



Aragon
Œuvres romanesques
complètes

III

ÉDITION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION
DE DANIEL BOUGNOUX
AVEC, POUR CE VOLUME, LA COLLABORATION
DE BERNARD LEUILLIOT

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

nrf

ARAGON

*Œuvres
romanesques
complètes*

III

ÉDITION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION
DE DANIEL BOUGNOUX
AVEC, POUR CE VOLUME, LA COLLABORATION
DE BERNARD LEUILLIOT

nrf

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

*© Éditions Gallimard, 2003,
pour l'ensemble de l'appareil critique.
Les mentions particulières de copyright figurent
au verso des pages de faux titre.*

AURÉLIEN

AURÉLIEN

© *Éditions Gallimard, 1944, renouvelé en 1971.*

VOICI LE TEMPS ENFIN QU'IL FAUT QUE JE M'EXPLIQUE...

© *Aragon, 1966.*

APPENDICES

© *Succession Aragon, 2003.*

VOICI LE TEMPS ENFIN
QU'IL FAUT
QUE JE M'EXPLIQUE*...

On m'a souvent demandé de m'expliquer sur *Aurélien*, on m'a pris à partie sur le personnage, les personnages d'*Aurélien*, et j'ai laissé longtemps parler, puis j'ai fini par avoir envie de répondre. Fragmentairement. Pour me débarrasser des gens. À la fin, sur un ou deux sujets, je me suis décidé à placer les critiques et les commentateurs devant quelques notions dont ils fussent obligés de tenir compte. Cela ne couvrait pas tout. Parce que dans ce que j'ai écrit, *Aurélien* ne soulève pas que la question d'Aurélien et de ses comparses, mais en général la question du roman, de l'invention des personnages, de leur ressemblance avec des modèles multiples, des motifs profonds de l'auteur pour se livrer à ce mélange d'aveux, de portraits, de mensonges et de masques. Depuis plusieurs années, je ne fais en réalité que répondre aux questions que pose *Aurélien* à qui sait lire. Aussi en écrire la préface me semble-t-il une entreprise risquée : non pas aux yeux des autres, mais aux miens. Par où prendre le problème... il m'est brusquement venu à l'idée qu'il s'agissait moins de le poser que de partir d'où j'étais arrivé, au moins récemment, par exemple parlant d'*Aurélien* avec Francis Crémieux, au milieu de mille choses dans les *Entretiens* radiophoniques que j'avais eus avec lui d'octobre 1963 à janvier 1964 et qui furent par la suite publiés en livre chez Gallimard (juin 1964). Deux fragments de ces entretiens

* *Bérénice*, acte II, scène II.

me serviront ici d'amorce à cette introduction, à ce que j'ai l'envie de dire comme à ce que j'ai l'envie de taire.

C'est dans le *troisième entretien* (*Les Personnages de mes romans et la réalité*) que l'on trouve le premier de ces fragments. Francis venait de me faire remarquer qu'on avait dit successivement, d'abord qu'Aurélien, c'était moi, et puis que c'était Drieu La Rochelle. Je répondais :

A : *On a dit essentiellement que c'était moi et c'est moi qui ai dit que c'était Drieu La Rochelle. Drieu a été un ami de ma première jeunesse, dont je me suis trouvé séparé, et quand je parle de Drieu, je ne parle que de cet ami que j'ai eu, je ne parle pas de ce qu'il est devenu, ce sont deux êtres incompatibles. Drieu est aujourd'hui effectivement très à la mode, on donne de lui les images les plus diverses et les plus folles qui n'ont aucun rapport avec l'homme que, pas seulement moi, tous ses amis ont connu. Et je pense qu'Aurélien est un portrait plus fidèle de Drieu, bien que ce ne soit que partiellement un portrait de Drieu. La chose était indiscutablement dans ma tête. Il va sans dire que bien des traits d'Aurélien viennent de moi, parce que je n'étais pas dans Drieu et que, quand je mettais Drieu en face de certaines situations, c'était en moi que se trouvaient les solutions et les pensées. Mais Aurélien n'était pas plus, au fond, Drieu La Rochelle que moi-même. Il y a un troisième facteur qui est une composante du personnage d'Aurélien, c'est qu'Aurélien, plus que tel ou tel homme, est avant tout une situation, un homme dans une certaine situation. C'était avant tout pour moi l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice, en 1918, l'homme qui est revenu et qui ne retrouve pas sa place dans la société dans laquelle il rentre. Et que ce côté « ancien combattant » ait existé chez Drieu comme chez moi-même, avec des formes différentes, cela est certain. S'il relève de quelque chose dans le personnage d'Aurélien, c'est surtout d'une image littéraire qui existait déjà à cette époque (sans être entièrement approfondie) de l'« ancien combattant » et qui m'avait beaucoup frappé alors : image que j'ai eue constamment dans la pensée en écrivant Aurélien. Je veux parler du personnage de Chéri, non pas le Chéri de Chéri, mais celui de La Fin de Chéri¹. Et je reconnais qu'Aurélien doit énormément au roman de Colette. Sans doute, Colette ne portait-elle pas ce qu'elle sentait fémininement, à propos de La Fin de Chéri, jusqu'aux conséquences que moi, qui étais un homme plus jeune et animé d'autres préoccupations, je voulais souligner. Mais quand même, on ne peut admettre qu'Aurélien soit telle ou telle personne, et oublier cette lumière particulière qui me venait de Colette et dont je lui rends volontiers... dira-t-on la paternité ou la maternité ?*

Peut-être faudrait-il ajouter à ceci quelques précisions :

Aurélien n'est ni Drieu ni moi, si j'ai pourtant cherché dans l'un et dans l'autre une sorte de vérification du personnage créé. Par exemple, quand j'ai commencé à écrire *Aurélien*, en faisant d'Aurélien un homme de la classe 11 qui avait achevé sa guerre à l'armée d'Orient, je pensais certainement à Drieu¹. Mais j'avais alors sous les yeux le développement du personnage, dans Drieu homme de Doriot, écrivant dans *L'Émancipation nationale* un article de dénonciation contre moi². Mon propos était bien de mener, par la logique de sa vie et de l'histoire, ce personnage, montré d'abord dans sa jeunesse comme *un* Drieu, inspiré de celui qui avait été mon ami, jusqu'à en faire un homme de Vichy : mais, d'emblée, j'avais décidé de maintenir cette évolution dans des limites autres que celles de la vie, de m'en tenir à un Drieu qui n'irait pas jusqu'à l'horreur du doriotisme, simplement devenu par la force des choses, sa famille, un industriel croyant à la nécessité d'en passer par les voies prescrites par le Maréchal.

Ceci tenait à une idée que je me fais du roman : au contraire de ces écrivains pour qui l'art consiste à grossir, à accuser les traits, à mettre dans son jeu (à des fins de démonstration) des cartes irrécusables, à présenter les êtres fictifs sous un jour qui en aggrave les traits, j'estime pour ma part que le roman exige qu'on rende vraisemblables les individus et les faits en les ramenant à des proportions plus tolérables que celles de notre vie, des proportions qui ne soient pas celles des *traîtres* du mélodrame, mais qui correspondent à l'âme du lecteur plus qu'à la psychologie supposée du *méchant*. D'aucune façon, il ne s'agissait pour moi de *condamner*, voire de *dénoncer* Aurélien. Je voulais montrer en Aurélien, par Aurélien comment l'homme d'hier, un soldat de l'autre guerre, arrivé à l'âge de la responsabilité, n'a pas reconnu le destin auquel il était à nouveau entraîné. Et pourquoi il ne pouvait pas le reconnaître, pour quelles raisons anciennes, que cachait la jeunesse, et comment il était à nouveau à la merci des raisons qu'on lui donnerait d'accepter le malheur français ainsi qu'il avait par deux fois accepté la guerre. Et, écrivant ceci aujourd'hui, vingt-deux ans après avoir achevé *Aurélien*, j'en regarde encore le personnage sans haine, avec le respect dû à l'être humain, à un être humain que j'ai cherché à comprendre, même si derrière Aurélien Leurtillois se profile un paysage atroce. Même si Aurélien Leurtillois, qu'il le veuille ou non, devait au-delà du roman devenir l'instrument de tout ce qui m'est ennemi. Avouerai-je que je crois ainsi rendre plus impossible que par

la caricature la formation future des Aurélien Leurtillois ? Le recours à la caricature dans le roman me semble une des pires formes du désespoir¹. Non que je sois incapable de désespérer. Mais je disais que je crois nécessaire de montrer les hommes avec, en eux, une confiance qu'il m'importe peu au bout du compte d'avoir mal placée. De laisser à mes personnages les proportions humaines. Même si j'écris *contre* mes personnages. Enfin j'ai toujours prétendu qu'il fallait non point regarder la réalité à la loupe, mais au contraire la *sous-écrire*, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité. Ce que je dis ici vaut, aussi bien que pour Leurtillois, pour les autres figures du roman. Si l'envie me prenait de vous raconter la vie réelle, la biographie des modèles ou pilotes d'après lesquels j'ai inventé les comparses d'*Aurélien*, on serait sans doute extrêmement surpris de constater que tout mon effort a été pour les *banaliser*. Le difficile, disait Paul Valéry, est de « faire le gris² ». Si pas du tout de la poésie, cela est vrai, au premier chef, du roman ; et c'est en quoi le roman ne ressemble pas au théâtre, parce que le roman n'a pas besoin du grossissement nécessaire à la scène.

Je ne parlerai pas ici des sources de mes personnages secondaires, parce que cela exigerait de parler d'une certaine façon de gens réels, qui sont encore de ce monde, ou du moins, pour certains, toujours vivants dans l'esprit de gens qui furent les leurs et leur ont survécu. *Aurélien* n'est pas un livre à clefs. Ou tout au moins, c'est un livre à fausses clefs. Drieu est une fausse clef d'Aurélien. Mais peut-être puis-je aujourd'hui me permettre de parler de Bérénice, sans livrer l'original à la curiosité des lecteurs. Que Bérénice a été écrite, décrite à partir d'une femme réelle, je n'en disconviens pas. Mais *à partir*. Que ce soit à partir d'une jeune femme qu'à peu près au temps d'*Aurélien* j'ai rencontrée, et j'ai aimée, ou cru aimer, à en être malheureux, cela, pourquoi le dissimulerais-je³ ? Il n'y a rien eu entre elle et moi. Il n'y a rien eu entre Bérénice et Aurélien. Mais tout le développement (l'aventure) est ici entièrement inventé. Comme, peut-être, à l'épilogue, cette idée que Bérénice a toute sa vie pensé à Aurélien, est en réalité une sorte de revanche, assez gratuitement prise par moi sur la vie. Pour autant que je sache, la vraie Bérénice a aimé un homme qui n'était ni Drieu ni moi, avec lequel elle a, comme on dit, fait sa vie. Je ne l'ai jamais revue. J'ai toujours pensé à elle avec une certaine tendresse, qui n'a rien à voir avec l'amour. C'est qu'elle est plus que

toute autre chose, à mes yeux, une image de ma jeunesse, une image de la jeunesse. Plus qu'une image d'un amour, au fond, qui est inventé ici de toutes pièces. Mais elle avait la passion de l'absolu. Cela, oui. Et je n'étais, *et nous n'étions*, tous les Aurélien, pas pour elle l'absolu.

De plus, il est vrai qu'écrivant *La Défense de l'Infini*, ou tout au moins ce fragment qui en a survécu (*Le Cahier noir*), je pensais à elle, bien que l'anecdote du *Cahier* fût purement imaginaire. Je ne crois pourtant pas, entreprenant *Aurélien*, avoir songé à ce texte ancien dont je n'avais plus copie dans les conditions de l'exode ni m'être dit que Bérénice allait être Blanche reprise, puisque leur modèle *physique* commun était la même femme. J'avais *oublié* cette Blanche. Au point d'appeler la femme d'Edmond Barbantane Blanchette, dès *Les Beaux Quartiers*, mais le diminutif même marque l'écart entre Bérénice et Mme Barbantane, l'écart entre une existence relative et le goût de l'absolu. C'est peut-être pourquoi dans *L'Oubli*, comme on le verra, j'ai repris le nom de Blanche (pas seulement) comme le nom passe-partout de mes imaginations, parce que dans *L'Oubli*, venant après *La Mise à mort*¹, il me fallait donner une preuve, par le nom même de la femme, que je ne parlais pas de toi, proclamer que cette femme n'était pas Elsa, au contraire de ce que j'ai fait pour Fougère.

Quand Francis Crémieux m'interrogeait, je venais de publier *Le Fou d'Elsa*, dont la moralité même, l'horizon, est le couple de l'homme et de la femme, en quoi *Le Fou* voit le bonheur de l'homme ou tout au moins son avenir. Aussi mon interrogateur était-il tout naturellement amené à supposer la vie telle qu'elle apparaît dans mes romans avec cet idéal du *Fou*. Notamment dans *Aurélien*, qui semble fonder comme un principe l'impossibilité de la formation du couple. Cela se trouve dans le sixième entretien (*Il n'y a pas d'amour heureux*) où le poème qu'a popularisé Georges Brassens² est le point de départ de la discussion, pour cette raison que de tout ce que j'ai écrit, c'est ce qui semble sous ma plume même m'apporter la plus évidente contradiction. On en était donc venu à nouveau à *Aurélien* comme exemple. Et je répondais à Francis Crémieux :

A : *L'impossibilité du couple est le sujet même d'Aurélien*³. *Il y a une grande différence entre ce livre et les romans qui l'ont précédé : c'est qu'ici, entre le commencement de la vie d'Aurélien et le moment où nous le prenons dans le roman, est intervenue la rupture de la guerre de 14.*

(J'entends dans le roman même, mais on notera que cette rupture fait image avec ce qui s'est aussi produit pour l'auteur, la rupture de la guerre de 39 entre Les Voyageurs et Aurélien.) Et sur Aurélien Leurtillois, sur la femme qu'il aime, le poids de la guerre récente pèse lourdement. L'homme, ici, n'a pas mis en cause les idées qui étaient celles des siens, les idées reçues de son milieu, bien qu'il vienne d'en être séparé pendant toutes les années de la guerre. Le sujet du livre est l'impossibilité du couple précisément du fait que la femme, elle, a eu une certaine continuité de pensée malgré la guerre, à cause de la continuité de sa vie, sans l'entraînée des tranchées, et qu'elle est de ce fait même à un autre stade de pensée qu'Aurélien. Bérénice ne peut pas s'entendre avec Aurélien : et, bien que la question ne soit nullement soulevée dans le corps du livre, dans l'épilogue où Aurélien retrouve Bérénice aux jours de l'exode et de la retraite, aux dernières heures de la guerre de 40, éclate le divorce des vies des deux protagonistes, et le divorce de leurs idées. Voyez-vous, l'impossibilité du couple, même s'il s'agit ici d'un roman qui se déroule pour l'essentiel au début des années 20, je n'ai éprouvé la nécessité de la décrire que bien plus tard. Dans les années qui marquèrent le fond de l'abîme, au-delà de la défaite. Dans les années 42-43.

C : C'est dans ces années-là que vous avez écrit Aurélien¹ ?

A : C'est dans ces années-là que j'ai écrit Aurélien, à l'époque même où j'ai aussi écrit « Il n'y a pas d'amour heureux ».

C : Pendant ce temps-là, Elsa Triolet terminait Le Cheval blanc.

A : Aussi peut-être ne manquera-t-on pas de dire que si, mari et femme, nous pouvions être alors deux écrivains travaillant côte à côte, c'est la preuve du contraire de ce que je viens d'avancer. Ce serait ici s'en tenir à l'allure extérieure des choses. J'ai écrit, effectivement, Aurélien quand j'ai vu Elsa commencer à écrire Le Cheval blanc. C'est ce spectacle, pour moi extraordinaire en 1941-1942, qui m'a donné le courage d'entreprendre autre chose que les poèmes directs de la période dans laquelle nous étions². Et j'ai essayé d'écrire, comme une sorte de contrepoint du Michel du Cheval blanc, le personnage d'Aurélien, l'ancien combattant de la guerre de 14-18, comme en réplique à Michel Vigaud, l'homme qui devient le combattant de la drôle de guerre de 39. Le sujet en a été pour moi constamment éclairé à cette lumière d'Elsa. Et cela est si vrai que l'on trouve même le nom du Cheval blanc dans Aurélien, jeu que personne n'a sans doute remarqué. C'est où est décrit l'intérieur d'une femme qui a décoré son appartement avec toute sorte d'objets blancs, opalines, simples plastrons de chemise d'homme, qu'on change quand ils sont sales, aux murs de la salle à manger, enseignes d'auberges ou de cabarets Au Cheval blanc...

C : Mais ça, c'est un clin d'œil que l'on peut...

A : Et ce clin d'œil apparaît aujourd'hui un peu plus qu'un clin d'œil. L'obsession du Cheval blanc n'a cessé de m'occuper l'esprit pendant que j'écrivais Aurélien. Vous me direz alors que c'est là même la preuve du couple, l'union d'esprit entre Elsa et moi dans ces années. Mais j'ajouterai pour vous que j'ai écrit ce livre sur l'impossibilité du couple, dans un moment où il y a eu une sorte de drame entre nous. Et ce drame, c'était le drame même qu'exprime le poème « Il n'y a pas d'amour heureux ».

C : *Qui en est donc vraiment contemporain ?*

A : Je vous l'ai dit. Ce poème est des premiers jours de 1943. À cette époque, Elsa a voulu me quitter¹. Je peux vous raconter pourquoi et comment, cela n'est pas d'un caractère tellement intime. Il y avait alors, dans les mouvements de résistance auxquels nous appartenions, une loi à laquelle on ne pouvait manquer et qui voulait que deux personnes, le mari et la femme, ou quels que soient leurs rapports, travaillant dans ces mouvements, n'eussent pas le droit de continuer à habiter ensemble parce qu'ils multipliaient ainsi par deux les possibilités d'amener la police à leurs trousseaux, de mettre ainsi en danger un nombre plus grand de personnes, et par là le mouvement même. Je croyais avoir justement transposé la chose, moi qui travaillais, comme on disait par raccourci, en essayant de persuader Elsa que ce qu'elle écrivait était suffisant comme travail social. Elsa ne le pensait pas et elle me disait : « Je ne peux admettre l'idée qu'on arrivera à la fin de cette guerre et que quand on me demandera : " Et vous qu'avez-vous fait ? " je devrai dire : " Rien. " » Et puisque, si elle travaillait, nous ne pouvions rester ensemble, elle avait décidé de me quitter. Ça été pour moi... bien sûr, je sais, je le sais ! il y avait certainement dans mon esprit un double point de vue : si je faisais honnêtement état de cette règle des mouvements de résistance et de la sécurité, en même temps il y avait chez moi le désir de protéger Elsa, d'éviter qu'elle eût à payer pour ce travail, qu'elle tombât victime de l'occupation et de la lutte policière contre la Résistance. Mais, quoi qu'il en fût, la question se posait, si elle voulait travailler, que nous nous séparions. Ce drame entre nous s'est réglé par simple insubordination aux règles de la sécurité : Elsa donc a travaillé, j'ai continué de le faire et nous avons continué d'habiter ensemble. Seulement, nous avons pris les précautions nécessaires pour que ceci ne soit un danger pour personne. Et, effectivement, il n'y a eu jusqu'à la fin de l'occupation aucun accident ni d'un côté ni de l'autre. Cependant, l'essentiel de cette histoire est ailleurs : Elsa m'avait arraché mes lunettes masculines, ces préjugés de l'homme qui, sous le prétexte d'assumer toutes les responsabilités du couple, confine la femme à n'être que sa femme, son reflet. Ceci dit, vous aurai-je bien fait comprendre que, précisément, il ne s'agit aucunement, ni dans Aurélien ni dans ces

poèmes de moi que l'on trouve bien pessimistes, de je ne sais quelle attitude esthétique de ma part. Tout cela traduisait exactement, et simplement la vie, notre vie.

À relire tout ceci, je mesure combien l'interview radio-phonique est tout de même un genre faux. Parce que le désir de « faire tenir » dans le temps alloué ce qu'on exprime vous entraîne à simplifier, à constamment compter, aux dépens de ce qu'on dit, avec ce qu'on va dire après. Mais pourtant, au-delà de ces simplifications forcées, la dernière phrase me ramène à l'essentiel, à ce qui devrait être le sujet même de cette introduction au roman, de quoi j'avais l'impression d'avoir parlé : à la vie, *notre vie*, Elsa. Il faudrait que celui ou celle qui va lire *Aurélien* puisse voir s'y développer le roman, comme il s'est écrit, dans notre vie. Et comme notre vie, c'est-à-dire la chose la moins préméditée, la moins préméditable, me dictait *Aurélien* au cours des jours et des événements. En ce temps-là, j'en avais déjà conscience, mais je tenais alors pour nécessaire au roman que, si la vie, les événements (l'histoire) me dictaient le roman, tout fût fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire¹. Aujourd'hui, et c'est là sans doute en quoi la vie et l'histoire m'ont profondément changé, j'ai tendance à penser que ce qu'il y a de précieux dans le roman, c'est tout juste le lien entre le romanesque et le réel, ce qu'il y a dans le journal et ce qu'il y a dans une chambre quelque part entre un homme et une femme, par exemple. Cela m'entraînerait trop loin de développer cette donnée, on en trouverait peut-être les reflets plus ou moins inconscients dans tous les romans que j'ai écrits, à partir d'*Anicet* même, mais c'est précisément pour développer cela que j'ai écrit *La Mise à mort* qui a paru huit mois avant l'instant où j'écris ceci, et que j'écris actuellement *L'Oubli*, dans l'intention d'achever ce roman au cours de cette année 1966 où nous sommes. Il ne faut pas mettre les bouchées doubles.

Revenons-en, veux-tu, à la vie, notre vie de 1942 à 1944, quand tu as écrit *Le Cheval blanc*, et que je me suis mis à écrire *Aurélien* parce que tu avais écrit *Le Cheval blanc*.

Tu avais achevé les nouvelles de *Mille regrets* à Villeneuve-lès-Avignon, après notre retour de Paris en août-septembre 1941 (avec « Le Destin personnel² »). Le fait que le livre allait paraître, bien que tu n'y crusses pas d'abord, t'avait sans doute donné l'assurance nécessaire pour aborder le roman.

Cependant, si je m'en souviens bien, les premières pages du *Cheval* n'ont été écrites qu'en novembre, fin novembre, ou début décembre. Sans doute sur quelque confirmation du destin de *Mille regrets* (qui ne parut qu'au début de mai 1942). J'ai un point de repère, c'est la foire qui est venue s'établir sur la partie couverte du Paillon, à Nice où nous habitions, et où tu as vu ce qui est devenu vers la page 78 du livre le *Trio de la mort, l'échafaudage rond, avec deux escaliers pour monter sur une galerie faisant le tour du puits construit en l'air...* où les frères Sagoin proposent à Michel d'être le troisième du trio, qui se lance en trois motos sur la paroi verticale du puits. La foire avait ouvert en décembre. Pour autant que je m'en souviens, tu en étais alors seulement à l'aventure de Michel qui vient juste après la mort de sa mère, l'histoire d'Adèle, la gérante du café à Auteuil, c'est-à-dire à un peu plus d'à mi-chemin d'où le *Trio* apparaît dans *Le Cheval blanc*. Précisions qui peuvent paraître oiseuses : mais il faut comprendre que ce début de l'hiver 1941-1942 m'a laissé dans la gorge et les poumons un sentiment de brûlure comme lorsqu'on a avalé une trop grande bolée d'oxygène. C'étaient peut-être pour moi les jours les plus noirs de l'occupation, les Allemands devant Moscou, Léninegrad assiégée, il fallait avoir le cœur bien chevillé pour croire à un renversement du destin. L'oxygène pourtant, ce sentiment de la vie plus forte que la mort, m'est venu de toi. De ce courage en toi, en un tel moment, pour donner vie à ce jeune homme qui semblait tomber des nuages. Et je comprenais vaguement, ignorant où tu allais, car tu gardais jalousement pour toi *le sens* de ce livre entrepris, que l'introduction du *Trio de la mort* dans le roman, de ce spectacle que nous avons eu un jour de fin d'automne sur l'esplanade du Paillon, par un ciel bouché comme semblait l'avenir, une lumière de désastre, c'était pour Michel (pour toi) le refus du courage inutile à la fois et la tentation du courage... comment exprimer cela ? Il me semblait pressentir ce que serait Michel, et ce qu'il devient effectivement au bout de cinq cents pages, dans ce temps où les Michel en France étaient loin d'avoir tous accepté le danger. J'étais pris dans cet engrenage que tu venais d'inventer ; et c'est cet engrenage que l'on a appelé, plus tard, un roman picaresque, une sorte de cascade d'événements qui ont la couleur du hasard, et qui sont aussi bien les marches d'un escalier où Michel a beau faire, il ne peut que descendre comme poussé par les épaules¹, sans connaître son but, vers ce but de lui-même. N'importe qui, te suivant, comme je faisais, pas à pas, aurait en ce temps-là

écarquillé les yeux sans comprendre, devant cet acharnement à décrire ce personnage allant de fille en fille, et d'aventure douteuse en erreur manifeste. Ce livre qu'on a lu par la suite dans les prisons et les camps comme une sorte d'encouragement clandestin, moi, j'ai été le premier à en subir le bizarre enivrement. Et cela, en un temps où mes amis, mes compagnons, mes complices¹ dans cette grande conspiration de nos ténèbres exigeaient le plus généralement qu'écrire fût, et uniquement, une part de cette conspiration, je veux dire l'expression directement, *apparemment* utile de cette conspiration, de ses buts immédiats, le reflet des tâches à entreprendre, l'encouragement à cela et à rien d'autre. Et sans doute que je m'efforçais de répondre à cette exigence : puisque c'est alors que j'ai *inventé* une certaine sorte de poème, qui répondait à cette exigence. Mais, en même temps, j'ai commencé (au printemps 1942) à écrire *Aurélien*. Elsa venait de me donner l'assurance, me donnait chaque jour par ce qu'elle me lisait du *Cheval blanc* l'assurance de ce que, même dans les conditions du désastre français, le roman, c'est-à-dire l'écriture indirecte, demeurerait la seule expression valable de l'espoir, la preuve de la croyance profonde en la possibilité de changer le monde.

Écrire *Aurélien*, c'était renouer avec ce dessin entrepris en 1933, le cycle du *Monde réel*. C'était renouer avec moi-même. J'avais laissé mon travail, après trois romans, sur les dernières phrases des *Voyageurs*, c'est-à-dire à l'aube de la guerre de 14, *Oui, mais Jeannot, lui, eh bien il ne connaîtra pas la guerre ! Pascal pendant quatre ans et trois mois a fait pour cela son devoir*²... Il y avait eu entre ces phrases et *Aurélien* la guerre de 39-40, la défaite, l'occupation, les Allemands aux portes de Stalingrad, aux portes du Caucase... C'est dans ce temps-là, dans cet été terrible, que tu achevais *Le Cheval blanc*. Écrire *Aurélien*, cela voulait dire placer, entre nous, entre ce destin comme le ciel tombé sur la tête, et cette phrase dernière des *Voyageurs*, placer le roman qui serait l'explication des hommes sortis de la Première Guerre mondiale et amenés devant le drame, l'énigme de la Seconde. Il fallait entre Pascal Mercadier et Michel Vigaud faire la place d'Aurélien Leurtillois. Ceci a été pour moi une entreprise consciente, formulée. *Le Cheval blanc* est parti pour sa destinée sensiblement à l'heure où nous devions abandonner la vie d'apparence légale que nous menions à Nice. *Aurélien* n'était encore qu'à peine entrepris³, je crus que les conditions de l'illégalité allaient me forcer à l'abandonner. Tout au contraire,

elles devaient se montrer favorables à l'écriture. J'ai repris *Aurélien*, en novembre, dans cette maison que nous avons appelée « Le Ciel », qui est décrite au début des *Amants d'Avignon*, dans la montagne, avant que tu sois même venue m'y retrouver : pour t'attendre¹. Le reste du livre, le grenier de Monchat, la petite maison de Saint-Donat m'ont donné pour lui de longues heures, et je n'ai peut-être jamais écrit *si tranquillement* quoi que ce fût, que cette part, la majeure, d'*Aurélien*. Si je compare l'écriture d'*Aurélien* à celle des *Voyageurs* (qui a, on le sait, nécessité des remaniements fondamentaux du langage même, dans ce roman si insatisfaisant pour moi, à relecture, avant de le donner aux *Œuvres croisées*²), je comprends que, pas seulement en raison du « roman » à proprement parler, *Aurélien* ait toujours été pour moi dans ce que j'ai écrit un livre de prédilection. En fait, à quelques retouches près, et l'épilogue, je l'ai terminé en 1944, probablement au mois de mai. En tout cas, avant le débarquement de juin. Suffisamment avant, pour que j'aie pu remplir deux petits cahiers, dont je ne connaissais pas encore le destin, qui n'avaient rien à faire avec *Aurélien*, et qui se trouveront à côté du manuscrit d'*Aurélien* dans cette grosse boîte à biscuits emportée par nous, avec un minimum de bagages (le mot même me paraît ridicule d'importance) quand, quelques jours après le débarquement de Normandie, a eu lieu cette expédition *punitiv*e des Allemands sur Saint-Donat (juste après la nuit du parachutage décrite dans *Le premier accroc*³...). Nous avons dormi, quoi ? une heure, deux heures, après un long jour et une longue nuit, revenant du parachutage. Pas même. Il y a là-dessus deux, trois pages dans *Le Premier Accroc*. Tu n'as pas raconté ces deux jours dans la ferme sur le plateau où nous avons attendu le départ des Allemands et les nouvelles du pays. Je ne vais pas le faire ici. Car, ici, tout ce qui m'importe, c'est la combe⁴, — dans le Soissonnais on disait une *creute*, comme il me souvient de 1918, — à contre-pente de la ferme, dans le vallon au-dessous d'elle, une combe de sable où les paysans garent leur moisson. Les nôtres, de paysans, ceux chez qui nous avaient laissés les gars du maquis, partis pour garder la route vers Tain-l'Hermitage, je dois dire qu'ils ne nous inspiraient pas grande confiance, avec une certaine venette de notre présence, mécontents que nous écoutions la radio, prétendaient-ils pour le prix de l'électricité, regardant avec méfiance mon rasoir électrique, — ça aussi, ça coûte ! — et nous avions, en

cachette d'eux, porté nos manuscrits dans la combe, enterré nos boîtes de fer dans le sable. Ce n'était pas *sous un pêcher* comme les cahiers de Louise Delfort¹, mais les nouvelles du *Premier accroc* et *Aurélien* étaient là et, avec, les deux petits cahiers de quoi je ne savais trop ce qui sortirait, et qui contenaient en réalité deux chapitres de ce qui devint *Les Communistes* cinq ans plus tard². Il manquait cependant à *Aurélien* son épilogue. J'avais reculé à l'écrire, cela demandait à l'homme de 1944 une difficile accommodation du regard. Peut-être les pages sans but encore par quoi j'étais revenu à 1939, à la défaite espagnole, ces minutes de l'exode des républicains vers la France, avaient-elles pour inconsciente intention de me rendre possible ce retour en arrière dans ma réalité, qui se présentait comme un bond en avant du roman.

Quand il ne fut plus nécessaire d'enterrer des boîtes à biscuits dans les combes, je donnai sa fin à mon roman, cette image de juin 40. Pour qu'ici soit complète l'histoire du « croisement », j'attirerai l'attention sur un fait que cet épisode de notre exode à nous, écrit tout juste deux ans après que tu eus achevé les dernières pages du *Cheval blanc*, avait pour but d'aligner dans le temps *Aurélien* (et tout *Le Monde réel*) sur la fin du *Cheval* : car, mises à part les quatre pages finales de celui-ci qui sont là pour amener la lettre par quoi nous apprenons la mort de Michel Vigaud, le roman à proprement parler se termine avec le chapitre antérieur, quand Simone en juin quitte Paris : *L'embouteillage épais comme la nuit commençait à la Porte...*

C'est dans cet embouteillage épais qui se prolonge à travers la France que Bérénice et Aurélien se retrouvent, et que Bérénice meurt, comme il fallait bien que mourût Michel. Mais cet épilogue est écrit au moment où l'on voit le bout du tunnel, entre les deux débarquements. À cette minute où l'exaltation s'empare d'un peuple, et la France trouve son épilogue à une période, à un *roman* de son histoire, j'avais pleinement notion d'écrire cette fin à *Aurélien* comme un pendant, une réponse à la fin du *Cheval blanc*. On peut y voir comment *le goût de l'absolu* chez Bérénice s'est, avec la vie, transformé en cette conscience, que vous l'appeliez 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...* Je dis ceci pour les critiques *de gauche* qui m'ont été faites de cette introduction d'un concept aussi peu « scientifique » (c'est bien comme ça qu'on dit ?) que le goût de l'absolu,

Notes des Appendices

I. Chapitres de l'édition originale retranchés en 1966-1967	1664
II. Prière d'insérer de l'édition originale	1668
III. Acte d'accusation de M ^e Pierre Kaldor	1668

Document

« IL Y AVAIT EU DE GRANDS SIGNES DANS LE CIEL... »

<i>Notice</i>	1669
<i>Note sur le texte</i>	1672
<i>Notes</i>	1672

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE

Ce volume contient :

AURÉLIEN

Appendices

LES COMMUNISTES

- I. Février-septembre 1939
- II. Septembre-novembre 1939
- III. Novembre 1939-mars 1940

Appendices

Document

« IL Y AVAIT EU
DE GRANDS SIGNES
DANS LE CIEL... »

Introduction

Chronologie

Note sur la présente édition

Notices, notes et variantes