



HAL
open science

“ Réalisme et revenance textuelle : Aurélien, un roman de l’amour impossible paru chez Hetzel en 1863”.

Dominique Massonnaud

► **To cite this version:**

Dominique Massonnaud. “ Réalisme et revenance textuelle : Aurélien, un roman de l’amour impossible paru chez Hetzel en 1863”.. *Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, 2010, 12, pp.ISSN 1621-8906. hal-01755902

HAL Id: hal-01755902

<https://hal.science/hal-01755902>

Submitted on 30 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

« Réalisme et revenance textuelle : *Aurélien*, roman de l'amour impossible paru chez Hetzel en 1863 », Fr. Eychart (textes réunis par), *Annales Elsa Triolet-Aragon*, n° 12, Paris, 2010, p. 213-225.
NB : ce document est présenté à partir des épreuves non-corrigées de la parution.

Réalisme et revenance textuelle: *Aurélien*, roman de l'amour impossible paru chez Hetzel en 1863

Dominique Massonnaud

Dans un remarquable article, Jean Peytard montrait la proximité entre la vision aragonienne du roman et les perspectives bakhtiniennes, en particulier en soulignant la prégnance de la notion de modèle dans les discours et la pratique romanesque¹. On se souvient, par exemple, de la définition proposée du « modèle » dans les entretiens d'Aragon avec Dominique Arban : il est alors entendu « *au sens linguistique, qui n'est pas si différent de l'homme nu, l'écorché ou le squelette des ateliers* »². Alors qu'on a souligné l'importance des réécritures dans la pratique d'Aragon romancier et poète – en s'attachant à l'intratextualité des textes repris par l'auteur lui-même et à l'intertextualité rendue explicite par les préfaces ou les après-dire, il s'agit ici d'explorer la fonction d'un réemploi resté implicite et qui, cependant, appartient à l'horizon d'écriture d'*Aurélien*. Il existe en effet un « modèle », à l'échelle cette fois d'un roman existant, déjà donné d'emblée, comme le sont les incipits aragoniens. Intitulé *Aurélien*, il a paru chez Hetzel en 1863 : la fable s'ancre dans la dimension tragique d'un amour interdit entre une femme, Marie, et un homme, Aurélien, qui est prêtre.

Le célibat des prêtres fut mis en question dans la presse française – en particulier au début de l'année 1862 – et permet de sceller dans le roman une forme de fatalité qui pourrait être dépassée, si l'on suivait l'argumentaire des laïques libéraux républicains du temps, en particulier de Jules Favre, lorsqu'il plaide le 3 février 1862 à Périgueux, dans l'affaire de « *M. Brou de Laurière, engagé dans les ordres mais n'exerçant plus le saint-ministère, [qui] veut contracter mariage* »³. Le roman de Gaston Lavalley insère, dans l'espace de sa fiction, un article de journal, déjà vieux d'un an et reprenant l'intégralité ce plaidoyer ; il est lu à deux reprises par le personnage d'*Aurélien* et constitue, sur le mode du collage d'un texte factuel, tout le chapitre VIII de la seconde partie du roman. Il apparaît donc que « *l'impossibilité du couple est le sujet même* » de cet *Aurélien* du XIX^e siècle⁴, ainsi ins-

crit dans une tradition où « *le roman relève d'un paradoxal telos. Il s'agit d'y narrer une histoire, laquelle consiste en ce qu'il n'y en ait point* »⁵. Ce réemploi d'un roman existant et la conservation du prénom du personnage éponyme le font à la fois présent dans l'ombre et mis à distance par une écriture qui va déplacer le motif de « *l'impossibilité du couple* ». La reprise est affectée d'une charge dynamique et d'enjeux poétiques et historiques qui font écho à l'ambition aragonienne telle qu'elle se manifestait déjà lorsqu'il s'agissait, avec *Les Aventures de Télémaque*, de « *corriger Fénelon* ». Mettre ainsi à distance ce qui appartient au déjà-écrit est placé par Aragon au centre de sa pratique d'écrivain, en particulier dans *Je n'ai jamais appris à écrire* :

Mon histoire, en tant qu'écrivain, ne peut se comprendre si l'on y décèle cette perpétuelle dialectique tournée contre moi-même [...] cette négation de moi-même était en même temps une constante pour moi depuis la lecture des *Poésies* d'Isidore Ducasse, et la négation de Maldoror par celui qui avait voulu être le comte de Lautréamont⁶.

Sur le plan personnel et biographique, le roman de Lavalley prend place dans une « *bibliothèque intérieure* »⁷ qui est aussi une bibliothèque familiale. Il appartient au champ des références paternelles, comme y appartiennent *Les Rougon-Macquart*, qui ont suscité l'écriture des *Rouné* par l'enfant Aragon⁸. La figure de Louis Andrieux, engage ainsi des phases d'écriture inscrites dans le jeu complexe d'une filiation qui se fait contre-écriture originale, en ne recourant ni au pastiche, ni à la parodie⁹. Sur le plan théorique, ce qui pourrait être envisagé comme une simple « source » du texte aragonien – dans une critique qui resterait alors ancrée dans les questions érudites, d'influences et de reprises – devient ici proprement un « modèle » qui suscite à la fois la construction du roman sur le mode d'une transposition du tragique et une écriture de l'écho, différé et déporté : du décalage et du croisement. *L'Aurélien* d'Aragon se fait ainsi « méta-roman » : où le roman peut être défini selon la formule de Jean Peytard comme un « *nouveau système de références* », dans un trajet de lecture-relecture qui fait de *L'Aurélien* de Lavalley un « *échangeur* », permettant la pratique d'une écriture devenue agent de transformation. Il s'agira donc ici d'observer quelques mécanismes de croisements, de mémoire, de contre-écriture à l'œuvre dans cet entre-texte¹⁰ dynamique que constitue l'entre-deux *Aurélien*.

Aurélien : un personnage réécrit au présent

Dans la troisième section des *Entretiens d'Aragon et de Francis Crémieux*, « Les personnages de mes romans et la réalité », Aragon met à distance le lien qu'on pourrait faire entre Aurélien et lui – ou Aurélien et Drieu – et ajoute :

Il y a un troisième facteur qui est une composante du personnage d'Aurélien, c'est qu'Aurélien, plus que tel ou tel homme, c'est avant tout *une situation*, un homme dans une certaine situation (...) l'homme qui ne trouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre¹¹.

À ce titre, comme le Colonel Chabert de Balzac – qui est un mort d'Empire revenu à la vie sous la Restauration – l'Aurélien rescapé d'Aragon réécrit le motif du revenant de la guerre de 1914 en effectuant une transposition des situations. La conservation du prénom, venu de l'*Aurélien* de Gaston Lavalley, est significative. Dans ce roman, le personnage est, à la manière balzacienne, un type-individualisé qui permet de traiter d'une situation ; il constitue à cet égard une sorte de chaînon manquant dans le régime de revenance textuelle qui caractérise la poétique romanesque aragonienne et, sans doute, plus largement le réalisme. L'Aurélien du XIX^e siècle tente, lui aussi, de reprendre place dans la société des hommes de chair en proposant à celle qu'il aime – et qu'il a fui une première fois – de renoncer à son célibat de prêtre et au déterminisme tragique qu'il fait peser sur leur amour, puisqu'il ne peut prendre place dans le champ de l'immanence, au sein du corps social. Alors que la présence de l'article de journal déjà mentionné est motivée dans l'économie de la fable par les encadrements aux chapitres précédent et suivant – « *Il atteint le journal et lut, pour la seconde fois, le discours suivant* »¹² puis « *Aurélien lisait toujours avec une avidité fiévreuse* »¹³ – la poétique propre à l'emploi du support de presse au sein d'une fiction permet que ce roman porte déjà l'empreinte d'un écrit-source. Le texte factuel inséré dans son entier au chapitre VIII de la seconde partie livre une solution au dilemme qui constitue le nœud tragique : il ouvre vers un nouvel ordre possible des choses et articule ainsi l'univers des fables et le « *monde réel* ». Le désir romanesque qu'aurait le lecteur de changer l'issue de l'intrigue en fin heureuse, l'inviterait alors à espérer un changement historique et social. Cependant, dans le roman de Lavalley, le « *goût de l'absolu* »¹⁴ de Marie – pourtant désormais veuve – lui fait répondre à la suggestion qu'a constitué cet argumentaire contre le célibat des prêtres, donné à lire par Aurélien¹⁵ :

Non ! Ce que vous souhaitez est impossible. Je souffre autant que vous. [...] Pour triompher de mes répugnances, il faudrait, je crois, me prouver que Dieu lui-même n'existe pas !¹⁶

« Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique » – le texte de 1966 ajouté en préface à *Aurélien* – commente l'impossibilité du couple comme sujet même du roman et paraît souligner la parenté entre le choix du personnage féminin de Lavalley, celui de la Bérénice aragonienne – en même temps que son lien avec un pilotis autobiographique du personnage : Denise Levy – du fait de la marque du pluriel qui est alors associée au personnage d'Aurélien : « *Et je n'étais, et nous n'étions, tous les Aurélien, pas pour elle, l'absolu* »¹⁷. L'après-dire insiste sur la transformation entre le roman initial et l'épilogue ajouté, censé montrer comment le goût de l'absolu chez Bérénice s'est transformé en cette conscience que vous appelez morale ou politique, qui lui fait dire : « *il n'y a vraiment plus rien de commun entre vous et moi, mon cher Aurélien, plus rien.* »¹⁸.

Le dénouement tragique du roman de Lavalley, paraît ainsi avoir été « corrigé » par Aragon : dans l'épilogue d'*Aurélien*, où cette fois, l'attitude de la femme est facteur de changement, alors que le dénouement ultime – que constitue ensuite la mort de Bérénice, tuée par l'aviation nazie – imposerait, pour être à son tour corrigé, une autre transformation de la situation historique. Ces observations, sur le plan des effets d'agencement d'intrigue à partir de situations mises en parallèle pourraient cependant paraître relever de constantes, plus proprement liées à l'Histoire dans son rapport à l'histoire du genre romanesque, si l'on n'observait, entre les deux *Aurélien* – dans le détail de la construction des personnages et dans la mise en scène de leur lien – de nombreux points de concordance et de transposition qui apparaissent de façon effective : ils relèvent bien – sur le plan micro structurel cette fois – d'une logique du réemploi avec écart.

Effets de rémanence

La lecture comparée des deux *Aurélien* suscite un effet de textes assez saisissant : la présence de sortes de flous de bougé¹⁹, comme s'il s'agissait de deux portraits du même personnage qui ne coïncideraient pas tout à fait, ainsi qu'il est dit du portrait de Bérénice projeté par Zamora dans le texte aragonien :

Il trouvait Madame Morel très intéressante parce qu'elle avait des yeux volés, des yeux qui appartenaient à un autre visage,

et que, par conséquent, quand il la peindrait, il aurait deux modèles, celui qu'on voit et celui qu'on ne voit pas²⁰.

Il s'agit donc de donner ici à voir la présence d'un roman-modèle, fantôme qui hante l'*Aurélien* d'Aragon. On peut ainsi noter quelques traces qui ancrent la figure de Bérénice du côté de la tentatrice telle qu'elle est donnée dans le registre chrétien : on pense par exemple à cette caractérisation par Edmond Barbentane : « *Cette femme c'est le diable dans le bénitier* ». Le travail de génétique sur un des manuscrits d'*Aurélien* présenté par Lionel Follet²¹ signale des gestes de correction significatifs qui me paraissent valider l'idée d'une mise à distance, d'un gazage du modèle : une atténuation par exemple. Aragon remplace, au chapitre 42, « *la profanation du désir* » [manuscrit] par « *la profondeur du désir* » [texte imprimé], ce qui suppose une correction sur tapuscrit ou sur épreuves qui éloigne de la dimension proprement sacrilège liée à l'amour du premier *Aurélien*. Le critique commente également les nombreuses ratures concernant l'onomastique qui manifestent un grand soin aragonien – dont Jean Peytard souligne dans la discussion qui suit, le caractère étonnant : vu la vacuité sémantique des noms propres. La présence du modèle que constitue le roman de Lavalley peut fournir sur ce point un éclairage. On lit dans *Aurélien*, « *Bérénice s'empare du Lulli's, l'emplit et le transforme, il n'y a plus qu'elle ici, et c'est elle qu'il retrouve dans cette fournaise, dans cet enfer...* ». On sait que le Lulli's est le lieu de première rencontre amoureuse lors de la danse où apparaît la Bérénice de dessous, la Bérénice aux yeux fermés qui hantera Aurélien. Dans le roman de Lavalley, la première scène de rencontre et d'aveu survient alors que le jeune prêtre, dans son église normande, passe de la « *musique sacrée à des idées plus vagues, plus indéçises* » et chante alors, en s'accompagnant, non pas Lully mais l'*Élysée* de Gluck :

avec tous les murmures de la nature, avec tous les soupirs de la volupté, avec tous les tressaillements du désir inassouvi. à cet instant, [...] une femme voilée s'arrêta, timide et hésitante sur le seuil²².

Pour donner l'idée de la variété des effets d'échos textuels, on peut ajouter que l'on observe dans le roman de Lavalley, sur le plan des énoncés et de l'agencement de l'action, la présence récurrente de blessures d'Aurélien : au front – deux fois – puis à la main²³. Elles scandent les prises de conscience dans les étapes de la cristallisation amoureuse : on se souvient alors du motif de la blessure à la main de l'*Aurélien* d'Aragon, dont j'avais montré naguère l'importance

séquentielle dans le roman²⁴. De façon beaucoup plus massive, Lavalley inscrit le passage par la figuration plastique pour que fasse retour, de façon saisissante, l'image de la femme aimée. Le tableau, puis le masque, associés à Marie Letourneur sont ainsi essentiels dans l'intrigue. Avant *À la Recherche du temps perdu* et *Odette Swann*, la chambre d'Aurélien comporte une tapisserie qui raconte l'histoire de Geneviève de Brabant et lors de la première visite dans l'église normande, alors que le personnage a fui Paris et sa tentation amoureuse, le curé qui accueille le jeune vicaire annonce : « *Aurélien, avez-vous entendu parler d'Alessandro Filipepi dit Sandro Botticelli ? [...] vous allez me dire si mon tableau vaut celui du Louvre* »²⁵. La toile est ensuite décrite « *c'était une peinture sur bois de grande dimension. [...] On y voyait une vierge qui tenait l'enfant Jésus sur ses genoux et lui baisait le front* »²⁶. Lorsque le vieux curé la dévoile, le récit met en scène de façon emphatique la puissance de la reconnaissance amoureuse qui déplace la figure de la *Vierge au vitrail* dans le champ du réel et de la femme de chair :

Voyez! [...] Le jeune prêtre regarda. Aussitôt, il poussa un cri perçant, qui retentit au loin sous les voûtes de l'Église. – Ah s'écria-t-il, Marie !²⁷

À la fin du roman, alors que Marie est morte noyée, Aurélien revient à l'église : le lien entre la femme et la toile est alors souligné, lorsqu'apparaît, dans le texte, le motif du masque :

O terreur la vierge au vitrail avait disparu. Il ne restait d'elle que les mains... cette tête où souriait tristement la mélancolie, cette tête si belle et si suave avait été remplacée par un horrible masque noir !²⁸

Le texte aragonien s'empare donc d'un roman-modèle qu'il transforme, par jeux de décalage de situations et de motifs : l'*Aurélien* de Lavalley est comme un de ces nus d'Académie dont l'artiste donne ensuite un rendu singulier. Les marques de l'emprunt sont donc sensibles mais ne suffisent pas à rendre compte du phénomène à l'œuvre dans cette écriture qui est aussi une relecture. Il s'agit donc, à présent, d'aborder quelques aspects plus proprement poétiques, dans le traitement aragonien du modèle.

Poétique de la revenance : la « dissonance d'Aurélien et de son ombre »

Afin d'entrer davantage dans le détail du travail de réécriture, j'observerai ici quelques retours sensibles de l'Aurélien de dessous, celui qui hante le visage donné à l'Aurélien d'Aragon. Il s'agit de lire le travail de miroir et de contre-écriture, au cœur d'une pratique dont on trouve l'écho, démultiplié, dans *La Mise à mort* : « *Anthoine commençait à s'intéresser au passé comme reflet du présent, à mon inverse* ». On approchera en effet *Aurélien*, sur le mode du « *roi Janus prisonnier, que j'aime absurdement supposer bifrons, à deux visages contredits* »²⁹. Dans l'entre-deux des romans, on note que la première caractérisation donnée par Lavalley fait d'Aurélien en fait « un grand jeune homme »³⁰ aux « *yeux noirs dont le feu naturel paraissait prêt à s'éteindre sous un coup de mélancolie* »³¹. Au début du roman, les commentaires de la grand-mère et le discours direct associent le personnage au motif de la vacuité :

Vous avez entendu parler des expériences sur le vide ? Et bien il me semble que mon corps est comme le récipient d'une machine pneumatique, et qu'on en a retiré le sentiment et la pensée.³²

On lit plus loin : « *Je m'ennuie, oui, je m'ennuie !... [...] Oh ! un but, un but !...* »³³ Il est celui qui « *sent en [lui] des forces inactives* » qui est gagné par un « *état de tiédeur et d'indifférence* »³⁴. Il manifeste, de fait, une indifférence politique face aux journaux et n'y lit – dans un quotidien vieux d'un an – que ce qui peut concerner sa propre situation³⁵. Cet Aurélien est aussi à sa manière – et dans ses activités de prêtre – ce qu'est celui d'Aragon pour les femmes, un « *homme qui ne prête pas à conséquence* » : une page du roman de Lavalley détaille assez longuement l'indifférence qu'il suscite chez ses paroissiens : « *il n'eut pas de succès [...] il est de ces natures ardentes qui n'échaufferont jamais personne* »³⁶. La formule aragonienne qui, en une relative, détermine l'identité du personnage paraît donc opérer une condensation fort efficace des observations et commentaires qui détaillaient longuement l'effet produit par Aurélien sur autrui, dans le texte de 1863. L'*Aurélien* de Lavalley prend également valeur matricielle lorsqu'il fait place au récit d'une longue rêverie amoureuse du personnage, où la femme est passante et revenante, présence obsédante³⁷ : la ressaisie d'Aragon diffracte ce passage en leit-motif qui obsèdent aussi le texte et le lecteur. Si l'on poursuit le travail de repérage qui permet de constater l'empilement des données,

créant un effet de superposition des images des deux Aurélien, on observe que les personnages sont également, de façon frappante, associés au motif de l'homme à sa fenêtre : l'Aurélien de 1863 contemple le jardin du Luxembourg³⁸ puis de façon encore plus significative, l'eau, à plusieurs reprises. Le motif de l'eau intervient de façon insistante et structurelle dans le roman de Lavalley, il constitue un élément récurrent dans la trame compositionnelle. Ainsi, dans la seconde partie, située en Normandie, un personnage – qui a pu susciter l'écriture du « Riquet » aragonien – fait d'Aurélien « *un fainéant de la ville qui s'amuse à regarder l'eau* »... Les deux Aurélien sont aussi « *excellent[s] nageur[s]* »³⁹. à son arrivée à Surville⁴⁰, au début de la seconde partie, la contemplation d'Aurélien génère un long moment de prose descriptive : « *Il était en face de la mer. Il n'y avait pas un seul brisant, un seul flocon d'écume sur cette immensité bleue [...]* »⁴¹. Cependant, la mise en mots figure dans cette page le destin double ou le destin coupé en deux⁴² qui se propose alors au personnage :

Le voyageur restait appuyé à la barre de l'écluse et regardait devant lui... Il écoutait aussi sous ses pieds le clapotement de la vague, qui venait se briser mollement contre l'écluse... Parfois on lui résistait... C'était un flot d'eau douce qui s'échappait par la fissure des planches... Et les deux vagues se heurtaient et se soulevaient écumantes, comme deux volontés qui se contrariaient⁴³.

La comparaison explicite ici de façon très marquée la fonction qui est ensuite dévolue au motif de l'eau : salvatrice ou mortelle dans cette intrigue, où Marie meurt, noyée... où Aurélien la voit morte sur la plage : « *C'était plus hideux et plus effrayant que la morgue* »⁴⁴. Il est saisissant d'observer la réécriture aragonienne de ce moment – la vue depuis l'écluse – avec l'emblème du « *pli du coude du fleuve, dans son M veineux* ». La trouvaille langagière est prêtée, on s'en souvient, au personnage d'Aurélien et commentée par Mary de Perceval : « *C'est joli, ça fait Paul Morand !* » ; elle souligne ainsi l'ancrage de l'image dans l'ordre du romanesque. Le récit se poursuit : « *Aurélien coupa sèchement. Je vous dis que ça me trouble... de penser que je suis ici à l'M veineux de la Seine...* ». Le discours direct assure ensuite une condensation paradigmatique des éléments textuels épars, dans l'ordre syntagmatique, linéaire, du roman de Lavalley – le motif des noyées se développe – alors qu'est déplacée l'opposition entre les eaux douces et les eaux salées qui figuraient les infléchissements contradictoires de la destinée dans l'extrait cité précédemment :

La Seine parle tout le temps, tout le temps du suicide [...] Ce qui me trouble c'est de me représenter le sens, continuellement, de cette eau qui coule, de ce sang bleu, devant moi... Je saisis bien qu'il vient de derrière, et qu'il s'en va vers l'aval, vers la mer... Mais les veines, Mary, remontent vers l'épaule, vers le cœur, j'aurais eu tendance à me représenter les choses à l'inverse.⁴⁵

Ici, la question du sens – de la direction et de la signification – sont dits, littéralement et dans tous les sens, par la lettre « M » et trouvent figuration dans le fleuve, contre-sens ou contre-corps à l'inverse de celui où, par les veines, circule le flux qui fait retour. Sur le plan métaromanesque, ce passage paraît donc un indice significatif de la contre-écriture à l'œuvre dans la pratique aragonienne.

En effet, le travail de la revenance ne relève pas d'un décalque qui reviendrait à écrire « au bien » un roman antérieur. On observe également des jeux de déplacements qui complexifient la reprise : à la fin du chapitre VII de l'*Aurélien* d'Aragon, le personnage qui revient « *dans ces lieux de lumière où la vie ne s'éteint pas, quand les autres sont endormis* » est présenté avec la force de résonance portée par l'emploi du plus-que-parfait : « *Il était venu la veille, et le lendemain pourrait encore l'y ramener. L'y ramener comme la mer, une sorte de noyé, une manière d'algue* »⁴⁶. La prégnance, inscrite par ce passé dans le passé, est ainsi soulignée, développée sur le mode de la permanence du retour, alors qu'Aurélien appartient, par la comparaison, au chapelet des corps charriés par les eaux. Les caractérisations liées à Aurélien dans le roman de Lavalley croisent parfois celles prêtées à Bérénice par Aragon. Sur le plan du devenir historique, on a vu que l'Aurélien de Lavalley est une conscience que l'amour pourrait transformer, alors que Marie reste dans le champ de l'absolu. La réécriture aragonienne échange, croise les places. Dans les toutes premières pages du roman de 1863, un détail est significatif : le personnage éponyme, lorsqu'il est vu pour la première fois, peut paraître... laid⁴⁷ :

Il en est de certains visages comme de certains tableaux. Le vulgaire passe à côté d'eux avec indifférence et sans leur faire l'honneur d'un coup d'œil⁴⁸.

Il faut du temps pour appréhender dans toute sa complexité et ses dessous le personnage : comme l'œuvre il se révèle dans le rapport à une durée qui s'inscrit et impose au texte une remarquable épaisseur paradigmatique.

Alors que Jean-François Hamel, dans un bel ouvrage récent, a montré en quoi les formes de la « *revenance* » caractérisent « *le régime moderne d'historicité* »⁴⁹, il apparaît qu'après ses lectures de Marx ou de Blanqui, on puisse retrouver avec force sa proposition sur un autre plan : celui d'une poétique aragonienne du réemploi, qui se fait alors singulier travail de la revenance textuelle. La présence d'une mémoire de lecteur dans l'écriture permet au roman réaliste d'être le lieu de strates déposées qui font ainsi le roman moderne depuis qu'on est entrés dans l'âge démocratique. Où « *l'écriture n'est pas seulement faite par un seul mais par tous* » grâce au tressage de jeux de rémanence qui travaillent l'écriture en prose. Il apparaît, de plus, que cette poétique de la revenance textuelle – d'ordre mémoriel – est aussi le moyen d'inscrire le roman dans l'histoire : de donner la mesure des écarts, l'aune du temps passé et des variations ou variantes entre les situations représentées et les manières de les représenter. Le tourniquet discursif des intertextualités explicites ou implicites fait alors entrer les voix des textes premiers et les discours du monde dans l'espace romanesque et ne relève pas d'une référentialité purement littéraire ou artistique : où l'œuvre autotélique ne parlerait que d'elle-même et pour elle-même. à ce titre, déjà, l'*Aurélien* de Gaston Lavalley, se faisait timidement « *polyphonique* » en s'ouvrant à la voix de Jules Favre ; il pouvait donc bien être saisi comme un « *modèle* ».

Dominique Massonnaud

Notes

1. Peytard, Jean, « Aragon, la linguistique et le roman », *Recherches croisées*, n° 2, Dijon, Université de Franche-Comté, 1989, pp. 199-232.
2. Aragon parle avec Dominique Arban, Paris, Seghers, 1968, p. 69.
3. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, Paris, Hetzel, 1863, p. 235.
4. Aragon, Louis, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », *Œuvres romanesques complètes*, éd. par D. Bougnoux, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2003, t. III, p. 7.
5. À propos de *La Princesse de Clèves*, Calle-Gruber, Mireille, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989, p. 169.
6. Aragon, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* [1969] rééd. Paris, Flammarion, « Champs », p. 102.
7. Butor, Michel, « La critique de l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 16.
8. L'*Aurélien* de 1863 a reçu, dès parution, une critique relativement élogieuse du très jeune Émile Zola, dans *L'Écho du Nord* : il le place dans la lignée des romans sandiens – qu'il oppose aux romans stendhaliens manifestant « *la curiosité froide de*

l'anatomiste » – en ce que ce « livre est devenu une thèse, un plaidoyer en faveur de la liberté de l'amour, que la société de l'avenir nous donnera comme celle du passé nous a donné la liberté de conscience. Ce n'est donc pas là l'histoire brutale, toute d'analyse et sans conclusion, dont j'ai parlé plus haut ; c'est un récit ému, plein d'arguments touchants, et qui amène par la pitié le lecteur à réclamer l'abolition du célibat des prêtres ». Zola, Émile, *Aurélien*, par M. Gaston Lavalley (Librairie Hetzel, 1 vol. in-18 Jésus). Article paru dans *L'Écho du Nord*, 19 juillet 1864 et repris dans Zola, Œuvres complètes, *Les débuts (1858-1865) Chroniques et critiques (1863-1864)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2002, tome 1, pp. 373-377.

9. En termes bakhtiniens, cette contre-écriture me paraît relever de la notion de « mésalliances », telle qu'elle est définie dans *Poétique de Dostoïevski* ; je tente de développer cette analyse dans un livre : *Aragon ou le roman hanté, pour une poétique historique de la revenance textuelle* (travail en cours). Je remercie Fabienne Bonino dont le travail de thèse s'attache à cette notion, revendiquée par Claudio Patienza dans son travail de cinéaste : elle a attiré mon attention sur son caractère éminemment productif. Bonino, Fabienne, *L'art dans le cinéma de Belgique : vers l'image palimpseste*, 2009, Université d'Aix-Marseille I. Cf. également Massonnaud, Dominique, « Balzac et les mésalliances bakhtiniennes : saisies de Vautrin », Colloque international « Retour à Bakhtine », dir. C. Liaroutsos et M. Hersant, Paris 7–Denis Diderot, octobre 2010, à paraître dans la revue *Textuels*.

10. Je reprends ici la formule utilisée dans un article qui s'attachait déjà aux questions de réemplois dans la pratique d'Aragon romancier (*Madame Bovary* ou *Voyage au bout de la nuit*, à propos de l'écriture d'*Aurélien*, par exemple). Massonnaud, Dominique « Les voix de l'entre-texte. Travail du réalisme aragonien, des *Voyageurs de l'impériale* à *Aurélien* », *Recherches & travaux*, n° 60, 2002, pp. 91-108.

11. Texte repris et commenté dans Aragon, Louis, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », *Aurélien, Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., p. 4.

12. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, Paris, Hetzel, 1863, p. 232.

13. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 257.

14. L'analyse entière et détaillée du chapitre XXXVI d'*Aurélien* « Il y a une passion si dévorante qu'elle ne peut se décrire... [...] Bérénice avait le goût de l'absolu » serait ici extrêmement significative du travail de contre-écriture aragonien, à l'égard du texte de Lavalley : il mêle les reprises du motif du risque tragique qu'est la femme pour cet homme « Si Bérénice était pour Aurélien le piège auquel il devait fatalement se prendre, il était lui-même pour Bérénice l'abîme ouvert » (*Aurélien*, éd. cit. p. 307) en même temps qu'il assume une position proprement critique, en faisant du « goût de l'absolu » une part du personnage, une autre femme en elle : « la dissonance de Bérénice et de son ombre » (*Aurélien*, éd. cit., p. 306). Faute d'espace, je ne peux ici développer davantage.

15. Le journal est déposé par Aurélien dans la boîte à ouvrage de la jeune femme...

16. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 266.

17. Aragon, Louis, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », *Aurélien*, in *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., p. 7.

18. Aragon, Louis, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », éd. cit., p. 14.

19. Bérénice à propos de son portrait par Zamora : « comme sur ces photos bougées, vous savez... C'est curieux... je me demande si c'est ressemblant ». Aragon, Louis, *Aurélien* [1966], Paris, Gallimard, Folio, p. 252.

20. Aragon, Louis, *Aurélien* [1966], éd. cit. p. 175.

21. Cf. Follet, Lionel, « À propos du manuscrit d'Aurélien », in *Recherches croisées* Elsa Triolet/Aragon, n° 1, Besançon, *Les Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1988, pp. 85-101.

22. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 187-188.
23. Par exemple p. 114 du roman de Lavalley.
24. Dans l'article cité ci-dessus.
25. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 175-176.
26. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 177.
27. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 178-179.
28. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 332.
29. Aragon, Louis, *La Mise à mort*, 1965, Paris, Gallimard, Folio, p. 35.
30. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 13.
31. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 19.
32. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 97.
33. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 101.
34. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 102.
35. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 228.
36. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 172.
37. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 183-184.
38. De façon insistante, par exemple, au moment de la dernière conversation d'Aurélien avec sa grand-mère, Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 107-110.
39. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 316.
40. Le caractère balzacien du toponyme dans le roman de Lavalley concorde avec une écriture qui place, dès le premier chapitre, le roman dans la référence insistante aux registres mélodramatique, puis tragique : ce geste d'encodage faisant appel aux formes littéraires existantes – connues du lecteur et qui guident sa réception – est un trait balzacien récurrent. Le roman va ensuite être, de façon très forte, placé sous le régime de la tragédie, ce dont Zola, se souvient ensuite pour *La Curée* dont il veut faire la « *Phèdre moderne* ». Ce qui fait également de ce texte de Lavalley un modèle significatif pour Aragon : le nom de « Bérénice » et l'intertextualité racinienne paraissent ainsi un écho déplacé, une invention heureuse qui complexifie l'explicite encodage de Lavalley, soulignant la conversion possible de la fatalité en destin, souhaitée mais inaccomplie. Il est amusant de constater qu'en 1863, la prégnance du référent balzacien passe inaperçue aux yeux du jeune critique littéraire qu'est Zola, lecteur de Lavalley en 1863 : on se souvient qu'il convoque les deux modèles que sont, pour un romancier, Stendhal et Sand dans l'article de *L'Écho du Nord* précédemment cité.
41. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., pp. 121-122.
42. Je reprends ici la très belle idée et la formule d'Elsa Triolet, à propos de son destin d'écrivain bilingue qui lui offre le russe et le français, le russe ou le français : au destin, à ce titre, à la fois double et scindé. Triolet, Elsa, *La Mise en mots*, Éditions Skira, « Les sentiers de la création », 1969, p. 8. Le texte d'Elsa que suivent immédiatement *Les Incipit*, d'Aragon est le premier de cette prestigieuse collection, qui accueille ensuite des textes importants de Barthes, Starobinski, Caillois, Bonnefoy, entre autres.
43. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 122.
44. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 325.
45. Aragon, Louis, *Aurélien* [1966], éd. cit., p. 97.
46. Aragon, *Aurélien* [1966], éd. cit., p. 84.
47. On reconnaîtra bien sûr ici l'écho de l'incipit d'*Aurélien*, « *la première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide* », phrase donnée d'emblée, comme le montrent *Les Incipit*. J'ajouterai qu'elle l'est d'autant plus qu'elle est le décalque de l'incipit d'un roman de Paul Géraudy, paru en 1923 et commenté dans la

NRF par Charles du Bos (*Nouvelle Revue française*, n° 125, Paris, février 1924). Cf. Paul Géraudy. *Le Prélude*, avec un Hors-texte d'Édouard Vuillard, Paris, Delamain, Boutelleau et Cie, 1923. Ce court roman présente un homme qui a « le goût de l'absolu » en matière d'amour. Henri rencontre Hélène, qui « la première fois qu'il la voit » le déçoit, donc. Il a ensuite une liaison adultère avec une autre Hélène, pour revenir vers la femme rencontrée initialement et l'épouser parce que, s'il n'éprouve pas pour elle l'amour éternel et élevé auquel il aspire, il en éprouve le « *pressentiment* ».

48. Lavalley, Gaston, *Aurélien*, éd. cit., p. 19.

49. Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire, Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, Paradoxes, 2006.