme « Au Jardin de Matisse » ou « Le Sourire de Matisse » qui se concentrent sur les gouaches découpées. La chapelle de Vence est également présentée par Matisse lui-même comme une des réalisations de cette recherche d'équilibre entre la couleur et le dessin : « Dans la chapelle mon but principal était d'équilibrer une surface de lumière et de couleurs avec un mur plein, au dessin noir sur blanc<sup>334</sup> ». « De la couleur » est le chapitre explicitement consacré à « la grande composition ». Nous voyons ici qu'une chronologie, si elle est masquée, est bien présente. En effet, le chemin de la couleur et du dessin chez Matisse n'est pas uniquement thématique mais aussi chronologique puisque le peintre entreprend les gouaches découpées qui sont l'aboutissement de ses recherches à la fin de sa vie. Le fait que seul le second tome de *Henri Matisse, roman* ne se focalise sur les gouaches découpées montre bien que malgré l'entremêlement de deux chaînes temporelles de textes, une certaine chronologie sous-tend l'œuvre, mais cela participe aussi d'un choix de l'écrivain (notamment pour les textes des années soixante à peu près tous écrits au même moment) qui met en scène un final, un dénouement, en laissant « la grande composition » pour la fin du *roman*.

Le thème de Marie Marcoz constitue le cœur de l'œuvre. On n'a pas ici affaire à un chemin chronologique, comme pour le dessin et la couleur, mais plutôt à un chemin thématique dont le centre est « De Marie Marcoz ». Marie Marcoz est présentée comme le secret, le mystère de la création matisienne, et par les multiples allusions, plus ou moins explicites faites par l'auteur, le lecteur se trouve embarqué dans une « enquête » qui ne trouvera sa résolution que dans le chapitre du second tome. Dès « Matisse-en-France », on trouve trois évocations du tableau d'Ingres : Matisse

<sup>331</sup> En effet, dans « Matisse-en-France », « la grande composition » est essentiellement définie par l'invention de signes : « Le peintre de grande composition, porté par le mouvement de son tableau, ne peut pas s'arrêter au détail, peindre chaque détail comme un portrait, faire le portrait d'une main chaque fois différente » (propos attribués à Matisse, *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 139).

<sup>332</sup> *Id.*, p. 471.

<sup>333</sup> La phrase de Matisse sur « la grande composition » (ici citée en frontispice de notre troisième partie) est ainsi citée dans « Matisse-en-France », « Les Signes », « Anthologie I » et « Matisse et Baudelaire » devenant un véritable *leitmotiv* de l'œuvre.

<sup>334</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 701.

lui-même compare un de ses modèles à Madame de Senonnes<sup>335</sup>, si bien que dans deux notes, Aragon remarque « la conscience chez Matisse de la nature pour lui de cet attrait sur lui qu'exerce un certain type de femme<sup>336</sup>» et invite le lecteur à « voir plus loin<sup>337</sup>». Notons qu'à une première lecture, les allusions ne sont pas si claires et vont au cours du premier tome se multiplier, renvoyant si fréquemment au texte du second tome qu'Aragon crée un suspense et une certaine attente chez le lecteur. « Les Signes » parlent du caractère thyroïdien comme « la marque de la beauté, le signe-beauté des femmes<sup>338</sup>» pour Matisse et Ingres. Trois nouvelles allusions sont faites dans « La Grande Songerie » par Aragon et Matisse, et l'une d'elle, en note, est plus explicite : « Toute la vie, Matisse a choisi des femmes au cou renflé pour modèles<sup>339</sup>», et conclut :

J'ai attendu 1969 pour dire ce qui, un peu partout dans ce livre, du fait de Matisse comme du mien, résonne comme des *appels de pied assez irritants* (pour moi-même). Je me répète sans doute, comme on le voit, texte et note un peu plus haut (p. 277) mais qu'on me permette dans l'écriture, ce dont on ne s'étonne pas chez les musiciens<sup>340</sup>.

« Anthologie I », en remarquant le goût de Matisse pour les courbes, évoque même « tout ce qui pourrait être le roman de Mme de Senonnes, j'entends, aussi bien que pour le corps des femmes, pour les objets et les paysages<sup>341</sup>». Un second roman est ainsi caché à l'intérieur du premier, second roman qu'il s'agit pour le lecteur de décrypter, et qui trouve sa pleine explication dans « De Marie Marcoz et de ses amants ». Aragon s'est tant amusé à retarder la venue du texte dans la composition de l'ouvrage tout en la préparant abondamment par les multiples allusions, soit au texte même, soit à Madame de Senonnes, qu'il commence par commenter ironiquement le suspense qu'il a ainsi créé et qui instaure un jeu et une connivence avec le lecteur :

Le lecteur, je la lui ai de longtemps promise, attend... car je n'imagine pas qu'il ait pu l'oublier... attend, l'oubliant parfois, mais pour la retrouver... attend pour s'impatienter d'elle : où est-elle, cette femme, chez le couturier, la modiste ?<sup>342</sup>

Hormis l'indépendance qu'Aragon prête au personnage de roman, comme si celui-ci pouvait s'échapper chez le couturier pendant la première moitié du livre, et qui participe de la poétique de la métalepse à l'œuvre dans *Henri Matisse, roman*, la reprise anaphorique du verbe « attendre » insiste sur le retard de ce texte et l'érige ainsi au rang de chapitre principal, tant « attendu » par le lecteur. *Madame de Senonnes* représente l'origine de la création matissienne, origine qui semble bien être le but de cette vaste entreprise *romanesque*. Malheureusement, Aragon n'ayant jamais posé la question à Matisse, il ignore quand le peintre a commencé à être séduit par ce type de femmes et dans quel

<sup>335</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>336</sup> *Id.*, p. 133. Ce type est celui des femmes ayant un problème de glande thyroïde qui se marque essentiellement par la largeur du cou.

<sup>337</sup> *Id.*, p. 151.

<sup>338</sup> *Id.*, p. 182.

<sup>339</sup> *Id.*, p. 297.

<sup>340</sup> *Ibid.* Notre soulignement.

<sup>341</sup> *Id.*, p. 404.

<sup>342</sup> *Id.*, p. 525.

sens se sont déroulées les choses : est-ce que Matisse est attiré par le « type thyroïdien » à cause de l'influence de *Madame de Senonnes* sur lui, ou a-t-il été séduit par *Madame de Senonnes* parce qu'il était déjà attiré par ce type de femmes ? Si cela pourrait paraître au lecteur anodin, c'est précisément toujours cette origine qui intéresse Aragon dans *Henri Matisse, roman* : nous avons déjà vu que, plus qu'il commente les œuvres de Matisse, Aragon s'attarde sur les modèles, les circonstances, leur point de départ, qui vaudraient en tant qu'origine de la création matisienne.

Aussi connaître le commencement, la date de début, de ce processus où se mêlent l'homme et l'art, serait, si quelqu'un avait du peintre reçu certitude de l'heure, d'une incroyable valeur pour notre connaissance non seulement de l'œuvre et de l'homme, mais en général de la peinture et des hommes. Crétin que je suis !<sup>343</sup>

D'ailleurs, dans l'édition originale, *Madame de Senonnes* est le seul tableau qui, sans être de Matisse, reçoit le privilège d'être en couleur, ce qui met en valeur son importance. Ainsi, ces deux thèmes, « la grande composition » et Marie Marcoz, sont disséminés dans l'œuvre, assurent donc son unité, mais requièrent aussi la participation du lecteur qui, transformé en enquêteur, doit reconstituer les chemins cachés de l'œuvre pour lui donner sens.

À plus petite échelle, certains textes sont complémentaires les uns des autres et se font écho réciproquement. Nous avons déjà vu que la complémentarité pouvait expliquer le rapprochement de certains textes et l'interruption de l'alternance des deux chaînes temporelles. Mais le livre entier semble en fait provenir d'un seul texte. « Matisse-en-France » se présente comme le foyer de *Henri Matisse, roman* : du point de vue de son histoire, c'est bien le « début » du roman puisque c'est à ce moment qu'Aragon fonde pour la première fois ses espoirs de roman<sup>344</sup> mais c'est aussi ici qu'apparaissent les thèmes principaux qui seront ensuite développés : il en est ainsi de « la grande composition », de Marie Marcoz, de la relation au modèle, du signe ou encore de l'*incipit* digressif. D'ailleurs, « Matisse-en-France » est le plus long des textes, et le seul à être lui-même divisé en chapitres portant des titres, ce qui montre qu'il est particulièrement construit. Si tous les textes semblent plus ou moins découler de cet embryon, certains y sont directement reliés. Dominique Vaugois constate ainsi qu'« Un personnage nommé La Douleur » continue directement les échanges de « Matisse-en-France » (surtout par la citation des nombreuses lettres de Matisse) tandis que ce qui appartenait au paratexte de « Matisse-en-France » devient « Les Signes »<sup>345</sup>. Nous pourrions ajouter que « La Grande Songerie » semble bien être le pendant pour la peinture de Matisse de ce que « Matisse-en-France » était pour le dessin.

L'œuvre, magistralement édifiée, semble bien être « la grande composition » d'Aragon. Outre le fait que des thèmes récurrents résonnent de part et d'autre de l'ouvrage et dessinent même une linéarité dissimulée, il est intéressant de remarquer que la structure même de *Henri Matisse*,

<sup>343</sup> *Id.*, p. 559.

<sup>344</sup> « Puis l'obsession du « roman » se précisa, comme je venais d'achever *Matisse-en-France* » (*Id.*, p. 33).

<sup>345</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 65.

*roman* est cyclique. Ainsi, « ce goût de l'errance qui fut lumière d'un temps où la Terre avait encore des secrets, de faux paradis, mais de vrais refuges » sur lequel s'achève le texte était aussi celui par lequel elle débutait puisque si on met à part le premier texte sans titre, c'est bien « ce goût de l'errance » et la rêverie de Tahiti qui occupaient « Matisse ou la grandeur ». Le livre est construit à l'image du poème « Henri Matisse dans sa centième année » : si le poème a un aspect décousu, fragmenté, avec certaines strophes d'un vers, voire d'un mot, les rejets obligent le lecteur à constamment pratiquer la liaison, construire le sens. Chaque vers a besoin du précédent pour être compris. Les textes de *Henri Matisse, roman* paraissent indépendants les uns des autres et pourtant, l'œuvre constitue un tout et ne peut être pleinement comprise que dans sa totalité. Aragon a peut-être cherché à éviter les redites involontaires<sup>346</sup>, mais il a volontairement cultivé les répétitions et les « appels de pied<sup>347</sup> » pour relier ses textes.

### b) *Les notes comme liens*

Pas d'étanchéité entre les morceaux, les notes permettent des fuites et des passages [...] elles instaurent un flux d'un texte à l'autre, elles font circuler le sens et la lecture<sup>348</sup>.

Le paratexte qui est un facteur d'éclatement incontestable puisqu'il déplace l'attention du lecteur, interrompt la linéarité de l'écriture, et inversement, par sa prolifération, la hiérarchie supposée texte/paratexte, est aussi l'instrument de la liaison. En effet, si Aragon a donné à ses textes éclectiques une même unité, il va de soi que c'est par la composition et la mise en livre. L'écriture étendue sur trente ans, le projet de roman maintes fois abandonné et repris, ne pouvaient assurer une cohérence et une organisation surplombante. Comme Aragon fait le choix de ne pas modifier ses textes de l'intérieur, mais plutôt d'ajouter un paratexte, c'est dans celui-ci qu'il va faire les liens entre les textes, à la fois pour lui et pour le lecteur. Outre que c'est essentiellement dans les notes qu'Aragon va faire allusion à certains thèmes (c'est le cas de Marie Marcoz), celles-ci vont aussi commander d'innombrables renvois entre les textes du livre et tisser ainsi une immense toile où tous les textes sont reliés, se répondent et résonnent entre eux.

Si l'on prend l'exemple de « Matisse-en-France », on peut vérifier par les nombreux renvois à d'autres textes dans les notes qu'il est le centre duquel part un grand nombre de thèmes. Une note de 1968<sup>349</sup> renvoie ainsi à « De la ressemblance », le chapitre intitulé « Avignon n'est pas le portrait

<sup>346</sup> Lucie Éon : « J'avais aussi pour tâche de traquer les redites ou au contraire les discordances », Dominique Vaugeois, « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *op. cit.*, p. 108.

<sup>347</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 297.

<sup>348</sup> Françoise Rullier-Theuret, « L'épanorthose ou le mieux est l'ennemi du bien, lecture des notes dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>349</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, note 1 p. 87.

de Rome » dont le sous-titre est « au-delà du portrait ». Par les constants renvois effectués par Aragon, le lecteur est implicitement invité à chercher lui aussi des liens qui ne sont pas nécessairement formulés par l'auteur. Or, ce sous-titre est déjà un indice quant au rapprochement des deux textes puisque « De la ressemblance » commence ainsi : « Au-delà des semblances fixées<sup>350</sup> ». Quelques pages plus loin, une note conseille au lecteur d'« en revenir à ce texte de Michel-Ange, quand on aura lu le chapitre *Que l'un fût de la chapelle...* ». En effet, la citation de Michel-Ange qui remarque que la peinture « n'est qu'une copie de ses perfections<sup>351</sup> » [de Dieu] est à rapprocher de l'élan mystique qui habite Matisse lorsqu'il peint : « Si je crois en Dieu ? Oui, quand je travaille<sup>352</sup> », écrit-il dans *Jazz*, propos qui conduira à l'assimilation catholique du peintre qu'Aragon récuse. En dehors du fait qu'Aragon encourage encore une fois le lecteur à effectuer des « va-et-vient<sup>353</sup> » dans l'œuvre, à la parcourir dans tous les sens, il procède à un premier élagage du texte pour le lecteur. Ensuite, à la mention du pot d'étain dans « La comédie du modèle », une note de 1969 précise : « Voir le pot d'étain au chapitre *De la couleur*<sup>354</sup> ». À la mention du fauteuil-rocaille, l'auteur renvoie à « La Grande Songerie » et à la page précise où est reproduite la lettre du peintre : « Lettre d'Henri Matisse à l'auteur, le 20 avril 1942, qu'on trouvera avec "l'objet désiré", page 266<sup>355</sup> ». Dans « Correspondances », à propos du « ventre de nos maisons d'aujourd'hui, où nous vivons sans savoir », Aragon indique en 1968 : « Je me rappellerai cela en 1947, quand j'écrirai le poème *Matisse parle*<sup>356</sup> ». Concernant l'évocation de Cros et de Ronsard, Aragon spécifie en note qu'il a déjà raconté l'histoire « dans un texte inséré plus haut, mais écrit en 1967 (*Prière d'insérer*). La suite se trouvera plus loin, dans *Un personnage nommé La Douleur*, qui est de février 1968<sup>357</sup> ». Le chapitre sur « le signe bouche » rappelle évidemment au « re-lecteur » « Les Signes », et le renvoi est à la fin du chapitre explicite puisqu'Aragon écrit en note : « D'où le chapitre suivant de ce livre, *Les Signes*, qu'on trouvera page 179<sup>358</sup> ». D'autres renvois sont au contraire implicites et sont un moyen de connivence avec le « re-lecteur » aguerri, il en est ainsi des trois allusions à Marie Marcoz qui ne renvoient pas explicitement à « De Marie Marcoz et de ses amants » et d'une note sur les dessins d'arbre : « On verra ceci revenir en 1951, à l'occasion des platanes de Villeneuve-Loubet, et à l'arbre une femme faire image. Ou l'inverse<sup>359</sup> ». C'est dans « De la couleur » qu'Aragon étudiera les portraits du modèle féminin que Matisse avait pris pour habitude d'appeler « Le Platane ». Ainsi, si les grands thèmes par la suite développés sont tous abordés dans « Matisse-en-France », le texte

<sup>350</sup> *Id.*, note 1 p. 87, p. 477.

<sup>351</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>352</sup> *Id.*, p. 694.

<sup>353</sup> *Id.*, p. 298.

<sup>354</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>355</sup> *Id.*, note 3 p. 118.

<sup>356</sup> *Id.*, note 2 p. 126.

<sup>357</sup> *Id.*, note 1 p. 131.

<sup>358</sup> *Id.*, note 3 p. 135.

<sup>359</sup> *Id.*, note p. 137.

fait référence, implicitement pour « De Marie Marcoz » et explicitement pour les autres, à pas moins de neuf textes.

C'est quand il relit son texte qu'Aragon le relie (d'où le jeu paronomastique de Dominique Vaugeois sur relire/relier). La liaison se fait donc par le paratexte : d'ailleurs, l'usage qu'Aragon fait des notes est ici critique, universitaire puisqu'elles servent seulement de renvois. On a presque l'impression qu'il souligne les échos, la récurrence des thèmes et les liens entre les différents textes comme le ferait un éditeur de classiques pour faciliter la tâche des lecteurs. Ici, si Aragon dessine un parcours de lecture, les lecteurs sont aussi invités à construire le sens par eux-mêmes puisque certaines références demeurent implicites. Par les liens qu'il instaure, par les thèmes qui reviennent épisodiquement, l'écrivain joue sur le suspense d'une œuvre qui se dit *roman* : « (Ainsi se poursuivent, de fauteuil en fauteuil, ces étranges amours. Le feuilleton continue...) ». La composition en « série » dont nous avons parlé, est aussi, par syllepse, série télévisée<sup>360</sup>. Mais, il nous semble que si Aragon n'a pas choisi de réécrire son texte de l'intérieur, ce qui aurait sûrement été la manière de relier les textes avec le plus de fluidité, c'est parce qu'il met délibérément en scène le texte en train de s'écrire.

## 2) Un texte-palimpseste

*Henri Matisse, roman* pose le problème de la clôture du texte, en premier lieu parce que le texte tarde à s'achever et qu'Aragon diffère l'écriture du mot « fin », en second lieu par son aspect palimpseste. Le texte superpose les différentes strates d'écriture et les rend, grâce à l'utilisation de la marge, visibles au lecteur. Nous entrons dans le laboratoire de l'écrivain et sommes témoins du livre en train de s'écrire. De plus, l'intertextualité qui caractérise l'écriture d'Aragon<sup>361</sup> est encore ici prégnante et participe de la profondeur du texte, qui, comme il superpose les strates d'écriture, superpose aussi les citations, les références et se construit par la littérature. La lecture est ainsi une action qui conditionne l'écriture d'*Henri Matisse, roman* puisque les marges correspondent à une relecture de son propre texte par l'écrivain, et que l'écriture du texte même s'était déjà nourrie de modèles littéraires et s'était donc élaborée grâce à la lecture.

### a) *Aragon généticien : à l'origine du livre*

Au critique d'art, qui nous fatigue, il faudrait substituer le graphologue<sup>362</sup>.

<sup>360</sup> Évidemment, il faut entendre ici l'ironie d'Aragon qui se moque des attentes du lecteur. Déjà parce que la série concerne un « fauteuil », décalage prosaïque, ensuite parce que le feuilleton est une forme de culture populaire qui contraste avec la peinture matisienne et la forme générale de l'ouvrage. Encore une fois, Aragon joue avec les modèles culturels et les détourne.

<sup>361</sup> Daniel Bounoux parle ainsi d'« un auteur toujours croisé » (*Le Vocabulaire d'Aragon*, Ellipses, 2002, p. 4).

<sup>362</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 92.

Habituellement, un écrivain modifie son texte de l'intérieur et donne à voir au lecteur le dernier état de son texte, le plus achevé : de celui-ci les ratures, corrections, modifications sont invisibles. On les retrouve éventuellement dans les dossiers génétiques constitués par les chercheurs. Or, Aragon agit ici en généticien<sup>363</sup> puisqu'il laisse apparents tous les états du livre, ce qui contribue évidemment à l'impression d'inachèvement qui découle de la lecture de *Henri Matisse, roman*. L'écrivain ne tranche pas, ne supprime pas, au contraire, il laisse souvent au lecteur le choix entre deux mots, deux opinions, deux points de vue. Le texte est ouvert et laisse toujours la place à l'ajout, à la correction visible, puisque celle-ci ne se fait jamais sur le mode de l'effacement mais bien sur le mode de l'épanorthose, de l'alternative. Par exemple, dans « L'homme fait parenthèse », une note de 1970<sup>364</sup> est appelée par l'expression « de loin en loin » et propose « de proche en proche ». L'écriture passe par la réécriture et en cela, la reformulation est une dynamique qui génère le texte. Aragon ne modifie pas son texte mais propose des variantes dans le paratexte : au lecteur de choisir. Françoise Rullier-Theuret dans son étude de l'épanorthose dans *Henri Matisse, roman* remarque que cette figure corrige, et en même temps ne corrige pas :

On ne sauvegarde pas les ratures dans une page propre, mais cette figure rebelle joue avec le brouillon, avec le pas propre, elle s'inscrit en faux contre une esthétique du fini et de la certitude<sup>365</sup>.

À l'instar de « Matisse effaçant et repeignant sur la même toile<sup>366</sup> », Aragon réécrit sur son texte. Même si le peintre, contrairement à Aragon, efface, il conserve les états antérieurs de ses tableaux par des photographies : « Il a été dans les habitudes du peintre, à partir de 1930, de faire photographier un tableau à toutes ses étapes d'intérêt, pour pouvoir suivre le chemin par quoi il était arrivé au résultat<sup>367</sup> ». Ce qui intéresse Aragon encore une fois n'est non pas l'état final, mais précisément ce « chemin », l'œuvre en cours, l'œuvre en train de se faire : bien plus qu'une poétique de la correction, nous avons ici affaire à une poétique de la variation, sur le modèle des *Thèmes et Variations* de Matisse.<sup>368</sup> Peut-être est-ce d'ailleurs plus ou moins en cela qu'il faut comprendre la poétique de la digression dont joue Aragon puisque si l'on en croit Randa Sabry, « le texte digressionniste se présente généralement selon deux images et deux temporalités – celle du manuscrit en train de s'écrire, celle du texte imprimé en train d'être lu<sup>369</sup> ».

Ce qui apparaît dans l'espace textuel d'*Henri Matisse, roman* correspond paradoxalement au

<sup>363</sup> D'ailleurs, le don de ses manuscrits au CNRS en 1977 montre que l'écrivain accordait une grande importance au travail préparatoire et aux états successifs de l'élaboration d'un texte.

<sup>364</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 593.

<sup>365</sup> *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots », op. cit.*, p. 282.

<sup>366</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 36.

<sup>367</sup> *Id.*, p. 723.

<sup>368</sup> Aragon exploitera encore cette poétique de la variation et de l'inachèvement du texte dans *Théâtre/Roman* : « À me relire je ne sais plus choisir entre ces diverses dispositions des mots. Je glisse sur ces variations comme sur des pelures d'orange » (*op. cit.*, pp. 433-434).

<sup>369</sup> *Op. cit.*, p. 280.

premier état du texte, original, vierge de modifications : c'est au contraire dans le paratexte que se concentrent les remarques déclenchées par la relecture et les états successifs du texte. C'est aussi pour cette raison que la hiérarchie texte/paratexte est inversée : outre que le paratexte prolifère et l'emporte parfois sur le texte, le fait qu'il rassemble les modifications fait de lui le « dernier » état du texte, celui qui est définitif et achevé, celui dont le lecteur est en quête. Le paratexte regroupe ainsi des remarques d'Aragon sur son propre texte, qu'elles concernent le sujet ou la forme, mais aussi des remarques de Matisse. Retranscrivant toutes les observations faites par Matisse sur les manuscrits, Aragon agit en véritable généticien : il laisse toutes les étapes apparentes, même les plus incertaines, même celles que Matisse a barrées. Ce n'est plus tant la pensée de Matisse qui importe que l'origine et le mouvement de cette pensée. Ainsi, à la suite d'une des notes de « Matisse-en-France », Aragon commente :

Cette note s'articulait avec (ou s'expliquait par) quelques lignes au crayon, barrées, difficilement déchiffrables, parce qu'en réalité Matisse se reprenait, et n'a pas éliminé les mots de trop<sup>370</sup> [...]

Il restitue ensuite la remarque barrée et termine sur ces mots : « Tentative de lecture de mars 1968 ». Par la restitution en marge des notes de Matisse sur le manuscrit initial (qui étaient donc elles-mêmes en marge), Aragon reconstitue le manuscrit : aussi paradoxal que cela puisse paraître, le « dernier » état du texte, mis ici devant les yeux du lecteur est celui qui se rapproche le plus du premier état du texte, du manuscrit, état par définition inachevé. La quête de l'origine conditionne l'écriture de *Henri Matisse, roman*. En fait, même lorsqu'Aragon modifie son texte de l'intérieur, pour des raisons de cohérence dues à l'écart temporel entre la rédaction de certains textes et la publication de *Henri Matisse, roman*, il spécifie en note quel était le texte original. On lit ainsi dans une note de « La Grande Songerie » :

J'avais écrit alors ici aussi : Mais il n'y a pas de Charles d'Orléans illustré : il en est resté cette toile.... J'ai corrigé comme on voit<sup>371</sup>.

De même l'inclusion de lettres de Matisse, la photographie de certaines d'entre elles, nous poussent encore du côté du dossier génétique d'autant que « les lettres du peintre sont recopiées et matériellement décrites sur le mode de la critique génétique dont Aragon emprunte le vocabulaire descriptif<sup>372</sup> ». La posture d'Aragon se situe donc entre celle du généticien et celle de l'éditeur. Selon Dominique Vaugois, « le livre se veut également édition critique de lui-même ; la variante est

<sup>370</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 138. Notons que les citations du manuscrit s'accompagnent toujours de commentaires formels ou plus circonstanciels, contemporains de la composition d'*Henri Matisse, roman*, qui guident le lecteur (n'oublions pas que le manuscrit, par définition, n'est pas destiné à la publication).

<sup>371</sup> *Id.*, note 2 p. 302. La correction s'explique par le fait que le Charles d'Orléans fut publié en 1950 et n'existait donc pas encore lors de la première rédaction de « La Grande Songerie », en 1945-46.

<sup>372</sup> Dominique Vaugois, « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *op. cit.*, p. 100.

intégrée dans le texte, le plus souvent dans ses marges<sup>373</sup>». Que la note soit explication, précision ou variante, introduisant ou non des fragments du manuscrit, elle vise toujours à guider le lecteur dans le texte et à lui en donner une vision plus globale comme le ferait une édition critique : Aragon commente ainsi les répétitions, les ratures, clarifie ses propres propos et effectue des liens entre les textes. Notons d'ailleurs que les considérations éditoriales ne sont pas absentes du paratexte, et prennent toutes le parti de rétablir le texte original. Par exemple, l'intertitre de « Matisse-en-France », « Chardin vu par Gautier » appelle une note qui précise : « Intertitre, je ne sais pourquoi, supprimé dans l'édition de 1942, je le rétablis. – 1968<sup>374</sup>». L'importance du manuscrit dans les cas de « Matisse-en-France » ou de « La Grande Songerie » s'explique aussi par le fait qu'ils présentent des témoignages directs de Matisse, qui ne sont pas négligeables compte tenu du crédit accordé à la parole de Matisse.

Parallèlement à ce retour au manuscrit, certains textes ou notes d'Aragon (principalement ceux qui datent des années soixante) sont de l'ordre de ce qui n'est *a priori* pas destiné à la lecture (d'où l'utilisation d'abréviations), mais seulement adressé à l'écrivain lui-même. On lit ainsi dans le corps même du texte de « L'homme fait parenthèse » :

Et les mots que j'écrivais, ou amorçais, style télégraphe, sans les petits morceaux inutiles, ni ce qui fait phrase, on s'y retrouvera *tjrs, tjrs, hein ?*<sup>375</sup>

Aragon « reconstitue » le manuscrit original de quelques textes des années quarante, et, en même temps, l'écriture aragonienne des années soixante, par l'attention particulière qu'elle porte à l'acte scriptural et qui aboutira à l'écriture de *Théâtre/Roman*, nous rapproche également du manuscrit. Évidemment, Aragon pose encore une fois le problème de la clôture du texte et de sa réception : qu'est-ce qui est destiné à la lecture « publique » et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Est-ce que ce que les écrits pour soi, les brouillons peuvent être considérés comme texte et être publiés ? Ainsi, « D'un texte déchiré » est un « fragment qui vient d'un article déchiré<sup>376</sup>», tandis que « Quatre ans » est constitué d'une citation de Diderot et d'une remarque d'Aragon « Noté[es] sur une feuille volante, en date du 3 novembre 1958, à la lecture de la Correspondance de Diderot et Falconnet (publiée pour la première fois par Yves Benot) et laissé[es] entre les feuillets du livre<sup>377</sup>». Aragon transgresse dans *Henri Matisse, roman* toutes les frontières du texte, joue des limites entre texte et brouillon, entre texte et manuscrit et considère finalement que « tout » est publiable : le manuscrit est dès lors la principale référence puisque témoin de l'acte inaugural d'écriture, origine du texte, inachevé par définition, il montre l'œuvre dans son évolution. Ainsi, même à la relecture de « Matisse et

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 154.

<sup>375</sup> *Id.*, p. 603. Notre soulignement.

<sup>376</sup> *Id.*, p. 749.

<sup>377</sup> *Id.*, p. 757.

Baudelaire » où il s'était trompé dans le titre d'un des poèmes de Baudelaire, l'appelant « La Chute d'un Icare » au lieu de « Les Plaintes d'un Icare », Aragon écrit :

Devant les épreuves, j'avais vu la chose, et j'allais me corriger, quand *ma main* m'arrêta. Comme si elle me disait... Et j'ai laissé *la faute*<sup>378</sup>.

Le choix d'Aragon s'explique assez facilement car en un sens, c'est le lapsus qui fait ici l'intérêt du texte. *La Chute d'un Icare* est le titre du second Icare fait par Matisse après la perte des premières lithographies, « autrement saisissant, plus beau que le premier<sup>379</sup> ». Il est en revanche révélateur que cette faute soit selon Aragon un « acte manqué<sup>380</sup> » : c'est donc dans les impuretés, dans les erreurs du texte original que se révèle l'essence du texte. La réinterprétation de l'origine est peut-être bien le véritable objet d'*Henri Matisse, roman*.

Aragon met en œuvre une fiction d'acte d'écriture et reconstitue une sorte de manuscrit qui serait agrémenté d'une édition critique. Dominique Vaugeois remarque que « de *Littérature* aux *Lettres françaises*, l'activité d'éditeur et la stratégie d'auteur sont inséparables chez Aragon<sup>381</sup> » et que « pour *Henri Matisse, roman*, le travail d'édition, fait en grande partie de 1969 à 1971, constitue aussi à proprement parler – c'est là qu'est toute la singularité de l'entreprise – un travail d'édition critique auctoriale, à la fois contextuelle et génétique<sup>382</sup> ». Les inflexions génétiques et critiques sont en effet indissociables du travail d'édition qui se traduit par une mise en page et une mise en espace habilement étudiées. Ainsi, l'utilisation des marges qui, nous l'avons vu, est à l'origine requise par l'éditeur d'Aragon, est « une nécessité d'édition devenue principe d'écriture<sup>383</sup> ». Le paratexte est le lieu par lequel se construit l'œuvre et dans lequel Aragon met en scène la genèse du livre : gravitant autour d'un texte imparfait mais immuable, il met l'œuvre en mouvement.

Comme la création se définit par son processus, son évolution, le rapport à la temporalité est essentiel : l'œuvre s'est composée en l'espace de trente ans et *Henri Matisse, roman* met ainsi continuellement en miroir deux époques, les années quarante et les années soixante. C'est cette lente élaboration qu'Aragon exhibe dans le paratexte (rappelons que chaque note ou presque est précisément datée) : la grande majorité des notes est le fruit d'une relecture et c'est dans cette relecture (plus d'ailleurs que dans une réécriture) que se construit l'œuvre. À un premier niveau évidemment se pose le problème de la réception et Aragon a d'abord pour souci d'actualiser un certain nombre de références car il précise dès « Matisse ou la grandeur » : « ledit auteur n'avait pas écrit cela pour qu'on le lise en 1969. Il n'avait pas prévu ce long délai du livre. Il écrivait au présent,

<sup>378</sup> *Id.*, p. 457. Soulignements d'Aragon.

<sup>379</sup> *Id.*, p. 468.

<sup>380</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 463.

<sup>381</sup> « *Henri Matisse, roman* d'Aragon : les enjeux littéraires et artistiques d'une "mise en livre" », *op. cit.*, p. 395.

<sup>382</sup> *Id.*, pp. 401-402.

<sup>383</sup> *Id.*, p. 402.

comme si, alors, on n'eût pu croire à aucun autre temps<sup>384</sup>». Mireille Hilsum et Hélène Védrine affirment dans leur ouvrage sur la relecture que « la relecture est souvent prise entre le désir de renvoyer l'œuvre au passé et le souci d'actualiser, entre le souci des contemporains et celui de la postérité<sup>385</sup>». Ainsi, alors qu'une première note de « Matisse-en-France » comparait les variations de Matisse à un dessin animé, une seconde note de 1968 s'amuse :

Je ris aujourd'hui (1968) de ce qui me semblait audace en 1942. Il faudrait en trouver l'équivalent dans les bandes dessinées d'à présent : Jodelle ou Barbarella. Walt Disney est déjà un classique<sup>386</sup>.

Pourtant, ces notes « actualisantes » sont très minoritaires et il nous semble que c'est Nathalie Limat-Letellier qui a parfaitement cerné ce qui faisait la singularité de cette épreuve de la relecture chez Aragon. Elle remarque que de manière générale dans l'écriture romanesque d'Aragon, les notes « commentent une activité d'écriture-lecture plutôt qu'elles n'assurent l'intelligibilité d'un contenu référentiel<sup>387</sup>». Même la note que nous venons de citer pour sa valeur *a priori* actualisante insiste sur le décalage temporel et sur la réaction de l'auteur à la relecture de son texte plus qu'elle ne clarifie le contenu pour le lecteur puisque si la référence à Walt Disney est sûrement moins audacieuse en 1971 qu'elle ne l'était en 1942, elle reste parfaitement compréhensible.

La superposition de strates temporelles<sup>388</sup> se double d'une obsession à dater tous les fragments de textes, ce qui brouille évidemment le rapport du lecteur au texte, et le contraint à sans cesse se demander : « qui parle ? ».

Je comprends qu'on soit un peu dérouteré par ce livre. [...] Quand on lit les textes qui le composent, il faut donc toujours en regarder la date pour savoir à quel moment je parle – j'ai envie de dire « qui » parle – c'est-à-dire du « moi » dont il s'agit<sup>389</sup>.

La multiplication des temporalités est la traduction, dans *Henri Matisse, roman*, du dédoublement identitaire qui traverse l'œuvre aragonienne, dédoublement qui induit irrémédiablement une polyphonie participant de l'esthétique cubiste ou syncrétique de l'œuvre : *Henri Matisse, roman* offre au lecteur une série de vues simultanées, une cascade de voix qui se contredisent, se complètent, se répondent<sup>390</sup>. « Chut, à toi, mon semblable, mon frère... je redonne la parole au scribe de 1946<sup>391</sup> » écrit Aragon dans la « seconde parenthèse de 1967 » des « Semblances fixées »,

<sup>384</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 19. Notons l'allusion historique : la guerre ôte la possibilité d'un quelconque futur.

<sup>385</sup> *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome III : Se relire par l'image, op. cit.*, p. 8.

<sup>386</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 101.

<sup>387</sup> « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon », *op. cit.*, p. 37.

<sup>388</sup> Notons que pour compliquer encore l'entremêlement des chaînes temporelles, certaines notes postérieures aux textes des années quarante véhiculent cependant des propos contemporains de l'écriture du texte lorsqu'elles font référence aux différents manuscrits.

<sup>389</sup> Aragon, *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat, op. cit.*, p. 10.

<sup>390</sup> Selon Cécile Narjoux, « parenthèses et tirets doubles participent de cette valorisation exceptionnelle de l'hétérogénéité énonciative qui font le patchwork d'*Henri Matisse, roman*. » (« "Longs entrelacs de parenthèse" : approche linguistique de la parenthèse dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, p. 289). Nous pourrions aussi signaler l'usage de l'italique.

<sup>391</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 434. Voir la partie suivante pour la question de l'intertextualité.

détournant l'apostrophe baudelairienne des *Fleurs du Mal* qui était adressée au lecteur. Aragon choisit délibérément de ne pas mêler les époques mais de signaler chaque saut dans le temps au lecteur et met ainsi en valeur les ruptures (c'est ce qui fait l'originalité de l'œuvre car il est sinon assez fréquent qu'un écrivain remanie d'anciens écrits). Au contraire, Aragon fractionne les étapes d'écriture pour faire apparaître au lecteur l'ossature de l'œuvre, le processus de création, de la même manière que c'est moins le résultat du tableau qui le fascine chez Matisse que son origine, ses étapes. Les secrets du créateur auparavant dissimulés sont ici exhibés : la datation des textes est capitale puisque la seule histoire que doit pouvoir reconstruire le lecteur, c'est l'histoire de ce livre – qui est bien, en ce sens, son propre sujet. L'auteur fournit la notice au lecteur, les étapes du montage. N'écrivait-il pas déjà dans « Un roman commence sous vos yeux » :

Ce sera l'apport de ma génération dans la littérature, de ma génération formée au contact des réalités de la Grande Guerre, et s'exprimant à leur lendemain, que d'avoir démonté sans crainte de profanation le mécanisme du mystère, l'inspiration toujours préservée jusqu'alors par les écrivains et les artistes qui avaient intérêt à laisser le public dans un étonnement sacré devant leurs secrets professionnels<sup>392</sup>.

Si l'intérêt de l'œuvre est déplacé dans le paratexte qui se confond souvent avec le métatexte puisque l'écrivain y commente son texte, il est important de souligner qu'*Henri Matisse, roman*, malgré sa forme atypique, s'inscrit bien dans la continuité de l'œuvre aragonienne.

Si l'œuvre se construit ainsi dans la distance, à la fois entre les textes, mais aussi entre le texte et le paratexte, cette distance se fonde dans le présent de l'écriture qui lie en quelque sorte les différentes couches du palimpseste textuel. Selon Dominique Vaugeois, « la séparation présent-passé-futur, bien que signalée jusqu'au vertige par la datation, finit par s'abolir dans cette suite de présents que constituent les textes faits de multiples couches temporelles<sup>393</sup> ». Le fait qu'Aragon n'opte jamais pour la linéarité, la succession, mais bien plutôt pour une simultanéité de vues, juxtaposant sans cesse le point de vue des années soixante avec celui des années quarante, réconcilie les époques et met l'accent sur le processus créatif plus que sur le déroulement de l'histoire. Cécile Narjoux parle ainsi à propos de l'usage du tiret dans *Henri Matisse, roman* d'une « représentation de l'œuvre non seulement comme "moment d'un processus en devenir" mais davantage encore comme un "présent du processus"<sup>394</sup> » : elle pense ici au tiret unique utilisé en note pour indiquer la date de celle-ci, tiret par lequel « le scripteur signale au lecteur l'acte discursif qui est le sien<sup>395</sup> ». Nous pouvons dès lors distinguer plusieurs niveaux d'énonciation dans le paratexte même car la note commente le texte, mais se commente très souvent en tant que note, redoublant la métatextualité de l'œuvre. D'ailleurs, non seulement « la première note du texte, qui est aussi la

<sup>392</sup> « Un roman commence sous vos yeux », *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>393</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>394</sup> « "Longs entrelacs de parenthèse" : approche linguistique de la parenthèse dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon* : « une constellation de mots », *op. cit.*, p. 293.

<sup>395</sup> *Ibid.*

première note du livre, enclenche le champ sémantique dominant des notes dans *Henri Matisse, roman*, qui est celui du temps<sup>396</sup>» mais en plus, elle met en place le noyau métapoétique de l'œuvre, elle inaugure « le roman du Roman<sup>397</sup>» puisque « déjà ici l'auteur spéculé sur le temps entre l'écriture et la lecture<sup>398</sup>». La relecture, si elle conduit à une attitude rétrospective que nous avons déjà mentionnée dans notre première partie, est aussi la source même de l'écriture – de la plupart des notes, nous l'avons vu, mais aussi de certains textes. Ainsi, « Écrit en 1969 » se compose d'une première partie publiée dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* mais aussi de pages inédites à propos desquelles Aragon précise en note : « Mais c'est ce qui précède qui m'a amené à écrire les pages que voilà<sup>399</sup>». Ainsi, la relecture inspire l'écriture et façonne l'œuvre : en effet, quel autre lien entre ces textes hétéroclites que les notes inspirées par la relecture, imposant les années soixante comme le temps dominant de l'écriture et qui finissent, dans un renversement, par devenir le point d'ancrage du lecteur ? Mais en plus, dans une mise en abyme, la relecture est aussi celle qui, selon Aragon, permettra au lecteur de comprendre pleinement l'œuvre : « Mais il faudrait reprendre ces deux livres de bout en bout, vous forcer au moins à le faire<sup>400</sup>» écrit-il dans l'« Anthologie II ».

Nous sommes face à une œuvre qui réfléchit le processus de création et le met en scène dans sa forme même, essentiellement par le paratexte qui commente constamment le texte et devient dès lors métatexte ainsi que par les nombreuses références au manuscrit qui est par excellence le lieu de l'œuvre inachevée, en devenir. L'entremêlement des temporalités et la tournure rétrospective que prennent la plupart des notes accentuent encore le caractère spéculaire de *Henri Matisse, roman*, livre qui naît de la relecture. Nous pourrions alors postuler que l'aspect déconstruit de l'œuvre ne sert qu'à mettre en relief sa propre fabrication et à rendre visible les ficelles de la création. Pourtant, l'aspect palimpseste du livre ne s'explique pas uniquement par la superposition des couches d'écriture, mais aussi par la citation permanente d'autres textes.

#### b) Vers d'autres textes : relier les livres

*Henri Matisse, roman* entretient un rapport au réel qui est essentiellement littéraire et qui renforce ainsi sa réflexivité. D'une certaine manière, en n'abordant le réel que par la littérature, Aragon souligne l'artificialité de son livre et le désigne avant tout comme objet littéraire mettant en abyme sa propre création. Même Matisse est souvent abordé par ses écrits, par ses annotations sur

<sup>396</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>397</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>398</sup> *Id.*, p. 19. Notons encore une fois la désignation de l'« auteur » à la troisième personne, accentuant donc le décrochage entre le « je » qui s'exprime dans le texte et le « je » du paratexte.

<sup>399</sup> *Id.*, p. 245.

<sup>400</sup> *Id.*, p. 792.

les manuscrits<sup>401</sup>. *Henri Matisse, roman* met en place une pratique de la citation qui sature le livre : citations de critiques ou de biographes (Eckermann, Barr), citations d'écrivains, citations des propres œuvres d'Aragon et de celles d'Elsa. On sait évidemment combien l'intertextualité est intrinsèquement constitutive de l'œuvre aragonienne, mais il est frappant qu'un tel réseau de citations circule dans une œuvre consacrée à un peintre.

Même « l'amorce », le récit de la rencontre de Matisse dans le « Prière d'insérer » que nous pouvons considérer comme le début du *roman*, est parasitée par les références littéraires, et en particulier par Racine.

Seule en vaudra l'amorce, ce moment de décembre 1941, l'intrigue au moins commençante amorcée. Racine, vous savez... Acte Premier, Scène 1 :

*Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle...*<sup>402</sup>

Après ce vers initial d'*Andromaque*, Aragon cite les deux premiers vers de *Phèdre* puis ceux de *Bérénice*. Il faut bien sûr détecter dans l'exagération et l'amoncèlement des références un jeu d'Aragon avec les modèles littéraires : l'auteur emprunte tour à tour au modèle d'Eckermann qui fait précéder les *Conversations* de Goethe de sa propre biographie, à l'exposition solennelle de la grande tragédie racinienne (qui donne d'emblée une tonalité héroï-comique au texte), ou encore à la biographie traditionnelle (« Né le 31 décembre 1869 au Cateau-Cambrésis...<sup>403</sup>»). Mais Aragon n'accumule les références et les modèles littéraires que pour mieux les révoquer : « Je pouvais imiter cette démarche, mais je ne suis pas né dans une cabane<sup>404</sup> » dit Aragon à propos de la démarche d'Eckermann. « Et je n'étais pas le fils de Thésée [...] Je ne suis pas le roi de Comagènes<sup>405</sup> » proteste-t-il en référence aux citations de *Phèdre* et *Bérénice*. C'est bien ici qu'intervient le décalage : d'ordinaire, on cite un auteur pour s'y identifier, pour établir un parallèle. Or, les citations d'Aragon sont stériles, vidées de leur sens : elles sont purs jeux textuels. Aragon retarde ainsi le début de son roman par un bavardage érudit qui ne sert qu'à mettre en valeur le caractère artificiel et fabriqué de l'œuvre littéraire qui est un patchwork d'influences, d'imitations, de citations, plus ou moins dissimulées. D'ailleurs, la mise en regard dans l'édition originale de la photographie de l'acte de naissance de Matisse et de la simulation d'une biographie traditionnelle est bien destinée à mettre en relief le caractère factice de l'entreprise, explicitée ensuite par la référence à Roger Martin du Gard qui, étant remonté trop loin aux origines du colonel des *Thibault*, mourut « sans que ce personnage ait pris forme<sup>406</sup> » : « Aussi, instruits par cet exemple, tiendrons-nous ici

<sup>401</sup> Nous avons déjà dit que si Matisse s'est insurgé contre les peintres commentant leur pratique artistique, il a lui-même considérablement écrit sur son œuvre.

<sup>402</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 41. Soulignement d'Aragon qui met en relief la citation.

<sup>403</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>404</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>405</sup> *Id.*, pp. 41-42.

<sup>406</sup> *Id.*, p. 43.

pour connue [...] l'histoire antérieure de notre héros<sup>407</sup>». Les modèles littéraires sont, les uns après les autres, démontés et révoqués.

Si la pratique de la citation est dans d'autres cas conforme à son usage habituel, le lecteur est souvent submergé par un excès de références : ainsi pour « Matisse-en-France » seulement, on note des références à Alexandre Dumas, Dante, Baudelaire, Racine, Buffon, Lamartine, Flaubert, Gautier, Ovide, Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud, Hugo, Maupassant (pour ne parler que des écrivains car Michel-Ange, Rembrandt, Courbet, Jacquemart, Rude sont également cités). Il est d'ailleurs étonnant que même les artistes ne soient pas cités pour ce qu'ils ont fait, peint, mais pour ce qu'ils ont dit ou écrit – de même, la parole de Matisse sur son art est dans cet ouvrage aussi importante que la reproduction de ses tableaux. Ouvrons ici une parenthèse pour préciser que Matisse est tout de même un peintre étonnamment littéraire et qu'il a illustré un certain nombre d'auteurs comme Mallarmé, Ronsard, Baudelaire ou encore Charles d'Orléans. Ainsi, quelques écrivains apparaissent dans « Matisse-en-France » en lien direct avec Matisse : un quatrain de Mallarmé est cité parce que « ce quatrain, c'est un Matisse<sup>408</sup>», un quatrain de Gautier parce que Matisse lui-même le compare au précédent de Mallarmé et Cros est invoqué parce que le poète conseille à Matisse de l'illustrer. La pratique de la citation s'explique en grande partie par l'intérêt littéraire de Matisse et par le parallèle constant qu'établit Aragon entre le processus créatif à l'œuvre dans la peinture et celui à l'œuvre dans l'écriture. Que la citation éclaire véritablement le propos ou qu'elle participe d'un jeu intertextuel, loin d'être une simple référence, elle concourt toujours à donner l'impulsion au texte<sup>409</sup>.

*Henri Matisse, roman* étale l'immense toile tissée par des siècles de littérature, mais relie également les propres œuvres d'Aragon.

C'est après coup seulement que je me suis aperçu qu'en réalité toute cette littérature, ce n'était pas des romans, mais *un seul roman*, où sous le même nom, ou sous d'autres, les personnages réapparaissent, les idées aussi, et morcelé que cela soit, à la fin des fins, *tout cela n'est qu'un même discours*, qui piétine à travers les années de ma vie, mais se poursuit pourtant avec une certaine logique<sup>410</sup>.

Malgré l'aspect fragmentaire et discontinu de la dernière écriture d'Aragon, il est frappant de constater que le *leitmotiv* de la dépendance et de la solidarité des textes est constant, comme si au moment même où son écriture se délitait, Aragon cherchait à faire du lien. C'est bien cette logique, cette continuité, ces relations permanentes et sous-jacentes, ces redites au sein de l'œuvre d'Aragon et ses échos avec celle d'Elsa que tente d'exposer *Henri Matisse, roman*. Nathalie Piégay-Gros remarque que « les derniers romans développent une autre stratégie pour constituer l'œuvre

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> *Id.*, p. 128.

<sup>409</sup> Nous avons déjà mentionné par exemple que « Madame Bovary, c'est moi » devient un *leitmotiv* qui unifie le texte.

<sup>410</sup> *Théâtre/Roman, op. cit.*, p. 436. Notre soulignement.

complète : ils multiplient les allusions à des œuvres antérieures de l'auteur<sup>411</sup>». Ainsi, dès le « Prière d'insérer », Aragon mentionne en note un personnage des *Cloches de Bâle* et joue avec le roman à clés, avec les frontières fiction/réalité que suppose la poétique du « mentir-vrai » puisqu'il écrit : « Cette photo m'avait été donnée par celle qui sera Catherine Simonidzé dans *Les Cloches de Bâle*<sup>412</sup>». Les *incipit* raciniens dont nous avons parlé font écho aux réflexions qui occupent Aragon dans ces années-là puisque *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* est publié en 1969, un ou deux ans après la rédaction du « Prière d'insérer ». Dans « L'homme fait parenthèse », texte un peu à part dans *Henri Matisse, roman*, Aragon revient sur sa propre bibliographie, commente l'évolution de son écriture et se fait critique de ses œuvres en donnant des conseils ironiques aux universitaires : « Et pas moins joli sujet pour une thèse de lettres : cherchez dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* la silhouette d'Henri Matisse, comme dans ces devinettes de faïence<sup>413</sup>». En outre, il n'y a pas que les auteurs consacrés qui ont le privilège de la citation puisque les auto-citations de son œuvre romanesque comme de son œuvre poétique sont dans cet ouvrage monnaie courante, non sans dérision : c'est très souvent le paratexte qui est l'occasion pour Aragon de *relier* ses œuvres. On lit ainsi dans une note de « Matisse-en-France » :

... *Quand sa lèvre est l'M où – Renaît le mois de mai dès la première moue* si on me permet de me citer ici, une fois n'est pas coutume<sup>414</sup>.

L'auteur signale sa pratique citationnelle avec l'italique, et indique par la suite qu'il se cite lui-même, mais il instaure aussi un jeu et une connivence avec le lecteur puisqu'il incombe à celui-ci de trouver quelle œuvre est citée (en l'occurrence, *Le Crève-cœur*). Le titre même d'un texte, « Que l'un fût de la chapelle » correspond à un vers extrait de « La Rose et le Réséda » dans *La Diane française*, et cette fois-ci, la référence est annoncée en page de titre. Des écrits d'Elsa sont également cités, et à deux reprises, la citation sert à illustrer le propos d'Aragon et à l'authentifier. Ainsi écrit-il dans « Ce jour d'avant après » alors qu'il retrouve dans la « Préface à une "Vie de Michel Vigaud" » l'épisode de « l'Étrange Farcy » qu'il vient de raconter sans trop savoir s'il l'a inventé ou non :

Par cet oubli, par ce texte retrouvé, on peut juger de tout. De l'anecdote de *La Biaisuse* à toute ma vie. Comprenez-vous pourquoi je recopie les lettres de Matisse, consciencieusement ? Et même, Matisse, il se trompait en datant mes portraits !<sup>415</sup>

C'est donc paradoxalement par la littérature qu'Aragon justifie l'authenticité de ses propos. De même, à l'occasion du récit d'un déjeuner avec Matisse et Lydia, Aragon « [s'aperçoit] qu'Elsa raconte cela dans la *Préface à la Clandestinité* qui précède *Le Cheval blanc* dans [leurs] *Œuvres*

<sup>411</sup> *L'Esthétique d'Aragon, op. cit.*, p. 194.

<sup>412</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 39.

<sup>413</sup> *Id.*, p. 607.

<sup>414</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>415</sup> *Id.*, p. 336.

*romanesques croisées*<sup>416</sup>». Toute littérature est croisement. *Henri Matisse, roman* prône une esthétique du dialogue, dialogue avec Matisse, dialogue de l'auteur avec lui-même, dialogue avec la littérature.

Comme nous l'avons déjà mentionné en parlant des *incipit*, l'imaginaire de *Henri Matisse, roman* est majoritairement littéraire : cela met en abyme la réflexivité d'un livre qui ne puise ses références hétéroclites (le spectre s'étend de la littérature antique avec Ovide à la littérature contemporaine en passant par Pétrarque et Racine) que dans la littérature. La multitude de citations contribue en un sens à l'éclatement et à la polyphonie du texte, et en même temps, Aragon semble avoir pour ambition de relier ses livres, pour faire ce « seul roman » dont il parle dans *Théâtre/Roman*.

Aragon n'est plus seulement témoin éclairé de l'œuvre d'un peintre : il se fait aussi généticien [...], bibliographe de ses propres textes et de ceux d'Elsa, historien des années noires de l'occupation, poéticien discutant l'organisation et le genre de son œuvre, menaçant ainsi toute analyse littéraire postérieure de paraphrase<sup>417</sup>.

Aragon porte ainsi une attention accrue à la genèse de *Henri Matisse, roman* par ses références persistantes au manuscrit mais aussi à la genèse de toute littérature par une exploitation vertigineuse de l'intertextualité. L'œuvre dont nous avons déjà dit qu'elle a pour sujet la création, transforme constamment le texte en métatexte et met en scène le processus créatif.

### 3) Mise en scène d'un livre impossible

Nous ne pouvons parler que de *mise en scène* à propos de la figuration de la genèse de l'œuvre, car étant donné qu'*Henri Matisse, roman* n'est pas un manuscrit, mais une œuvre achevée destinée à la publication, Aragon a choisi en toute conscience ce qu'il voulait montrer au lecteur (ce qui n'exclut pas, quand on connaît Aragon, une part de manipulation). En dehors du fait que la métaphore théâtrale est une des figures principales de l'œuvre, Aragon met parfois en scène le « personnage » de l'auteur et utilise le paratexte de façon ludique, souvent comme espace de dialogue avec le lecteur : l'ostentation du processus créatif et le jeu qui en découle nous incitent à parler de mise en scène de la création. Cependant, mettre en scène la création dans *Henri Matisse, roman*, c'est aussi mettre en scène l'échec et l'impossibilité d'un tel livre.

---

<sup>416</sup> *Id.*, p. 209.

<sup>417</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 27.

a) la métaphore théâtrale

Comme la métaphore du jeu, la métaphore théâtrale est une constante de l'œuvre aragonienne : pourtant, contrairement à beaucoup d'œuvres (notamment *Théâtre/Roman*) où la métaphore participe du dédoublement identitaire du sujet qui se met en scène sous « mille masques contradictoires<sup>418</sup>», nous avons bien plus affaire ici à une théâtralisation de la création.

À un premier niveau, la métaphore est déjà à l'œuvre dans la présentation de l'art de Matisse<sup>419</sup>. Une section de « Matisse-en-France » est ainsi intitulée « la comédie du modèle<sup>420</sup>». La référence explicite au théâtre dès le titre est filée tout au long du texte puisque les différentes étapes dans le choix du modèle deviennent des « actes ». « La Grande Songerie » expose une nouvelle « comédie du modèle »<sup>421</sup> constituée d'une série de photographies réparties en quatre actes, et représentant Matisse peignant d'après un modèle. Dans le même texte, on trouve aussi « La Comédie du fauteuil rocaille, scènes familières », également composée de photographies. La métaphore théâtrale réapparaît ensuite dans « Matisse ou les semblances fixées » où Aragon remarque que dans la deuxième série de lithographies pour illustrer *Les Fleurs du Mal*, « le portrait est bien celui du même homme, de la même femme, mais le *drame* n'y est plus. Il n'est resté que l'acteur<sup>422</sup> ». Or, cette association du modèle avec l'acteur est assez fréquente dans *Henri Matisse, roman* : dans « De la couleur » par exemple, le petit pot d'étain « se tient déjà pour un grand premier rôle<sup>423</sup> ». Aragon théâtralise l'acte de peindre sûrement dans le but d'attiser l'intérêt du lecteur mais peut-être aussi pour mettre l'accent sur l'importance de l'espace dans la peinture de Matisse (la scénographie) qui vise toujours à raconter une histoire : ainsi, si on observe les variations de *La Nature morte au magnolia*<sup>424</sup>, les objets se déplacent, se rapprochent ou bien s'éloignent. Ces changements sont loin d'être anodins, puisque c'est là que « Matisse cherche la combinaison des pièces qui lui fera gagner la partie d'échecs...<sup>425</sup> ». La théâtralisation de la peinture de Matisse est une métaphore qui permet de traduire dans des termes littéraires « la grande composition » picturale.

Mais la métaphore théâtrale est aussi associée au texte lui-même, et c'est cela qui va davantage nous intéresser ici. Il est déjà significatif que le premier texte qui ne porte pas de titre devait à l'origine s'intituler « Lever de rideau » : c'est d'ailleurs par ce titre qu'Aragon se réfère au

<sup>418</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 7.

<sup>419</sup> Nous avons déjà mentionné cette caractéristique à propos de l'esthétique romanesque.

<sup>420</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 112.

<sup>421</sup> *Id.*, p. 313. (L'expression apparaît cette fois-ci dans la marge, comme légende de l'illustration).

<sup>422</sup> *Id.*, p. 438. Le soulignement est d'Aragon.

<sup>423</sup> *Id.*, p. 716.

<sup>424</sup> *Id.*, pp. 718-720.

<sup>425</sup> *Id.*, p. 721.

texte dans ses entretiens avec Jean Ristat<sup>426</sup>. Pourtant, même si ce titre provisoire n'est pas gardé dans la version « définitive » de *Henri Matisse, roman*, le « lever de rideau » n'est pas pour autant éludé :

Tout comme si nous étions dans un théâtre où les billets mal marqués jettent la confusion des spectateurs parmi les ouvreuses, personne ne tenant plus en sûreté sur ce fauteuil ou ce strapontin même, et il se fait comme une angoisse quand l'orchestre dans sa fosse doucement se met à préluder, le rideau frémit, mais on le retient, qui ? quelle main ? de s'envoler, il faudrait, avant que commence la pièce, un apaisement de tous et que ne grincent plus ainsi les sièges, l'incertitude en chacun, d'en être n'importe quand chassé, il faudrait il faudrait, et s'il commençait pourtant, ce spectacle, avant l'apaisement, les gens tombés comme les billes d'acier dans leurs trous dans ces petites boîtes rondes dont je n'ai jamais cessé de jouer, ou peut-être...<sup>427</sup>

Il est intéressant de noter que les deux métaphores majeures de *Henri Matisse, roman* et de l'œuvre aragonienne sont présentes dans cet extrait puisque la métaphore théâtrale appelle la métaphore du jeu. Le style de ce paragraphe est tout à fait caractéristique de la dernière écriture aragonienne : la syntaxe se perd dans les énumérations et les bégaiements, les syntagmes restent souvent inachevés. Si le « lever de rideau » est une métaphore usuelle<sup>428</sup>, voire un cliché pour marquer le commencement d'un texte, *Henri Matisse, roman* s'ouvre sur ce rideau qui ne se lève pas. Et au fur et à mesure de cette longue phrase tortueuse, le lecteur ne sait plus très bien si la « pièce » dont Aragon parle est le livre que l'on a sous les yeux, ou la mort. Dominique Vaugeois remarque d'ailleurs la similitude des développements sur le théâtre de *Henri Matisse, roman* et ceux de *Théâtre/Roman* et constate que :

Le théâtre dans *Henri Matisse, roman* est une métaphore marquée négativement dans son développement, le théâtre invoqué est un théâtre qui fonctionne mal, où l'on est mal installé, pas à la bonne place, où l'on voit mal et entend mal<sup>429</sup>.

Le « Prière d'insérer » continue de filer la métaphore mise en place par le premier texte : « il faut bien donner aux curieux une espèce de lever de rideau, afin de comprendre la pièce<sup>430</sup> » et selon Dominique Vaugeois, dans ce texte, « la métaphore théâtrale va s'imposer comme métaphore métatextuelle centrale<sup>431</sup> ». Ici c'est explicitement le livre qui est associé à « la pièce », et les lecteurs à ces « curieux » qui cherchent dans le texte liminaire le résumé de la pièce. Aragon rapporte un peu plus loin une anecdote : il accompagne Elsa au théâtre, et explique qu'il cherche en général des indications sur le programme avant que la pièce ne commence car sa surdité croissante l'empêche de bien suivre. Alors ici encore, « c'est comme dans la vie. [...] Parce que moins on comprend, et plus

<sup>426</sup> Sur *Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>427</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>428</sup> Aragon aura encore recours à cette métaphore du rideau pour désigner le texte qui commence ou finit à la fin de « La Grande Songerie » : « Le retour de Thulé est toujours amer comme la chute du rideau rouge et or au théâtre » (*op. cit.*, p. 327) et dans « Anthologie I » où l'auteur mentionne le moment où « le rideau va tomber pour l'entracte » (*op. cit.*, p. 371).

<sup>429</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>430</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>431</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 68.

ça ressemble à la vie, à la réalité<sup>432</sup>». La confusion généralisée dans *Henri Matisse, roman* mimerait ainsi celle de la vie. Dans un dernier renversement, et après cette digression théâtrale, Aragon récuse toute fonction introductrice, explicative du « Prière d'insérer » (explications qui lui manquaient pourtant dans le programme de théâtre) : « Après tout, jetez le programme, et regardez la peinture<sup>433</sup> ». Le « Prière d'insérer » annonce tout de même en un sens le « programme » du livre qui est précisément de ne pas avoir de « programme » : *Henri Matisse, roman* ne sera pas un ouvrage conventionnel, ordonné, mais subjectif, éclaté, participatif. La métaphore théâtrale appliquée au texte devrait mettre en relief son artifice, la présence d'un créateur qui tire les ficelles des marionnettes, mais paradoxalement et participant aussi de la dynamique de l'inversion, le théâtre est, comme chez Shakespeare, miroir de la vie et représente ce lieu de confusion où l'on ne comprend rien, où l'on expérimente continuellement la défamiliarisation, l'étrangeté, « comme dans la vie ».

Tout est costume. [...] Rien n'a couleur que des mots qu'on a mis comme des gants sur des mains déchirées, peur qu'on en jase<sup>434</sup>.

Les mots dissimulent, cachent, enjolivent et la métaphore du théâtre amorce surtout une réflexion désabusée sur la fausseté de la vie, ses compromis et ses mensonges. Ainsi, peut-être que l'œuvre littéraire, dans sa mise en scène, serait plus vraie que toute vie vécue, précisément parce qu'elle ne s'attache pas à dissimuler ses artifices, mais au contraire à les exhiber. Mais le principal acteur du livre est probablement l'auteur lui-même, pour reprendre la paronomase de *Théâtre/Roman*.

#### *b) Le spectacle du paratexte : entre jeu et dialogue avec le lecteur*

On a mentionné précédemment la réflexivité de l'écriture d'Aragon, notamment lorsqu'on a évoqué sa posture de généticien et d'éditeur critique. Si l'on ne peut vraiment parler de « métalepse » qui supposerait une énonciation fictionnelle, le fait est qu'Aragon-auteur (qui est selon nous à distinguer d'Aragon-personnage qui évoque sa relation à Matisse) intervient dans la genèse pour commenter l'acte d'écriture. Ne s'arrêtant pas au simple commentaire, Aragon met en scène son rôle d'auteur, subvertissant pour ce faire l'usage traditionnel du paratexte et de la note marginale qui « fonctionne comme une figure de rhétorique et non comme ce qu'elle est censée être, un texte explicatif et non figuratif<sup>435</sup> ». L'auteur se dédouble souvent, moins pour exprimer un trouble identitaire comme c'est souvent le cas chez Aragon que pour mettre en abyme et souvent

<sup>432</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 70.

<sup>433</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>434</sup> *Id.*, p. 750.

<sup>435</sup> Françoise Rullier-Theuret, « L'épanorthose ou le mieux est l'ennemi du bien, lecture des notes dans *Henri Matisse, roman* », *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, *op. cit.*, p. 274.

moquer l'acte narratif. Dominique Vaugois remarque très justement que « la marge développe un espace de la boutade tandis que le corps du texte maintient une énonciation sérieuse<sup>436</sup> ». On lit ainsi dans une note de « Matisse-en-France » qui se rapporte à la mention de la robe de chambre de Matisse : « Encore ! Mais cela fait plus dramatique, théâtral, je veux dire que le poil de chameau. – 1968<sup>437</sup> ». L'auteur se moque ici, à l'occasion d'une relecture-réécriture de son texte vingt-six ans plus tard, des enjeux « dramatiques » qui avaient alors commandé son écriture et sa stratégie consiste à miner sa pratique auctoriale d'alors en usant d'une chute déceptive et d'un procédé de dégonflement : Aragon de 1942 avait parlé de la robe de chambre pour « faire bien », pour ne pas toucher à cette « image des grands peintres<sup>438</sup> ». Notons également l'oralité de l'écriture : l'adverbe « encore » est employé comme interjection, et la formule orale « je veux dire » crée une disjonction syntaxique séparant l'adverbe comparatif de son complément introduit par « que ». Cette oralité est constitutive de l'écriture aragonienne et favorise une esthétique du dialogue. Aragon raconte même au début de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969) qu'il avait, enfant, refusé d'apprendre à écrire :

Je dictais ce qui me traversait la tête à ces deux tantes que j'avais, et je constatais qu'après, leur gribouillis restituait pour d'autres yeux ce que j'avais dit, très exactement. *Si bien que la parole dite me paraissait fort suffisante*<sup>439</sup>.

Mireille Hilsum remarque que le texte de 1969 et son titre font montre de « l'oralité ou la parole préférée à l'écriture<sup>440</sup> » puisque le romancier n'« écrit » pas ses romans mais les « lit ».

Parfois, c'est l'introduction du temps de la relecture qui détruit l'espace narratif construit par le texte. Dans « La Grande Songerie », à propos de « l'antique Thulé » de Pétrarque, Aragon écrit en note :

On pourrait m'objecter, ou du moins à des passages de ce texte, qu'aujourd'hui Thulé est un port du Groenland. [...] Je soupçonnerais d'ailleurs qui témoignerait ainsi de l'étendue *moderne* de ses connaissances géographiques, de ne les devoir qu'à un fait divers de cette année : quand un avion américain vint perdre au large de la nouvelle Thulé des bombes du style Palomarès... Ni Sénèque ni Pétrarque n'en avaient lu le nom dans le journal du matin, apporté avec un cornet de lait. - *Note de 1968*<sup>441</sup>.

En premier lieu, le syntagme « cette année » (déjà annoncé par « aujourd'hui ») produit un décalage déstabilisant lors d'une première lecture, car le déictique fait référence à l'année de relecture et non d'écriture : « certaines notes [...] ont la particularité d'être autoréférentielles : non seulement elles commentent le texte mais se commentent en tant que notes<sup>442</sup> ». Ensuite, Aragon met en contact le

<sup>436</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>437</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 113. Notons la référence au théâtre. Se reporter p. 110 où Aragon disait, aussi en note, à propos de cette fameuse robe de chambre : « Je ne sais s'il s'agissait de la robe de chambre qu'on voit sur des photos de Vence après-guerre, ou d'une doublure de poil de chameau que revêtait parfois H. M. pour sa légèreté ».

<sup>438</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>439</sup> *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, *op. cit.* p. 6. Notre soulignement.

<sup>440</sup> « Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées* », *Poétique* n° 69, 1987, p. 57.

<sup>441</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>442</sup> Nathalie Limat-Letellier, « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon », *op. cit.*, p. 47.

contexte historique de la Guerre froide avec l'époque de Pétrarque, et le trivial, le quotidien (voir la fin de la citation) avec la poésie, la rêverie, ce qui crée une discordance, un effet de fulgurante étrangeté. Rappelons que cette poétique du choc, de la dissonance, ici accentuée par l'écart temporel entre l'écriture et la relecture, est au cœur de l'écriture aragonienne de la dernière période et est particulièrement présente dans sa poésie à partir du *Roman inachevé*. Le poète comparait par exemple dans *Elsa* la sécheresse de sa langue à « une station expérimentale pour les fusées interplanétaires<sup>443</sup> » : le lyrisme parfois grandiloquent du poème de 1959 s'affaissait ainsi brutalement. On a ici affaire au même procédé en quelque sorte, si ce n'est que la distance ironique que prend l'auteur envers lui-même et son texte est rendue visible par le dédoublement sur l'espace paginal entre le texte et le paratexte. Les marges, espace ludique, sont aussi l'espace du trivial et du prosaïque. L'auteur insère l'incrédulité, démythifie l'acte créatif, et incarne aussi un certain type de lecteur critique. Non seulement Aragon met en scène l'œuvre en train de se faire mais il introduit toujours une distance critique et ironique envers le processus d'écriture dans les marges du texte, espace polyphonique.

Mais la marge n'est pas le seul « espace de la boutade » puisque le paratexte au sens large est aussi détourné par Aragon. L'auteur prend par exemple des libertés avec le titre des tableaux de Matisse, et ce même dans les légendes qui sont pourtant censées, dans la pratique universitaire, faire référence. Il s'en explique dans « Matisse-en-France » alors qu'il vient d'intituler un tableau de Matisse, en légende, *La Nappe bleue* :

Le titre complet du tableau est *Nature morte camaïeu bleu* : on remarquera, à partir d'ici, qu'il m'arrive d'employer, non le titre « officiel » d'un tableau, mais un autre correspondant à une désignation parlée de l'œuvre. La liste des illustrations remet les choses en place<sup>444</sup>.

Très souvent, Aragon ajoute aussi des mots ou phrases aux pages de titre qui sont *a priori* très formalisées (titre, date, première publication) et devraient laisser peu de place à l'originalité. On lit par exemple sur la page de titre de « Ce jour d'avant après » « Inédit bissextile<sup>445</sup> ». L'auteur invente ici une collocation en juxtaposant un terme tout à fait conventionnel pour une page de titre, « inédit » à un adjectif « bissextile » qui ne lui est habituellement pas associé, et qui, de surcroît n'apporte pas grand-chose au sens : la collocation n'a d'autre but que de jouer avec les conventions textuelles ou plus précisément paratextuelles. L'exemple le plus probant est celui de « L'homme fait parenthèse » où Aragon ajoute deux phrases aux caractéristiques habituelles de la page de titre<sup>446</sup> : « Chapitre qu'on peut sauter, car il est sans images... » tandis que la phrase en-dessous (« J'ai mis vingt ans à le penser ») semble au contraire souligner l'importance du texte. Aragon instaure tout

<sup>443</sup> *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 302.

<sup>444</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 114. Remarquons qu'encore une fois, Aragon commente et s'attache à décrire sa propre pratique littéraire.

<sup>445</sup> *Id.*, p. 329.

<sup>446</sup> *Id.*, p. 591.

simplement un jeu avec le lecteur qui se poursuit page suivante puisqu'on lit au-dessus d'un autoportrait de Matisse : «...et pour aussitôt me démentir<sup>447</sup> ». Le détournement de l'ouvrage sérieux<sup>448</sup>, voire sa parodie, que nous avons précédemment évoqués se reflète admirablement dans les pages de titre. Notons que l'on trouvait déjà ce jeu avec le paratexte sur la couverture de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. En effet, on y découvre, manuscrit, un petit texte de présentation de l'auteur. Deux détournements sont à l'œuvre : non seulement le texte, note cinglante d'ironie qui n'est guère conforme au style conventionnel et neutre de ce genre d'énoncés, n'est pas en quatrième de couverture comme l'usage le veut mais en couverture, mais en plus, il n'est pas rédigé par l'éditeur mais par l'auteur lui-même.

Tous ces jeux et détournements sont destinés à créer une connivence et une complicité avec le lecteur qui sont renforcées par l'oralité du langage. Les jeux intertextuels que nous avons étudiés, surtout lorsqu'ils sont implicites, sont encore un moyen d'impliquer le lecteur dans l'œuvre et de le faire participer au sens, de même que la digression, que Nathalie Piégay-Gros choisit d'envisager sous un axe pragmatique, « est toute entière tendue vers l'effet produit sur le lecteur ou l'auditoire<sup>449</sup> ». Aragon construit dans *Henri Matisse, roman* un destinataire paradoxal qui est parfois un lecteur critique et parfois au contraire un lecteur paresseux, le type de lecteur qui saute les chapitres sans images... Le dialogue ainsi suscité, à la fois par des apostrophes, des injonctions constantes et une syntaxe parfois très orale, n'est pas propre à *Henri Matisse, roman* mais est caractéristique de toute la dernière période d'écriture aragonienne où le commentaire métatextuel passe souvent par un dialogue avec le lecteur. Mais *Henri Matisse, roman* ne se contente pas d'apostropher le lecteur ; le livre met en scène un personnage de lecteur dont Aragon anticipe les réactions – tout comme il anticipait les réactions de Matisse, qui est aussi un des lecteurs du texte. On lit ainsi dans « Matisse ou la grandeur » :

Le lecteur fronce le sourcil : « Qu'y a-t-il là-dedans d'étrange ? – gronde-t-il. – Le peintre a cherché un thème pour regrouper ses dessins, un prétexte pour les isoler. Il n'y a là rien d'étrange. » Tu parles d'or, lecteur, tu es comme le soleil : il n'y a là rien d'étrange<sup>450</sup>.

L'intervention du lecteur se fait ici sur un mode socratique : la contradiction dialectique est un moyen pour Aragon de développer sa pensée et ses arguments. Très vite cependant, on passe de la troisième personne à la deuxième personne, et le dialogue s'élabore de nouveau sur le mode de l'apostrophe. Dans « L'homme fait parenthèse », Aragon « en entend d'ici qui [lui] diront,

<sup>447</sup> *Id.*, p. 592.

<sup>448</sup> Même le (trop) traditionnel « Prière d'insérer » n'échappe pas à la démarche parodique d'Aragon puisqu'il déclare dans ses entretiens avec Jean Ristat : « Se trouve ensuite un texte appelé ironiquement "Prière d'insérer" – c'est une prière que je me fais à moi-même » (*Sur Henri Matisse*, op. cit., p. 11).

<sup>449</sup> *La digression*, Textuel n° 28, 1994, p. 8.

<sup>450</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 25.

parenthèse, parenthèse, on dit digression d'habitude<sup>451</sup>». Ici encore, la mise en scène du lecteur permet à Aragon de faire des distinctions, d'aller plus loin dans l'analyse, en imaginant, critique envers lui-même, les questions que l'on pourrait lui poser. Dans d'autres cas, peut-être plus fréquents, l'apostrophe au lecteur est une stratégie d'Aragon qui, montrant qu'il a conscience des faiblesses de son texte (tout particulièrement de ses digressions) et anticipant les réactions du lecteur avec humour, tente de s'attirer la sympathie de celui-ci. « Si je vous fatigue, allez à la pêche<sup>452</sup> » écrit Aragon au début de « Ce jour d'avant après ». Randa Sabry constate à cet égard que « de toutes les formes, le dialogique est sans doute celle qui permet le plus efficacement de perpétuer et de mettre en scène cette fiction du discours comme dualité (droit fil et alentours)<sup>453</sup> » : le dialogue, de manière générale, serait la forme privilégiée des écrivains digressionnistes et ce n'est peut-être ainsi pas un hasard si Aragon en use tant. Mais Aragon n'apostrophe pas seulement le lecteur pour souligner sa pratique digressive ; il le guide aussi dans le livre, souvent de manière injonctive : « comparez la *Figure décorative sur fond ornemental* » ordonne-t-il dans « De Marie Marcoz ». Nous avons déjà mentionné les occurrences où Aragon conseille vivement au lecteur de relire le livre ou de se reporter à telle page, tel chapitre. Et pourtant, ces injonctions qui semblent obliger le lecteur à adopter un certain point de vue sur le texte entrent souvent en tension avec une autre conception de la lecture comme interprétation libre et comme construction du sens : « En vérité, lecteur, tu n'as aucun besoin de mes commentaires, c'est assez te guider à travers les tableaux de Matisse, les rangeant, te renvoyant de l'Anthologie aux toiles du texte<sup>454</sup>. » Dans la parenthèse de « De Marie Marcoz », Aragon se soustrait encore à l'explication : « Cependant à tout prendre, je ne vois pas pourquoi développer cette note. Il faut bien laisser faire quelque chose au lecteur [...] Et s'il lui faut absolument un commentaire ici, le demander au peintre même<sup>455</sup> ». Aragon laisse la parole au peintre et au lecteur. Il y a dans l'œuvre cette tension permanente entre la volonté de surjouer son rôle d'auteur en guidant le lecteur, parfois à l'excès, dans les méandres de ce livre compliqué, et la volonté inverse de s'effacer et laisser construire le sens au lecteur. En fait, ces deux attitudes qui relèvent toutes deux d'une mise en scène de l'auteur dont la voix sature le texte, entrent moins en contradiction qu'elles ne se complètent. En effet, « il incombe au lecteur de réaliser *a posteriori* l'unité du texte brisé, qui ne pourra donc être qu'un effet de lecture<sup>456</sup> ». Or « cette fonction impartie au lecteur explique en partie le rapport, souvent autoritaire, parfois provocateur et agressif, presque toujours prescriptif, qu'instaure avec lui le narrateur ou l'auteur<sup>457</sup> ».

---

<sup>451</sup> *Id.*, p. 597.

<sup>452</sup> *Id.*, p. 331.

<sup>453</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>454</sup> *Henri Matisse, roman*, « Anthologie I », *op. cit.*, p. 402.

<sup>455</sup> *Id.*, p. 568.

<sup>456</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 194.

<sup>457</sup> *Ibid.*

Le paratexte qui est précisément ce avec quoi on ne prend habituellement pas de libertés, devient ici un espace ludique : non seulement cela témoigne de la prise de distance d'Aragon envers le genre sérieux, voire d'une entreprise parodique à l'égard de la critique d'art, mais cela est aussi destiné à accentuer la subjectivité de l'ouvrage, envahi par la voix aragonienne. *Henri Matisse, roman* enrichit la polyphonie qu'explore Aragon dans ses dernières œuvres par une esthétique dialogique déclinée à plusieurs niveaux puisqu'Aragon engage à la fois un dialogue avec Matisse, un dialogue entre son moi présent et son moi passé et un dialogue avec le lecteur. La dérision de l'auteur envers son propre texte qui emplit *Henri Matisse, roman* fait du processus créatif le sujet principal du livre, mais met aussi en péril la cohérence et l'unité de celui-ci en questionnant la crédibilité de l'écriture et la possibilité d'un texte définitif et absolu qui résiste au temps qui passe.

### c) *Une écriture du désenchantement*

Considérer le dispositif de la suite et de la série dans *Henri Matisse, roman* comme la clé du fonctionnement du livre, c'est aussi comprendre le livre comme la mise en scène d'une impossibilité<sup>458</sup>.

Non seulement la structure du livre fait montre de l'impossibilité à construire une continuité, une unité, mais en plus, Aragon ne cesse de mettre en avant l'absence de sens et le désordre de son livre ainsi que sa propre impuissance devant les feuillets épars : le chaos apparaît comme une esthétique qui met en doute la crédibilité du texte. Dès le premier texte, l'auteur annonce : « Ce livre est comme il est. Je n'y puis rien<sup>459</sup> ». Par les multiples notes qu'Aragon ajoute sur ces anciens textes, une partie de celles-ci les corrigeant, toute œuvre est d'emblée présentée comme imparfaite, sujette aux erreurs : la possibilité même d'un texte de référence est par conséquent minée, d'autant que l'origine est introuvable « car on ne sait plus ce qui est vraiment redite ou reflet, et peut-être ce que j'ai songé en 1942, par exemple, n'est-il pas l'original, mais comme une prémonition d'un développement venu plus tard<sup>460</sup> ». Le lecteur est face à des versions mouvantes d'un texte dont la version définitive et achevée est inaccessible. Le processus d'écriture est montré comme un acte relatif ne pouvant aboutir qu'à un échec partiel. Ainsi, la note, « ce signe nouveau, dans "Matisse-en-France" par exemple, indique souvent des oublis, des manques, des erreurs d'édition ou des variantes<sup>461</sup> ». Par exemple dans « Henri Matisse ou le peintre français », initialement préface à l'exposition du Philadelphia Museum of Art de 1948, l'auteur corrige en note une erreur de revue :

Erreur de ma part, c'est dans la revue new-yorkaise *The Dial* (note de 1959). Plusieurs autres erreurs qui n'étaient pas le fait de l'auteur s'étaient glissées dans le catalogue de Philadelphie : je les avais corrigées en

<sup>458</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, op. cit., p. 89.

<sup>459</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 14.

<sup>460</sup> *Id.*, p. 430.

<sup>461</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, op. cit., p. 55.

republiant ceci dans *Le Jardin des arts* (septembre 1969). Mais là aussi, le texte subit quelques altérations. Espérons que, cette fois-ci (1969), c'en sera la bonne version. Ainsi le temps écrit de sa main décharnée<sup>462</sup>.

La fiabilité du texte, de tout texte est ici clairement mise en doute. La note souligne que la « bonne version » d'un texte dépend non seulement de l'auteur, mais aussi de l'éditeur : plus les instances intervenant sur le texte se multiplient, et plus sa fiabilité peut être mise en doute. Aragon « espère » que le texte que l'on a sous les yeux sera « la bonne version » mais évidemment, le sème de l'incertitude, du conditionnel, contenu dans le verbe « espérer » ainsi que l'existence d'une « bonne » et d'une « mauvaise version » décrédibilisent le processus d'écriture. Mais l'entreprise d'Aragon est aussi minée par ses remarques incessantes sur le caractère élusif de son sujet : l'auteur semble toujours confronté à l'impossibilité de pleinement saisir Henri Matisse et le livre est en cela présenté comme un échec. Sur un certain nombre de sujets comme l'influence de *Madame de Senonnes* ou la théorie gœthienne des couleurs, Aragon regrette de n'avoir jamais posé la question à Matisse et se trouve ainsi face à l'incapacité de savoir, d'être sûr : voilà en partie pourquoi la mort de Matisse empêche pendant longtemps Aragon de mener son projet à terme. Il ne peut dès lors que formuler des hypothèses et le mystère<sup>463</sup> restera complet. Certains textes, et principalement ceux des années soixante, sont alors marqués par un ton désenchanté qui, par des pronoms indéfinis de la totalité (« rien », « tout »), met à mal l'intégralité de *Henri Matisse, roman*. Il en est ainsi de « D'un texte déchiré » dont, rappelons-le, la datation de 1954 est remise en cause par Olivier Barbarant qui reconnaît dans ce texte l'écriture de *Théâtre/Roman*<sup>464</sup> :

Rien de ce que j'ai dit ne passe le miroir qu'il fut, n'aidera derrière ce miroir à découvrir son visage d'au-delà du visage<sup>465</sup>.

Le miroir qui est une image récurrente dans l'œuvre aragonienne et qui souligne encore ici la complexité de l'identité (il y a un « visage d'au-delà du visage ») est aussi ce qui fait écran : Aragon ne touche qu'au reflet de Henri Matisse, et non pas à l'essence même du peintre. « Henri Matisse dans sa centième année » qui est cette fois un poème daté de 1968 reprend le même thème et fait cet aveu d'échec : « En réalité mes pareils nous ne saurons jamais rien d'Henri Matisse<sup>466</sup> » tandis que la fin du poème ordonne même la destruction du livre :

Je n'ai pas dit un mot vaillant d'Henri Matisse  
Jetez ces livres au bûcher  
De tout ce que j'ai de lui pu dire je n'aime que les cendres  
Pour ce goût de cendres qu'elles ont<sup>467</sup>

Ce thème de la destruction du livre est en fait lancé dès la première note de « Matisse-en-France »

<sup>462</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 584.

<sup>463</sup> Aragon utilise d'ailleurs le terme de « mystère » pour caractériser la création matisienne : « Vous voyez bien [...] que je n'ose l'aborder, ce mystère, que j'hésite, je me reprends » (*Id.*, p. 730).

<sup>464</sup> *L'opéra de la personne, op. cit.*, p. 200.

<sup>465</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 751.

<sup>466</sup> *Id.*, p. 774.

<sup>467</sup> *Id.*, p. 776.

qui amène l'auteur à un long développement sur le manuscrit brûlé de *La Défense de l'infini*, épisode traumatisant qu'il raconte ici pour la première fois ; note qui, comme l'a fait remarquer Dominique Vaugeois, n'a absolument aucun lien avec le texte par lequel elle est appelée, « dans la perspective normale du rapport d'une note au texte<sup>468</sup> ». En effet, le paragraphe était consacré au tableau du roi René, et il semble que c'est seulement l'adjectif « détruite » qui déclenche cette digression : « (vous direz qu'il n'y a pas de rapport, et c'est vrai, il n'y a pas de rapport, sinon que parfois les flammes achèvent ce que les vers du sépulcre ou les simples souris ne font qu'entreprendre)<sup>469</sup> ».

On note ainsi tout au long de l'œuvre cette contradiction très frappante entre la volonté d'Aragon d'être le plus précis possible, le plus fidèle à la pensée de Matisse (nous nous sommes attachés jusqu'ici à démontrer l'immense travail de relecture-réécriture-datation qu'Aragon a mené en parfait généticien) et le renoncement qui dénie au livre une quelconque valeur. Ainsi, toute l'entreprise aragonienne, aussi éblouissante soit-elle, est constamment fragilisée par une poétique de l'échec qui touche non seulement le sujet du livre mais aussi l'écriture comme moyen d'expression en général.

Peut-être jamais n'a-t-on mieux fait sentir la pauvreté de l'écriture, le caractère purement décoratif des mots... Et à chaque fois qu'éclatent les couleurs, j'éprouve, à les y comparer, la supériorité de la peinture comme langage sur toute autre expression de l'homme<sup>470</sup>.

Non seulement Henri Matisse est inaccessible, et Aragon ne peut capturer de lui qu'un reflet, mais en plus, la peinture est elle-même indicible avec « la pauvreté de l'écriture ». Dominique Vaugeois observe « une sorte de discours de l'échec, tributaire d'une vision plus téléologique et qui se développe autour d'une impossibilité à atteindre le réel à l'horizon du livre, ce peintre et sa peinture<sup>471</sup> ». D'ailleurs, le bégaiement et la brisure de la syntaxe que nous avons évoqués font montre de cette l'impossibilité à dire et de l'enfermement du sujet au sein de sa propre voix.

Au fondement de cette remise en cause de l'écriture et de la réussite du livre à toucher à l'essence de la création se situe le problème de la mémoire qui apparaît comme force d'engendrement du texte. D'ailleurs, la poétique du collage que nous avons étudiée est selon Jean Ristat à mettre en rapport avec la mémoire<sup>472</sup>. « La mémoire qui, dans *Théâtre/Roman*, est définie comme force de fabulation et de mensonge<sup>473</sup> », guide l'écrivain à la fois dans l'écriture des textes des années soixante mais aussi dans la relecture-réécriture des textes des années quarante et notons

<sup>468</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>469</sup> *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>470</sup> *Id.*, p. 795.

<sup>471</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>472</sup> Il dit à propos des collages d'Aragon sur le mur de son appartement : « Certainement que n'écrivant plus il éprouvait le besoin de transformer l'écriture, enfin de remplacer l'écriture par un procédé de collages sur les murs, d'étalement comme ça dans l'espace de la mémoire. C'est le rapport à la mémoire tout ça » (« Comment Aragon écrivait-il », *op. cit.*, p. 19).

<sup>473</sup> *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 167.

que dans des poèmes comme *Le Roman inachevé* ou *Elsa*, la mémoire se présentait comme le seul moyen d'unification d'un sujet déchiré par le vertige du temps. Il n'y a d'ailleurs pas que dans *Théâtre/Roman* que le processus mémoriel est mis en doute puisque dans la nouvelle « Le Mentir-vrai » déjà, en 1964, Aragon écrivait : « Je crois me souvenir, je m'invente<sup>474</sup> » et tout au long de *Henri Matisse, roman*, l'auteur souligne la faillibilité de la mémoire, l'aspect fragmentaire de ses souvenirs, morcelant toujours un peu plus l'œuvre. Dès la première page du livre, la mémoire est dénoncée comme source de mensonge involontaire avec « l'illusion des mots entendus, perdus, réinventés, menteurs, sans qu'on fasse exprès, qu'on veuille<sup>475</sup> ». Dans « De Marie Marcoz » plus particulièrement, Aragon confesse la perte d'une liste par lui établie de tous les tableaux et dessins de Matisse où apparaissaient des « signes thyroïdiens » : « Je ne compte ici donc que sur mes souvenirs, le hasard des souvenirs...<sup>476</sup> ». Le lecteur doit donc se contenter d'une écriture du hasard et de l'inexactitude. Plus loin dans le même texte, Aragon se fait encore plus radical puisque dans une formule très paradoxale, il fait allusion à « cette sorte d'oubli qu'on appelle la mémoire<sup>477</sup> ». Mais *Henri Matisse, roman* ne montre pas seulement les oublis, les « trous » et les « silences »<sup>478</sup>, il met aussi en évidence le mensonge parfois délibéré de l'écrivain. Aragon écrivait en note à propos de l'histoire des enfants de Carvin racontée en 1946 dans « Apologie du luxe » : « Il m'apparaît que j'ai déjà raconté cette histoire. Et déjà à propos d'Henri Matisse<sup>479</sup> ». Pourtant, il avoue dans le « second post-scriptum, 1968 » qu'il n'a retrouvé cette histoire que dans un roman postérieur, *La Mise à mort* (1965) et que donc « la note en question est une sorte de garantie que [il] prenai[t] contre la critique éventuelle de l'éditeur<sup>480</sup> ». La relecture, si elle rétablit la vérité et redonne ici au texte une certaine stabilité, démontre aussi que l'on ne peut se fier aux propos de l'auteur.

Ainsi, la poétique de l'échec et l'écriture désenchantée, questionnée dans son fonctionnement même, sont le reflet de « cette tragédie de la vieillesse et de l'absence qu'est pour une grande part le livre qui s'écrit en 1968 et 1970<sup>481</sup> ». On sait combien « le temps qui passe passe passe<sup>482</sup> » et la vieillesse ont obsédé Aragon et ici, le temps est pour ainsi dire mis en scène dans les pages mêmes du livre qui sont souvent divisées entre un texte et un paratexte éloignés de plusieurs dizaines d'années. Dès le premier texte, le thème de la vieillesse est abordé : « Moi-même, j'arrive à ce soir de la vie, à cet instant qui n'est plus le jour et pas encore la nuit<sup>483</sup> » écrit Aragon. La vieillesse est

<sup>474</sup> *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 10.

<sup>475</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 13.

<sup>476</sup> *Id.*, pp. 538-539.

<sup>477</sup> *Id.*, p. 559.

<sup>478</sup> « Ce qui compte dans ce qu'on dit de soi-même, ce ne sont pas les anecdotes plus ou moins habilement rapprochées, le tissu qu'on s'en fait, ce qui compte ce sont les trous. Les silences. » (*Théâtre/Roman*, op. cit., p. 243).

<sup>479</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 355.

<sup>480</sup> *Id.*, p. 356.

<sup>481</sup> Dominique Vaugeois, « Se relier par l'image, Aragon iconographe dans *Henri Matisse, roman* », op. cit., p. 109.

<sup>482</sup> Aragon, *Le Roman inachevé*, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 188.

<sup>483</sup> *Henri Matisse, roman*, op. cit., p. 15.

définie négativement, comme un espace transitoire entre la vie et la mort. Dominique Vaugeois, dans son entretien avec Lucie Éon, relie cette tragédie de la vieillesse à une « tragédie de l'écriture<sup>484</sup> » et selon elle, « il y aurait un peu, dans celui qui dit "je" dans les derniers textes d'*Henri Matisse, roman*, du personnage de l'écrivain dans *Théâtre/Roman*<sup>485</sup> ». Elle a probablement raison de rapprocher *Henri Matisse, roman* de *Théâtre/Roman* car Aragon a en fait mis en scène dans toutes ses dernières œuvres l'impossibilité du texte, l'échec de l'écriture, et dans le cas présent de *Henri Matisse, roman*, il faudrait rapprocher la poétique de l'éclatement que nous avons mentionnée dans notre deuxième partie de cette exhibition d'une discontinuité irréductible, d'une fragmentation intrinsèque à l'œuvre littéraire. Parallèlement à cette tragédie de la vieillesse et de l'écriture, il nous semble que l'on est face à une autre tragédie, presque indicible, qui ne s'exprime finalement que dans cette œuvre et plus précisément dans les notes : la mort d'Elsa. Elsa meurt le 16 juin 1970, pendant les dernières relectures de *Henri Matisse, roman* dont elle ne verra pas l'achèvement. Aragon fait alors allusion à demi-mot à sa mort dans des notes de dernière minute qui parsèment le texte et qui dessinent comme un parcours caché à l'intérieur de l'œuvre. Ces notes insèrent brutalement un nouveau regard qui, animé par une douleur dite sans précédent, relativise les propos d'avant, comme si Aragon avait relu son texte une dernière fois avec les yeux du deuil, donnant une nouvelle perspective, une autre épaisseur au livre.

Mon Dieu, mon Dieu, relire ceci à la fin de l'été 70... *rester seul*, savais-je bien ce que je disais ? – 13-9-70<sup>486</sup>.

Le dédoublement de l'interjection dans cette note du « Prière d'insérer » met en relief le désarroi du sujet. Nous pourrions rapprocher l'implicite de cette note d'une note d'« Un texte déchiré » où Aragon écrit d'un ton particulièrement désabusé :

Même alors, je veux dire quand j'écrivais le texte ci-contre, je n'en étais pas encore venu aux couleurs qu'a depuis pour moi prises la vie. Pourtant j'étais en route<sup>487</sup>.

C'est uniquement sur la page de titre<sup>488</sup> d'« Écrit en 1969 » qu'Aragon est explicite quant à sa douleur et « dédie tout ce livre à celle qui l'habite entièrement, à Elsa qu'[il] n'[a] plus d'autre désir que d'aller retrouver sous les hêtres où elle ne dort pas encore. – A.<sup>489</sup> ». Pour la première fois dans une note ou ce qui pourrait être assimilé à une note, Aragon signe de son initiale, comme pour accentuer l'aspect privé et personnel de ce court texte.

Ainsi se termine l'histoire d'Henri Matisse, dont au bout du compte je n'ai donné qu'une image abstraite,

<sup>484</sup> « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'A de 1958 à 1972 », *op. cit.*, p. 109.

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 68.

<sup>487</sup> *Id.*, p. 750.

<sup>488</sup> Notons à ce sujet le détournement du paratexte : la page de titre est ici lieu de confidence.

<sup>489</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 237.

comme est abstraite celle de Julien Sorel ou de Fabrice del Dongo, l'histoire de Frédéric Moreau, ou celle d'Antonin Meaulnes. Parce qu'il y faudrait tout ce qu'on ne sait pas, les heures creuses, les insomnies, les promenades, les souffrances. Tout ce qui, le roman fermé, demeure l'homme, l'inatteignable, l'indescriptible. Le non-dit. Couleur non-peint<sup>490</sup>.

Ce paragraphe se situant à la fin de l' « Anthologie II », concluant presque le livre, est évidemment à rapprocher de l'épigraphe de Saint-John Perse : la circularité de l'œuvre souligne l'échec du projet initial. En effet, le haut lyrisme de Saint-John Perse qui amenait à se concentrer sur l'homme « dans sa présence humaine<sup>491</sup>» est contredit par cette conclusion qui fait de l'homme « l'inatteignable, l'indescriptible ». Le genre romanesque qui était selon Aragon la condition du livre, est aussi défini comme la raison de son échec puisque l'écrivain n'a pu donner de Matisse « qu'une image abstraite », image abstraite que même les plus grands des romanciers ne peuvent espérer dépasser : ici encore, toute écriture est dans son cœur même vouée au relatif, au partiel sinon à l'insuffisance de ses moyens face à une réalité qu'elle ne transcende pas, ou plus.

L'esthétique du désenchantement fait encore de l'écriture le sujet du *roman* mais ruine aussi la possibilité d'atteindre à une quelconque fin, ou du moins démythifie l'absolu littéraire. La poétique de l'échec est caractéristique de la dernière écriture aragonienne et est introduite par les textes des années soixante, temps dominant du livre par le paratexte, paratexte qui contamine les textes des années quarante dont la fiabilité est souvent remise en cause par les enjeux éditoriaux et la censure, parce qu'« à cette époque, il y avait des choses qu'il n'était pas question d'écrire<sup>492</sup>». Puisque la version finale, la « bonne » version n'existe pas, la seule vérité à laquelle on peut parvenir se situe dans le processus de création, dans la genèse de l'œuvre.

---

<sup>490</sup> *Id.*, p. 833.

<sup>491</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>492</sup> *Id.*, p. 166.

## Conclusion :

*Henri Matisse, roman* s'écrit en miroir de la peinture de Matisse, transposant l'esthétique du peintre sur le plan littéraire. Le texte travaille sur les variations et le « double jeu du modèle<sup>493</sup>», même si la pratique de « la touche définitive<sup>494</sup>» chez Matisse contraste avec les « "repentirs", comme le disent les peintres<sup>495</sup>» d'Aragon. La transposition est une manière de percer le mystère matisse mais aussi de percer le mystère de la création en général en pratiquant l'analogie entre les processus créatifs à l'œuvre dans la peinture et dans l'écriture. La transposition pose aussi le problème de la représentation : traduire et comprendre Matisse pour Aragon, c'est *représenter* son esthétique sur le plan littéraire. Question de la représentation posée par l'esthétique même de *Henri Matisse, roman* qui accorde à la mise en page et à l'espace une attention particulière.

Mais l'œuvre met aussi en scène la création dans sa forme même. Par l'ajout d'un paratexte qui tantôt commente le texte original, tantôt commente et cite le manuscrit, état par définition inachevé du texte, Aragon rend visible la genèse du livre. L'apparente déstructuration de l'œuvre est habilement orchestrée (l'ouvrage est en fait remarquablement composé) par Aragon qui théâtralise et dissèque le processus créatif. En effet, plus que le résultat final dont l'existence est fortement mise en doute, ce sont le processus et le chemin qui intéressent Aragon. L'œuvre se construit dans le mouvement, dans la variation permanente qui favorise une juxtaposition de perspectives, et remet ainsi en cause la possibilité d'un texte achevé, définitif et clos.

La dernière période d'écriture d'Aragon est en effet envahie par le doute et le désenchantement, et témoigne de l'impossibilité à faire sens et à aboutir à une création cohérente. *Henri Matisse, roman* s'intègre non seulement parfaitement dans l'esthétique aragonienne mais servirait presque de « traité du style » : jamais Aragon n'est allé aussi loin dans la mise en scène de la genèse du livre, même si c'est une préoccupation présente dans ses derniers livres (*Théâtre/Roman* par exemple) et dans les grandes entreprises éditoriales que sont l'*Œuvre Poétique* ou les *Œuvres romanesques croisées* qui, « toutes marquées par un souci du visible et donc du *medium*, se rejoignent aussi en ce qu'elles correspondent au développement par l'écrivain d'un

---

<sup>493</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 132.

<sup>494</sup> *Id.*, p. 159.

<sup>495</sup> *Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat, op. cit.*, p. 21.

discours sur sa création<sup>496</sup>». Bien que peu étudiée, l'œuvre éclaire selon nous la dernière période d'Aragon, qualifiée par les critiques de « métatextuelle » et fondée selon Olivier Barbarant « dans des formes contestant de plus en plus les frontières des genres, sur le tremblement identitaire, l'éclairage indirect, l'intertextualité débridée, l'écriture au second degré<sup>497</sup>». *Henri Matisse, roman* reflète admirablement le brouillage des genres, la démultiplication des textes, et l'écriture spéculaire et critique, mais elle se distingue aussi par certaines différences puisque l'éclairage est au contraire très direct, de par l'énonciation, et que l'incertitude touche plus la création que l'identité. La polyphonie et la théâtralisation sont aussi au cœur de la dernière poétique aragonienne sans compter l'importance de l'édition et de la mise en page. En effet, le jeu à l'œuvre dans *Henri Matisse, roman* est bien plus un jeu sur la mise en page, qui détourne les différents espaces du texte qu'un jeu sur les mots hérité de la période surréaliste. L'ouvrage est ainsi loin d'être marginal dans l'œuvre aragonienne mais sa forme déroutante et son sujet apparent qui le classeraient parmi les écrits sur l'art ont obscurci le réel contenu du livre : la mise en scène de la genèse de l'écriture.

Contrairement à « Un roman commence sous vos yeux » ou *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* qui, sous couvert de démythifier l'Inspiration, réaffirment en fait le mythe du roman qui s'écrit tout seul, l'œuvre procède dans *Henri Matisse, roman* d'un collage, d'un assemblage et n'use donc pas d'une écriture au fil de la plume. Évidemment, le thème de l'auteur dépossédé de son texte est tout de même ré-exploité puisqu'on a ici affaire à un roman-monstre qui ne cesse de grandir et que l'auteur ne maîtrise pas. *Henri Matisse, roman* applique au sens propre la théorie de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* puisque l'écriture est ici explicitement lecture ou plutôt relecture car c'est la relecture des textes des années quarante qui engendre l'écriture des textes des années soixante, et qui produit l'imposant paratexte. Le paratexte représente d'ailleurs le centre du texte, centre déplacé dans les marges – lieu d'autant plus central qu'il introduit le temps dominant du livre, les années soixante.

Le paratexte ici est le lieu où s'élabore le texte, le matériau du texte, son prétexte en quelque sorte, son origine, son embryon, l'élément fondamental du texte, finalement<sup>498</sup>.

Ce n'est pas tant l'espace que les notes occupent qui subvertit le rapport texte/paratexte que leur aspect digressif. Elles contrecarrent l'horizon d'attente du lecteur en introduisant, non pas des explications ou des précisions, mais plutôt des dérives fictionnelles, autobiographiques, intertextuelles et très souvent métatextuelles. Par l'absence de cadres et la transgression de toutes les frontières du texte, aussi bien paratextuelles que métatextuelles et intertextuelles, *Henri Matisse, roman* crée un nouveau mode de lecture fondé sur la défamiliarisation. L'œuvre se construit par

<sup>496</sup> Dominique Vaugeois, « *Henri Matisse, roman* d'Aragon : les enjeux littéraires et artistiques d'une "mise en livre" », *op. cit.*, p. 401.

<sup>497</sup> *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, notice p. 1429.

<sup>498</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 64.

rapport aux genres et aux modèles littéraires, mais contre eux en un sens, déstabilisant sans cesse le mode d'appréhension du lecteur. L'ouvrage bouleverse à la fois le rapport du lecteur à la chronologie en le perdant dans le « labyrinthe du temps<sup>499</sup>», mais il modifie aussi notre rapport à l'espace en déconstruisant la linéarité et en procédant par collage. L'espace qui a d'ordinaire peu de place dans l'œuvre littéraire est ici particulièrement mis à l'honneur : tous les espaces sont exploités par une mise en page qui juxtapose texte, image et paratexte sans qu'aucun n'apparaisse comme une entité surplombante. Le sentiment de désorientation est renforcé par le flottement générique d'une œuvre qui oscille entre ouvrage sérieux, écrit sur l'art et roman, jouant avec les genres littéraires. Aragon s'inscrit contre la critique d'art, et pourtant la pratique aussi, l'imite, et la parodie. S'il plaide pour le roman, le genre n'est pas moins parodié par une esthétique qui met tant en avant les dérives fictionnelles qu'elle semble aussi les moquer, d'autant que le vertige métatextuel d'une écriture qui ne cesse de se commenter elle-même détruit toute possibilité de fiction. L'œuvre se rapprocherait peut-être davantage du genre, par essence subjectif<sup>500</sup>, de l'essai par son énonciation non-fictionnelle, sa tournure autobiographique, sa pratique digressive, son ton parfois polémique et son hétérogénéité, mais évidemment, la forme très atypique du livre qui met en scène un paratexte aussi autonome qu'exubérant empêche tout véritable classement.

*Henri Matisse, roman*, dominé par une posture rétrospective, est marqué par la quête de l'origine qui « se dit à travers une composition sérielle où se rejoue sans cesse le geste inaugural<sup>501</sup>». Nous ajouterons que se rejoue également sans cesse le geste conclusif. En effet, la composition sérielle suppose parallèlement l'absence de fin et la difficulté à « écrire ici le mot *Fin* !<sup>502</sup>» est le reflet d'une œuvre qui s'écrit dans le temps de la vieillesse et qui est entièrement envahie par la mort, mort des parents d'Aragon, mort de Matisse et mort d'Elsa.

---

<sup>499</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 207.

<sup>500</sup> Plus subjectif d'ailleurs que le genre romanesque qui suppose une mise en fiction qui est aussi mise à distance.

<sup>501</sup> Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre...*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>502</sup> *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 833. Soulignement d'Aragon.

## **Bibliographie :**

### **I) Œuvres d'Aragon**

*Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 2007.

*Elsa* (1959), *Œuvres poétiques complètes*, tome II.

« La fin du monde réel », postface aux *Communistes*, in : *Œuvres romanesques croisées*, 1967, consulté dans les *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008.

*Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968.

*Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969), Flammarion, 1981.

*Henri Matisse, Roman*, Gallimard, tomes I et II, 1971.

*Théâtre/Roman*, Gallimard, 1974.

*Le Mentir-vrai*, Gallimard, 1980.

*Sur Henri Matisse, Entretiens avec Jean Ristat*, Stock, 1999.

*Henri Matisse, Roman* est étudié dans l'édition Quarto, Gallimard, 1998, même si des allusions à l'édition originale de 1971 sont également faites.

### **II) Ouvrages critiques et articles sur l'œuvre et la vie d'Aragon**

#### **Biographies, ouvrages et thèses consacrés à Aragon :**

ARROUYE Jean (coord.), *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Publications de l'Université de Provence, 1991.

BARBARANT Olivier, *L'opéra de la personne : le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon, de Les Yeux et la mémoire (1954) à Les Poètes (1960)*, thèse sous la direction de Marie-Claire Dumas, 1994.

BOUGNOUX Daniel, *Le Vocabulaire d'Aragon*, Ellipses, 2002.

--- (dir.), *Aragon, la parole ou l'énigme*, actes du colloque organisé par la BPI le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004, Éditions de la BPI, 2005.

---, *Aragon, la confusion des genres*, Gallimard, 2012.

- DAIX Pierre, *Aragon*, Taillandier, 2004 ; réédition revue et corrigée de la biographie *Aragon : une vie à changer*, Laffont, 1974.
- HILSUM Mireille, TRÉVISAN Carine, VASSEVIÈRE Maryse (dir.), *Lire Aragon*, Éditions Champion, 2000.
- LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Les fonctions de la note dans les derniers romans d'Aragon », *La note et le texte*, Ghislaine Haas (dir.), Journées d'étude du 13 mai 1995 et du 6 juin 1996, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 37-64.
- LORENTE Christine, « La femme à la voilette : la question du féminin dans *Henri Matisse, roman* de Louis Aragon », *L'écran de la représentation*, Stéphane Lojkine (dir.), L'Harmattan, 2001, pp.171-186.
- NARJOUX Cécile (dir.), *La Langue d'Aragon : « une constellation de mots »*, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Langages, 2011.
- NARJOUX Cécile et BOUGNOUX Daniel, *Le Roman inachevé*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, SEDES, coll. « Esthétique », 1997.
- PFERSMAN Andréas, « Dans les marges de *Henri Matisse, roman* ou la relecture tardive selon Aragon » *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome II : se relire contre l'oubli ? (XX<sup>e</sup> siècle)*, Mireille Hilsum (dir.), Cahiers de marge n° 3, Éditions Kimé, 2007, pp. 55-68.
- VAUGEOIS Dominique, « Se relier par l'image, Aragon iconographe dans *Henri Matisse, roman* », *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, Tome III : Se relire par l'image*, Mireille Hilsum et Hélène Védrine (dir.) Les cahiers de marge n°10, Éditions Kimé (Paris), 2012, pp. 95-112.
- , *L'épreuve du livre, Henri Matisse, roman d'Aragon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

#### Numéros de revues et articles :

- Aragon, *L'Arc*, revue trimestrielle, n° 53, Aix-en-Provence, 2<sup>e</sup> trimestre 1973.
- Hors-série Louis Aragon*, *Le Monde*, novembre-décembre 2012.
- BOUGNOUX Daniel, « Aragon et les fins du roman », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 12, 2009, pp. 19-26.
- HILSUM Mireille, « Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées* », *Poétique* n° 69, 1987, pp. 45-60.
- LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Les marges de “Matisse-en-France”. Variations sur une préface », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 5, 1994, pp. 109-130.
- RISTAT Jean (interviewé par Renate Lance-Otterbein), « Comment Aragon écrivait-il ? », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 1, 1988, pp. 11-20.
- THIBAudeau Jean, « *Henri Matisse, roman* ou la peinture dans le livre, ailleurs », *La Nouvelle Critique*, n° 77, 1974, pp. 76-88.
- VAUGEOIS Dominique, « Le dossier avant-textuel d'*Henri Matisse, Roman* : perspectives sur la genèse d'une composition, Suivi d'un entretien avec Lucie Éon, dactylographe d'Aragon de 1958 à 1972 », *Genesis* n° 21, 2003, pp. 95-111.

---, « *Henri Matisse, roman d'Aragon : les enjeux littéraires et artistiques d'une "mise en livre" »*, « L'écrivain-éditeur », *Travaux de littérature*, XIV, volume II, 2002, pp. 393-414.

### III) Ouvrages généraux

DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Édition du Seuil, 1987.

GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Armand Colin, 2011.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, 1975.

MACÉ Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Belin, 2006.

PIÉGAY-GROS Nathalie (éd.), *La digression*, Textuel n°28, 1994.

SABRY Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992.

VAUGEOIS Dominique (dir.), *L'écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, *Figures de l'art 9*, Publications de l'Université de Pau, 2005.

### IV) Autres ouvrages cités

APOLLINAIRE Guillaume, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes (1913), Œuvres en prose complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1991.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980 ; rééd : 2011.

MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'Art*, présentés par Dominique Fourcade, Hermann, nouveau tirage de 1992 de la première édition de 1972.

NABOKOV Vladimir, *Lectures on Literature*, 1980, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

### V) Sitographie :

*Henri Matisse*, film de François CAMPAUX, 1946 : <http://www.christies.com/henri-matisse-by-francois-campaux-fr-2936-3.aspx>, consulté le 28/02/2014.

CHARTIER Roger, « Corpus et extraits », Conférence à l'EHESS, jeudi 7 décembre 2006 : [http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1044/liste\\_conf?id=1044](http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1044/liste_conf?id=1044), consulté le 23/05/2014.