

15°Z
22.111
(H.)
JANUEL FOLLET

lit

ARAGON

Aurélien

ENTAILLE/S

LES
EDITEURS
FRANÇAIS
REUNIS

ARAGON,
LE FANTASME ET L'HISTOIRE

Incipit et production textuelle
dans *Aurélien*

16° Z

22-114

(4)

ARAGON
LE FANTASME ET L'HISTOIRE

Textes et production textuelle
dans l'œuvre

80
10

LIONEL FOLLET

ARAGON,
LE FANTASME
ET L'HISTOIRE

Incipit et production textuelle
dans *Aurélien*

ENTAILLE/S
collection dirigée par Michel Apel-Muller

out

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS
21, rue de Richelieu, 75001 Paris

DL-28-04-1980-11351

Maître-assistant à l'université de Besançon,
Lionel Follet conduit des recherches de sémi-
otique littéraire, consacrées à la poésie et au
roman des XIX^e et XX^e siècles.



ISSN 0248-0212

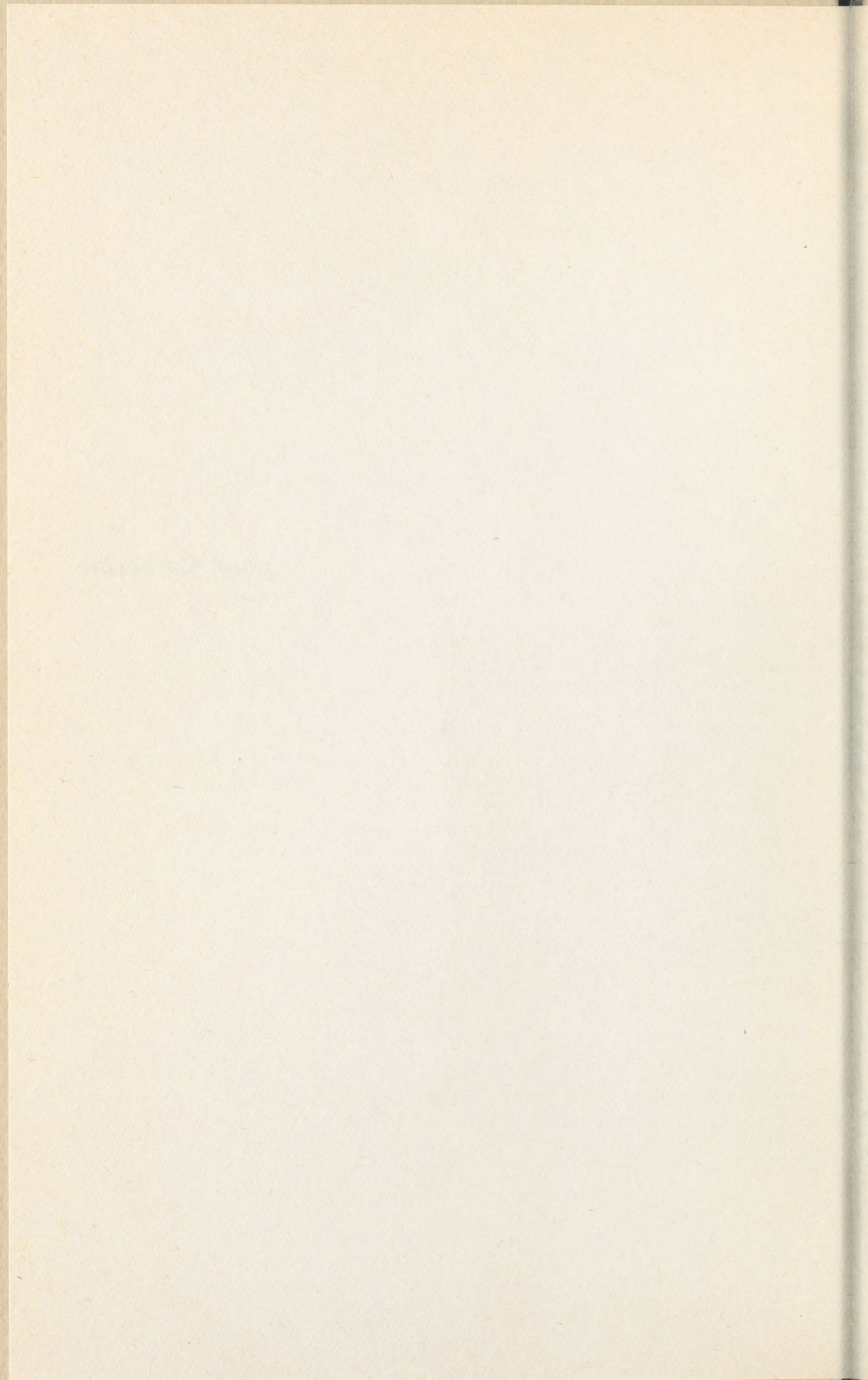
© - Les Éditeurs Français Réunis, 1980

I. S. B. N. -2-201-01539-2

pour Catherine



12748-00-9450 3421



Aragon
AURÉLIEN

Chapitre I

La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. Elle lui déplut, enfin. Il n'aima pas comment elle était habillée. Une étoffe qu'il n'aurait pas choisie. Il avait des idées sur les étoffes. Une étoffe qu'il avait vue sur plusieurs femmes. Cela lui fit mal augurer de celle-ci qui portait un nom de princesse d'Orient sans avoir l'air de se considérer dans l'obligation d'avoir du goût. Ses cheveux étaient ternes ce jour-là, mal tenus. Les cheveux coupés, ça demande des soins constants. Aurélien n'aurait pas pu dire si elle était blonde ou brune. Il l'avait mal regardée. Il lui en demeurait une impression vague, générale, d'ennui et d'irritation. Il se demanda même pourquoi. C'était disproportionné. Plutôt petite, pâle, je crois... Qu'elle se fût appelée Jeanne ou Marie, il n'y aurait pas repensé, après coup. Mais Bérénice. Drôle de superstition. Voilà bien ce qui l'irritait.

Il y avait un vers de Racine que ça lui remettait dans la tête, un vers qui l'avait hanté pendant la guerre, dans les tranchées, et plus tard, démobilisé. Un vers qu'il ne trouvait même pas un beau vers, ou enfin dont la beauté lui semblait douteuse, inexplicable, mais qui l'avait obsédé, qui l'obsédait encore :

Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

En général, les vers, lui... Mais celui-ci revenait et revenait. Pourquoi ? c'est ce qu'il ne s'expliquait pas. Tout à fait indépendamment de l'histoire de Bérénice... l'autre, la vraie... D'ailleurs il ne se rappelait que dans ses grandes lignes cette romance, cette scie. Brune alors, la Bérénice de la tragédie.

Césarée, c'est du côté d'Antioche, de Beyrouth. Territoire sous mandat. Assez moricaude même, des bracelets en veux-tu en voilà, et des tas de chichis, de voils. Césarée... un beau nom pour une ville. Ou pour une femme. Un beau nom en tout cas. Césarée... Je demeurai longtemps... je deviens gâteux. Impossible de se souvenir : comment s'appelait-il, le type qui disait ça, une espèce de grand bougre ravagé, mélancolique, flemmard, avec des yeux de charbon, la malaria... qui avait attendu pour se déclarer que Bérénice fût sur le point de se mettre en ménage, à Rome, avec un bellâtre potelé, ayant l'air d'un marchand de tissus qui fait l'article, à la manière dont il portait la toge. Tite. Sans rire. Tite.

Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

Ça devait être une ville aux voies larges, très vide et silencieuse. Une ville frappée d'un malheur. Quelque chose comme une défaite. Désertée. Une ville pour les hommes de trente ans qui n'ont plus de cœur à rien. Une ville de pierre à parcourir la nuit sans croire à l'aube. Aurélien voyait des chiens s'enfuir derrière des colonnes, surpris à dépecer une charogne. Des épées abandonnées, des armures. Les restes d'un combat sans honneur.

Bizarre qu'il se sentît si peu un vainqueur. Peut-être d'avoir voyagé au Tyrol et dans le Salzkammergut, d'avoir vu Vienne à cet instant quand le Danube charriait des suicides, et la chute des monnaies donnait un vertige hideux aux touristes. Il semblait à Aurélien, non qu'il se le formulât, mais comme ça, d'instinct, qu'il avait été battu, là, bien battu par la vie. Il avait beau se dire : mais, voyons, nous sommes les vainqueurs...

Il ne s'était jamais remis tout à fait de la guerre.

Elle l'avait pris avant qu'il eût vécu. Il était de cette classe qui avait fait trois ans, et qui se sentait libérable quand survint août 1914. Près de huit ans sous les drapeaux... Il n'avait pas été un jeune homme précoce. La caserne l'avait trouvé pas très différent du collégien débarqué de sa famille au Quartier Latin à l'automne de 1909. La guerre l'avait enlevé à la caserne et le rendait à la vie après ces années interminables dans le provisoire, l'habitude du provisoire. Et pas plus les dangers que des filles faites pour cela n'avaient vraiment marqué ce cœur. Il n'avait ni aimé ni vécu. Il n'était pas mort, c'était déjà quelque chose, et parfois il regardait ses longs bras maigres, ses jambes d'épervier, son corps jeune, son corps intact, et il frissonnait, rétrospectivement, à l'idée des mutilés, ses camarades, ceux qu'on voyait dans les rues, ceux qui n'y viendraient plus.

Cela faisait bientôt trois ans qu'il était libre, qu'on ne lui demandait plus rien, qu'il n'avait qu'à se débrouiller, qu'on ne

lui préparait plus sa pitance tous les jours avec celle d'autres gens, moyennant quoi il ne saluait plus personne. Il venait d'avoir trente-deux ans, oui, ça les avait comptés en juin. Un grand garçon. Il ne pouvait pas tout à fait se prendre au sérieux et penser : un homme. Il se reprenait à regretter la guerre. Enfin, pas la guerre. Le temps de la guerre. Il ne s'en était jamais remis. Il n'avait jamais retrouvé le rythme de la vie. Il continuait l'au-jour-le-jour d'alors. Malgré lui. Depuis près de trois ans, il remettait au lendemain l'heure des décisions. Il se représentait son avenir, après cette heure-là, se déroulant à une allure tout autre, plus vive, harcelante. Il aimait à se le représenter ainsi. Mais pas plus. Trente ans. La vie pas commencée. Qu'attendait-il ? Il ne savait faire autrement que flâner. Il flânait.

... Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

C'était peut-être le sens de cette réminiscence classique... Il avait rapporté le paludisme de l'armée d'Orient où il avait fini la campagne. Il se rappelait avec une certaine nostalgie cette facilité de Salonique, les femmes grecques, les faux romans qui ne trompent personne, la diversité des races, ce maquerellage intense, partout, dans la rue, aux bains... Aurélien était d'une taille au-dessus de la moyenne, avec des sourcils noirs épais qui faisaient leur jonction entre les yeux, et des traits grands, une peau inégale, marquée. Alors il portait la moustache, mais il l'avait rasée à son retour. Non pas que quelqu'un le lui eût demandé. Non. On l'avait demandé à quelqu'un d'autre devant lui. A un dîner de salle de garde, où l'avait invité un ami, externe des hôpitaux. C'était le frère d'un écrivain, qui aurait sans doute été un grand écrivain s'il avait vécu, et avec qui Aurélien s'était trouvé à la guerre. Ce qui faisait que son frère, frais débarqué à Paris, fréquentait un milieu littéraire, le fond de ses invités ce soir-là. Il y avait une très jolie femme, et très insolente, qui dit qu'elle ne regardait jamais les hommes à moustaches. Disait-elle cela pour Aurélien ? Il ne le pensa pas, mais l'externe se retira un instant et revint ayant sacrifié ses moustaches. L'histoire n'est pas surprenante, et de plus elle est connue, parce qu'il y avait à dîner avec la dame un éditeur qui la raconta, et plusieurs de ses auteurs la mirent dans leurs livres avec des variantes. On se demande pourquoi. Il y a des vulgarités qui retiennent. Celle-ci n'est donc pas même inédite et il faut s'en excuser. Mais personne ne remarqua qu'Aurélien se rasa la lèvre supérieure huit jours plus tard. On n'en fit pas un conte. C'est qu'Aurélien n'intéressait personne. Un étudiant en droit qui ne passe pas ses examens et traîne dans le bureau d'un avocat très recherché sans doute, mais pas un de ces hommes brillants qui font la gloire des assises. Pourtant cette his-

toire montre mieux qu'autre chose la lenteur des réactions d'Aurélien. Et qu'il avait dans la vie l'esprit de l'escalier.

Ce ne fut même qu'un mois plus tard qu'il se dit que sans doute son ami l'externe faisait probablement la cour à cette belle femme insolente. Cela ne l'avait pas frappé tout d'abord. Ni que cette femme lui avait plu, à lui, Aurélien. Il le fallait pourtant, qu'il se fût ainsi inconsciemment rasé pour elle. Et c'était un peu comme elle, une brune assez élancée, mais blanche et luisante comme un caillou bien lavé, qu'il se représentait une femme qui se fût appelée Bérénice. Alors quand Barben-tane lui avait parlé de sa cousine Bérénice, il se l'était représentée ainsi (bien qu'il y eût près de deux ans de l'épisode de la moustache).

D'où une certaine désillusion. Il cherchait d'ailleurs à se rappeler les traits de cette Bérénice. S'il n'y arrivait pas, il retrouvait désagréablement le dessin de l'étoffe de son costume. D'un vilain beige, avec cette côte pelucheuse... Qu'est-ce ça pouvait bien lui faire ?

Il passa ses doigts longs dans ses cheveux frisés, comme un peigne. Il pensait aux statues qu'il y a sur les places de Césarée : ces Dianes chasseresses, rien que des Dianes chasseresses à l'air hagard.

Et des mendiants endormis à leurs pieds.

Aragon : Aurélien

© Editions Gallimard

LIRE AURÉLIEN

La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide : cette phrase d'ouverture, où la splendeur secrète des prénoms contredit l'apparente banalité de la trame narrative, donne déjà le ton du texte fascinant qu'elle introduit. Deux écritures — poésie et roman — vont en effet y confluer sans cesse, chacune questionnant l'autre et tendant à la transformer : la prégnance des images poétiques déborde le vraisemblable événementiel, et engendre des réseaux interprétatifs du réel, très au-delà d'une conception « photographique » du réalisme ; tandis que le cadre de la fiction, en imposant malgré tout l'illusion représentative, reverse dans la quotidienneté cet univers imaginaire, proche parent de celui du *Paysan de Paris*. C'est peut-être pour cela qu'*Aurélien*, plus qu'aucun autre roman du « Monde réel », inspire d'emblée le sentiment d'une richesse polyphonique, invitant aux lectures multiples.

Ce grand roman-poème trace ainsi, de lui-même, les voies de son approche : on ne peut y négliger les problèmes de technique narrative (traitement du point de vue, présence du scripteur, mélange des voix, etc.) ; — mais la profusion des échos intérieurs amène à privilégier leur recherche, à construire les principaux réseaux d'images, et les niveaux interprétatifs où ils se déploient. Cette entreprise critique, nous l'avons conduite avec le souci, non de proposer des vues théoriques nouvelles sur l'écriture, mais d'éprouver telle ou telle méthode par son application attentive à ce texte-ci, en évitant de le plier à toute grille préconçue. C'est pourquoi les problèmes méthodologiques seront discutés seulement à la fin de notre second chapitre, sur la base de l'analyse textuelle conduite auparavant.



Au plus profond du roman, notre lecture a décelé quelques structures abstraites, qu'il faut signaler dès à présent, pour leur généralité. C'est d'abord une figure logique dont on vérifiera souvent la récurrence à différents niveaux : la contradiction bloquée, non résolue, la dualité excluant tout troisième terme, tout « dépassement » au sens hégélien (*aufhebung*) ; c'est-à-dire le contraire d'une dialectique. Ce n'est évidemment pas un hasard si ce dualisme sans issue informe *Aurélien*, roman du couple impossible, dans une société figée.

Une autre figure profonde est l'isomorphisme constant de deux niveaux d'interprétation, l'individuel et le collectif, — ce que nous avons nommé, pour faire court, le Fantasma et l'Histoire. Là encore, c'est le texte qui a imposé sa logique interne, sans idée préalable du lecteur. En particulier, si l'on pouvait s'attendre qu'Aragon, marxiste, inscrive consciemment dans sa fiction les dimensions de l'idéologie, des rapports sociaux, de l'Histoire, — il était moins évident, surtout à la date d'*Aurélien*, qu'il veuille aussi placer l'engendrement de ses personnages sous le signe de l'inconscient (dans les termes où on lisait Freud vers 1930-40, bien entendu). Cette dimension du Fantasma a surgi, sans que nous la cherchions, dès la lecture du premier chapitre, et s'est imposée comme un niveau essentiel de déchiffrement pour l'ensemble du roman.



Notre lecture, qui se veut aussi « plurielle » que possible, attentive à la multiplicité des réseaux signifiants, ne vise pourtant pas quelque impossible totalité. Non seulement parce que les dimensions de ce volume nous imposaient de laisser de côté bien des aspects d'un roman immense, foisonnant (c'est ainsi que rien ou presque ne sera dit du personnage de Paul Denis, qui appellerait évidemment une étude substantielle...) ; mais surtout à cause du caractère proprement « infini » du texte littéraire. Chaque nouveau lecteur privilégiera des échos intérieurs que nous n'aurons pas su percevoir, et négligera tel de ceux que nous proposons : il se construira ainsi son propre objet de lecture, un *Aurélien* à la fois partiellement identique, et pourtant irréductible à celui d'autrui. C'est l'effet inévitable de la polysémie fondamentale qui caractérise toute grande œuvre. Cela ne rend pas vaine l'entreprise critique, mais impose de mieux définir son objet, qui n'est pas de prétendre épuiser la totalité des significations possibles, mais d'interroger les mécanismes de leur production.

Cette même polysémie implique d'autre part une difficulté à peu près insoluble, dans l'exposé des résultats de la recherche.

Car le texte critique, lui, reste enfermé dans sa linéarité ; il se doit d'éviter l'ambiguïté, et vise une monosémie aussi rigoureuse que possible. Comment résoudre cette contradiction, quelle hypothétique « mise en perspective » permettrait-elle de reverser dans la successivité du discours critique un espace textuel doué de bien plus de trois dimensions ? On ne peut qu'aboutir à des compromis rhétoriques, à un exposé éclaté, multipliant redites et fractures. Notre texte n'a pas échappé à ce défaut ; voici du moins, brièvement, la justification du trajet que nous avons suivi.



Notre objectif premier était de confronter à une pratique scripturale la « théorie », au moins implicite, qui la fonde. Aragon, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, présente un témoignage passionnant sur sa propre expérience de l'invention romanesque. Nous avons donc choisi, après un bref rappel des grands thèmes de ce texte (chapitre 1), de les appliquer à *Aurélien*, en procédant à une lecture approfondie de son premier chapitre : ce qui a permis de vérifier la valeur programmatique de cet *incipit*, au sens large du terme (chapitre 2). — Cela nous a conduit à plusieurs traversées successives du roman, sur la trace des grands réseaux signifiants qui s'y mêlent. Cette partie centrale de notre étude (chapitres 3 à 6) mime, on le verra, la focalisation narrative dominante, et suit donc d'abord le parcours premier du « lecteur naïf », avant de le retourner. — A l'*incipit* répond l'*explicit*, le second pied de l'arc-en-ciel : symétriquement à l'étude du premier chapitre, nous avons donc privilégié celle de l'épilogue, où le roman trouve sa résolution (chapitre 7). — Enfin la conception aragonienne de l'*incipit*, qui embrasse tous les problèmes de genèse du texte, imposait un examen de l'intertextualité (chapitre 8) : ce n'est pas un excursus, puisqu'il conduit souvent à préciser nos lectures antérieures, à enrichir des significations seulement aperçues d'abord ; toute grande œuvre s'écrit *avec* et *contre* d'autres œuvres, antérieures ou contemporaines...



Cette étude était entièrement élaborée, et partiellement rédigée, quand j'ai lu l'excellent article de Suzanne Ravis-Françon dans *La Pensée*, puis le très riche numéro spécial de la revue *Silex*, consacrés l'un et l'autre à l'étude d'*Aurélien*¹. Il était

1 — Suzanne Ravis-Françon, « Répétition et progression dans *Aurélien* », *La Pensée*, n° 193, juin 1977, pp. 31-53.

— *Silex* [BP 812, 38035 Grenoble Cedex], n° 8/9, octobre 1978, « Aragon/*Aurélien*/Télévision », sous la direction de Daniel Bournoux.

devine combien Elsa, femme, « apatride » et juive, a dû aider Aragon à mieux appréhender cet enjeu idéologique essentiel. Un texte d'elle, encore, en témoigne, par l'écho manifeste qu'il a suscité dans l'écriture d'*Aurélien*, et au-delà. Il s'agit d'une chronique à la gloire du « petit brun » face aux douteux grands blonds, écrite contre l'idéal de beauté raciste venu d'Outre-Rhin, — et refusée par la N.R.F. en avril 1940 (*C'était déjà un air à ne pas jouer par le temps qui courait*). Voici quelques images de ce petit brun :

Il avait un long visage triangulaire, ses cheveux noirs étaient frisés comme des jacinthes. Les vêtements n'épousaient pas son corps, comme ils ne sauraient épouser LE MARBRE D'UNE STATUE [...] Il n'était pas très grand, il était très brun, il n'était pas aryen, il était parfaitement beau [...] il serait si bon de trouver de la beauté au nez aquilin, aux cheveux frisés [...] De ne pas considérer ceci comme l'image habituelle d'un « traître », d'un marchand de tapis ou de cacahuètes.

(*Œuvres croisées*, III, 21-4)

Outre le signe-clef de la « statue », on aura reconnu plusieurs traits que dissémine le premier chapitre d'*Aurélien*, en jouant contre le racisme implicite du protagoniste. Car si la reine Bérénice lui paraît *moricaude*, lui-même a les *cheveux frisés*, et comme on l'a vu un air de famille avec Antiochus, cet autre « métèque » ; tandis que l'image du *marchand de tapis* est ironiquement transférée à Titus (*un marchand de tissus qui fait l'article*), c'est-à-dire à celui qui serait, *mutatis mutandis*, « l'aryen » de la tragédie⁵...

Or la chronique d'Elsa Triolet était une réponse à un texte de Montherlant (« Notes sur *Les Olympiques* », N.R.F., n° 318, mars 1940, pp. 309-18), où s'exprime en effet un idéal de la beauté humaine qui aboutirait sans peine au racisme, sans que l'auteur en eût forcément conscience ; — réponse écrite avec le souci, non de condamner *Ce grand écrivain*, mais de tirer au clair les conséquences implicites de ses *bons principes* esthétiques, et d'une confusion dangereuse entre le physique et le moral. La même volonté de dialogue, à propos cette fois de misogynie, devait animer Aragon dans un article publié en juin 1941, puis repris en appendice aux *Yeux d'Elsa*, « La leçon de Ribérac ou l'Europe française ». — Texte capital et qu'il faudrait relire en entier, pour tout ce qu'il réussit, au pire moment de la défaite, à faire passer légalement : sur l'unité de la nation française, opposée au mythe dangereux de la « race » ; sur notre culture médiévale, source de toute la civilisation euro-

5 — Ajoutons que le *grand type blond* qu'Elsa oppose à son *petit brun*, jouant à lui voir *une sale gueule* pour démontrer par l'absurde la sottise de toute esthétique raciste, a manifestement engendré le portrait de Fred Wisner, au chapitre II des *Communistes*.

péenne ; sur *cet héroïsme d'aujourd'hui* dont on ne peut parler à voix haute... Admirable exemple de « contrebande » littéraire, à la fois exercée de fait dans tout l'article, et signalée à la connivence du lecteur par l'analogie du « clus trover » (c'est d'ailleurs ce texte qui provoqua la dénonciation de Drieu, lequel savait lire mieux que les censeurs de Vichy). — Au passage, Aragon y polémique avec un article de Montherlant, « Les chevaleries », daté de *Juillet 1940* et paru en janvier 1941 (*N.R.F.*, n° 323, pp. 149-65), où celui-ci s'en prenait, entre autres, à la morale courtoise médiévale :

Loin que les femmes aient joué le noble rôle que l'on croit dans la chevalerie, elles ont été un des ferments de sa décomposition [...] Les romans de la Table ronde, sous le couvert de la galanterie, c'est la chiennerie qui commence ; et c'est — plus grave encore — LA MORALE DE MIDINETTE, qui, depuis lors jusqu'à nos jours, en l'émasculant et en l'éloignant du réel, a fait tant de mal à notre France.

Aragon répond en substance, dans « La leçon de Ribérac » (*L'Œuvre poétique*, IX, 285-309), qu'il ne faut pas confondre morale courtoise et niaiserie sentimentale, et que *Le culte de la femme [...] concilié avec la mission de l'homme*, tel qu'il apparaît chez Chrétien de Troyes, reste une valeur primordiale pour les héros méconnus de notre temps. Ici encore, la démarche est exemplaire de lucidité, et va à l'essentiel. Montherlant n'était pas un fasciste ; il avait fermement dénoncé Munich, dans *L'Équinoxe de septembre* (mais c'est là aussi qu'apparaît pour la première fois *la morale de midinette*, rendue responsable de la décadence française, dans une conférence de novembre 1938 : v. *Essais*, Pléiade 1963, 835 sq.) ; il avait même collaboré à *Ce soir*, à *Marianne*, dans l'immédiat avant-guerre. Mais après la défaite, on le voit céder à la pression idéologique dominante, qui flattait sa misogynie, son individualisme, son culte de la force et du chef, et même son anti-christianisme ; il publie des articles de plus en plus inquiétants, par exemple dans la *N.R.F.* de Drieu La Rochelle. L'intervention d'Aragon vise d'abord à le détourner de hurler avec les loups, et à lui faire entendre aussi clairement que possible qu'il se trompe d'adversaire, en s'en prenant à *la morale de midinette* quand la France est occupée : le prétendu danger du féminisme est aussi vain que le *péril jaune* des années 1900, — ce qui réaffirme encore, discrètement, l'identité du racisme et de la misogynie.

Aragon échoua à dissuader Montherlant de sa douteuse évolution (comme l'attestent les essais rassemblés dans *Le Solstice de juin*, en octobre 1941, et particulièrement celui qui donne son titre à ce recueil). On vérifie du moins combien son écriture quotidienne, comme celle d'Elsa, cherchait à répondre à la « commande sociale » la plus urgente ; et combien l'entreprise

d'*Aurélien* s'inscrit dans une trame idéologique précise, qu'il convient de restituer, sous peine de lire très mal un niveau essentiel du roman. — Ce fut le cas, semble-t-il, de la plupart de ses premiers lecteurs, en 1945, en dépit de la proximité historique...

8.6. Céline.

On reviendra enfin, quelque dix ans plus tôt, à une pièce de théâtre que Céline publie après le *Voyage au bout de la nuit*, alors qu'elle en était une première version, assez faible, et refusée en son temps par plusieurs éditeurs : *L'Eglise* (Denoël et Steele, coll. « Loin des Foules », 1933). Aragon consacre à cette pièce, dans *Commune* (n° 3, nov. 1933, pp. 277-83), un article perspicace — surtout à cette date —, qui souligne très lucidement les contradictions et les dangers de l'anarchisme célinien, et qui nous intéresse en ce qu'il anticipe la genèse encore lointaine d'*Aurélien*.

Il relève d'abord les deux éléments qui distinguent *L'Eglise* du *Voyage* (et l'on y retrouve une fois encore le couple misogynie/racisme) : c'est, d'une part, l'acte situé à Genève, une satire de la Société des Nations où se déploie déjà l'antisémitisme de Céline (cet aspect fut gommé provisoirement dans le *Voyage*, avant de resurgir, jusqu'au délire que l'on sait). Et, d'autre part, *l'apologie de la beauté féminine au dernier acte*, qui traduit en fait une forme de misogynie, le regard du voyeur sur la femme-objet : *Bardamu replace une sainte au vitrail. A toute la saloperie et à tout le désespoir, il oppose une raison de vivre, la femme, la danseuse, très exactement la danseuse avec des muscles bien développés, une beauté musculaire, qui est celle qui convient à ses goûts [...] il a trouvé sa drogue. Il regarde danser une jeune personne, et c'est son lot* (*Commune*, 278-9). C'est de fait un leitmotiv de la pièce : l'intérêt que Bardamu porte aux femmes se limite exclusivement à des critères anatomiques, par exemple à l'appréciation des *muscles de la loge antérieure de la cuisse* (*L'Eglise*, 101-2, cf 110, 200, 221, etc.) ; après avoir dit à Véra : *je vous aime seulement parce que vous êtes bien belle* (205), il se console de sa fuite à l'arrivée d'Elisabeth Gaige, autre américaine, autre danseuse : *il la regarde toujours [...] lui, semble s'abstraire en la regardant [...] Lentement Elisabeth se déshabille et danse en même temps que le phono joue* (didascalies finales, 239-43)...

Mais il faut surtout retenir, dans la perspective d'*Aurélien*, une circonstance capitale : Céline, en frontispice à cette édition princeps de sa pièce, reproduisait la photographie d'une sou-

riante morte, l'Inconnue de la Seine, — cette *Joconde du suicide*, qui s'est jetée à l'eau vous ne savez pas si c'était pour un homme ou faute de pain, lui dit Aragon (*Commune*, 280-1). Devant ce visage, placé là sans grand lien avec votre livre, sinon votre sentimentalité, dit-il encore, comment ne pas l'imaginer rêvant déjà d'un roman qui tirerait, lui, sa substance même du masque de la Noyée ? D'autant que l'article de *Commune* présage plusieurs aspects de ce roman, et contribue à les éclairer.

Ainsi, l'image frappante et juste de la *Joconde du suicide* s'inscrit dans le cours d'une réflexion qui se poursuivra jusqu'à *Aurélien* (et au-delà) : si Bérénice a le même visage que la désespérée, on a vu qu'à l'inverse elle est celle qui choisit la vie, — contre Aurélien qui semble la promettre sans cesse à la mort ; par exemple en prenant son poignet :

Il songea qu'il touchait le lieu saint des SUICIDES, bleu comme le ciel, bleu comme la LIBERTÉ.

(ch. 25, 215 ; cf 97)

Cette équivalence mérite examen : le scripteur la prend-il à son compte, ou la laisse-t-il à son seul personnage ? On sait qu'Aragon lui-même a vécu durablement la tentation du suicide, et jusqu'à une tentative presque réussie, à Venise en 1928. C'est peu après cette date qu'il rencontre Elsa Triolet, sans qui je me serais tu, dit la dédicace des *Cloches de Bâle* ; et la préface confirme qu'il fallait entendre *tué* (Folio 20). Or, dès ce roman, un épisode important (286-301) dénonce le prestige noir de la mort volontaire : c'est quand l'ouvrier Victor, après avoir empêché Catherine Simonidzé de se jeter dans la Seine, conteste violemment l'admiration romantique qu'elle voue, jusqu'à l'imitation, au suicide récent de Paul et Laura Lafargue. Même si les arguments exclusivement politiques de Victor peuvent paraître insuffisants, on voit bien ce qu'Aragon refuse désormais : c'est, du moins, toute valorisation mystique d'une décision individuelle ; refus non pas d'admettre qu'un homme puisse vouloir mourir, ou s'y juger contraint, — mais de magnifier ce choix personnel en philosophie de l'existence, et de faire du suicide, comme Aurélien, le critère suprême de la liberté. D'un tel pessimisme anarchiste au *Viva la muerte* des franquistes, la distance n'est pas si grande qu'il semblerait : c'est cette conviction profonde, confirmée par l'évolution d'un Céline ou d'un Drieu, qui fonde dans *Aurélien* le retournement optimiste de la Noyée de la Seine en Bérénice Morel ⁶...

6 — On peut relire, en écho, une lettre de Paul Eluard à Valentine Hugo, le 1^{er} mars 1932 (fac-similé dans Robert D. Valette, *Eluard, livre d'identité*, Tchou 1967, 120-1) : *il me paraît impossible que nous collaborions avec des éléments aussi répugnants que Bataille, qui [...] faisant l'éloge du « Voyage au bout d[e] l[a] n[uit] » écrit que l'homme vit avec sa propre mort. Vomissure mysti-*

Un autre passage de l'article de *Commune* annonce encore plus clairement le projet d'*Aurélien*. Se demandant comment Céline va évoluer, par quelle porte il sortira de son scepticisme universel (*et j'espère que ce ne sera pas par celle de Maurice Barrès et du nationalisme, malgré vos petites idées sur Israël...*), Aragon l'invite à regarder du côté du socialisme et de l'URSS :

Là-bas [...] se développe à millions d'exemplaires la femme dont vous n'avez qu'entraperçu l'idéal fardé ! Et c'est l'Inconnue de la Seine aujourd'hui [...] qui reprend sous le Drapeau rouge ses droits véritables sur la vie. N'attendez pas notre Octobre pour ouvrir les yeux le dernier !

(282-3)

Plutôt qu'à un lyrisme bien optimiste et très daté (qui explique peut-être pourquoi Aragon n'a pas repris cet article dans *L'Œuvre poétique*), on sera ici attentif à la métamorphose de la Noyée en promesse d'avenir, — en prémonition de cette femme de demain qu'annoncera de même, un an plus tard, l'épilogue des *Cloches de Bâle* : ce qui confirme encore notre lecture du personnage de Bérénice.

Il est passionnant de voir ainsi s'esquisser la genèse d'un roman dont son auteur ne sait encore rien ; et de vérifier d'emblée l'union de deux niveaux que nous avons vu confluer sans cesse dans son écriture : celui d'un projet idéologique très clair, formulé en fonction des grands débats de l'époque, et celui du profond réseau poétique engendré par l'Inconnue de la Seine. — On devine sans peine, dans l'article de *Commune*, une sorte de jalousie frémissante d'Aragon, comme si Céline lui avait volé son bien, en annexant précisément ce masque à sa médiocre pièce. L'entreprise d'*Aurélien* en sera donc un peu la revanche, couronnée trente ans plus tard par l'illustration des *Œuvres croisées*, avec les variations photographiques de Man Ray autour du même visage.

Et l'on achève de vérifier comment ce plâtre mortuaire — à la fois monument d'une hantise personnelle péniblement exorcisée, puis emblème de vie malgré tout par son *sourire d'au-delà de la douleur* — a pu devenir un inducteur d'écriture, attirant à lui tant d'images venues d'ailleurs, de Verlaine à Barrès... : donc un autre incipit, au même titre que cette phrase dont allait naître le roman ; et la précédant même de longtemps, dans l'imaginaire aragonien.

que. Il ne s'agit pas ici d'instruire un procès hâtif de Bataille, mais simplement de souligner une rencontre : en 1932, quand tout semble séparer Aragon d'Eluard, cela du moins le rapproche, sur l'essentiel, de celui dont le dernier poème, ou presque, proclamera encore : *Je ne me suis jamais vu mort les hommes vivent* (« *Ailleurs ici partout* », *Poésie ininterrompue II*, 1953).

8.7. Tout Aurélien sort d'une phrase.

Cette phrase elle-même, comment naît-elle ? On a vu qu'elle impose d'emblée deux prénoms, avant toute existence des personnages qui les porteront : *Aurélien (au fait qui est-ce ?) [...] cette Bérénice dont je ne savais rien (Inc, 95)*. Mais peut-on, sans illusion rétrospective, éclairer mieux leur apparition ? Se demander, par exemple, si Racine et Barrès ont précédé, imposé « Bérénice », ou au contraire s'ils sont venus *a posteriori* cautionner et enrichir, contradictoirement, ce prénom surgi d'ailleurs ? La seconde hypothèse est également acceptable, et pourrait se fonder sur le propre témoignage d'Aragon, soulignant qu'il a imaginé sa phrase-incipit *en marchant dans les rues de NICE*, — comme si le nom de la ville avait engendré en écho celui du personnage. C'est d'autant plus plausible que Bérénice est surnommée, dans le roman, tantôt « Nicette » et tantôt « Nice » (par les filles de Blanchette, ch. 30, 260-1) ; et l'on n'a pas oublié que « Césarée » était de même *un beau nom pour une VILLE. Ou pour une FEMME* (ch. 1, l. 29-30). — Nice, lieu d'exil, baptisant l'héroïne au nom *doux et sonore/Comme ceux des aimés que la Vie EXILA* ; et ville vouée à la « victoire », par l'origine grecque du toponyme, tandis que Bérénice est de même, dans l'étymologie, une « Porteuse de victoire » : un beau nom, encore, pour celle qui sera la véritable « invaincue » du roman...

Et pourtant, rien n'est sûr : car à ce compte, « Aurélien » devrait surgir, lui aussi, avant toute référence à Racine. Il est cependant bien tentant de le reconnaître, suscité en programme par le vers qui précède celui de Césarée, et que le roman ne citera jamais en entier (v. ch. 29, 255), bien qu'il réinterprète constamment son premier hémistiche :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

l ⊃ Rj e ∈ R ε l ē

Or ce vers chantait à la mémoire d'Aragon dès avant l'entreprise d'*Aurélien*, puisque « *Plus belle que les larmes* », encore une fois, en réécrit la matrice formelle, en le faisant dialoguer avec Nerval :

Dans le Valois désert il n'est plus de Sylvie

(et l'on retrouve, en contexte proche, *L'ORIENT d'une gloire immortelle et trahie...*). Mais dès lors, Nerval et Sylvie appellent irrésistiblement *Aurélia*, donc un prénom qui est la forme féminine d'Aurélien, — et avec lui tout le champ du fantasme (*l'épanchement du songe dans la vie réelle...*), et la hantise du suicide, et le rêve du voyage en Orient... Ainsi, Nerval et Racine auraient présidé ensemble à la naissance de ce nom.

— Mais à ce compte, *Aurelia* nomme aussi bien la voie romaine qui passe près de Nice (au quartier de Cimiez où Elsa et Aragon allaient voir Matisse, en 1942) : et nous voici ramenés à un engendrement « niçois » des deux prénoms...

Toute hypothèse, on le voit, tourne en rond. A la question : « pourquoi Bérénice ? », on peut répondre aussi bien, et simultanément : à cause de Racine, de Barrès, de Nice ; et pour « Aurélien » : à cause de Racine, de Nerval, de la *uia Aurelia*... Sans parler de toutes les autres raisons qui nous échappent, culturelles peut-être⁷, mais biographiques aussi bien... Ainsi, avant toute écriture, l'incipit lui-même se révèle d'emblée surdéterminé, sa naissance témoigne d'un réseau complexe d'échanges dans l'imaginaire de l'auteur, dans sa mémoire inconsciente et consciente. Il offre donc déjà une image en réduction de l'immense élaboration narrative qu'il va déclencher.



Les quelques exemples d'écriture intertextuelle que nous avons développés dans ce dernier chapitre ne sont bien entendu que l'affleurement d'un iceberg. De cette enquête à jamais incomplète, on tirera seulement une brève conclusion d'évidence, sur ce que *n'est pas* la lecture de l'intertextualité.

D'une part, elle ne saurait se réduire au repérage des « sources » : la notion traditionnelle de source postule le prélèvement, dans un texte donné, d'un fragment tacitement tenu pour monosémique, et son insertion mécanique dans un second texte, où il garderait la même signification univoque. — On a vu au contraire que l'écriture intertextuelle implique à la fois effraction et dialogue : elle brise le réseau complexe du texte-origine pour y puiser des matériaux qu'elle organise dans un nouveau système, où ils assumeront des significations nouvelles, mais partiellement dépendantes de leur contexte ancien ; et elle suscite ainsi, d'une œuvre à l'autre, un échange fécond, une réinterprétation active (exemple : l'engendrement de Bérénice Morel à partir de « Petite-Secousse »...).

D'autre part, l'intertextualité n'est pas d'abord et pas seulement un exercice conscient, qui supposerait d'ailleurs une conception élitiste de l'écriture, réservée aux familiers du sérail (la source traditionnelle semble se justifier surtout par la joie du

7 — Pour « Aurélien », Jean-Charles Gateau suggère à très juste titre (*Silex*, 117), *l'empereur Aurélien qui sur la fin du troisième siècle anéantit dans le désert de Syrie Palmyre, capitale féminine, après avoir vaincu la reine Zénobie qu'il traîna servie à Rome.* — Hypothèse amplement confirmée, non seulement par plusieurs récurrences de « Palmyre » sous la plume d'Arçon (dont l'une dans « *Plus belle que les larmes* »), mais surtout par un passage des *Incipit* (110-1), qui rapproche expressément de notre roman le *mur d'Aurélien*, dont cet empereur fit entourer Rome.

« sourcier » qui la découvre, et s'épuise du même coup, n'ayant rien à dire sur le texte). — Au contraire, l'écriture intertextuelle implique aussi la mémoire inconsciente, elle unit le plus obscur au plus dominé, l'intervention idéologique la plus méditée (exemple : le retournement critique du *Fatum* racinien) à l'engendrement le plus secret de chaque mot du texte (exemple : le paradigme de « Césarée »)...

Il n'existe pas d'auteur « naïf » : toute grande écriture est intertextuelle, elle est cette lecture/écriture que nous avons tenté çà et là de cerner, et qui exige en retour, de chaque lecteur, de chaque « époque lectrice », un nouveau travail productif, jamais achevé. L'incipit selon Aragon implique précisément tout cela ; et la description empirique ou poétique qu'il en donne semble parfois devancer la théorisation (encore très ouverte et problématique) de ce domaine immense qu'on nomme intertextualité.

UN ROMAN COMMENCE SOUS VOS YEUX

Il faut donc remettre en cause la dichotomie d'abord affirmée entre genèse et structures : toute étude approfondie du texte littéraire conduit, tôt ou tard, à s'interroger sur le procès de sa production, dont il garde en lui la trace. — On se prend alors à rêver aux moyens de reconstituer mieux cet engendrement, par exemple en cherchant les empreintes matérielles qu'il a pu laisser dans un manuscrit : une rature, une surcharge, ne pourraient-elles confirmer l'idée qu'on s'était faite de l'émergence d'une image ou d'un mot ? Par exemple : les *Dianes chasseresses* sont-elles présentes dès le premier brouillon ? Tel paragramme où surgit « Césarée » n'est-il pas le résultat d'un ajout, ce qui permettrait de mieux juger le degré de conscience qu'il implique ? Etc.

Aragon lui-même, en offrant ses manuscrits au C.N.R.S., le 4 mai 1977, esquissait le projet d'une telle enquête, et soulignait qu'il avait voulu mettre à la portée des chercheurs

non seulement l'écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme ses repentirs, miroir des hésitations de l'écrivain [...] ses secrètes démarches, ses erreurs mêmes...

(*Essais de critique génétique*, Flammarion 1979, p. 9)

Cette étude du *texte en devenir* serait à coup sûr passionnante, s'agissant d'*Aurélien*. Il reste pourtant qu'elle ne pourrait rien dire de tout ce qui se passe *avant* le premier trait de plume : la lente maturation qui a précédé, programmé la naissance de l'incipit, et du roman tout entier ; or on a vu que c'était sans doute l'essentiel. — Et puis, est-on jamais sûr d'avoir retrouvé le *premier brouillon* ?...



On conclura en revenant une dernière fois aux *Incipit*, pour souligner que ce témoignage d'Aragon sur sa propre pratique scripturale n'a pas toujours été suffisamment pris au sérieux. Notre étude a tenté, au contraire, d'en montrer la pertinence et la fécondité. Ajoutons seulement que cette description, telle qu'il la formule en 1969, ne peut en tout cas être tenue pour une construction *a posteriori* : elle figurait déjà tout entière — au nom près — dans un article publié par *Europe* en mai 1937 (au voisinage très symbolique d'un hommage de Thomas Mann à Freud) : « Un roman commence sous vos yeux » (*L'Œuvre poétique*, VII, 343-50).

C'est un texte étonnant, dont la lecture s'impose en marge des *Incipit*. Aragon y rappelle le précédent de l'écriture automatique, qui révélait le rôle de l'inconscient dans l'invention poétique (mais devait aboutir très vite à une nouvelle rhétorique), et fait partir de là son propre itinéraire vers le réalisme. Imaginant « sous nos yeux » le début d'un roman qu'il n'a jamais poursuivi, où une *Claudine* dont nous ne saurons rien *faisait dans la petite ville l'effet d'un arc-en-ciel dans la pampa*, il interprète cet incipit dans les termes mêmes de 1969 :

Et voilà que de ce point précis, absurde, apparemment arbitraire, vient de naître à son départ le long roman de cinq cents pages où l'auteur justifiera cet arc-en-ciel, Claudine, la petite ville et la pampa.

Puis il évoque tout ce qui conditionne nécessairement ce processus d'invention *apparemment arbitraire* : la société ambiante, les idéologies qui la traversent, la culture antérieure et contemporaine, — ce que nous avons nommé les « prémisses » de l'écriture romanesque, et qui assure son ancrage réaliste. On vérifie ainsi que la pratique scripturale d'Aragon romancier n'a pas varié jusqu'à *La Semaine sainte* ; et que le réalisme qui la fonde n'a rien d'une théorie naïve du « miroir », mais implique une visée interprétative du « monde réel », et le projet de sa transformation.



TABLE

LE TEXTE D'ARAGON	9
Introduction : LIRE <i>AURÉLIEN</i>	13
1. L'INCIPIT ROMANESQUE.	
1. Non-préméditation.	17
2. Un réalisme expérimental.	19
3. Genèse et structures.	22
2. L'INCIPIT D' <i>AURÉLIEN</i> .	
1. Point de vue.	26
2. Regard.	27
3. Théâtre.	30
4. Césarée.	33
5. Problèmes de méthode.	36
3. CÉSARÉE.	
1. Chasse.	40
2. Guerre.	48
3. Inconscient.	50
4. Idéologie.	54
4. LE REGARD ET LE MASQUE.	
1. Statues, masque, vivante.	57
2. Les yeux ouverts.	60
3. L'inconnue.	63
4. Eros est Thanatos.	65
5. <i>CETTE FEMME VIVANTE</i> .	
1. <i>La prendre dans ses bras</i>	70
2. Noël, Nouvel An.	76
3. Le non-dit.	79

6. LEURS PENSÉES SÉPARÉES.	
1. Enfances.	82
2. Maternité.	85
3. L'absolu.	87
4. Métaphores.	89
5. Changer la vie.	92
6. Histoire.	95
7. L'échec.	97
7. L'ÉPILOGUE.	
1. Explicit.	101
2. <i>Aimer une morte.</i>	106
3. Bérénice.	111
8. INTERTEXTUALITÉ.	
1. <i>À partir de.</i>	114
2. Elsa.	115
3. De Verlaine à Racine.	120
4. Aragon.	124
5. Drieu, Barrès, Montherlant.	127
6. Céline.	136
7. <i>Tout Aurélien sort d'une phrase.</i>	139
Conclusion :	
<i>UN ROMAN COMMENCE SOUS VOS YEUX.</i>	142



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 AVRIL 1980
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
CORBIÈRE ET JUGAIN À ALENÇON
NUMÉRO D'ÉDITION : 1215
DÉPOT LÉGAL : 2^e TRIMESTRE 1980