



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon)
<http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en page effectuée par : Hervé Bismuth

Date : 15 novembre 2011

Pour citer ce document :

Hervé Bismuth, Corinne Grenouillet, Luc Vigier, *Huit études sur Les Voyageurs de l'impériale*, « Lectures d'une œuvre », Éditions du Temps, 2001.

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article401>

Huit études sur

Les Voyageurs de l'impériale

THÉMATIQUE

III. Le roman de Dora (Corinne Grenouillet) P. 87-100

Le roman de Dora

Dans sa préface de 1965, Aragon a beau insister sur le fait qu'il a voulu, à travers l'histoire de Pierre Mercadier, retracer celle de son grand-père maternel, et de fait, centrer son roman protéiforme sur son personnage central, *Les Voyageurs* n'en reste pas moins un roman qui pose la question du "héros" par la multiplication des personnages et la place accordée à la pluralité de leurs paroles et leurs pensées. Parmi eux, Dora, la tenancière du bordel *Les Hirondelles*, occupe une place de premier plan, puisqu'elle figure dans dix-neuf chapitres sur les cinquante que compte la dernière partie, orientant bien souvent le point de vue et laissant entendre une voix toute singulière. Le « roman de Dora » (723) remet en question le statut de "héros" de Pierre Mercadier, si l'on prend en compte ce que Tomachevski nommait le « rapport émotionnel » que celui-ci suscite chez le lecteur : « Le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée s'appelle le héros. Le héros est le personnage suivi par le lecteur avec la plus grande attention. Le héros provoque la compassion, la sympathie, la joie et le chagrin du lecteur¹ ». Personnage à bien des égards « sympathi[que] », cette patronne de bordel découvrant l'amour fou sur le tard ne saurait pourtant emporter l'adhésion du lecteur et n'accède donc qu'imparfaitement à ce statut, par ailleurs problématique pour Pierre Mercadier : car elle est aussi une femme sombrant dans le délire amoureux le plus effarant auquel se trouve lié définitivement dans les mois de son impuissante agonie un Pierre Mercadier rongé par la décrépitude physique.

¹ Tomachevski B., « Thématique », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Seuil, 1965, collection "Tel Quel", p. 295.

1. Portrait de Dora en vieille bique

Patronne des *Hirondelles*, Mme Tavernier, apparaissant au chapitre VIII, est presque aussitôt dépeinte dans l'intimité du couple qu'elle forme avec Jules Morucci dit Tavernier. Le personnage est alors dénudé, au sens propre du terme, par le regard sans complaisance posé sur elle par le tôleier. Le procédé de perception de type actoriel (le lecteur voit ce que Tavernier observe) révèle en premier lieu la hideur corporelle d'une femme vieillissante, « cette bique mal défardée, presque chauve, les frisettes posées sur la liseuse, et ses dents dans un verre à bord rouge dégradé » (512). Celle qui devient dès lors "Dora" est d'abord pour le lecteur un corps, dont le texte se plaît à souligner l'inexorable décrépitude physique, non sans un certain humour vache, donné comme le fait de Jules : « Elle n'était plus très ragoûtante, Dora, avec sa poitrine toute desséchée près du corps, mais les seins encore gros et aplatis, et ce ventre bizarre, sans rien dire des fesses. Une vieille peau quoi » (511). Dora est tout d'abord un corps, une enveloppe charnelle... Le texte explore jusqu'au grotesque le stéréotype de la vieille peau lorsqu'il la compare avec un « de ces sacs si commodes dans lesquels on met tout ce qu'on veut et qui se déplissent au fur et à mesure qu'on les emplit » (513)... signifiant l'incongruité du rapport contenant/contenu (une vieille peau/une passion amoureuse) ; cette comparaison anticipe sur la spécificité de Dora, que l'amour n'a pas encore comblée et qui l'emplira jusqu'au délire. Ce portrait de Dora en vieille maquerele archi-usée par la vie établit un paradigme systématiquement exploité dans la suite du roman : chaque apparition de ce personnage s'accompagne d'une mention de ses tares physiques, comme « ses lèvres fendillées » (474-550). L'animalité de ce corps guetté par la déchéance est souligné par le bestiaire métaphorisant le personnage : « vieille bique » pour Jules (512) comme pour Pierre (555, 694), Dora est comparée à une « grosse mouette affolée » (694) lorsqu'elle fait visiter sa maison de Garches... aux antipodes de la gracile hirondelle, l'emblème de sa maison, terme au demeurant utilisé par Pierre pour désigner Lulu, une de ses pensionnaires (530). Le naturalisme descriptif d'Aragon, qui ne recule pas devant une certaine crudité dans l'exhibition du corps, s'il ne le

cède donc en rien aux portraits de femmes « grasses et inquiétantes » de Zola², dément tout codage relatif à l'intériorité du personnage (l'amour éprouvé par Dora est fondamentalement inattendu), et toute dévaluation du personnage féminin (ou du féminin) en soi.

Le choix d'une "tôlière" comme personnage principal de la deuxième partie du roman rattache celui-ci à une littérature naturaliste et "fin de siècle" qui a abondamment exploré le thème de la prostitution : J.-K. Huysmans (*Marthe, histoire d'une fille*, 1876), E. de Goncourt (*La Fille Élisa*, 1877), Maupassant (*La Maison Tellier*, 1880), Zola (*Nana*, 1880) ou Jean Lorrain (*La Maison Philibert*, 1904). Contrairement au modèle traditionnel utilisé pour celles de Pierre ("Fin de siècle, II surtout, III, IV et V), de Pascal ("Vingtième siècle", XXIII et XIV), ou de Georges ("Vingtième siècle", II), la biographie du personnage n'est pas exposée sous la forme de l'analepse d'un "pavé" biographique. Quelques informations fragmentaires sur son passé, données incidemment par le biais des scènes de conversations avec Pierre ou par le narrateur, permettent de broser rapidement l'itinéraire de celle qui fut autrefois « Dora d'Annecy » : une « misérable enfance » (542), une « misérable et sale vie » marquée par une « fausse couche » (535 et 556) suivie d'une tentative de suicide qui l'inscrit dans la lignée des héroïnes aragoniennes aux maternités malheureuses (Bérénice, Carlotta, Judith Romanet, Marguerite Corvisart³...). Quelques anecdotes suffisent à instaurer une représentation de type réaliste, en donnant à ce personnage un passé qui lui confère un statut privilégié : l'amant, Alfred Renard, que Dora a eu « vers 1890 » et qui fut incarcéré à Fresnes (517), sa séance de patin au Palais de Glace où l'avait emmené un fils de famille (548), son passage en landau au Pavillon Bleu sous Félix Faure (533), son goût pour les chansons (« elle en savait des salées », 661) sont les faits saillants d'un passé que Dora considère sans nostalgie, si ce n'est celle de sa jeunesse irrémédiablement enfuie.

² Éléonore Roy-Reverzy mentionne par exemple la Laurence de *La Confession de Claude*, premier roman de Zola en 1865, Nana dans le roman éponyme, et Lisa Quenu, la charcutière du *Ventre de Paris*, *Le Roman au XIXe siècle*, Sedes, 1998, p. 106.

³ Voir Roselyne Waller, *Aragon et le père, romans*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 170.

Le personnage est inséparable du cadre de son existence. La maison close des *Hirondelles*, la chambre qu'elle partage avec Jules et la maison où elle rêve de vivre à Garches portent toutes l'empreinte de Dora et lui sont liées métonymiquement. Le bordel rappelle constamment sa fonction de « mère maquerelle » que le lecteur pourrait oublier dans la mesure où Dora est traitée avant tout comme une amoureuse. Cette opposition entre l'amour payant et la passion faite de « ce sublime oubli de soi » (549) constitue en effet l'originalité première du personnage. La littérature du XIX^e siècle abonde en prostituées au grand cœur (figure du romantisme) ou en histoires de filles sombrant dans la déchéance (*La Fille Élisa* d'Edmond de Goncourt, *Marthe* de Huysmans...). La « tôleuse » n'apparaît souvent qu'en arrière-plan d'une existence misérable, en garde-chiourme insensible du « baigne d'amour⁴ » ou encore (chez Zola ou Maupassant) en bourgeoise respectée ayant choisi cette profession comme une autre pour assouvir une soif de promotion sociale⁵. Jean Lorrain fait de Véronique Audigeon, la femme de Philibert, une bossue contrefaite qui recèle un cœur d'or : épouse bourgeoise et aimante, mère dévouée, patronne unanimement appréciée de ses pensionnaires, dont elle soignera l'une, tuberculeuse, avec abnégation, jusqu'à la mort, elle n'est toutefois pas le personnage central de la *Maison Philibert*, comme l'indique éloquemment le titre du roman. Si elle a accédé au statut de patronne, Dora, elle, est passée par la prostitution, et a été « salie » (540) par le commerce du corps, comme le formule ce bilan saisissant : « sa jeunesse trahie et maculée, le temps de sa force asservie à la passion payante des hommes, son déclin grippe-sou, ses veilles de patronne inquiète sur des livres trop lents pour un avenir trop prochain » (533). La « Note sur l'illustration » du volume 15 des *Œuvres*

⁴ Expression de Joris-Karl Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, Paris, Georges Crès et Cie, éditeurs, 1914 [première édition, 1876]. Ce roman ne signale la maquerelle qu'à deux reprises : lorsque Marthe monte pour la première fois avec un homme (« seule, Madame la fixait de son œil mort », p. 40) et lorsqu'elle se souvient de la « mère Jules », trônant dans la « salle du marché » où les filles attendent les clients (p. 159). Aragon, lui, parle du « lieu de triage des clients » (506).

⁵ C'est le cas de Madame, dans *La Maison Tellier* (1881), qui a accepté cette profession « absolument comme elle serait devenue modiste ou lingère » (Folio, p. 73) ou de Laure Badeuil, dans *La Terre* (1887), que la tenue d'une maison à Chartres pendant vingt-cinq ans a permis de s'enrichir et se retirer dans un village avec son mari.

*romanesques croisées*⁶ fait de la maison des *Hirondelles* « l'aboutissement de l'existence de Pierre Mercadier ». Au début du chapitre XLV, un dessin de femme représente un des modèles favoris de Toulouse-Lautrec, Rolande, une pensionnaire de la rue des Moulins : il est préparatoire au grand tableau « Au Salon » (1894) reproduit sur une double page avant le chapitre VIII, où cette même femme apparaît dans une pose hiératique, tout de blanc vêtue. Dora est ainsi figurée deux fois à travers cette prostituée saisie au moment de l'attente lasse et indifférente du client, dans le décor rutilant et d'un luxe de mauvais goût d'une maison close.

Face à cette réalité sordide d'une vie vouée à la prostitution, la maison de Garches correspond à l'espoir d'une retraite paisible qui tirerait un trait définitif sur le passé. L'onirique voyage en tramway accompli au chapitre XIII métaphorise la « distance » qui, aux yeux du personnage, sépare la réalité du rêve, le bordel de la maison de campagne. Dans *La Terre*, Zola avait déjà dépeint, et avec beaucoup d'humour, un couple d'anciens tenanciers de bordel : dans leur maison beauceronne de « Roseblanche » où ils se sont installés après avoir fait fortune, Laure et Charles Badeuil contentent « le rêve de leur vie, une vieillesse idyllique en pleine nature, avec des arbres, des fleurs, des oiseaux⁷ ». Le « parc » de Garches, « mal tenu », semble justement attendre la main d'un jardinier tel que Charles Badeuil ; le délire d'installation conjugale de Dora, puis sa vie avec celui que tous les voisins considèrent comme son mari réécrit ironiquement la réussite sociale, paisible et bourgeoise, du couple des Badeuil, lesquels, respectés de tous, profondément unis et aimants, éduquent leur petite fille dans la dévotion et l'ignorance des choses de la chair⁸. Dora aussi versera pour un temps dans la religion et aspire à une élévation sociale qui ferait d'elle une « femme du monde » (696).

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, les trois lieux attachés au personnage de Dora

⁶ Aragon et Elsa Triolet rééditèrent leurs romans en 42 volumes, les faisant alterner (un roman d'Aragon, un d'Elsa Triolet... etc.), dans une belle édition illustrée chez Robert Laffont entre 1964 et 1974.

⁷ Émile Zola, *La Terre*, 1887, chapitre III (Paris, Fasquelle éditeurs, s.d., p. 79).

ont le point commun de relever du mauvais goût et plus particulièrement du kitsch. La chambre des patrons de même que la maison de Garches en présente plusieurs caractéristiques. L'« accumulation des bibelots » (511) de la chambre se retrouve à Garches avec ses « étagères surchargées de bibelots » (537-cf aussi 694). Le kitsch, rappelle C. Trévisan citant Moles⁹, a horreur du vide et il présente un caractère hétéroclite et inauthentique, lisible dans la chambre du 9 avec le « disparate des meubles¹⁰ » comme dans le « faux luxe » de Garches (694). Le bordel, avec son estaminet « tout en glace à biseaux » et la « porte à tenture de velours passé vert et or » qui ouvre sur le « salon rouge » (506), est toutefois moins investi par le personnage de Dora qu'il n'est une référence socio-historique à une vulgarité un peu clinquante, commune à ce genre d'endroits bien connus du jeune Aragon.

Coulée dans le moule réaliste de création du personnage romanesque, Dora est un personnage original, tant par le portrait physique dressé d'elle, que par les lieux qui lui sont significativement attachés. Reste à examiner comment sa relation avec les autres personnages en fait un élément moteur du récit.

2. Place de Dora dans l'économie du roman

Dora représentante une véritable force dynamique dans l'économie du récit. Tandis que Pierre dérive, que Pascal se voue au « goût du changer » sans réussir à fixer l'objet de sa quête, Dora est toute tendue vers son projet d'installation bourgeoise dans une banlieue pavillonnaire. Bientôt ce désir se tresse (Aragon emploie le terme) avec celui de vivre avec Pierre Mercadier. Tous les opposants de

⁸ Éduquée chez les Dames bleues d'Orléans, la femme de Philibert, a, elle aussi, de la religion et fait élever ses quatre enfants dans des institutions religieuses ; l'aîné souhaitera devenir prêtre (*La Maison Philibert*, chapitre XXX).

⁹ Carine Trévisan, « Aspects de l'intertextualité dans *Aurélien* », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 3, 1991, p. 186.

¹⁰ Une « petite chaise Louis XV », une « liseuse en bronze [...] flanquée de deux flambeaux tenus par des pages d'airain avec un faucon sur l'épaule », un « dessus de peluche mousse », un « salon dépareillé, doré, mêlé à une chambre de bois noir » (511).

cette quête sont successivement balayés : l'incendie des *Hirondelles* la détache définitivement de son passé, de Jules (qui ne l'aime pas), des pensionnaires (qui se moquent d'elle) et de Mademoiselle (qui la déteste) ; quant à l'attaque de Pierre, elle le livre à son « goût du sacrifice » et à sa volonté de possession absolue. Ce qui la pousse (le « destinateur » selon le schéma de Greimas), ce sont l'amour, le désir de respectabilité, mais aussi la folie dont le lecteur observe la vertigineuse progression. L'absence d'idéologie ou d'idéal autre que narcissique en font un double de Pierre Mercadier, qu'anime un individualisme forcené. Mais Dora constitue aussi un opposant majeur à la quête de celui-ci, à son souci d'indépendance, son déracinement et sa soif de liberté. L'antagonisme de ces deux volontés perceptible au lecteur et de manière vague à Pierre (avant son attaque puis dans son semi-coma) est un puissant ressort dramatique de la dernière partie.

À la suite de Paulette, Blanche, Francesca et Reine, Dora entre de fait dans le paradigme des personnages féminins qui ont entretenu avec Pierre des relations amoureuses et jalonné sa vie. Sa singularité apparaît d'emblée : elle est la seule à aimer Pierre sans retour et c'est une vieille femme.

Sa décrépitude physique et son absence de goût vestimentaire la distinguent des autres personnages féminins. Cette vieillarde, montrée dans toute l'horreur de sa chair flasque, porte significativement de « faux cheveux » (538, 511, 696) ; or, Paulette, Blanche, Francesca et Reine, les quatre femmes aimées de Pierre ont une chevelure abondante ramassée au sommet de la tête et dégageant la nuque¹¹. L'érotisme attaché à la chevelure et à la nuque des femmes est une constante dans l'univers aragonien¹²,

¹¹ Paulette : « Elle avait ses cheveux cendrés ramenés en l'air dégageant la nuque, où s'échappaient deux frisettes » (68) ; Blanche : « ses cheveux d'une couleur inconnue, acajou, mais à reflets clairs, un peu brûlés, relevés en pouf sur le devant, la nuque bien déagée » (136) ; Francesca : « on voit ses cheveux noirs bouclés, serrés, serrés, tant il y en a, et relevés sur la nuque » (379) et Reine : « Jamais Reine n'avait paru plus blanche et ses cheveux dégageant la nuque formaient mille boucles juchées au haut de la tête » (540).

¹² Héritier de Baudelaire sur ce point, Aragon a notamment célébré les chevelures féminines dans « Le Passage de l'opéra » (*Le Paysan de Paris*, Folio, p. 50 et sq) ; tous ses romans insistent sur ce caractère, du « casque d'or » de Carlotta (*Les Beaux Quartiers*) à l'abondante chevelure noire de Virginie dans *La Semaine sainte...* Dans *Les Beaux Quartiers* (Paris, chapitre XXXVII), Edmond Barbentane reçoit une gifle pour avoir embrassé la nuque de Carlotta. On notera cette superbe

comme on peut le voir avec la scène où Reine se lave les cheveux en présence de Pierre. Les « frisettes » que Dora pose sur sa liseuse (511), sa « transformation châtaine » (536) qu'elle laisse finalement blanchir (722) constituent dès lors un repoussoir hideux à l'idée d'érotisme. La scène de déshabillage de Dora face à Jules insiste significativement sur les « jambes flapies » et les « bottines » (deux occurrences) de la vieille femme : la jupe de Blanche, elle, se relevait sur de « hautes bottines de chevreau noir et blanc, à lacets drôlement croisés » (136) et Mercadier s'était montré sensible à la charge érotique contenue dans le geste de Francesca ôtant son soulier pour chasser les mendiants (379).

L'opposition de Dora aux autres femmes fait donc système : ses robes et ses chapeaux (à aigrette – 658 ou garni de bécassines - 536), trahissant ce goût signalé du kitsch, prennent sens dans l'inversion des traits¹³ «féminin» et «élégant» décelables dans les vêtements de coupe moderne de Blanche¹⁴ ou les robes somptueuses que portent Reine au casino (432-450). De même, son pendentif bon marché (« un trèfle à quatre feuilles d'émail sur le cœur » 535) rappelle que la beauté de Reine à Monte-Carlo lui épargnait de porter des bijoux (450). Ainsi quand Dora arrive au Bois, portant un « chapeau à aigrette » et une « robe drapée », la réaction de Pierre en dit long sur l'incongruité de sa tenue : « Et comme elle est habillée ! [...] Pierre se pince le nez pour ne pas rire » (658). Imprimé au sceau de l'inauthenticité (elle porte du fard, de la poudre [547, 697], de faux cheveux, de fausses dents), le portrait physique de Dora, inverse d'autant plus massivement le topos érotique qu'elle est perçue par Jules ou par Pierre. Cette perception se double d'un point de vue interne qui est une autre singularité du personnage.

comparaison à propos de Blanche : « Ses cheveux dénoués coulaient comme un fleuve de vieil ambre jusque sur les yeux de l'homme » (209).

¹³ Je me réfère à Philippe Hamon reprenant I. Lotman, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 125. Le personnage est « un assemblage de traits différentiels [...] de traits distinctifs ».

¹⁴ Généralement noirs. Cf. sa blouse noire « avec des manches toutes nouvelles » (136), la « robe noire avec un collet d'astrakan, et un bonnet de rubans bleus » qu'elle porte lorsqu'elle vient chercher Pierre à son lycée (366).

Dès sa première apparition au chapitre VIII, la voix singulière de Dora se mêle à la narration qu'elle colore de propos familiers, sur le plan lexical et syntaxique : « Mme Tavernier, la patronne, estimait beaucoup ce client-là, *rapport à la causette* [...] Il devait habiter du côté des Batignolles, *à ce qu'il avait laissé échapper* une fois. Mais *on n'allait pas avoir l'air de lui tirer les vers du nez* » (507, nous soulignons - voir les nombreuses inflexions dûes au personnage 508-509). Les scènes de conversation avec Jules, puis avec Pierre au chapitre IX font entendre au discours direct la voix très "peuple" de Dora, qui a conscience de sa vulgarité (541) et cherche constamment à la juguler devant un homme qu'elle juge supérieur à elle (et qui la méprise) (cf. la scène au restaurant, 661). Son arrivée à Garches au chapitre XIV, où elle est le point focal de la vision, présente également de nombreux passages de monologue rapporté ou narrativisé¹⁵ où s'entend sa voix, directement, ou mêlé à la voix du narrateur (« *Comme tout cela était loin sans importance [...] On est bête quand on est jeune... Qu'est-ce qu'elle aurait fait de cet enfant ?* », 535). Les effets de consonance ou au contraire de discordance discursives¹⁶ signent une distance à géométrie variable du narrateur avec son personnage, qui fait éprouver au lecteur une réelle sympathie pour son amour passionnel, tout en le mettant à distance d'une folie qui confine au grotesque. La double position du narrateur est particulièrement frappante dans son intervention du chapitre XLVII, où après avoir comparé Dora, « rugissante d'amour », à un « lion, la crinière éparse », il révoque ce que son propos pouvait avoir d'outrancier et d'indéniablement comique : « Trêve de plaisanterie. Il n'y a pas le plus petit grain d'humour dans le roman de Dora, de la pathétique Dora. Mais il y a l'amour, cette chose vénérable entre toutes, cette justification de l'être par un autre être, cette subordination d'une vie à une autre vie, et ni le langage de Mme Tavernier, ni les accessoires du lieu ne changent rien à cette grandeur réelle des sentiments qui s'y débattent » (723). La narration des derniers chapitres où elle figure (XL et suivants) accentuent l'écart entre les deux points de vue (du narrateur, du personnage)

¹⁵ Selon les catégories de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Seuil, 1981, 311 p.

¹⁶ Termes empruntés à Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 42.

en la révélant la proie d'un délire intérieur totalement étranger à la réalité de ses relations avec Pierre.

De même Dora est-elle rendue pitoyable par l'alternance de passages révélant son intériorité amoureuse et de ceux offrant le point de vue de Pierre, qui se met peu à peu à soupçonner l'amour dont il est l'objet dans sept chapitres. Mercadier oscille entre la condescendance méprisante pour une interlocutrice qui n'est qu'un pis-aller au cœur du désert relationnel de sa vie (au même titre que la vieille Madame Meyer) et une sorte de reconnaissance humaine pour cette femme qui l'écoute et partage avec lui, au moins ponctuellement, une « véritable communion de pensées » (XVII, 547). C'est particulièrement frappant dans la scène de conversation du chapitre XVII : l'humanité soudaine de Pierre (qui « se [met] à regarder Mme Tavernier comme un être humain [...] », et éprouve pour elle « un sentiment nouveau, singulier », 547) ne parvient pas à supplanter l'égoïsme d'un vieillard préoccupé en premier chef de ses propres infirmités (il songe à ses varices) et convaincu de sa supériorité intellectuelle (« Il ricana doucement. Il aimait les défaillances mentales. L'attendu de cette petite phrase le réconfortait, lui faisait sentir sa supériorité », 549). Le malentendu culmine dans une notation : « Il la regarda soudain avec un dégoût qui l'eût tuée probablement si elle avait pu le démêler, hors d'elle qu'elle était de toute cette scène » (551).

Cette incommunicabilité entre les êtres traduit une vision très pessimiste des relations humaines, sinon de l'amour : Pierre a besoin d'un auditoire, d'un miroir de ses propres obsessions, qu'il s'agisse de Meyer ou de Mme Tavernier ; il passe de l'un à l'autre sans varier la teneur de ses propos : « Elle comprenait qu'il ne lui parlait pas, qu'il se parlait à lui-même » (Vingtième siècle, XVII, 551). Mais le professeur d'histoire va plus loin encore dans le déni de l'autre, lorsque, s'apercevant des vues que Dora nourrit à son égard, il prend le parti cruel, et qu'il paiera très cher, de manipuler les sentiments de la vieille maquerelle : « Il se prit au petit jeu méchant des insinuations, des mots à double entente. C'était presque irrésistible. Cela mettait chaque jour un piment à leur conversation »... sinistre jeu de l'amour, auto-justifié avec le plus grand cynisme : « *Et puis, dans la vie, on avait été si vache avec lui ! il*

avait bien sa revanche à prendre » (XV, 539-540). Cette communication faussée, marquée par l'égoïsme et l'impossibilité de s'ouvrir à l'autre, accentue le pathétisme du personnage de Dora.

Le rôle de Dora au sein du roman excède donc très largement la peinture réaliste d'un personnage de maquerelle. Concentrant à travers elle plusieurs questions essentielles du roman telles le vieillissement, l'amour, l'incommunicabilité entre les êtres, Aragon en fait un être de désir et de démesure dont le lecteur peut suivre de l'intérieur la progressive dérive mentale qui la conduit jusqu'à la folie pure.

3. Un être de démesure

Probablement le personnage est-il d'autant plus « fouillé » qu'il renvoie à une obsession personnelle chez Aragon : la poésie et les derniers romans en portent la trace, quand ils ne réécrivent pas sous une autre forme le portrait de « cette folle et ses souliers montants¹⁷ ». Dora l'amoureuse et la folle est un personnage de l'excès, de cette démesure propre au style et à l'invention romanesque d'Aragon¹⁸.

L'écriture du désir féminin nous semble un trait spécifique aux romans d'Aragon ; dans *Les Voyageurs de l'impériale*, appliquée à Dora, elle file une ample métaphore musicale. L'amour est d'abord en effet « romance », « chant » qui monte en Dora et l'envahit. Jusqu'à la voix de Pierre dont elle a « besoin [...] comme d'une chanson » (541). Cette romance renvoie bien sûr à la définition constante de la poésie chez

¹⁷ Aragon, *Le Cri du Butor*, III, Gallimard, 1948, p. 149. Merci à Hervé Bismuth pour ce rappel. L'intégralité du poème devrait être citée tant les parentés entre la folle et Dora sont étroites : « Elle a tous les oiseaux sur son chapeau de paille [...] Ce rêve poussiéreux comme un vieux cendrier / C'est la feuille d'hier sur le calendrier ». Les thèmes attachés au personnage de Dora, la « cruauté des miroirs », la vieillesse et le rapport au temps y sont centraux, mais le poème va au-delà en faisant de la folle une métaphore de la vie du poète et de la tragédie du vieillissement qui inverse le cours du temps. On songe aussi à Maryse, personnage de *Blanche ou l'oubli*, double de l'Élisa Schlésinger de Flaubert, qui finit folle : « Elle est l'image de notre destinée, de cette chose pire que la mort qui est de se survivre. Elle est le spectre épouvantable de l'oubli » (Gallimard, 1967, 80).

¹⁸ Nathalie Piégay, *L'Esthétique d'Aragon*, SEDES, 1997, p. 56

Aragon et sa recherche d'une prose fondée sur la musicalité¹⁹. Mais dans le cas de Dora, comme d'Yvonne ou d'Elvire, elle traduit le lyrisme qui saisit le personnage emporté par le vertige de l'amour, et se substitue à une impossible verbalisation de ce sentiment. La citation d'une chanson populaire au chapitre XIII (533) thématise ce trop-plein qui ne saurait s'exprimer que par le biais de la parole des autres. De la même manière, après que Pierre lui a demandé si son cœur était libre, Dora se prend « à fredonner *une vieille romance oubliée*, qui ne lui était pas remontée aux lèvres depuis trente ou trente-cinq ans » (539-cf aussi 532) et on sait qu'elle aime chanter (661-663) ; la musique apparaît en général en arrière-plan des passages décrivant son état amoureux²⁰. Le chant ou la chanson est très souvent donné comme un souvenir exhumé : l'amour est en effet pour Dora une façon de renouer avec son passé, notamment avec l'enfance.

Le rajeunissement miraculeux qu'opère l'amour sur la vieille maquerelle accomplit une sorte de télescopage temporel, qui révèle les liens essentiels du personnage avec la question du temps. Aimant ou désirant, Dora retrouve une « naïveté virginale » (540), ses « vieilles lèvres flétries redev[iennent] virginales » (723), ses « pensées séniles » (541) sont présentées comme des « rêves de jeunes filles renversés ». Remontant plus haut le cours du temps, elle retrouve l'enfance (« Ses pensées de toujours, ses pensées d'enfants », 457), renoue avec la vérité de son être dans une continuité fidèle qui fait disparaître les années de prostitution : « Elle avait retrouvé avec lui toute la pureté de son cœur » (538). Une formule emblématique ce retour à la source dans l'antépénultième chapitre : elle avait « retrouvé l'enfance du cœur » (724)²¹. L'enfance est aussi une manière indirecte de souligner la pureté paradoxale de l'amour éprouvé par une ancienne prostituée²². Cette remontée du temps confine à la folie, et Dora en a une conscience lucide, le formulant de manière saisissante :

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir par exemple la valse entendue dans la maison voisine lorsqu'elle accueille Pierre à Garches, XLI, 696.

²¹ Voir d'autres occurrences : « voici que renaissaient des élans oubliés, des imaginations qui avaient dû germer au temps de sa misérable enfance » (542), « comme une enfant » (542).

« Dora, ma vieille, tu perds la breloque » (541), cette breloque qui est justement la mesure du temps.

Ainsi, le pathétisme de Dora provient de sa lucidité sur elle-même, de la conscience aiguë de son âge qu'elle cherche vainement à masquer, et culmine à la fin du chapitre XIV lorsqu'elle se met à pleurer devant son miroir : « Elle se perdit lentement dans une idée vague et douloureuse. Une vieille femme. Une vieille femme » (538). Si l'amour est toujours selon le terme d'Aragon « à douleur », cette souffrance prend ici sa source dans le « maléfice de l'âge » (543). Le narrateur professe une sorte de respect pour ce qui arrive au personnage et souligne à plusieurs reprises l'incompatibilité entre le sentiment éprouvé par Dora et le poids des années écoulées : « Chose étrange et puissante que l'amour, quand il vient pour la première fois à une femme qui approche de la soixantaine, et dont la vie a été si profondément salie par les hommes » (540)²³. Mais le pathétisme disparaît quand le coup de théâtre de l'attaque de Pierre à Garches le mettra définitivement à la merci de la vieille maquerelle. Son rire de détresse devant son miroir qui lui renvoie l'image d'une « vieille peau » devenue « folle, folle ! » (696) se transformera alors en « subits fourrire qui la laiss[eront] toute pantelante » (726). Qu'elle le fuie (621) ou accepte (538) de s'y regarder, le rapport de Dora au miroir apparaît donc comme un indicateur fiable de sa clairvoyance à son propre égard.

Le personnage est constamment associé aux « rêves », cette « songerie » qui l'envahit lorsqu'elle imagine sa vie à Garches ou qu'elle se met à aimer Pierre. Ces expressions la lient aux deux amoureuses de la dernière partie dont le lecteur peut suivre la dérivante vie intérieure : Yvonne Berger, éprise de Pascal²⁴ et Elvire Manescù qui rêve à Karl, puis sombre dans « un rêve extravagant » avec M. Werner (667). L'idéal de vie, conventionnel et bourgeois, que Dora imagine pour Pierre (« une petite femme chez vous » et une « maison », 514) prend une valeur toute

²² « Un amour d'autant plus surprenant qu'il était assez pur, en apparence. Assez détaché des choses de la chair » (540).

²³ « Dora recevait la révélation de l'amour humain à l'heure où il lui était interdit » (542)

²⁴ Cf. 604 à 606 les termes « romance », « rêve », « songerie » ; 607 à 608, ceux de « féerie », « songes »...

particulière du fait de son désancrage total par rapport à la réalité. Le terme « roman » revêt alors un sens bien particulier : il renvoie aux « histoires » imaginaires qui fermentent dans la psyché du personnage et qui ont toujours trait à l'amour, partagé ou non : « Ainsi la villa de Garches devint le décor naturel du *roman* qui naissait en désordre comme de la mauvaise herbe dans sa tête détraquée » (467). La réécriture au présent, pour l'édition de 1965, du chapitre XIII, qui décrit le voyage en tramway de Paris à Garches, accomplit ce « passage sur grand écran » dont Aragon parle dans la *Postface au Monde Réel*. Ce « présent de récit²⁵ » confère à la description du voyage un caractère actuel, comme simultanément à l'acte de lecture : « Ici s'ouvre le pays des contes » (533). Le narrateur participe à la transmutation poétique du paysage, l'ouvre sur l'infini du ciel, la « lumière » et le « brouillard d'or » (533) en accord avec l'euphorie grandissante du personnage qui paradoxalement « ne voit rien de tout cela » (532). Mais bientôt se fait entendre, en contrepoint aux rêves de « Madame Tavernier », la réalité de ces « petites villas bègues, bancroches²⁶ et borgnes » (534)... au fur et à mesure que Dora s'approche du « paradis », le narrateur fait sentir le hiatus entre la perception de son personnage (pour lequel il manifeste une indéniable tendresse) et la réalité d'une banlieue pavillonnaire sinistre²⁷, puis d'une maison aux « volets poussiéreux et aveugles ». Le commentaire de Pierre à Garches « quelle absolue horreur que cette turne ! » (694) en sera une synthèse cruelle. L'extravagance atteint son comble lorsque la songerie de Garches se tresse à la romance amoureuse. De l'inscription de cette conjonction dans la réalité surgira l'horreur des derniers chapitres (XLI, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, L) où s'inverse le rapport ordinaire entre « fantasmagories », désignés comme « terre ferme », et « monde réel » paradoxalement associé à « la vague, la mer » qui menace l'intégrité du personnage (694). La nature même des « fantasmagories » de Dora, qui mêlent les

²⁵ *Postface au Monde Réel*, in *Les Communistes*, t. II, Messidor, 1982 [première édition : 1967], p. 597

²⁶ La vieille chanson citée quelques lignes auparavant qui évoquait aussi une pauvre fille boiteuse, peut renvoyer métonymiquement à l'esprit bancal, mal équilibré de Dora...

²⁷ « une villa qui faisait dent cariée » (534)

stéréotypes sentimentaux aux références littéraires, va conduire le personnage vers une progressive mythification.

Les références de Dora l'inscrivent dans un sentimentalisme vulgaire mis en scène avec une discrète ironie narrative. Les trèfles et les cœurs interviennent comme autant de symboles conventionnellement grotesques de son amour : Dora est « fleur[s] bleue[s] » (551), porte un bijou en forme de trèfle²⁸, hésite à sortir sa nappe brodée de trèfles avant de se décider pour celles avec des cœurs (694). Elle dessine au sol un cœur percé d'une flèche (« L'en-cas traça dans la poussière un cœur, une flèche et s'arrêta », 536), reçoit « la flèche d'un mot » (548). Les trois couples d'amoureux mythologiques, Philémon et Baucis, Roméo et Juliette (que l'idylle de Dora « laisse loin derrière elle », 723) et Tristan et Isolde (738) fonctionnent sur le mode burlesque, du fait de leur inadéquation exhibée ; le narrateur fait ainsi mine de se reprendre lorsqu'il file la comparaison en faisant de Mme de la Mettraie une Brangaene²⁹ : « Et là-dessus, Brangaene... je veux dire Mme de la Mettraie [...] » (738). Le conte de fées offre un autre pôle de référenciation, davantage en accord avec la culture populaire du personnage. Ainsi, c'est son pavillon que Dora désigne intérieurement comme « le château » ; les guillemets signalent le discours rapporté que le narrateur reprend ensuite à son compte avec l'expression « palais de pierre meulières » (722). Le caractère inoffensif des premières rêveries de Dora au « pays des contes » verse dans un « bazar de délire » (723), lorsqu'elle est devenue la « proie » (738) incontrôlée de ses pensées. Outre la révélation de l'amour, l'élément merveilleux, central dans un conte, consiste en ce « miracle social » (721) qui fait de Dora l'épouse respectée d'un infirme et lui permet de réécrire sa vie en s'inventant un passé (723-726-739). Mais, en la désignant comme une « fée Carabosse des banlieues », Aragon accorde à son personnage un rôle qui n'est pas celui de la princesse aimée. La « folie romanesque » de Dora confine à l'hallucination pure avec

²⁸ Le symbole était inversement utilisée pour Blanche entrevue sous les traits de la dame de trèfle (400).

²⁹ Brangaine était, rappelons le, la servante qui versa le philtre d'amour dans la coupe que burent les deux légendaires amants.

l'invasion d'« une foule d'apparitions blêmes » entourant Pierre Mercadier, le « roi-héros » (740).

On a observé déjà son rapport au temps : Dora concentre les trois âges de la femme, enfance, maturité, vieillesse et se place de fait hors du temps. Elle en vient à incarner une femme totale, concentrant aussi les diverses formes de l'amour féminin : « Toute la femme se résumait chez Mme Tavernier, autour de ce paquet humain : les sentiments de la mère, et ceux de l'amante, et ceux de la fille » (704) ; dans un chapitre antérieur (XVII, 547), elle avait éprouvé devant Pierre « cette appréhension des vieilles gens devant les enfants, des grand'mères qui ont peur secrètement que les tout-petits soient dégoûtés d'elles ». C'est bien une femme « transformationnelle », pour reprendre l'expression de Roselyne Waller³⁰. Dès lors, Dora accède à une monstruosité³¹ qui la rattache à l'archétype mythologique de la femme-mère, à la fois nourricière et mortifère. Bonne et positive, elle est l'infirmière qui accède à tous les désirs du paralytique³² et qui les devance comme une mère aimante face aux besoins de son nourrisson. Elle atteint le don absolu, les « purs sommets du sacrifice », « l'infinie bonté » (726). En même temps, elle est la figure d'une dominatrice absolue, la « maîtresse de l'homme dompté » (705) : avoir Pierre sous la main, « c'était enfin la possession » (722). Femme toute puissante et exclusive, elle part en guerre contre la dévote venue lui prêter main-forte dans l'assistance à l'infirme. Elle ravale l'homme au rang d'objet manipulable, au statut de nourrisson à qui elle s'adresse dans un « langage bébé » dont Mercadier entrevoit « l'horreur » (713). Le tour de force d'Aragon consiste à traduire, en alternance avec le point de vue de la

³⁰ Roselyne Waller, *op. cit.*, p. 167.

³¹ Voir l'adjectif *monstrueux* désignant les sentiment de Dora, 621, 704, 740.

³² Le paralytique livré à la toute puissance d'une femme-infirmière est une figure récurrente dans l'œuvre romanesque d'Aragon. Voir le grand-père gâteux et aphasique des *Beaux quartiers*, dont s'occupe une bonne (« Sérienne », chapitre II) et qu'on oublie de nourrir : « Il l'appelait avec ce pauvre langage d'infirme, qui avait en quatre ans réappris à peu près uniquement à articuler son nom à elle. Il la nommait du fond du ventre, il avait craint qu'elle ait tout à fait disparu, comme une autre jadis dont il gardait confusément la mémoire [une autre bonne], comme sa femme quand elle avait levé le pied avec un lutteur » (« Sérienne », chapitre XXIV, *Les Beaux quartiers*, édition Folio, p. 221). Ou encore le vieillard libidineux de *La Défense de l'infini*, éd. Lionel Follet, Gallimard, Les Cahiers de la *nrf*, 1997, p. 47 *sq.*

folle, les sentiments mêlés d'épouvante et de haine qui animent Pierre devant celle qui est devenue son « état gâteau » ou sa « providence » (715), vision de plus en plus brouillée à mesure qu'il s'approche de la mort : Dora n'est plus alors qu'une « ombre » terrorisante (739). Enfin, la dernière apparition de Dora sous les traits d'une folle « en cheveux » courant dans les rues de Garches (741³³) en fait une monstrueuse gorgone, dont l'aliénation est comme une anticipation, à l'échelle individuelle du personnage, de la meurtrière folie collective qui va s'emparer des hommes.

Aragon admirait chez Elsa Triolet sa capacité à inventer des personnages romanesques : « tout lui vient sous la forme de personnages », disait-il avec une apparence d'envie³⁴. Dora témoigne pourtant de la prodigieuse faculté d'invention d'Aragon, de sa virtuosité à entrer dans un personnage de femme, de folle et de vieillarde, par l'art des voix mêlées, du psycho-récit, la poésie et la cohérence profonde des images. L'ambivalence de Dora l'inscrit successivement, voire simultanément, dans les registres du burlesque et du pathos. Le naturalisme descriptif de la maquerele vu comme un corps usé par le temps s'accommode de points de vue (Pierre, Jules ou le narrateur) mettant en évidence le caractère grotesque du personnage. Mais la souffrance de Dora vue de manière interne, qui rappelle le caractère scandaleux et rarement exploité dans le roman en général de l'amour des vieillards, en fait un personnage pathétique, qui ne laisse pas d'être, par moments, terriblement attachant... par moments seulement : la question se pose en effet de savoir si le *roman de Dora* parvient à transmuier le personnage en véritable « héroïne » de la seconde partie des *Voyageurs*. Il nous semble que non : la lucidité

³³ La transformation de sa chevelure, avec ses « mèches blanches en tout sens » (738) nous semble un trait remarquable.

³⁴ Aragon, « L'auteur parle de son livre », *J'abats mon jeu*, Le Mercure de France, coll. Les Lettres françaises, 1992 [première édition : 1959], p. 95.

de Mme Tavernier sur elle-même, épisodique, disparaît tout à fait lorsque son *roman* est parvenu à se substituer à une perception raisonnable du monde. Pas plus que Pierre d'ailleurs, elle n'a cette claire conscience de son destin, qui pour Lukács est le signe du héros... pourtant, son *roman* ne saurait être réduit à une « parenthèse » dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Liée à deux lieux clos symboliques, le bordel et Garches, séparés du monde réel et imperméables à la « la rumeur du monde » (724), elle incarne dans la lignée des personnages féminins qui compte dans la vie de Pierre, celui par qui se parachèvent tragiquement et dérisoirement sa coupure sociale et son déracinement ; sa monstrueuse folie sur quoi se clôt pratiquement le roman est sans doute la vraie mesure, sur le mode romanesque, de cette « démoralisation du destin » (15) visée par Aragon.