

Jusqu'à présent, mon travail a été de rédiger de brèves analyses d'articles et de créer des liens entre les numéros afin de montrer que le journal est un espace de dialogue et de progression de la réflexion. Ce travail de terrain précède et accompagne une réflexion plus théorique sur la dynamique de lecture que l'écran impose. La numérisation place le chercheur non plus seulement face à un pan de journal mais face à une image. La mutation de lecture qu'impose l'affichage numérique conduit à interroger le mode de visualisation et les codes de lecture qui lui sont liés; la numérisation permet, entre autres, de passer d'une lecture linéaire à des lectures transversales. La lecture s'émancipe de la chronologie et de la taille imposante du journal car l'affichage numérique permet la lecture concomitante de numéros éloignés dans le temps.

La numérisation des *Lettres Françaises* dépasse le simple archivage et s'impose comme un outil de facilitation du travail de chercheur. Elle permet de créer une base de données sémantique ainsi que des grilles d'indexation afin de simplifier l'entrée et la circulation dans cet immense corpus. En outre, la numérisation permet de créer des hyperliens afin de constituer des passerelles de communication entre articles, facilitant le travail de lecture. Indexer les numéros et créer un répertoire des articles d'Aragon permet de voir apparaître les grandes thématiques qui dominent la critique aragonienne, et que l'on voit resurgir dans l'imaginaire du romancier. On pourrait par exemple regrouper les articles par "genre": ceux qui prennent forme d'essai (articles sur la culture soviétique et sur le réalisme socialiste) et ceux qui s'assimilent à la critique d'art, se divisant en deux sous-ensembles: les articles portant sur la littérature et ceux portant sur la peinture.

Ce travail fait émerger des séries thématiques qui elles-mêmes font apparaître des périodes. Par exemple, dans les années cinquante - en pleine guerre froide - Aragon consacre de nombreux numéros à la littérature soviétique; puis dans les années cinquante et soixante, il expose sa vision du réalisme à l'opposé de l'ouvriérisme et du sectarisme. Ces articles à visée plus proprement politique qu'artistique sont en prise directe avec l'époque et montrent que les préoccupations de l'écrivain sont déterminées par son environnement historique. Le numéro 489 - numérisé sur la plateforme - est composé à l'occasion de la 14^e assemblée des écrivains soviétiques. Les titres et contenus relèvent de la rhétorique communiste propre aux années cinquante. L'article de Constantin Simonov interroge par exemple « les graines de l'avenir », phrase qui envahit *La Semaine sainte* quatre ans plus tard.

Les préoccupations qui traversent les articles des *Lettres Françaises* semblent être en gestation durant ces années et déterminer l'écriture des romans. Dans *La Mise à mort*, l'interrogation du réalisme, l'interview avec le journaliste, les questionnements esthétiques d'Antoine et la mutation du réalisme s'imposent comme la réponse romanesque aux réflexions critiques menées dans le journal. *Les Lettres Françaises* apparaît alors comme une sorte d'avant-texte¹ et plus généralement d'espace de travail qui participe au processus créatif que l'on pourrait caractériser de génétique gestationnelle. La revue est en effet une vitrine des avancées techniques, culturelles et sociales, et devient pour l'écrivain à la fois un espace d'observation qui vient alimenter l'imaginaire du romancier et un laboratoire dans lequel il expérimente, développe et théorise sa réflexion.

Après une étude minutieuse de la revue et un travail d'analyse sur les liens intimes qui lient la critique au roman, il semble que l'on ne puisse envisager la génétique romanesque aragonienne sans y inclure *Les Lettres Françaises*. Les articles de critique d'art usent des mêmes topoï aragoniens que le roman: les articles semblent tour à tour commander l'écriture des romans et leur répondre, nous permettant d'envisager ces deux types de texte comme deux pans d'un même processus créatif. Dans les articles de critique picturale, Aragon développe longuement et avec récurrence l'idée que la peinture

¹ Vassevière Maryse, "L'archive des Lettres Françaises. L'écriture journalistique comme avant-texte/intertexte des derniers romans", Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, *Annales* n°5, 2003.

apprend "à voir autrement le monde"². Le travail critique et la longue fréquentation de la peinture auraient joué un rôle prépondérant dans le rapport d'Aragon au monde et à l'écriture du réel. Les motifs qui envahissent la critique aragonienne du milieu des années cinquante aux années soixante-dix rejaillissent dans les derniers romans et guident autant la représentation de la réalité que le rapport de l'écrivain au verbe. Dans les articles des *Lettres Françaises*, *Henri Matisse, roman*, *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli*, on observe une convergence des interrogations linguistiques. Dans le roman de Matisse, on peut lire: « Dire d'une femme que s'est un platane, ce sera employer pour nommer ce que nous voyons un mot emprunté à un autre domaine, faute d'un mot scientifique au phénomène décrit, comme pour décrire l'aspect habituel du papier nous détachons la feuille de l'arbre, ou appelons bras chez le fauteuil ce qui demeurerait anonyme sans cet emprunt à l'anatomie. L'œil opère ici par catachrèse. Et Henri Matisse étend de même aux objets, aux fleurs, aux fruits, aux fauteuils, aux arbres, le langage de la sensualité féminine ³». Prononcées à la fin des années soixante, ces paroles sont contemporaines de la rédaction de *Blanche ou l'oubli* qui interroge cette même notion de catachrèse. Geoffroy Gaiffier entretient un rapport quasi-obsessionnel à la langue, appréhendant le monde sous le prisme de la linguistique. La langue comme espace fini de codification d'un monde infini traverse l'ensemble de la critique aragonienne et vient se nourrir du langage pictural. Depuis les années vingt et *Anicet ou le panorama, roman*, la langue écrite se compare au langage peint : la faculté de la peinture à dire par images conduit l'écrivain à mesurer la faiblesse de ses propres outils d'expression. Cette longue réflexion menée par Aragon sur la difficulté de nomination traverse l'ensemble de sa critique picturale, notamment les articles sur Picasso, Chagall et Matisse, et émaille *La Mise à mort* et *Blanche*. Les notions de catachrèse, d'indicible et d'aporie de la langue unissent écriture et peinture, créent des correspondances et tissent des ramifications profondes entre critique et roman. Ces considérations se développent depuis le surréalisme et envahissent les années soixante-dix et les articles sur Le Yaouanc. Si Aragon a toujours envisagé la peinture comme un langage inventant ses codes et schémas d'expression, avec Le Yaouanc, il appréhende le langage comme un décor, influençant peut-être l'écriture de son dernier roman *Théâtre/roman*.

La numérisation met en lumière une interdépendance des genres par l'usage même que l'on peut faire de l'outil. Les arborescences numériques peuvent être schématisées sous forme de cartes heuristiques qui fédèrent le dossier critique et le corpus romanesque et poétique. La carte heuristique réunit sur un même plan des lectures multiples, à la fois chronologique et thématique. Cette simplification visuelle permet de mettre au jour les liens génétiques en schématisant la notion d'écriture en devenir. La carte met à plat les temporalités et les espaces de parole, et permet de faire surgir des "survivances" en systématisant la notion d'anachronisme.

Notre carte place "Oedipe-roi" au centre de processus d'influences car cet article condense trois motifs: rapport du créateur à la femme aimée, incapacité à dire et impossibilité à pénétrer le secret de la femme comme celui de l'art. Le schéma permet de visualiser l'imbrication des motifs, les connivences entre les textes et les collusions entre les époques. Femme et art usent de la même sémantique et exploitent la même stylistique faisant tous deux appel à l'obsession de l'indicible, laissant le romancier seul face à son impuissance. Alors que le romancier sent la pauvreté de ses outils d'écrivain face au peintre, son activité critique dans *Les Lettres Françaises* semble accentuer la sensation d'ineffable et déterminer l'écriture des derniers romans qui font de cette tension le cœur de la tension romanesque. Des années 1920 aux années 1970, apparaît l'histoire de la soumission de l'homme à l'art et à la femme

² Aragon Louis, "Trente toiles de Marc Chagall", Préface du catalogue de l'exposition "Marc Chagall - Recent painting 1966-1968", Pierre Matisse Gallery, novembre-décembre 1968, New-York, repris dans *Ecrits sur l'art moderne*, Flammarion, 2011, p. 515.

³ Aragon Louis, "De Marie Marcoz et de ses amants" [1968-1969], *Henri Matisse, roman, op.cit.*, p. 561.

aimée qui dicte l'écriture puis prend la place de l'écrivain avec Blanche. Le développement des trois motifs mis en exergue avec cette carte montre qu'ils se déploient dans les romans des années soixante mais qu'ils étaient déjà en gestation dans la critique et en travail dans le roman des années vingt. La numérisation facilite la création de chaînes de correspondances en associant articles et numéros à des motifs et des mots-clefs. La recherche d'occurrences et de récurrences stylistiques ainsi que le groupement thématique permettent de construire des arborescences dans lesquelles les romans viennent naturellement s'inclure. Cette construction en toile d'araignée permet d'envisager les différents espaces de parole comme des espaces imbriqués, redistribuant les cartes de l'étude génétique. Le roman participe autant au travail d'écriture des articles que les articles participent à la création du roman. Comme le suggère Aragon dans *La Mise à mort* lorsqu'il s'interroge: "comment s'est faite la convergence d'une chose pensée antérieurement et de ce texte en cours de développement, je n'en sais rien. Il restera toujours possible qu'un lent travail inconscient m'est mené par ce développement verbal jusqu'à une justification du projet né en concert"⁴. Toute écriture est le texte en cours d'un texte à venir, permettant d'envisager la création aragonienne comme une lente gestation traversant les espaces de parole et les temporalités. En outre, les mots d'Aragon suggèrent que la justification du projet puisse être postérieure à l'écriture. Les étapes de création ne suivraient donc pas un déroulement chronologique comme le suggère la carte heuristique présentée ci-dessus. C'est ainsi que le numéro qui consacre plusieurs de ses pages à l'entretien entre Aragon et Cocteau sur le Musée de Dresde⁵ est assez éclairant.

L'anachronisme dont il est question dans toute la critique aragonienne semble gouverner l'enquête génétique que l'on mène dans *Les Lettres Françaises*. En remontant l'histoire de l'art, Cocteau et Aragon s'amuse à reformuler le passé au prisme du présent; leur démarche repose sur l'anachronisme. Alors que l'histoire de l'art puise sa scientificité dans l'historisation et la contextualisation, Aragon et Cocteau empruntent le chemin inverse, suivant cette conviction formulée par G. Didi-Huberman dans *Devant le temps*: "devant une image [...] le passé ne cesse de se reconfigurer"⁶. Les deux écrivains posent implicitement un problème de fond mis en lumière par l'exemple d'Hobbema, et s'interrogent: Comment l'histoire de l'art opère-t-elle sa sélection? Quelle est la validité de ses préceptes? Quels sont ces dits-préceptes qui mettent en avant ou relèguent à l'arrière-plan tel artiste ou tel œuvre? Ces questions, abordées par Aragon dans l'ensemble de son discours critique, expliqueraient peut-être la raison pour laquelle il cherche à s'écarter de la critique d'art traditionnelle. Ce questionnement est poursuivi avec Cocteau qui vient ici le nourrir. Est sous-entendue dans l'entretien l'idée que la contemporanéité des regards empêche de voir car ceux-ci sont l'expression de leur temps, porteurs de la culture sociale, religieuse, esthétique et politique de leur époque. Le regard est borné à son présent, catégorisant en fonction des critères esthétiques de son époque. Le regard serait alors aveugle aux subtilités qu'il ne peut voir car elles lui seraient tout bonnement invisibles. Cet œil serait incapable de percevoir ce qu'Aragon nomme "l'au-delà" de l'œuvre, son devenir; envisageant déjà ce qu'explique G. Didi-Huberman lorsqu'il affirme: "l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde."⁷ L'homme est "l'élément de passage" quand l'œuvre demeure "l'élément du futur"⁸. Aragon explique à Cocteau: "le tragique d'Hobbema, je suis persuadé qu'on ne l'a pas compris parce qu'il avait une lumière qui est la lumière de notre époque et non pas celle de son époque à lui"⁹. Il semble que le rejet d'Hobbema provienne précisément du décalage entre la lumière qu'il a peinte et celle attendue par l'œil de ses contemporains. Le regard du 20e siècle, éduqué entre

⁴ L. Aragon, "Le Mérou", note de bas de page, *La Mise à mort*, Ed. de la Pléiade, p. 383.

⁵ L. Aragon, "Entretien sur le Musée de Dresde", *Les Lettres Françaises* n°658, 14 février 1957.

⁶ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, coll. critique, Les Editions de minuit, 2000, p.10.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ L. Aragon, *idem*.

autres par les impressionnistes, est habitué à cette sorte nouvelle de lumière qu'il peut voir et dont il peut apprécier la grandeur. Cette vision aragonienne de la manière de faire de l'histoire de l'art semble prendre à rebours ces mots de G. Didi-Huberman: "On retire de tout cela l'impression, souvent, que les contemporains ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps. [...] La concordance des temps n'existe - presque – pas.¹⁰". Le discours d'Aragon rebrasse les codes critiques et forge une histoire de l'art singulière qui repose sur le dialogue des genres, des influences, des courants esthétiques et des époques, systématisant l'anachronisme et créant des réseaux de correspondances qui font communiquer le présent et les passés.

Ces réseaux de communication sont exactement ce qui dirige le processus créatif, comme des réseaux sous-terrain s'édifiant dans la critique et le roman, et traversant les époques. La création pourrait ainsi être envisagée comme des entrelacs que la numérisation du journal permet de mettre au jour et de matérialiser.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op.cit.*, p.10.