



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*

#### **ROMAN ET ESTHÉTIQUE**

#### **II. Les genres du roman (Corinne Grenouillet). Pages 135-154**

## Les genres du roman

Dans la préface aux *Voyageurs de l'impériale*, Aragon déclare qu'il n'a pu résister à la tentation de donner au personnage de Jeannot ses propres souvenirs d'enfance et parle du *Roman inachevé* comme de « la seule autobiographie qu'[il ait] écrite<sup>1</sup> » (18). En dépit de son titre, *Le Roman inachevé* est indéniablement un recueil de poèmes, même si Aragon s'est élevé contre cette appellation : il a justement voulu et fait autre chose, chacun des poèmes (il détestait ce pluriel) marquant une étape chronologique et intégrant une place particulière dans l'ensemble... Cette remarque est éclairante sur la manière dont Aragon récuse, de manière tout à fait singulière, la distinction traditionnelle entre genres littéraires. L'ensemble de la préface des *Voyageurs de l'impériale* illustre la proximité du roman et de l'autobiographie, mais dans le même mouvement, elle conteste les racines autobiographiques exhibées. Quant à l'étiquette de « roman réaliste » accolée aux *Voyageurs de l'impériale* dans un professoral souci de catégorisation, elle est insuffisante, cachant plus qu'elle ne les révèle les jeux prodigieux que mène l'écrivain, non seulement avec les trois grandes catégories traditionnelles, mais aussi avec plusieurs sous-genres romanesques. Il sera utile d'examiner ce qui permet une catégorisation en terme de roman réaliste, puisqu'Aragon n'a cessé de se professer réaliste et qu'il théorisa cette esthétique au moment de l'écriture des *Voyageurs de l'impériale*. Pourtant, son réalisme emprunte des voies toutes singulières : la virtuosité de l'écriture oblitère une catégorisation trop sommaire ; le réalisme d'Aragon, dès les années d'écriture du *Monde réel* est bien « sans rivages » pour reprendre l'expression de Roger Garaudy. Il s'agit pour lui de se réapproprier le roman, comme lieu de tous les possibles : l'intertexte (notamment fictif) met en scène le jeu sur les frontières du genre et fait apparaître *Les Voyageurs de l'impériale* comme un terrain d'expérimentation privilégié des potentialités esthétiques du genre romanesque.

## 1. Les repères du roman réaliste

Le lecteur familier des grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle peut se sentir mis en confiance par le fait que le roman d'Aragon s'inscrive dans un chronotope identifiable<sup>2</sup> : l'organisation en deux grandes parties, articulées en un pivot médian, oppose la « Fin de siècle » au « Vingtième siècle », tandis que les « Deux mesures pour rien » élisent deux lieux *a priori* soustraits au temps. Le temps, son écoulement historique, sa répercussion sur l'individu sous la forme de la maladie et de l'inexorable vieillissement, l'engagement de l'individu dans son temps, tout concourt à faire des *Voyageurs de l'impériale* un roman du temps. Ce temps se matérialise d'emblée dans un espace hautement symbolique : 1889 est l'année de l'exposition universelle et de l'érection si contestée de la Tour Eiffel à l'occasion du centenaire de la Révolution française. La visite des Mercadier, commentée par une « vieille peau », l'amiral Courtot de la Pause, si sensible au défilement des années, place le texte sous l'égide d'un siècle finissant, où la croyance euphorique dans le progrès technique et civilisateur de la France et l'éloge des manufactures et de la créativité française semblent également cernés par « l'ombre préfiguratrice de la mort » qui menace le personnage (40), anéantissement qui s'accomplira quelque 700 pages plus loin, dans la tragique issue de la guerre de 1914. Entre ces deux dates, vingt-cinq années se sont écoulées. Plusieurs autres dates ancrent le roman dans un contexte socio-historique dépeint avec une incontestable nostalgie<sup>3</sup>. L'année 1897, particulièrement

---

<sup>1</sup> On lit la même affirmation dans la préface aux *Cloches de Bâle* : « Ma biographie, elle est dans mes poèmes, et à qui sait lire, autrement claire que dans mes romans » (Gallimard, Folio, 1972, p. 34).

<sup>2</sup> Bakhtine entend par là le temps-espace, « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », la « fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». Il a « une importance capitale pour les genres » et donne une image de l'homme en littérature. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, 1978, collection Tel n° 120, p. 237-238.

<sup>3</sup> Philippe Chardin met à part dans son corpus *La Vie de Klim Slaguine* et *Les Voyageurs de l'impériale*, justement parce que, selon lui, l'on n'y décèle aucune nostalgie de ce monde englouti avec sa culture, sa politique et ses valeurs, dans la fracture de la grande Guerre : certes, Gorki et Aragon veulent « liquider » le vieux monde, mais *Les Voyageurs de l'impériale* manifeste à bien

représentée, est celle des vacances à Sainteville (évaluable à sept semaines, du 23 juillet au 17 septembre 1897) et du retour de Pierre à Paris, qui nous conduisent à novembre ou décembre 1897, date de la fuite de Mercadier. Elle est aussi l'année où explose l'Affaire Dreyfus et où une lame de fond d'antisémitisme balaie le pays<sup>4</sup>. Après une brève ellipse, les chapitres de « Deux mesures pour rien » organisées autour de deux lieux nourris de réminiscences littéraires et symboliques, Venise et Monte-Carlo, s'étalent sur quelques mois : plusieurs allusions à la crise de Fachoda de 1898 font ressortir la formidable indifférence au monde de Pierre Mercadier, pour qui l'affrontement franco-anglais dans une lointaine partie du Soudan, fruit d'une rivalité coloniale ancienne, apparaît comme « du chinois » (421). Hormis cette référence, les « Deux mesures pour rien » manifestent une coupure historique, suspendent les références temporelles. L'ouverture de la seconde partie offre dès lors un puissant contraste en proposant une vision panoramique de la situation politique et sociale du début du « Vingtième siècle ». Pierre Mercadier réapparaît au chapitre III, « au printemps de 1910 », après une ellipse de douze ans. Cette seconde partie privilégiera les années 1911-1914 : elle multiplie les indices historiques en les mêlant à la vie de nombreux personnages ; la crise d'Agadir de 1911 en est une date clé, puisqu'elle permet de montrer comment tous les personnages qui entourent Pierre Mercadier se sentent concernés par l'imminence de la guerre avec l'Allemagne et met en lumière, une fois de plus, l'apathie morale et intellectuelle du personnage principal. Mis à part Dora, retranchée dans son délire amoureux et ses fantasmagories, puis Pierre Mercadier, muré dans son agonie aphasique après un tardif mouvement de prise de conscience politique (Vingtième siècle, LX), tous les personnages de cette seconde partie se voient impliqués de près ou de loin dans les rets de l'échéance guerrière qui aimante le récit : les Meyer sont confrontés à des soucis financiers du fait des tensions entre la France et l'Allemagne (d'où leur venait

---

des endroits dans la première partie, la nostalgie d'un univers qui fut celui de l'auteur enfant ; rappelons qu'Aragon avait 17 ans au moment de la mobilisation. Philippe Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1982, 339 p.

une partie du financement de l'école Robinel), les espions intensifient leur action, traqués par la police qui expulsera Johann Werner, Reine se suicide en comprenant le caractère inévitable de la guerre, jusqu'à Méré, ce personnage secondaire d'ouvrier au chômage, qui trouve finalement à s'embaucher dans une fabrique de chaussures pour les armées ; enfin, Pascal Mercadier sera mobilisé et connaîtra le « sang, le sueur, et la boue » de la Grande Guerre (745).

L'espace romanesque signe lui aussi l'inscription du roman dans une filiation au roman réaliste. Le château de Sainteville, avec ses tours, son toit d'ardoise, son jardin à l'anglaise et son pavillon rustique, ses anciennes meurtrières, ses grandes salles si hautes (80-83), atteste la survie fragile d'une noblesse de hobereaux essoufflée qu'incarnent le comte de Sainteville et son attachement aux valeurs d'ancien régime (d'honneur et de mépris d'une bourgeoisie de parvenus). La menace d'une transformation en sanatorium, qui s'accomplira après la mort du comte, rappelle la destinée de ces bâtisses dont les familles ne peuvent plus assurer le dispendieux entretien.

La vie du professeur Mercadier, en Province, est l'occasion pour Aragon de peindre une « triste ville de l'Est » (102), une « grande ville morne, aux rues étroites, aux maisons hostiles [...] où l'on fabriquait des gaufrettes, et des machines-outils avec tout le poids de l'Est français sur le cœur, la menace jamais oubliée de l'invasion » (106). Ses deux brasseries<sup>5</sup> (pas plus que l'institution Sainte-Elme) ne parviennent pas à la sauver d'une désolation que le jeune Aragon dut personnellement expérimenter lorsqu'il séjourna à Commercy en 1923 et 1924 chez son oncle Edmond, sous-préfet de cette petite ville lorraine<sup>6</sup>. Associée à l'ennui comme dans le chronotope du roman du XIXe siècle, cette ville de Province est également marquée par le caractère étriqué de ses mentalités : l'antisémitisme et

---

<sup>4</sup> Voir dans cet ouvrage, Corinne Grenouillet, « La question juive ».

<sup>5</sup> Une indéniable nostalgie filtre de cette notation : « Tristes et beaux cafés de la province française au déclin du siècle ! » (113).

<sup>6</sup> Commercy est également reconnaissable dans la sous-préfecture de C\*\*\* qui sert de cadre à un chapitre du *Con d'Irène*. Sa spécialité pâtissière n'est pas les « gaufrettes », mais les madeleines de Commercy.

l'esprit revanchard y sévissent. À l'institution Sainte-Elme, Pascal fait l'expérience de l'enseignement catholique, du manque de confort, de la poésie et des premières cigarettes. Le lycée où enseigne Pierre sera le lieu d'une violente agitation antisémite (LX, LXI). Paris est plus que le classique contrepoint à la stérile vie de Province. Après lui avoir permis de goûter à la liberté (LIV) après son départ de Sainteville, elle déclenche le départ de Mercadier ; liberté de jouir de passades féminines à répétition et payantes, de flâner à pied ou porté par l'impériale d'un omnibus, thème dont c'est la première mention (LVIII) :

L'omnibus l'emporta sur son impériale à travers les mille papillotements du boulevard de Strasbourg. C'est drôle, cette ville, après la province, tout y fait fête, jusqu'aux plus sordides boutiques de coiffeur ou les pharmacies. Dans le boucan des chevaux, avec les grincements des roues sur les pierres, le panorama des maisons tatouées de commerce déroulait pour Pierre sa kermesse. Les cafés éclairés regorgeaient déjà de monde. De l'impériale, tout avait l'air d'une sorte de chamarrure, tout faisait décor impressionniste, on était en plein Monet. (343)

Le champ lexical de la fête, l'animation d'une ville donnée en spectacle, le rapport avec un peintre aimé de Pierre montre la ville sous un jour léger et joyeux, rompant avec la monotonie et la grisaille de la Province.

La Venise noyée de pluie diluvienne entrevue par Mercadier, ses déambulations et ses rêveries devant la statue du Coleone marquent le suspens de la référence réaliste, au profit d'une vision onirique influencée par le souvenir de Barrès et de Suarès, puis celui du conte fantastique... pourtant, la visite de Murano avec Francesca, l'île des verriers décrite comme un « bague industriel » où même les enfants travaillent à la fabrication de perles et d'autres objets de verre (386), ainsi que l'observation de la famille Bianchi, de la mère et du père au travail, au milieu de leurs enfants demis-nus, symbole de l'« extrême pauvreté » des habitants de Fundamente Nuove (Venise, IV) réintroduit le monde réel que Mercadier refuse de prendre en considération : « Mais ce spectacle était insupportable : pourquoi se l'infliger ? » songe-t-il alors (392). Après la scène où il découvre le jeu avec Angelo, huis-clos mélodramatique

tout auréolé de références intertextuelles aux contes noirs et à Pouchkine, Pierre s'échappe vers Monte-Carlo, où le monde des joueurs fortunés lui fait oublier le pauvre petit escroc vénitien.

Le Paris retrouvé douze ans plus tard par un vieillard aigri (il n'a pourtant que 54 ans en 1910) aura perdu son allure de fête impressionniste. Il se réduit pour l'essentiel à la rue Ampère, où est sise l'école Robinel (V) et au décor kitsch des *Hirondelles*, le bordel où se rend quotidiennement le professeur. La pension *Étoile-famille* est le troisième lieu de vie collective décrite dans cette partie. Paris apparaît bien comme un lieu protéiforme : la description de la cour des Méré, peuplé d'enfants loqueteux et de concierge acariâtre rappelle aussi bien Zola que Céline ; le logement où ce couple d'ouvriers vit avec ses cinq enfants dans une seule pièce meublée avec des moyens de fortune et pratiquement sans air participe à la recreation réaliste de la misère prolétarienne, et renvoie au topos naturaliste de la demeure ouvrière, lisible dans *L'Assommoir* par exemple. Enfin, la banlieue pavillonnaire, séparée du monde réel parisien par l'ampleur des fantasmagories de Dora n'est pas épargnée par l'ironie descriptive d'Aragon, avec son mélange de genres architecturaux incompatibles, une « villa qui faisait dent cariée, avec un soupirail modern style » poussant aux abords d'« une bicoque à pignons amarante sur du nougat, la tristesse des tessons de verre en haut d'un portail normand inachevé » (534).

Dans ce cadre dessiné à la manière des grands romanciers réalistes du XIXe siècle, l'itinéraire du personnage se lit comme un aller-retour stérile : assoiffé de liberté, prisonnier du carcan conjugal et des contraintes sociales, Mercadier prend la fuite, mais pour mieux retrouver les univers clos alternés de l'école Robinel et des *Hirondelles*, en réinventant au demeurant pour son propre chef de rigides contraintes temporelles, comme de se rendre tous les jours au bordel à quatre heures et demi. Comme dans tous romans de forme traditionnelle, la biographie d'un personnage principal figure comme fil narratif essentiel ; hormis une période assez floue de son voyage (notamment en Égypte), Aragon nous fait connaître les étapes clés de l'itinéraire d'un intellectuel, dont la rébellion ne manque pas de séduction, réduit à



une progressive déchéance, à une métamorphose répugnante en « Père la Colique », puis en pantin désarticulé cloué au lit par une attaque cérébrale.

Comme tout roman réaliste peut-être, *Les Voyageurs de l'impériale* est aussi un roman à thèse, dont la démonstration apparaît en des lieux textuellement stratégiques, tel le dernier chapitre ou la préface. Bien évidemment, le roman ne saurait s'y réduire, mais force est de constater qu'Aragon, comme l'écrit Suzanne Ravis, « n'épargne rien pour rendre ses choix démonstratifs » : la concomitance de la mort du personnage principal et de l'entrée en guerre en est la plus frappante. Dans le dernier chapitre qui réorganise la lisibilité idéologique de l'ensemble du roman, Mercadier devient un symbole, celui de « tous les Mercadier » (713), c'est-à-dire des pères en général, dont le refus de la politique et de l'engagement personnel, social ou familial est donné comme la cause directe de la déliquescence morale et politique à l'origine de la grande Guerre (744). On ne peut non plus passer sous silence le rôle de la préface qui impose une interprétation du roman comme « entreprise de liquidation de l'individualisme » (27) et lie l'écriture aux préoccupations politiques de l'écrivain, confronté en tant que militant (notamment au *Comité de vigilance antifasciste*) à « ce monstre ébouriffé » dans les années du Front populaire. Le titre lui-même est explicité directement dans un passage où Reine lit un fragment de l'essai écrit par Mercadier sur le créateur du papier monnaie, John Law, aventurier du XVIII<sup>e</sup> siècle ; en dépit de situation d'énonciation singulière (lecture d'un texte à la première personne, donné comme le produit de la réflexion du personnage), la mise en abîme laisse entrevoir le sens idéologique du roman : Mercadier s'y présente comme un simple voyageur de l'impériale, c'est-à-dire un être conduit à la catastrophe (l'accident d'omnibus, la mort) sans qu'il ait eu la moindre action sur la course du véhicule (assimilé à la société), ni la moindre conscience de sa direction. Law, en revanche, apparaît, à l'instar d'un conducteur, comme un « des rares hommes qui firent dévier le monde. Il n'était pas, lui, un voyageur de l'impériale... » (676). Ainsi l'analyse d'Édouard Béguin qui voit dans la démarche critique du romancier communiste le double souci de conjointre l'action militante de transformation du monde et la création littéraire paraît tout à fait convaincante : « Le roman reconnaît la

légitimité des rêves mais il critique la démarche purement fantasmagorique qui prétend les réaliser sans que l'on ait à s'engager dans cet immense détour qui obligerait à transformer les conditions de la vie réelle<sup>7</sup> ». Cette démarche, celle de Pierre Mercadier et de tous les voyageurs de l'impériale, conduit en effet au désastre social, de manière inexorable.

Le choix d'une esthétique du vraisemblable rattache donc indubitablement *Les Voyageurs de l'impériale* au roman réaliste : son chronotope, panorama d'un monde révolu, celui de cette « belle Époque » qu'Aragon interprète de manière pessimiste comme « fin de siècle » l'inscrit dans le paradigme des « romans de la conscience malheureuse » analysé par Philippe Chardin. La démonstration idéologique lui confère un caractère politique : écrivain, Aragon accomplit un acte militant. Il condamne ce monde ancien, dont l'incapacité politique et morale de « tous les Mercadier » a précipité la perte. Toutefois, cette liquidation ne s'accompagne pas d'un propos révolutionnaire clairement tourné vers l'avenir, comme à la fin des *Cloches de Bâle* : la superposition tragique des deux guerres, celle de la diégèse et celle du moment de l'écriture, avait sans doute rendu impossible l'expression d'un optimisme révolutionnaire.

## 2. L'autre rive du réalisme

Le réalisme d'Aragon ne se contente toutefois pas de remplir le cahier des charges du romanesque traditionnel ; il parvient, dans le même temps à en mettre en cause les conventions les plus fermement établies, à travers le jeu avec les structures et procédés traditionnels.

La structure générale du roman possède une ampleur qui en fait l'équivalent d'une des « grandes compositions » visée par Matisse, ce peintre ami d'Aragon qui en fit

---

<sup>7</sup> Édouard Béguin, « Le réalisme socialiste d'Aragon : une poétique politique du roman. L'exemple des *Voyageurs de l'Impériale* » in *La guerre et la paix dans les lettres françaises : de la*

une manière de double artistique<sup>8</sup>. La présence de la biographie de Mercadier comme fil organisateur du récit ne doit pas masquer la formidable puissance « centrifuge » du roman pour reprendre l'expression de Daniel Bournoux<sup>9</sup> qui désigne par là les multiples départ vers de nouvelles biographies. *Les Voyageurs de l'impériale* est non seulement le roman de Pierre, mais aussi celui de Dora, celui de Georges Meyer, celui de Pascal, d'Elvire Manescù, d'Yvonne... autant de personnages qui apparaissent comme autre chose que des comparses ou des seconds rôles. À l'orée de la seconde partie, le texte met d'ailleurs en scène une hésitation entre deux personnages, Pierre et Georges qui est emblématique de la constante tentation du roman : abandonner son « héros » et laisser proliférer les autres personnages, avec la démesure du projet de *La Défense de l'infini*, ce roman aux proportions vertigineuses qu'Aragon incendia à Madrid en 1928 et dont nous connaissons quelques fragments. Ainsi, la démonstration d'Aragon, clairement lisible dans l'itinéraire de Mercadier, s'affaiblit dans les romans des autres personnages, dont les destinées sont beaucoup moins démonstratives.

Le procédé de mise en abîme qu'utilise l'écrivain en plaçant au cœur de son roman un essai écrit de manière fragmentaire par son personnage principal véhicule une autre tentation, celle de l'inachèvement, dont le motif deviendra central dans l'œuvre ultérieure : les dernières pages des *Incipit* aussi bien que les notes infra-paginales ajoutées à *Henri Matisse, Roman* représentant plusieurs strates temporelles de l'écriture disent aussi bien le « mystère de finir<sup>10</sup> » que son impossibilité. *Le roman est inachevé* comme la vie... le choix de la guerre comme aboutissement ultime du roman, l'espèce d'accélération foudroyante des dernières pages où les propos de Pascal se fondent de manière ambiguë aux souvenirs de l'auteur lui-même met un terme brutal à ce qui aurait pu « continuer longtemps comme cela » pour reprendre la

---

*guerre du Rif à la guerre d'Espagne (1925-1939)*, Presses universitaires de Reims, 1983, p 237.

<sup>8</sup> *Henri Matisse, Roman*, Gallimard, 1971 ; rééd. coll. Quarto, 1998, p. 466 et p. 712.

<sup>9</sup> Daniel Bournoux, Notice des *Voyageurs de l'impériale*, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, Pléiade, 2000, p. 1364.

<sup>10</sup> Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Genève, Skira, 1969 ; rééd. Flammarion, coll. Champs n° 98, 1981, p. 139.

critique formulée par Elsa Triolet après qu'elle eut entendu Aragon lui lire la première partie des *Cloches de Bâle*<sup>11</sup>.

Le roman propose d'autre part un véritable tourniquet de procédés narratifs, comme si Aragon avait voulu dresser l'inventaire de toutes les manières d'écrire un roman ; *Les Voyageurs de l'impériale* revisite Balzac aussi bien que Flaubert en leur empruntant, sinon des scènes, du moins des procédés caractéristiques. Ainsi utilise-t-il, d'une façon non parodique, la focalisation que Balzac privilégie dans ses ouvertures de roman, feignant d'ignorer l'identité de son personnage en proposant la vision d'un collectif (les hommes de la rue par exemple) : la description de l'« homme à la redingote » arrivant au bordel, observé par les pensionnaires, puis par la patronne, permet d'esquisser un portrait du héros, d'insister sur son vêtement cérémonieux et démodé, et surtout sur le vieillissement qui l'a métamorphosé (505-507). Mercadier devient alors « Monsieur Pierre », dénommé ainsi par Mado « à cause d'un oncle à elle, et ça lui était resté » (508) et le restera pour Dora dans tous les chapitres consacrés aux scènes de bordel. Ailleurs, à la manière de Flaubert, c'est plutôt la vision de personnages singuliers qui constitue le point de vue. Mercadier est bien sûr traité massivement de manière interne, mais il n'est pas le seul : la « focalisation tournante<sup>12</sup> » qui réfracte la vision du narrateur, sans y adhérer totalement, emprunte le regard de la plupart des personnages dont on lit les « romans » ; le procédé comporte l'avantage de faire entrer le lecteur de plein pied dans le point de vue de plusieurs personnages, de les rendre attachants et vivants, dans tous les cas de suggérer une lecture empathique.

L'autre intérêt de cette déambulation de la focalisation est qu'elle permet de donner une sorte de vision sociale extérieure de Mercadier ; le regard des autres nous fait comprendre ce qu'il est devenu et ce qu'il représente pour eux. « L'homme à la redingote » si ridiculement compassé, devient, vu par un enfant : « Un drôle de monsieur, comme il est habillé, et un drôle de chapeau genre cheminée » ; Jeannot en

---

<sup>11</sup> Aragon, « C'est là que tout a commencé », préface aux *Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>12</sup> L'expression est de Daniel Bougnoux, *op. cit.*, p. 1364.

déduit : « ça ne peut être un ramoneur » (558). La primauté accordée aux différentes visions des personnages se traduit d'autre part par une caractéristique stylistique notable : la narration laisse entendre leurs voix, de manière souvent directe, termes d'argots (le « langage de ruisseau » de Rose, 709), enflure (le discours de l'Amiral Courtot de la Pause), clichés et expressions toutes faites (chez pratiquement tous les personnages), tics de langage (les « voi » de Pascal de Sainteville), inventions enfantines (le langage *ouah-ouah* d'Yvonne, les *popinettes* de Sophie Selstam)... la palette sonore du roman défie toute uniformité et participe certainement à la puissance du texte. L'effet produit par cette attention extrême aux différents idiolectes des personnages dépasse le seul envoûtement poétique du lecteur : elle fait du roman une véritable chambre d'échos des parlars du temps, dont elle orchestre la polyphonie

Liée à ce choix de visions singulières, une autre originalité du roman consiste en le refus de l'explicitation : hormis quelques passages (Vingtième siècle, I), aucun point de vue surplombant ne vient donner de clés au lecteur, en explicitant de manière directe les tenants et aboutissants de l'Affaire Dreyfus, du conflit franco-anglais de Fachoda ou encore de la règle du jeu du baccara. Plongé *in medias res*, le lecteur n'a accès à l'Histoire ou au monde des personnages qu'à travers les représentations mentales que s'en font ceux-ci. Ainsi, l'allusion est-elle reine, laissant au lecteur le soin d'interprétation correcte. La thèse niche ailleurs que dans des propos directs : dans les structures de la communications, le montage chronologique ou les recoupements qu'un lecteur actif est en mesure d'établir.

Aragon ne se prive pas non plus de contrevenir aux tacites règles du roman post-flaubertien fondé sur la disparition des marques énonciatives de la personne du narrateur. Ainsi, celui-ci prend-il la parole sans vergogne à plusieurs reprises, pour des raisons qui peuvent être esthétiques, ludiques ou politiques. Lorsqu'il déclare à propos de Pierre Mercadier : « Avec l'âge, nous le verrons lentement perdre cette désinvolture dans le maintien, cette allure de coq que donne une taille médiocre » (43), on retrouve la distance et la familiarité de Stendhal pour ses personnages ; cette prise à parti du lecteur (qui établit avec lui une communauté excluant le personnage)

visé ici à inscrire la biographie du personnage dans un devenir. Ces interventions directes signalent souvent une prise de distance avec le point de vue du personnage, dont elles analysent les mouvements psychiques intérieurs qui ont échappé à sa conscience. C'est le cas, par exemple, à propos d'Elvire : « On eût bien étonné Elvire à lui dire qu'elle avait un secret penchant pour M. Werner [...] Et je suis au regret d'avouer qu'il en était ainsi ». (Vingtième siècle, XX, 563). Le « regret » que le narrateur feint d'exprimer exprime avec tendresse et humour cette désolidarisation d'avec le point de vue d'Elvire.

Elles peuvent avoir aussi une valeur méta-textuelle de commentaire sur les procédés du roman. Le portrait de Pascal comporte ainsi une remarque au présent d'énonciation qui est un commentaire méta-discursif sur la tradition du portrait : « Il marche sur ses vingt-neuf ans. Il a un certain charme [...] Les pommettes longues. Des yeux marron. Mais tout cela ne dit rien, est sans importance » (Vingtième siècle, XXII, 590). Tout en participant à la tradition réaliste du portrait (les personnages des *Voyageurs de l'impériale* sont décrits avec une certaine minutie), l'écrivain semble en nier la validité : il démontre surtout qu'il n'est pas dupe des procédés traditionnels, qu'il sait en user, mais aussi en jouer. Au moment de la première apparition de Mme Manescù, l'écrivain va encore plus loin dans la prise de distance méta-discursive :

Peut-être est-il contraire aux règles du roman, et déloyal par rapport au lecteur, de donner ici, sur cette personne austère un détail anticipé de quelques années, mais tant pis. Car sans une semblable perspective, on regarderait cette dame avec moins d'intérêt (564).

Ce « détail », dénommé ainsi avec une ironie dépourvue de tout humour puisqu'il s'agit de la double amputation des mains de Mme Manescù perpétrée en Roumanie par les « paysans » révoltés qui la faisaient vivre, le narrateur aurait pu le relater sous le mode de la prolepse sans feindre de s'excuser devant le lecteur ; son intervention vise à insister sur le sens idéologique de l'anecdote, qui insère les Manescù dans l'analyse marxiste d'un monde qui repose sur l'exploitation de l'homme par l'homme et qui comprend les raisons, sinon la nature de la révolte des exploités. Ce qui frappe

dans ce passage est la mise en scène ostentatoire de la voix directe d'un scripteur<sup>13</sup> qui défie les « règles du roman » et n'hésite pas à exterritorialiser la diégèse vers un ailleurs et un au-delà romanesques ; c'est une manière pour Aragon de faire appréhender au lecteur la complexité d'un Monde Réel qui ne peut se cantonner à la temporalité artificiellement compressée d'un roman "traditionnel" ; il utilisera plusieurs fois le procédé en 1958 dans *La Semaine sainte*<sup>14</sup>, roman qui apparaît comme un seuil vers l'esthétique de la déconstruction menée dans les derniers romans.

La plus remarquable de ces interventions constitue le chapitre I de « Vingtième siècle », où l'écrivain prend le ton de l'essayiste, puis de l'historien pour analyser le concept de « fin de siècle » et faire un bilan historique dont l'intégralité est marquée par des jugements de valeur qui ressortissent aux prises de position du narrateur, et partant, d'Aragon lui-même. C'est à la fin de ce chapitre que le scripteur prend la parole à propos de la question du héros : « Et, d'une certaine façon, je ne sais qui est le héros de ce roman : Mercadier ou Meyer, il faut dire Pierre ou Georges... » (463). Cet ajout de 1965 renforce la dimension méta-romanesque des *Voyageurs de l'impériale* : un grand roman est aussi un roman qui réfléchit sur son art.

Tous ces procédés et la virtuosité avec laquelle ils sont utilisés, virtuosité qui se joue de la tradition réaliste, ne manquent pas de gauchir l'interprétation militante qu'on peut se faire du roman. La complicité que le narrateur établit avec son destinataire ne signifie pas une présence constante qui guiderait de manière sûre l'interprétation. Le roman est à thèse, mais il est aussi autre chose que cela... plus que cela. Jacqueline Bernard ont montré ce qu'avait de séduisante la rébellion de Mercadier, sa soif de liberté et d'infini rappelant la démarche surréaliste et son refus des contraintes, sa condamnation de la légalité, de la famille et de la rigidité sociale :

---

<sup>13</sup> Le terme de « scripteur » nous semble ici plus adapté dans la mesure où les marques énonciatives laissent entendre les commentaires d'un écrivain réfléchissant sur les procédés d'écriture.

<sup>14</sup> Lorsqu'il évoque par exemple l'avenir du général Berthier dans une longue prolepse (chapitre « Les graines de l'avenir », *La Semaine sainte*, Gallimard, 1958, p. 440-452) ou celui de Frédéric et des Républicains (« Demain Pâques », *op. cit.*, p. 589).

si Aragon ne donne pas raison à son personnage, il est incontestable qu'il donne à entendre toutes les bonnes raisons de sa fuite. L'« autre versant » du roman figure dans tous les passages poétiques, dans la méditation de Pascal au bord de l'abîme, dans la scène des marais, dans les fantasmagories, dans les jeux des enfants, dans le vertige de l'amour et du jeu ; relevant d'une « nécessité intérieure qui bouscule l'ordonnance du discours discursif<sup>15</sup> », il ne saurait être récupéré par une quelconque morale et rappellent la puissance libératrice de l'écriture, qui fait jaillir le refoulé et l'inconscient à travers des images inattendues et plurivoques.

La présence d'une thèse identifiable et la filiation claire, elle aussi, au roman réaliste, est donc loin d'induire une uniformité narrative ou une pesante prise de parole narrative : au contraire, le jeu constant avec les formes romanesques manifeste que *Les Voyageurs de l'impériale* est aussi une réflexion en acte sur le roman comme genre. L'analyse de quelques figures de l'intertexte et de l'écriture révèle que ce roman est sourdement travaillé par la confusion des genres.

### 3. La confusion des genres

On sera sensible au fait que la figure de l'écrivain apparaît trois fois, liée à trois textes fictifs emblématiques de la réflexion menée par Aragon sur les genres : le goût du jeune Pascal pour la poésie amoureuse (110-111), ainsi que son projet de livre, *Les Forces et les rêves*, en sont la première manifestation. L'essai de biographie de John Law par Pierre Mercadier dont de longs passages sont cités propose une réflexion originale sur les liens entre le roman et l'écriture personnelle. Enfin l'histoire de l'écriture et de la réception d'une nouvelle d'André Bellemine, portant sur un personnage nommé Mirador et qui s'inspire de la disparition de Mercadier, offre une réflexion en creux sur ce que *Les Voyageurs de l'impériale* ne veut pas être. Ils

---

<sup>15</sup> Jacqueline Bernard, *Aragon, La Permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Librairie José Corti, 1984, p. 79.



constitueront trois entrées pour tenter de mieux cerner la poétique du roman selon Aragon.

La précocité de Pascal, qui écrit des vers, lorsqu'il est en sixième (110-111) doit évidemment beaucoup à Aragon, qui aurait écrit, enfant, une saga familial de quatorze romans *Les Rouné* et dont *Le libertinage* (1924) a édité un conte écrit à l'âge de six ans : *Quelle âme divine !* Contrairement à son modèle autobiographique, Pascal, lui, a l'âme poétique : dans *Les Forces et les rêves*, « le premier poème est sur les fleuves. Puis viendront les océans, les orages, les volcans, les geysers, les aurores boréales naturellement, les papillons, les tempêtes en mer, les feux follets, que sais-je moi, les forêts, l'arc-en-ciel, l'électricité captée par l'homme, les chemins de fer, les avalanches de neige, le dégel, enfin quoi : les forces et les rêves ! ». Se mêlent ici, à la manière surréaliste, deux thèmes, la nature dans sa dimension la plus explosive et la modernité industrielle dans ce qu'elle doit à l'intelligence humaine.

Aragon a donné à la méditation de Pascal atteignant au sommet de la montagne surréaliste le « balcon de la réalité » sous lequel s'enfonce un vertigineux « entonnoir » le caractère de l'expérience surréaliste. Et l'ensemble du chapitre VIII de la première partie où domine une « écriture de la terre<sup>16</sup> » d'une grande force évocatrice possède bien des traits propres à la poésie surréaliste : le rêve, « l'écorce des apparences » qu'on cherche à percer, la sensualité diffuse, la nature animée (voir les étonnants champignons de la p. 89), creuset des légendes enfantines. De même, la description du parc de Sainteville, les fleurs aux noms étranges (scabieuses ou asters), l'équivalence instaurée entre le mystère de la nature et la féminité à travers les couleurs (telle le mauve<sup>17</sup>) ou les impressions (« Le monde qui est derrière tout le reste, c'est le monde inconnu de la femme », 135), l'attirance devant un abîme qui peut évoquer l'infini de l'inconscient ou des désirs, l'affleurement du thème de la folie à travers celle, simulée, d'Yvonne, ses « histoires bêtes » inventées et toutes

---

<sup>16</sup> Pour reprendre le titre de l'essai d'Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, éd. Champion, 1994.

poétiques (XXIII, 171)... ne s'intègrent pas naturellement à une esthétique romanesque traditionnelle : ces parenthèses enchantées du monde de l'enfance qui dérogent à la ligne narrative (à la caractérisation du personnage par exemple), manifestent la confusion des genres poétique et romanesque. Mais la poésie irrigue, au-delà de ces manifestations ponctuelles, l'intégralité du roman, à travers de denses réseaux métaphoriques qui permettent une lecture seconde du roman, superposable à la première, et non idéologique, et fait accéder à des niveaux de sens plus profonds, moins clairement formulables pour le lecteur car sans doute moins conscients pour le créateur. Il en est ainsi de l'ample métaphore de l'enlissement, qui dépasse de loin le projet scriptural énoncé par Aragon de « liquidation de l'individualisme » et le chronotope du roman réaliste... Elle inclut les descriptions des marais et de cette terre « qui mangea des hommes imprudents » (261), dont on sait ce qu'elles doivent à *La Défense de l'infini*, et offre une image saisissante du sentiment d'horreur devant la dimension tragique de l'existence et de la mort : la vieillesse est justement comparée à un enlissement (692). Pour être complet dans l'inventaire de cette fondamentale inscription de la poésie dans le roman, il faudrait bien sûr aussi signaler la part prise par les « fantasmagories » des personnages, notamment Dora<sup>18</sup>, le caractère apparemment gratuit de certaines descriptions (comme de telle peinture de nuages, p. 651 ou d'un Paris que n'aurait pas renié le Paysan, XLIV, 707-708) et le lyrisme des passages consacrés à l'amour (entre Blanche et Pierre par exemple)... Ainsi une large part des *Voyageurs de l'impériale*, que d'aucuns jugeront la meilleure, défie le cadre traditionnel du roman et l'élargit à une poésie d'une grande richesse qu'on ne peut interpréter de manière univoque.

Deux lieux particulièrement significatifs dans *Les Voyageurs de l'impériale* portent traces de la réflexion autobiographique, de son ambiguïté ou de sa dénégation. On sait le rapport très équivoque qu'Aragon a noué avec la question de l'écriture personnelle : dès son enfance, l'écriture romanesque s'est nourrie du désir d'écrire

---

<sup>17</sup> Le mauve est la couleur poétique des montagnes (81), des morilles (81), des fleurs (les « clochettes » de la p. 82) comme celle des cheveux d'Yvonne (173).

<sup>18</sup> Voir dans cet ouvrage, Corinne Grenouillet, « Le roman de Dora », 3. Un être de démesure.

des « secrets<sup>19</sup> » non pour les dévoiler de manière directe, mais pour les transposer à travers la création de personnages et de situations. L'ensemble de l'œuvre romanesque témoigne de l'inscription de la problématique généalogie du bâtard, élevé dans le secret de l'identité de ses géniteurs, sa mère passant pour sa sœur, son père pour son tuteur. La préface de 1965, de même que celle des *Cloches de Bâle*, inscrit d'emblée le propos du roman et son écriture dans une dimension personnelle : il s'agit d'écrire, de manière biaisée un roman familial tout à fait singulier ; pour la première fois dans ces années 1964-1965, Aragon évoque en clair sa naissance et ses premières années dans la nouvelle *Le Mentir-vrai* et dans la préface des *Voyageurs*. Mais, dans le même temps, il s'agit aussi d'indiquer tout ce qui fait écart, dans le roman, et principalement sur le plan des dates, avec les données autobiographiques : Mercadier est en partie le grand-père d'Aragon, Fernand de Biglione, mais avec un décalage chronologique « décisif pour distinguer les deux hommes », le véritable grand-père étant de neuf ans l'aîné de la créature fictive. Aragon s'insurge contre le fait que certains critiques se soient « complus » à le reconnaître dans l'enfant Jeannot : « Il n'y a rien dans cette histoire qui corresponde aux faits de ma biographie » ; pourtant il précise aussitôt : « sauf les rapports en classe de Pascal avec Levet », puis avoue que « toute la description [de la pension *Étoile-Famille*] est faite selon mes souvenirs<sup>20</sup> ». De même déclare-t-il que le château de Sainteville est le château d'Angeville (à proximité du lieu de naissance de Louis Andrieux, son père biologique, Trévoux), mais avec un décalage chronologique de « onze à douze ans en arrière » (17). La transposition essentielle affecte la représentation de la propre mère d'Aragon à travers le personnage masculin de Pascal, qui, comme elle avenue Carnot, tient une pension de famille. Quant au ménage Paulette et Pierre Mercadier, il « n'est pas calqué sur ce que put être celui de mes grands-parents » (15)... affirmation aussitôt nuancée : « À part la nature des rapports entre eux quand ils étaient jeunes » et « les grands-mères de Pascal [...] n'ont aucun rapport avec ma famille réelle »

---

<sup>19</sup> Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, op. cit., p. 13.

<sup>20</sup> La préface des *Cloches de Bâle* insistait aussi sur la parenté entre l'*Étoile-famille* et l'*Hôtel Stella* tenu par la mère d'Aragon, op. cit., p. 34.

(15). Si ce va-et-vient entre roman et autobiographie, entre fiction romanesque et exactitude autobiographique, cette susceptibilité concernant les assimilations abusives entre protagonistes du roman et personnes réelles<sup>21</sup>, ces précisions presque obsessionnelles témoignent du profond intérêt d'Aragon pour la question, ils ne suffisent pas à instaurer un pacte autobiographique avec le lecteur.

Dès l'écriture du roman, les velléités d'écrivain de Pierre Mercadier témoignaient, sur le mode de la fiction, des questions posées par la proximité entre roman, biographie et autobiographie. Comme l'a montré Patricia Principalli, l'écriture d'une biographie de John Law par Mercadier et sa réception par Reine reflètent des préoccupations d'Aragon écrivain concernant la « perméabilité des frontières » entre ces genres<sup>22</sup>. Le choix par Mercadier d'un personnage historique sur lequel existeraient peu d'informations (à mettre en parallèle par exemple avec le choix de Géricault comme personnage principal de *La Semaine sainte*) lui permet non seulement de s'identifier à John Law, de s'en servir « comme prétexte pour remettre en cause les valeurs auxquelles il paraît adhérer et qu'il refusera par la suite<sup>23</sup> » (la famille, la patrie), mais plus généralement, pour reprendre une expression fétiche d'Aragon, de ramener Mercadier à lui-même. D'ailleurs le troisième fragment de l'essai sur Law, lu par Reine et Pascal à la fin du roman, et qui donne la clé du titre des *Voyageurs*, est perçue comme les « pages d'un journal » (676) par Reine, donc comme écriture proprement autobiographique. Et Pierre avait avoué à Reine que son manuscrit était « un essai historique où [il] [s]'était[t] un peu laissé aller » (p. 434), ce à quoi Reine avait rétorqué : « c'est cela qu'on appelle un roman ».

À travers Mercadier, tentant par l'écriture indirecte de l'essai biographique de réfléchir sur ses valeurs, ses amours, son destin, soit sur lui-même, Aragon mène

---

<sup>21</sup> Les annotations marginales portées par Aragon sur la première version de sa biographie par Pierre Daix (1975) manifestent un prodigieux agacement devant les clés interprétatives qu'ils jugent erronées. Pierre Daix, *Aragon*, Flammarion, 1994.

<sup>22</sup> Patricia Principalli, « Law : l'impossible biographie d'un homme double » in *Lectures d'Aragon : Les Voyageurs de l'impériale*, sous la direction de Luc Vigier, Presses universitaires de Rennes, 2001.

<sup>23</sup> Patricia Principalli, article cité.

donc, grâce à la double distance offerte par la mise en abîme (Aragon-Mercadier-Law), une réflexion sur la valeur du roman comme lieu potentiel de l'écriture autobiographique : l'échec de Pierre à écrire son essai manifeste d'ailleurs une incompatibilité qu'Aragon résoudra ultérieurement et de manière théorique par le concept du mentir-vrai et par les jeux instaurés entre réalité biographique et fiction romanesque dans ses derniers romans.

Mais le premier fragment Law, cette préface dont Mercadier fait la lecture à Meyer, permet aussi d'établir une distance entre biographie et roman, et de proposer une réflexion méta-discursive sur le genre romanesque, qui n'est pas sans avoir des répercussions sur la manière dont on peut comprendre les enjeux esthétiques des *Voyageurs*. Il s'agit pour Mercadier (Aragon ?) de définir biographie et roman de manière antagoniste : « Les biographies jouent pour l'esprit humain un rôle qui s'oppose à celui des romans ; et pour peu qu'on me suive, on conviendra que l'existence des biographies ressemble à une condamnation formelle de tout roman » (p.127). Le roman, concède Mercadier, « inutile à tout autre point de vue, conserve pourtant l'utilité du mensonge dans la vie. Utilité qui est grande » (p. 127). La biographie est placée du côté de la vérité historique et le roman du côté du mensonge, soit de l'imaginaire et de l'invention. Cette remarque est aussi une critique indirecte du roman traditionnel, fondé sur la biographie imaginaire d'un personnage autour de la psychologie duquel se nouent les principales significations d'un texte. En rupture avec les deux romans précédents de la série du Monde réel (*Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*), *Les Voyageurs de l'impériale* marque apparemment un retour au héros, qui rappelle, comme le note Jacqueline Bernard, « les romans psychologiques du siècle dernier dans lesquels le monde n'existe que par la conscience qu'en a le principal acteur<sup>24</sup> ». Les parenthèses pourtant ne manquent pas de s'ouvrir sur une galerie de personnages dont les liens avec le protagoniste principal sont parfois très lâches (Yvonne ou Elvire par exemple) et dont la multiplication, on l'a noté, déstabilise le tracé narratif et l'interprétation : *Les*

---

<sup>24</sup> Jacqueline Bernard, *op. cit.*, p. 87.

*Voyageurs de l'impériale* apparaît dès lors comme un roman-gigogne qui recèle des mondes multiples cohabitant sans toujours se mêler, tentation du roman « total » qu'Aragon porte en lui depuis *La Défense de l'infini* et dont *Les Communistes* en 1949-1951 sera l'ultime manifestation.

Ce parti-pris de la multiplicité contre la singularité du héros, Aragon le formule indirectement dans l'épisode *Mirador* : André Bellemine a choisi pour sa nouvelle le créneau de la biographie imaginaire, écrite à partir de l'existence d'un personnage réel. Mercadier, qui avait sensiblement suivi la même démarche avec *John Law*, est fondé à reconnaître la dimension narcissique de cette tentative, et à y voir ce que Bellemine a placé de ses propres obsessions : « C'est-à-dire, – dit doucement Mercadier, – que l'étrange n'est pas que *Mirador* soit parti... mais que vous soyez resté. » (483). À travers *Mirador*, outre l'intellectualisme et la critique parodique du mythe du génie silencieux, c'est le roman psychologique faisant abstraction du monde réel comme sur-détermination des actes et des faits qui est étrillé : Mercadier ne se reconnaît surtout pas dans la « psychologie profonde et légère à la fois » de *Mirador* et n'éprouve aucun des sentiments qui aurait fait pleurer ce héros, pas plus le regret à l'évocation d'un petit-fils inconnu, que l'émotion esthétique devant « la vue d'une belle nuit étoilée » (487). La charge contre Paul Bourget, bête noire des surréalistes, peut aussi s'interpréter comme une critique des limites du roman d'analyse, lorsqu'il se cantonne aux égarements du cœur et de l'esprit d'individus appartenant exclusivement à une certaine classe, aisée, de la bourgeoisie. Reine avait précisé ce qu'elle entendait par « roman » : « pas du Paul Bourget, naturellement », sous-entendant que les romans de l'académicien ne pouvaient être que de détestables contre-exemples ; quant aux lectures de *Mademoiselle*, « *Félicien Champsaur et Paul Bourget* », elles sont décrites avec une ironie féroce :

Tout un monde s'ouvrait à elle. Des appartements luxueux. Des femmes capiteuses. Des banquiers qui d'un geste pouvaient jeter sur le marché... je ne sais pas, moi ! Et c'étaient des réceptions, des cinq à sept. Oh, ces *five o'clock* ! ces *five o'clock* ! les conversations qu'on y entendait ... spirituelles, profondes... lascives parfois... pas trop ... juste ce qu'il faut...

les moustaches bien peignées dans le cou flexible de la charmante hôtesse...  
« Vous viendrez... vous viendrez... – Ah, commandant, commandant, vous m'affolez, positivement, vous m'affolez ! » (526).

La peinture de ces grands bourgeois oisifs, de leur langage convenu et de leurs adultères qu'on voudrait émoustillants sont aux antipodes de la conception aragonienne du roman. Par le biais des lectures de cette sous-maîtresse guindée et sournoise, personnage décalé et carnavalesque, Aragon s'inscrit en faux contre une conception étroite du roman comme analyse des passions individuelles, qui l'avait désigné comme genre honni des surréalistes ; dans ses écrits théoriques précédant la rédaction des *Voyageurs de l'impériale*, il avait accusé le roman d'analyse à la Bourget de « détourne [r] les volontés de réalisme du roman », en « les canalis[ant] dans un domaine précis et sans danger<sup>25</sup> ».

Ce qu'il accomplit dans les *Voyageurs de l'impériale* dépasse les limites et les classifications que l'histoire du genre a assigné au roman. La prodigieuse variété des références intertextuelles en fait foi. Hommage est indirectement rendu à Flaubert, qui deviendra un intertexte privilégié dans *Blanche ou l'oubli*. Aragon prête à Pascal ses propres lectures d'adolescent : « Flaubert prêté par un externe, qui était la revanche, l'alcool béni, dans ce monde dominé par un crucifix où les gosses faisaient des saletés dans les coins et s'en tiraient à confesse ». En faisant de Flaubert un écrivain peu apprécié par le très fat André Bellemine, incapable de motiver son jugement négatif, il le donne comme un précurseur plus qu'honorable. Jusqu'au patronyme du docteur Moreau qui est un clin d'œil évident à *L'Éducation sentimentale*... Aragon s'inspire ou réécrit Hugo (la scène du sauvetage de Suzanne par Boniface se souvient du sauvetage de Marius par Jean Valjean dans les égouts de Paris) ou Balzac (la scène où Paulette se donne à Pierre pour tenter de le retenir

---

<sup>25</sup> « Défense du roman français », *Commune* n° 29, 15 janvier 1936, *L'Œuvre Poétique*, Messidor, 1990, t. 3, p. 1291. Le terme réalisme chez Aragon désigne alors une conception du roman comme territoire de l'engagement militant.

rappelle la conception balzacienne du mariage comme prostitution légale<sup>26</sup>)... comme il n'ignore pas la peinture des bas-fonds parisiens par Jean Lorrain (présent comme personnage fugace à Monte-Carlo, 422), lorsqu'il relate la conversation entre deux souteneurs au Baryton, dont l'un prendrait bien Rose « en remonte », terme d'argot désignant la recherche de prostituée pour les maisons closes fréquent sous la plume de Lorrain (709). Le relevé des multiples jeux intertextuels avec des sous-genre du roman auxquels se livre *Les Voyageurs de l'impériale* serait fastidieux<sup>27</sup> : ces quelques exemples suffiront à montrer à quel point ce roman a entrepris un dialogue élargi, sous une forme avouée ou clandestine, avec le genre romanesque dans son ensemble et comment il prétend en forger une dimension nouvelle.

Deux passages manifestent un autre voisinage générique intéressant : le théâtre, discrètement présent, n'est pas oublié dans ce jeu avec l'architexte. À deux reprises, le comportement de Mercadier est directement concerné par ce qui se présente comme des indications didascaliques reflétant soit le dédoublement du professeur qui se regarde agir (ou ne pas agir) soit la vision ironique du narrateur. La scène opposant Mercadier aux professeurs unis pour soutenir leur collègue juif par une pétition est constituée pour l'essentiel d'un dialogue, donc au discours direct, premier point commun avec le genre théâtral ; l'intervention en italique « (*petit rire de Mercadier*) » (357) institue un décalage curieux, de type didascalique, comme si l'auteur manifestait qu'il était le véritable maître du jeu et que Mercadier n'était rien d'autre que sa créature ; une incise traditionnelle (du type « dit Mercadier en riant ») serait, elle, passée totalement inaperçue. Le procédé induit nécessairement une mise à distance réflexive chez le lecteur. Dans la scène du jeu de cartes, les mentions nombreuses au théâtre (« autant laisser le libretto se dérouler comme prévu par les maîtres chanteurs », « Cela se déroulait selon les règles classiques », « La terreur était

---

<sup>26</sup> Par exemple, dans le chapitre I de *La Femme de trente ans*, d'Aiglemont prend un soir sa femme « en goût, comme il l'eut fait d'une actrice » (Le livre de poche, 1991, p. 88).

<sup>27</sup> On signalera entre autres les références au conte fantastique et aux romans noirs, notamment dans la scène du jeu avec Angelo. cf. Corinne Grenouillet, « Le vertige du jeu dans *Les Voyageurs de l'impériale* » in *Lectures d'Aragon : Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit.. Voir aussi J. Bernard, op. cit., p. 76.



partie de la farce » etc., 395-396) qui vont jusqu'à l'insertion de didascalies dans le discours de Mercadier (« petit salut à l'égard des cheveux bruns répandus sur les larmes », 395) instituent également un décalage avec la situation dépeinte. Cette théâtralité exacerbée renvoie aux schémas du mélodrame dont la scène est explicitement alimentée, avec Mercadier en suborneur, Francesca en victime et Angelo en vengeur : on sait combien Aragon aimait Henry Bataille<sup>28</sup>, qu'il dut ses premières émotions littéraires à une pièce de boulevard, *Le Billet de logement*<sup>29</sup> et qu'il fut l'auteur de deux saynètes surréalistes (*L'Armoire à glace un beau soir* et *Au pied du mur*, publiées dans *Le Libertinage*). Le théâtre (et la figure du comédien), qui sera central dans son œuvre ultérieure, laquelle introduira des références et des structures empruntées à ce genre (*Le Fou d'Elsa*, *Les Poètes*, *Théâtre/Roman*), ne figure pas encore, dans *Les Voyageurs de l'impériale*, comme horizon du roman, mais sa présence discrète rappelle qu'il est une autre tentation de l'écriture.

*Les Voyageurs de l'impériale* conduit son lecteur au delà des sentiers battus de la création romanesque. Ce roman parvient à surmonter le paradoxe d'une claire filiation au chronotope du roman réaliste et simultanément d'une mise en cause des contraintes ou des stéréotypes inhérents au genre. La « volonté de roman », selon l'expression d'Aragon<sup>30</sup>, fait feu de tout bois : roman de société<sup>31</sup>, roman de l'individu, roman historique, roman d'amour, roman d'analyse, roman poétique, roman autobiographique, roman à thèse, *Les Voyageurs de l'impériale* est tout cela à

---

<sup>28</sup> Henry Bataille, qui apparaît, avec sa compagne Berthe Dady, comme personnage épisodique des *Cloches de Bâle* (chapitres XIX et XX de « Catherine »), est cité aussi bien dans *Le Libertinage* (1924), Gallimard, coll. L'Imaginaire, p. 15, que dans *Blanche ou l'Oubli*, Gallimard, 1967, p. 30-31.

<sup>29</sup> Pierre Daix, *op. cit.*, p. 33.

<sup>30</sup> Par exemple dans « Avant-lire », la préface de 1964 au *Libertinage*, *op. cit.*, p. 15 et dans « C'est là que tout a commencé », préface de 1964 aux *Cloches de Bâle*.

la fois, sur un mode critique, voire carnavalesque<sup>32</sup> et selon une architecture proche du baroque, lequel deviendra ultérieurement une référence dominante<sup>33</sup>. Avant leur théorisation par Aragon, la « parenthèse » (les romans dans le roman, les digressions, la poésie) et le « mentir-vrai » (la transposition autobiographique) déterminent souterrainement l'invention romanesque des *Voyageurs de l'impériale*. Ils instituent au cœur du réalisme romanesque une tension esthétique, assumée par un scripteur montré explicitement aux prises avec les conventions du genre ; de nombreuses prises de parole narratoriales amorcent la déconstruction romanesque qu'accomplira dans les derniers romans la multiplication des commentaires méta-discursifs : cette modernité suppose un lecteur actif et exigeant. Dans un article consacré à *La Conspiration de Nizan* en 1938 Aragon ironisait sur la mort sans cesse annoncée du roman. Il voyait le roman comme « susceptible d'une surprenante et infinie progression<sup>34</sup> », et dont la « matière mobile, variable, se transforme à tout instant ». Quelques années après le *Voyage au bout de la nuit* (1932) qu'il avait admiré et qu'Elsa Triolet avait traduit en russe, *Les Voyageurs de l'impériale* démontre avec éclat la puissance assimilatrice du roman, sa vocation totalitaire d'incorporer les autres genres littéraires. Chez Aragon, le roman réaliste s'accommode aussi bien de l'idéologie que de l'autobiographie ou de la poésie : les interventions méta-romanesques le désignent ouvertement comme une forme accueillant tous les possibles, un « monstre embrouillé de scories » (336) susceptible d'être, comme l'essai de Mercadier sur Law, « l'image de la vie » (336).

---

<sup>31</sup> Dans *Les Incipit*, Aragon déclare : « *La Défense de l'infini* allait me faire passer (verser plutôt) du roman traditionnel qui est l'histoire d'un homme, au roman de société, où le nombre même des personnages retire à chacun le rôle de héros, pour créer le héros collectif » (*op. cit.*, p. 45).

<sup>32</sup> Nous empruntons à Bakhtine ce concept par lequel il désigne aussi bien les racines populaires du roman (le carnaval est par excellence la fête du peuple, du rire lié au détournement du sacré et de ce qui est officiel) que sa dimension essentiellement critique (le carnaval est le lieu de la parodie, du renversement, de la critique du pouvoir). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* / trad. par Andrée Robel. -Gallimard, 1970. -(Bibliothèque des idées). -471 p. - [Édition russe : 1965].

<sup>33</sup> Ce modèle baroque, Aragon l'invoque en 1964 comme fondateur de l'esthétique des *Cloches de Bâle* (préface citée). Les références aux auteurs baroques (Rotrou, Montchrestien ou Shakespeare) seront fondamentales dans *Théâtre/Roman* (1974).

<sup>34</sup> *Europe* n° 192, 15 décembre 1938, repris dans *l'Œuvre poétique II*, t. III, p. 836.