



Introduction

VOICI DEUX AUTEURS que leurs parcours ont un moment réunis pour mieux faire ressortir, semble-t-il, les différences de leurs écritures. Aragon joua un rôle de premier plan dans la fondation du surréalisme, dont l'onde de choc a traversé le siècle, à défaut d'en constituer la toute première avant-garde¹; Ponge fut un temps reconnu comme maître à penser du groupe Tel Quel, sorte d'ultime avant-garde éclosée autour des années 1960-1970. La guerre les réunit momentanément dans l'engagement communiste au sein de la Résistance, mais la fidélité de l'un à l'idéal conçu durant sa jeunesse contraste avec l'éloignement et le revirement de l'autre. Du surréalisme au réalisme socialiste dont il fut le théoricien et, sous de multiples formes, le maître d'œuvre, Aragon, donne à percevoir son écriture et sa pensée comme une continuité en mouvement. Le « nouveau mal du siècle », dont le surréalisme fut selon certains² la version moderne, accoucherait de l'utopie révolutionnaire, indéracinable. Avec plus de parcimonie, le mouvement du fleuve

- 1 Isabelle Krzywkowski, *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.
- 2 L'expression est employée par Marcel Arland pour qualifier les recherches issues du mouvement Dada et qui allaient aboutir en 1924 à la fondation du surréalisme. Voir à ce sujet son article, « Sur un nouveau mal du siècle », *La nouvelle revue française*, n° 125, 1^{er} février 1924.

pongien³ redessine son cours, affirmant progressivement son souci de rupture ; au prix d'une étonnante révision des valeurs en cours, il se trouve dans les années 1960 un maître en classicisme sous la figure du poète Malherbe. Les œuvres qui s'écrivirent exemplifient ces contrastes. *Le Parti pris des choses* rompt avec le lyrisme du *Crève-cœur*. En 1965 paraissent *La Mise à mort* et *Pour un Malherbe*, qui inscrivent de manière tout aussi dissonante le moi de l'écrivain dans son œuvre. Quand Aragon prolonge et métamorphose le XIX^e siècle, romantique et réaliste, Ponge lui donne congé sous le patronage de ses plus éminents fossoyeurs, Ducasse et Mallarmé. Sa conception non orthodoxe du classicisme remet au premier plan, sous la bannière de Malherbe, un fondateur de langue, promoteur, dans son écriture poétique, d'une raison nouvelle, croisement de *raison* et de *réson*, s'attribuant pour le XX^e siècle une semblable action réformatrice. Tenter une réflexion conjointe sur ces deux œuvres, c'est donc appréhender un noyau de complexité.

La trace laissée par ces dernières est de telle importance qu'il paraît intéressant de s'immiscer dans ce croisement des écritures et des projets esthétiques, croisement qui renvoie à de rares jonctions de surface mais évoque aussi, parfois, le fer croisé, une joute à distance fondée sur une série de contrepoints plus ou moins délibérés. Ponge, né deux ans après Aragon, en 1899, n'est pas le cadet qu'il paraît être en raison de son accession plus tardive à la notoriété littéraire et de la publication différée de ses écrits, mais il construit sa figure d'auteur dans une rupture avec les arts soumis au régime dominant de la représentation, au sein desquels il situe l'écriture aragonienne. La temporaire proximité du combat politique donne à cet écart entre les poétiques un éclat particulier. Il s'agit en quelque sorte de deux façons de penser le rapport entre l'art et la révolution, de concevoir une politique de la littérature, peut-être même du schisme entre deux paradigmes de l'humain.

Nous n'entendons pas ici, au risque de décevoir ceux qui attendraient trop de notre titre, rouvrir un débat théorique sur l'humanisme, débat saturé au XX^e siècle, en raison des horreurs qui se sont succédé : deux

3 Selon l'image revendiquée à la fin de la longue prose poétique publiée en 1950 sous le titre *La Seine*.

Introduction

guerres mondiales, l'hécatombe de 1914-1918, les camps d'extermination nazis, le Goulag, sans parler des génocides cambodgien et rwandais pour refermer, au-delà de la vie de nos auteurs, ces années 1900 qui poussèrent l'extermination à une échelle peut-être jamais atteinte précédemment. Fernand Robert, auteur d'un essai aujourd'hui quelque peu oublié qui paraît en 1946, note que « le mot [humanisme] est à la mode »⁴ dans l'après-guerre. Il ajoute, non sans raison, que « rien n'est plus périlleux pour l'intelligence » qu'une notion aussi vague, revendiquée par les uns et les autres dans des acceptions très différentes. La métaphysique et l'éthique, la politique et la propagande la plus idéologique, les sciences de l'homme et celles de la nature ont toutes apporté leur contribution à cette réflexion. Longtemps, la philosophie, dans ses dimensions métaphysique, éthique et politique, entendit jouer un rôle pilote en la matière. L'après-guerre résonne de controverses célèbres, de Sartre⁵ à Arendt⁶ en passant par les différentes lectures du marxisme⁷. La question n'a cessé de faire retour chez des penseurs plus récents proclamant la fin d'une certaine idée de l'humanité au nom de la post-modernité ou s'employant à la redéfinir⁸. Le livre de Francis Wolff, *Notre humanité : d'Aristote aux neurosciences*⁹, offre un repère intéressant par le regard large qu'il porte sur la question, en ce début de nouveau siècle, par sa capacité à développer un modèle souple de pensée, faisant jouer quatre paradigmes de l'humain. De l'« animal rationnel » aristotélicien à l'« homme neuronal »,

4 Fernand Robert, *L'humanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1946.

5 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

6 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Presses Pocket, 1983.

7 On peut penser notamment au débat opposant Louis Althusser et Lucien Sève sur le statut de l'homme dans la philosophie marxiste, l'un développant dans *Lire le « Capital »* (Paris, Maspero, 1965) un « anti-humanisme théorique », l'autre s'attachant à concilier le marxisme et un humanisme repensé dans *Marxisme et théorie de la personnalité* (Paris, Éditions sociales, 1969).

8 Citons, à titre indicatif et de façon plus que sommaire, Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982 ; Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* [1981], Paris, Fayard, 1987 ; Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988 ; ou encore Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000. Nous nous garderons, par incompetence et parce que ce n'est pas notre projet, d'intervenir dans ces controverses. Notons simplement une différence de démarche. Là où ces philosophes vont de leur système philosophique à l'art notamment littéraire, nous préférons, partant de la pratique littéraire, tenter d'en mesurer les implications pour une pensée relative à l'homme.

9 Francis Wolff, *Notre humanité : d'Aristote aux neurosciences*, Paris, Fayard, 2010.

le philosophe étudie la façon dont les représentations de l'homme sont liées à un état de la pensée scientifique quand elles ne sont pas directement inspirées par lui. Il situe une pensée actuelle de l'homme dans la tension persistante entre ces différents modèles explicatifs.

Son ouvrage n'aborde pas, toutefois, le domaine des représentations artistiques qui sera au centre de notre essai. Sans doute l'écrivain est-il traversé par les discours venus d'horizons variés. Aragon et Ponge leur ont chacun à leur manière porté la plus grande attention, se nourrissant, au-delà du champ littéraire, de philosophie et de sciences, exactes ou humaines, cherchant une équation personnelle à la relation entre politique et littérature qui implique une vision de l'humain. Nous pensons qu'il faut aller plus loin et postuler, au-delà des prises de position théoriques, une pensée de l'homme à l'œuvre dans leur pratique d'écriture. C'est la raison pour laquelle nous ne reviendrons qu'à la fin de ce livre sur cette question pour tenter de situer sous cet angle deux pensées littéraires dont nous ne voudrions pas gommer la complexité.

Si l'on devait pourtant établir un premier lien entre des attitudes et des œuvres si violemment contrastées, sans doute pourrait-on convoquer une passion commune de la littérature, non moins intense de part et d'autre. Cette intensité partagée donne envie d'y regarder d'un peu plus près pour corriger la caricature des oppositions. Pour explorer aussi l'espace de réflexion ouvert par la confrontation de ces deux aventures littéraires et humaines. Car le débat indirect entre les esthétiques ici mises en contrepoint est loin d'être clos. Si l'œuvre d'Aragon a subi tous les contrecoups de l'utopie politique à laquelle elle s'est liée sans jamais s'y soumettre servilement, elle s'est, dès la fin des années 1950¹⁰, aventurée vers de nouveaux territoires conjuguant regard sur le monde et autoréflexivité. Aujourd'hui encore, il ne semble pas que le tressage de l'écriture et de l'histoire (qui demeure une de ses constantes) soit en son principe définitivement disqualifié. Ponge, de son côté, sans que

10 L'un des temps forts de cette écriture à la recherche de nouveaux territoires d'expression qui caractérise le dernier Aragon est sans doute le roman historique *La Semaine sainte* (1958), salué par la critique bien au-delà du camp « progressiste » acquis à la cause aragonienne.

son œuvre ait à proprement parler fait école, offre un autre repère de radicalité que les apprentis poètes peuvent difficilement ignorer.

Hors de toute visée exhaustive, nous souhaitons seulement, à l'occasion de cette confrontation, donner tout son sens à une *lecture littéraire* partagée entre le plaisir de lire et la réflexivité imposée par la divergence des objets considérés. Cela implique de penser ces termes, *esthétique* et *littérature*¹¹, apparus à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, au moment où le rapport aux œuvres d'art connaît une profonde mutation, comme *relation* et *activité*. La relation esthétique, ainsi que l'a notamment montré Gérard Genette¹², se joue toujours en deux temps, l'écrivain étant le premier lecteur de son œuvre avant que d'autres, lisant à leur tour, ne viennent lui conférer l'indispensable résonance. Du point de vue du tiers lecteur, nous préférons, en dépit d'une forte tradition, penser la relation aux textes comme *pratique* plutôt que comme *conduite*¹³, terme trop passif et qui cantonne l'esthétique dans le champ de la perception. Il nous paraît improductif et à la limite absurde de dissocier, au sein de la lecture littéraire, comme on le lit parfois sous d'excellentes plumes¹⁴, le plaisir lié aux effets sonores du mot de son interférence avec les jeux de signification. En ce sens, nous rejoignons partiellement Yves Citton qui a souligné le rôle nécessaire de l'interprétation et de ses avatars successifs

11 Voir plus loin, chapitre 1.

12 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2 vol., 1994 ; voir spécialement le volume 2, *La relation esthétique*.

13 On peut penser aux travaux de l'école de Constance qui, tout en ouvrant la voie à l'approche de la littérature par la lecture, ont durablement imposé le vocable de *réception*. Selon une idée dès lors reprise à satiété, l'écrivain « fait » et le lecteur « reçoit ». Jean-Marie Schaeffer assimile la lecture à une réception avec activité cognitive moindre, de l'ordre de la réaction sensori-motrice à des stimuli : « La perception est effectivement le support central d'un grand nombre de conduites esthétiques » (*Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 184). Jacques Rancière note pour sa part un malaise, une tension, au sein de l'esthétique, qui nous paraît rejoindre notre préoccupation. Si les beaux-arts, fondés sur la *mimesis*, définissaient « un rapport réglé entre une manière de faire - une *poiesis* - et une manière d'être - une *aisthesis* », on s'orienterait selon lui vers une conception plus active de l'esthétique elle-même, appelée à devenir « régime de fonctionnement de l'art et [...] matrice de discours » (*Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 26).

14 Marielle Macé écrit par exemple en ce sens : « Il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement » (*Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 15).

ou actualisations dans la vie des œuvres¹⁵. Mais nous continuons à nous soucier du contexte d'écriture et de la visée auctoriale comme trace d'une altérité constitutive de la relation littéraire.

Il nous semble par ailleurs tout aussi important d'associer au manie- ment des codes symboliques par le déchiffrement les investissements affectifs sollicités par la lecture, notamment lorsqu'il s'agit de fiction narrative. La théorie de l'art comme jeu développée dans le sillage de Winnicott¹⁶ constitue en ce sens une référence toujours valide. La « lecture comme jeu » repose pour l'adulte sur un « espace transitionnel » d'intégration progressive des traumatismes affectifs propres à tout individu, que sa naissance a exposé à la séparation ; elle est, comme l'esthétique, une forme d'activité mentale de synthèse, convoquant la sensation, l'émotion et la compréhension. Hélène Merlin-Kajman insiste dans un essai récent¹⁷ sur la fécondité du jeu littéraire et sur son aptitude à prendre en charge quelques- uns des grands traumatismes modernes. Elle évoque en ouverture l'expé- rience féconde de la lecture à haute voix de fictions narratives par l'adulte partageant avec son enfant le plaisir de frissonner et de comprendre, la participation et la distanciation liée à l'intervention d'une voix autre.

Ce cas particulier exemplifie la dimension de performance d'une lecture littéraire appréhendée comme pratique et pose dans le cas de la lecture silencieuse la question de son équivalent. Pour que le jeu littéraire, du côté du lecteur, ne penche pas trop en direction de l'im- mersion psychique, au risque de s'abîmer dans le miroir du texte lu, pour qu'un équilibre symbolique soit réalisé, sans doute faut-il, et l'essai à venir en est à sa manière la manifestation, qu'à la parole de l'auteur vienne répondre, sous la forme paradoxale d'un *échange verbal différé*, la contre-parole du lecteur interprétant¹⁸.

15 Yves Citton, *Lire interpréter actualiser : pourquoi les études littéraires ?* [2007], Paris, Amsterdam, 2017.

16 Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel* [1971], traduction de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1975. Parmi les essais qui ont repris et développé la théorie de l'art comme jeu, citons Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 ; ou encore Jean-Marie Scheffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

17 Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

18 Voir à ce sujet notre article « De la lecture littéraire à la vie par la parole », *Lire, une*

Il est toutefois nécessaire de prendre en compte la complexité de la notion de parole, dans le cadre d'une transposition écrite où elle figure comme trace, et son ambivalence peut-être constitutive. Reproduction des discours ambiants, « langage cuit », selon la formule plaisante de Desnos, la parole ambitionne chez les écrivains de retrouver l'authenticité et l'originalité d'un acte novateur. Glosant Paulhan, Ponge propose en ce sens dans *La Fabrique du pré* de concevoir la « divinité de la parole » de façon double : « 1/ elle est primitive, antérieure à tout ; 2/ elle rend compte, elle contient le mystère, la contradiction, la non-identité, elle résout les antinomies - du fait qu'elle est à la fois intérieure et extérieure »¹⁹. Envisager d'associer une contre-parole lectorale à la parole auctoriale, sanctifiée par un acte l'élevant au-dessus du commun, ne va pas de soi : la partition hypothétique des rôles, plus ou moins constitutive de la vie sociale, l'articulation du collectif et du singulier, correspondent à ce que Ponge encore nomme « l'incompréhensible pluralité des individus dans l'espèce »²⁰. On retrouvera plus loin ce problème.

Une autre difficulté liée à la notion de lecture littéraire est l'usage univoque du mot *fiction* pour en appréhender les mécanismes et les effets. Or il convient sans doute de tenir compte de la dualité sémantique de ce vocable en langue française : la fiction narrative (romanesque) élabore des mondes alternatifs peuplés de personnages agissant, elle est un « agencement d'actions » ; la fiction poétique, dans un sens plus large et plus vague dérivé du latin *figura*, devient « une procédure d'agencement des signes et des images ». L'une « libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres », l'autre, se replaçant « sous la législation de la vérité »²¹, vient à sa manière en attester, ce qui

expérience de la vie, n° 8 de *Le sujet dans la cité : revue internationale de recherches biographiques*, Valérie Melin dir., novembre 2017, p. 55-69. Dans le cas d'une lecture littéraire au plein sens du terme, contribuant par sa créativité interprétative au régime littéraire de la relation texte / lecteur, cette contre-parole prend à son tour la forme d'un *texte de lecture* qu'on peut aussi nommer *contre-texte*. Voir à ce sujet notre essai *Le roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004 ; et notre « Avant-propos » dans *Le contre-texte*, n° 12 de *La lecture littéraire*, 2014.

19 Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1971, repris dans OC, vol. 2, vol. 2, p. 434.

20 *Ibid.*, p. 433.

21 « Le régime représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'"agencement d'actions" dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question

rend peut-être plus urgente la possibilité d'une contre-parole, interprétative ou non. L'oscillation entre ces régimes de la lecture littéraire fut aussi originellement pour les deux auteurs liée à des choix et à des pratiques d'écriture-lecture.

Les « esthétiques croisées » dont nous parlons associent la démarche auctoriale et l'appropriation des œuvres au fil du temps par des lecteurs eux-mêmes solidaires d'une histoire en constante évolution. Le lecteur contemporain, l'amateur de littérature a sans doute quelque chose à dire ou à prendre ici, pourvu qu'on lui offre des pistes intéressantes.

La notion d'*arrière-texte* sera spécialement convoquée pour penser l'espace de transformation correspondant au mécanisme d'écriture-lecture, de sa formulation originale à ses répliques interprétatives. Du point de vue de l'histoire littéraire, cette notion est due au couple Triolet-Aragon. L'écrivaine le forgea sans doute dans la pensée de Khlebnikov, linguiste et poète futuriste russe, dont elle traduisit une partie de l'œuvre. Circulant probablement dans la sphère privée et repris ici et là par Aragon dans des écrits critiques²², l'arrière-texte occupe une place importante dans les essais publiés par chacun en 1969, essais qui constituent les deux premiers volumes de la collection « Les sentiers de la création »²³. Pour Elsa Triolet, l'arrière-texte correspond dans *La Mise en mots*²⁴ à ce qui entoure et excède la circulation des mots et des textes ; il permet notamment de penser le pouvoir déclencheur de

de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche, le "procédé général de l'esprit humain" sépare l'idée de "fiction" de celle d'"agencement d'actions" ou d'histoire. La fiction devient une *procédure d'agencement des signes et des images*, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. Mais alors cet agencement des signes n'est plus "hors-vérité". Quand la fiction devient une "procédure générale de l'esprit humain", elle est à nouveau sous la législation de la vérité. C'est ce que dit en substance Flaubert : si une phrase sonne mal, c'est que l'idée est fautive » (Jacques Rancière, « Littérature, politique, esthétique. Aux bords de la mésestante démocratique », *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 156).

- 22 Outre *La Mise à mort* et les *Incipit*, dont il va être question dans un instant, signalons l'article « Les clefs », dans *Les lettres françaises*, n° 1015, 6-12 février 1964 ; ou encore « Notes pour un collectionneur », 1966, texte publié en postface à la réédition des *Aventures de Télémaque* [1922], Paris, Gallimard, 1966.
- 23 Vingt-six contributions d'écrivains et de peintres, parmi les plus prestigieuses de l'époque, paraîtront de 1969 à 1976, à l'initiative de l'éditeur suisse Albert Skira et de Gaëtan Picon. *La Fabrique du pré* de Ponge figure dans la liste.
- 24 Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1969.

Introduction

certaines images dans le processus de création tandis que la langue française, contemplée par une russophone d'origine, est appréhendée dans son extériorité. Aragon qui, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, fait de la « phrase de réveil » le point de départ de son écriture de fiction, essentiellement romanesque, lui associe l'arrière-texte comme ce qui permet rétrospectivement de comprendre le surgissement, à demi conscient, de cet énoncé, ses ancrages circonstanciels associés à la mémoire de choses vues ou lues :

Quand je cherche à voir, dans les livres d'autrui, comme dans les miens, par l'*incipit*, c'est bien « l'autre côté du miroir » où je veux passer, c'est le voyage d'Alice que je recommence. Je le dis même quelque part dans le livre ci-dessus nommé [*La Mise à mort*] : l'*arrière-texte*... l'*incipit* m'ouvre l'*arrière-texte*, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit. Sitôt que je pense l'un, je pense l'autre.²⁵

Rejoignant sa compagne dans une communauté de vues qu'on ne saurait réduire à un hommage déguisé, il fait aussi le lien entre le texte qui s'écrit et ses marges, inscrivant au cœur de sa poétique le nouage de l'*incipit*, de l'*arrière-texte* et du *desinit*, lui-même associé aux limites du verbe, autrement dit au silence :

Si, pour moi, le *début* d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture. Ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou Elsa Triolet, l'*arrière-chant* (ou -texte) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée.²⁶

Cette limite apposée à l'investigation arrière-textuelle se retrouve dans son contenu notionnel récemment et collectivement redéfini²⁷.

25 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1969, p. 135. Ces deux essais ont été ensuite publiés dans les *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (ORC, vol. 40 et 42). Ces éditions - Skira et ORC - étant aujourd'hui épuisées, les deux œuvres sont devenues inaccessibles, l'édition de la « Pléiade » des romans et de la poésie d'Aragon n'ayant pas entre-temps intégré les *Incipit*.

26 *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, ouvr. cité, p. 145.

27 Voir à ce sujet Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'arrière-texte pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013. Cet essai est la synthèse augmentée d'une réflexion collective menée à l'université de Reims entre 2009 et 2011, dans le cadre du séminaire « Approches interdisciplinaires de la lecture (AIL) »

L'arrière-texte est une pensée de la connaissance relative, consciente de ses limites. Un temps reprise par la sociocritique au tournant des années 1960-1970, la notion a ensuite été supplantée par l'intertexte né au même moment sous la plume d'une autre femme, Julia Kristeva²⁸, et progressivement placé en situation d'hégémonie dans le champ critique, au risque d'abus de langage et parfois de confusion. Depuis 2009, le retour collectif à l'arrière-texte a donné lieu à une réévaluation du potentiel heuristique de cette notion, appréhendée comme corollaire de l'intertexte.

D'un point de vue topique, l'arrière-texte élargit la perspective ouverte par l'intertextualité; il intègre des données plus diversifiées - réminiscences textuelles, encore, mais aussi contexte culturel et artistique (nourri d'images), circonstances, corps de l'écrivain - pour comprendre comment naît une œuvre. D'un point de vue dynamique, l'arrière-texte prend en charge les processus plus ou moins inconscients et de prime abord peu lisibles qui interfèrent dans l'écriture²⁹. Dans une perspective historique, enfin, assurant la vie littéraire de l'œuvre au-delà de son époque de production, l'arrière-texte se dédouble en un versant auctorial conjecturé grâce aux moyens de l'enquête, et un versant lectoral s'intéressant à ce qui entoure et conditionne la pratique interprétative.

Les six chapitres qui composent ce livre instilleront de diverses manières dans leurs analyses la perspective arrière-textuelle. Le lecteur pourra les parcourir au gré de ses propres intérêts ou suivre le parcours conçu à son intention.

Il a semblé utile de rafraîchir les mémoires et de préciser quelques faits plus ou moins bien connus pour appréhender cette aventure parallèle reconfigurant dans un mouvement continu le rapport entre littéra-

qui rassemble les contributions d'une vingtaine de chercheurs français et étrangers. Avaient entre-temps été publiés aux Presses universitaires de Reims (Épure) les deux volumes des actes de ce séminaire : *Intertexte et arrière-texte*, n°5 d'AIL, en 2011; et *Déclinaisons de l'arrière-texte*, n°6 d'AIL, en 2012. Voir aussi notre article « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, 2010, p. 495-509.

28 Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

29 La théorie de l'intertextualité, telle qu'elle s'est imposée à travers les travaux de Gérard Genette, notamment dans *Palimpsestes* en 1982, n'inclut dans le champ de l'intertextualité (ou de son corollaire élargi : l'hypertextualité) que les allusions manifestes aux textes d'autrui.

ture et révolution. On proposera en ouverture une situation des auteurs qui donnera un aperçu des trajectoires humaines et esthétiques. S'ils sont objets de discours pour l'histoire littéraire, les auteurs peuvent aussi occuper, par le commentaire, la position du sujet critique. Nous appellerons « regards croisés » ces éléments d'un jugement porté sur l'autre. Les occurrences, pour limitées qu'elles soient, apportent un premier éclairage sur la relation entre les deux écrivains.

Les manières de *lire* et de *dire* seront ensuite abordées. L'œuvre de Lautréamont-Ducasse occupe dans le champ des lectures une place exceptionnelle. Elle fut située très haut par les deux écrivains qui partagèrent avec beaucoup d'autres cette passion littéraire. L'écart maximal entre les leçons qu'ils en donnent semble couvrir l'ensemble du spectre des lectures, chacune programmant, avec sa cohérence propre, une conception et une mise en œuvre de la création. Une attention commune portée au réel engendre par ailleurs des écritures nettement dissemblables. L'évocation de la capitale et de son fleuve montrera, entre autres, comment la prose poétique de *La Seine* fait écho, en s'en démarquant, au *Paysan de Paris*.

La méditation commune sur la leçon des peintres donne matière à une pensée de l'art pictural dont les partis pris divergent ; pour autant, il s'agira aussi de nuancer et de préciser une opposition souvent réduite à des prises de position antagoniques en faveur de l'art abstrait ou de l'art figuratif. La prédilection de Ponge pour l'œuvre de Georges Braque s'énonce néanmoins en termes assez éloignés de ceux que choisit Aragon pour son ultime hommage à André Masson dans la « Cantate » écrite pour lui en 1974.

L'autoréflexivité de l'écriture signale un intérêt partagé pour le mécanisme de fabrique du littéraire. Les deux essais publiés chez Skira, dans la collection « Les sentiers de la création », à des dates proches, 1969 et 1971³⁰, montreront comment chacun s'explique pour autrui sur l'écriture littéraire.

30 Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, ouvr. cité ; Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, ouvr. cité.

Lire l'humain

Sous la rubrique « secrets d'écriture » l'enquête arrière-textuelle explorera deux grandes œuvres de la maturité, *Le Savon* (1967), côté pongien, et *Théâtre / Roman* (1974), sur le versant aragonien.

On reprendra enfin la comparaison en l'appliquant à deux notions fondamentales d'un point de vue littéraire et culturel, l'*auteur* et l'*humain* ; par cette situation, dépassant la perspective initiale mais refusant de tirer des conclusions définitives, nous voudrions, dans l'esprit de l'arrière-texte, donner à penser à notre tour.

ENS ÉDITIONS