

La leçon de Reine. Roman et romanesque dans *Les Voyageurs de l'impériale*
Courting recursion in *Les Voyageurs de l'impériale*

Olivier Parenteau

Volume 45, Number 1, Winter 2014

Aragon théoricien/praticien du roman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025940ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025940ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parenteau, O. (2014). La leçon de Reine. Roman et romanesque dans *Les Voyageurs de l'impériale*. *Études littéraires*, 45(1), 63–76.
<https://doi.org/10.7202/1025940ar>

Article abstract

Of all the novels making up Aragon's *Monde réel* cycle, *Les Voyageurs de l'impériale* is without doubt the most self-reflexive, centred as it is on writers and discussion of their work. It is apparent from this book that Aragon's quest for recursion and disguise, for the reduction of characters and authors and for intertextuality, and his objection to referential illusion, predate his 1960s writing, including his 1964 *Mentir-vrai*.



La leçon de Reine.
Roman et romanesque dans
Les Voyageurs de l'impériale

OLIVIER PARENTEAU

*Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie [...].
Chez moi [...] l'emporte le vent de l'imagination sur celui du
strip-tease, la volonté de roman sur le goût de se raconter.*
Aragon, «Les Clefs»

De l'ensemble des romans d'Aragon qui composent le cycle du *Monde réel*, *Les Voyageurs de l'impériale* est le seul qui paraît accompagné d'un avertissement en exergue, lequel se lit comme suit : «Les personnages et les situations de ce roman sont purement imaginaires. Toute ressemblance avec des faits ou des personnes privées que l'on pourrait y apercevoir serait entièrement fortuite et indépendante de la volonté de l'auteur¹.»

Voilà le lecteur averti : dans le roman qu'il s'apprête à lire, tout croisement entre le réel et la fiction serait purement involontaire. Or quelque vingt-cinq ans plus tard, quand paraît en 1965 la préface aux *Voyageurs de l'impériale* qu'Aragon écrit à l'occasion de la réédition de ce roman dans les *Œuvres romanesques croisées*, l'auteur tient à ses lecteurs un tout autre discours. En effet, cette préface débute par la phrase suivante : «Ce livre est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel.» (VI, 7) Le qualificatif *imaginaire*, qu'on pouvait aussi lire dans l'exergue, est de retour et sert toujours à insister sur le statut «fictif» de l'histoire. Cependant, Aragon ne cache plus que la fiction est élaborée à partir de matériaux biographiques, d'éléments empruntés à une vie «privée» ayant été réellement vécue, et tout au long de cette préface, Aragon ne manque pas une occasion de rappeler que ses souvenirs personnels et familiaux ont joué un rôle déterminant dans la composition du roman.

C'est dans la deuxième phrase de la préface qu'Aragon clarifie ce qui, de l'imaginaire ou du biographique, a primé dans l'écriture du roman : «Dans la réalité, je l'ai vu quelques minutes, au début de 1915, à la gare de Lyon.» (VI, 7) Pour reprendre

1 Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965], p. 29. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle VI, suivi du folio, entre parenthèses dans le texte.

une expression chère à Zola, voilà un «document humain» très mal connu et fort peu étudié: le maître de Médan, qui appelait de ses vœux une «déchéance de l'imagination» dans le roman et qui souhaitait que «tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel²», n'aurait pu s'en contenter! Chez le romancier du *Monde réel*, il en va tout autrement: il ne s'agit pas tant pour lui de dissocier définitivement l'inventé du réel que de proclamer souveraine la fiction et vassale la réalité. Comme l'écrit Mireille Hilsum,

de façon générale, tout ce qui concerne les sources — qu'elles soient autobiographiques ou littéraires, que les modèles soient à chercher dans la vie ou dans les lectures de l'auteur — obéit à cette procédure de la dénégation qui chaque fois reconnaît l'existence d'un «pilotis», voire en donne la clé, pour ensuite lui ôter tout rôle autre qu'accessoire dans l'écriture romanesque elle-même³.

Toujours dans la préface de 1965, Aragon revient à de nombreuses reprises sur le travail d'écriture qui a permis de présenter un reflet déformant de toutes ces données biographiques qui servent de soubassement au roman. Par exemple, il écrit que

dans la troisième partie du livre, la vie de Pascal et des siens se déroule [...] dans un *décor réel*, qui s'appelle ici l'*Étoile-famille*. La pension des Mercadier n'est pas seulement située où se trouvait celle que tint ma mère: toute la description en est faite suivant mes souvenirs de l'avenue Carnot⁴. (VI, 17)

Mais, précision importante, Aragon ajoute: «[I]l y a une différence de réalité entre la vue directe de la pension et son image *de récit*» (VI, 17). Autrement dit, grâce à toute une série de décalages chronologiques, de portraits brouillés, Aragon crée des effets de distanciation entre «son» réel et celui, «inventé», qu'il donne à lire dans *Les Voyageurs*. À ce propos, Nathalie Piégay-Gros rappelle que le roman aragonien «relève d'une esthétique de l'écart, qu'il s'agisse de dévier par rapport à la réalité ou à la biographie de l'auteur»; de sorte que chez Aragon, parler de soi, «c'est d'abord endosser le costume d'un autre, se nier⁶». Ce déguisement, ce travestissement du réel dans le roman, Aragon y fait directement allusion dans un entretien accordé à Jean Ristat en 1975:

S'il s'agit de la biographie, j'ai cent fois tenté d'expliquer qu'il était absurde, indécent, inconvenant de toujours vouloir chercher à déshabiller le romancier pour trouver dans ses personnages une image de lui-même. Qu'il y ait des rapports entre l'homme qui écrit et ce qu'il écrit, c'est indéniable. [...] L'ensemble de mes livres n'est pas une tentative de me définir, moi, l'auteur de ces livres.

2 Émile Zola, «Le Sens du réel», *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 213-214.

3 Mireille Hilsum, «Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Ceuvres romanesques croisées*», *Poétique*, n° 69 (1987), p. 53.

4 Je souligne.

5 Aragon souligne.

6 Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 47.

J'emprunte à celui-ci la connaissance de ce pays, de certaines gens, de certains moments de l'histoire⁷.

Cette soudaine dépersonnalisation du sujet dans la dernière phrase, où «celui-ci» est bien sûr lui-même, «moi, l'auteur de ces livres», exprime cette volonté aragonienne de produire des œuvres qui rendent toute lecture biographisante très hasardeuse. Les personnages créés sont ambivalents, imaginés à partir d'éléments autobiographiques et fictionnels qui, comme nous le verrons plus loin, s'entrecroisent de façon complexe et troublante.

Tout ce qui précède n'offre qu'un mince aperçu de ce qu'Aragon et, par la suite, les commentateurs de son œuvre ont pu écrire au sujet de la préoccupation de l'auteur du *Monde réel* pour le traitement du matériau (auto)biographique dans la composition romanesque. Chose certaine, et c'est ce phénomène qui retiendra notre attention dans les pages qui suivent, le rôle majeur que jouent les souvenirs personnels d'Aragon dans la composition des *Voyageurs de l'impériale* a eu pour conséquence d'intensifier, de dramatiser *à même la fiction* cet enjeu fondamental qu'est, pour Aragon, la transposition romanesque des données biographiques.

Les «strip-teases» de Pierre Mercadier et d'André Bellemine

Les Voyageurs de l'impériale est un roman profondément autoréflexif où la thématization de l'écriture est évoquée avec insistance. Le principal moteur de cette métatextualité est la présence de personnages écrivains, qui sont au nombre de deux: Pierre Mercadier, auteur d'une biographie inachevée de l'économiste John Law, et André Bellemine, auteur d'une nouvelle intitulée *Mirador*. Les deux écrivains mis en scène dans le roman incarnent donc, respectivement, le travail biographique et fictionnel, soit les deux types d'écriture que le romancier du *Monde réel* cherche à réunir, à fusionner en vue de créer une œuvre «croisée» et protéiforme, toujours ouverte aux jeux de polysémie. Dans les passages des *Voyageurs* où il est question du travail d'écriture de Mercadier et de Bellemine, le roman met explicitement de l'avant que, chacun à leur manière, ces deux écrivains ne parviennent pas à prendre suffisamment de distance par rapport à leur propre vécu.

Mercadier abandonne l'écriture de sa biographie de Law car il réalise très lucidement qu'il ne peut s'empêcher de parler de lui-même dans un ouvrage où il devrait normalement s'effacer en tant qu'auteur:

Il avait beau faire, le thème de Law, malgré l'anachronisme des préoccupations qu'il soulevait, le ramenait sans cesse à lui-même, par des chemins détournés. C'était une chose étrange comme il ne pouvait rien imaginer qui ne tournât autour de lui-même... [...] Il y avait tout un passage où il se retrouvait trop lui-même, où il se trahissait. (VI, 317)

Le glissement incontrôlé qui emmène systématiquement Mercadier du côté de l'autobiographie est bien marqué par la répétition insistante du pronom *lui-même*. Le dérapage fait en sorte que, tout en rédigeant, Mercadier «évitait ainsi ce qui était son but, le portrait de cet homme, la psychologie, la vie personnelle de cet individu

7 Jean Ristat, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975, p. 304.

de génie». (VI, 317) Plus loin, dans un autre passage qui montre le biographe au travail, le constat est le même :

Curieux comme il ne pouvait se décider à rien, avec ce bouquin. [...] Certaines parties traitées systématiquement d'abord, puis des réflexions au hasard, des choses qui ne tenaient en rien d'un livre d'histoire toutes mêlées à sa propre vie, à des reflets de ses problèmes à lui [...]. Jamais il n'en ferait un travail scientifique sérieux [...]. (VI, 335-336)

Mercadier n'a aucun contrôle sur ces intrusions autobiographiques qui parsèment son texte et il paraît incapable de faire la part des choses entre son vécu et celui de son sujet. L'emploi du terme péjoratif *bouquin* rappelle que l'ouvrage métissé de Mercadier n'est ni un roman ni une autobiographie et qu'il est déjà considéré vieux et oublié avant même d'avoir été publié.

Avec André Bellemine, les choses se compliquent, et une mise en contexte rapide s'impose. Le titre de sa nouvelle, *Mirador*, renvoie au nom du héros qu'elle met en scène. Or la personne qui a servi de modèle pour la création de ce personnage n'est autre que Pierre Mercadier. Voici pourquoi. Ce dernier, professeur d'histoire désenchanté, père de famille et mari malheureux, abandonne femme et enfant du jour au lendemain : «Fichu le camp. Avec le fric. Le salaud. [...] Il ne leur avait pas laissé un radis⁸.» (VI, 368-369) Le temps passant, ce départ soudain, définitif et somme toute lâche de Mercadier sera réinterprété par ses anciens proches comme une fuite philosophique, une échappée essentielle à la survie tant physique qu'intellectuelle d'un homme d'exception. Cette «légende de Pierre Mercadier» (VI, 471), qui se répand dans les salons, qui passionne certains universitaires et qui fait «tâche d'huile parmi les artistes» (VI, 471), une personne en particulier participe à la colporter : Georges Meyer, ex-collègue et confident du disparu. Meyer, à qui Mercadier avait lu certains passages de son travail sur Law, insiste beaucoup sur ce passé d'écrivain pour élever son ami de jadis en un «personnage de fable» (VI, 471) :

[Il] y avait le prétexte littéraire : cette *Vie de John Law* que personne n'avait lue, mais qui était la référence suffisante du rêve. Un texte inachevé par-dessus le marché. Le génie de Pierre Mercadier ne fut contesté par personne. (VI, 472)

André Bellemine est le cousin de Georges Meyer : le jeune auteur est donc bien placé pour recueillir tous les éléments constitutifs du récit mythologisé de la vie de Mercadier. Ce n'est donc pas sans un certain opportunisme que Bellemine se lance

8 Cet épisode est directement inspiré par la biographie du grand-père maternel d'Aragon, Fernand de Biglione : «On ne se méfiait pas. Un jour, il n'était plus revenu. Il jouait, paraît-il. Il avait laissé sa femme, ses enfants, ses dettes. Disparu.» (VI, 11)

dans la rédaction de ce qui deviendra *Mirador*⁹. Enfin, après plusieurs mois loin de Paris, Mercadier se réinstalle dans la capitale, et grâce à Meyer un rendez-vous est organisé de manière à ce que les deux écrivains puissent se rencontrer. Autre détail d'importance : lorsqu'il arrive au restaurant où il doit rencontrer Bellemine, Mercadier a lu *Mirador*.

Bellemine est alors présenté comme un écrivain qui confond le réel et la fiction, qui n'opère aucune distinction entre l'être de papier qu'est Mirador, son personnage, et Mercadier, l'être de chair et d'os qui lui a servi de modèle : «Il allait rencontrer Mirador»; «Le garçon avait donc amené le professeur à son hôte. Moralement, je ne sais pas, mais ce n'est pas ainsi qu'il s'était figuré Mirador!» (VI, 478 et 480) Si le nouvelliste mélange naturellement l'homme et le personnage, c'est entre autres parce qu'il est convaincu d'avoir bien croqué son modèle, d'avoir exécuté, par le biais de Mirador, un portrait conforme de Mercadier. Ce dernier s'empresse de détromper Bellemine — «Je ne me suis pas senti autrement visé», «Ça me ressemble si peu» (VI, 481) — qui, bien que décontenancé, tente désespérément de convaincre Mercadier que son Mirador lui ressemble un peu malgré tout : «Mais pourtant... pouvez-vous me dire ce qui est si différent...?» (VI, 481) Afin de conduire Bellemine à répondre à sa propre question, Mercadier l'encourage à s'interroger sur les liens d'homologie qui peuvent exister entre son personnage et lui-même :

On en revint à *Mirador*. L'énigme maintenant, c'était de savoir comment Bellemine avait été amené à écrire *Mirador*, comment Mirador était né, non pas tant de l'anecdote, après tout banale, de la vie de Mercadier, mais de tout le jeu complexe de miroirs, d'échos, de pensées, de fumées et de rêves qui s'était formé en Bellemine, à travers les années, dans le cadre d'une famille bourgeoise, dans un monde sans catastrophe : là était le vrai mystère... (VI, 483)

Mercadier fait ainsi réaliser à Bellemine que, dans les faits, Mirador en dit plus sur lui-même que sur le modèle à partir duquel le personnage a été créé. Sans bien s'en rendre compte, Bellemine a fait dans la fiction ce que Mercadier a fait dans la biographie : il a parlé de lui, il a cherché à s'expliquer, il a confondu sa vie et celle de son personnage.

Au regard des propos d'Aragon cités plus haut, on peut affirmer que le nouvelliste mis en scène dans *Les Voyageurs de l'impériale* manipule le matériau biographique à rebours des conventions qui régissent son emploi dans l'art du roman aragonien. Lorsqu'il s'inspire consciemment d'un individu réel pour créer un personnage, Aragon le masque, et c'est cet être travesti, devenu méconnaissable par rapport à son modèle, qu'il fait avancer dans le roman. Tout est mis en place pour étouffer le biographique sous le poids de la fiction. Bellemine s'est inspiré

9 Cet autre passage montre que Bellemine entend profiter des circonstances et qu'il cherche à prendre sa place sur la scène littéraire en associant son nom à celui de Mercadier, lequel jouit d'un certain prestige dans les milieux intellectuels : «Si l'*Histoire de John Law*, même non finie, pouvait être publiée, ce ne serait pas mal que lui, Bellemine, en écrivit la préface. Ce serait même mieux si elle n'était pas achevée : *Fragments pour une histoire de John Law*, ou *Esquisses pour un John Law* : il en dirait que c'était comme une victoire antique, plus belle d'être mutilée...» (VI, 478)

d'une personne réelle pour créer son personnage, mais, comme cela a été dit, pour lui, *Mirador c'est Mercadier*: outre le nom qui change — «une petite nouvelle où Mercadier s'appelait Mirador¹⁰» (VI, 474) —, tout est orchestré pour que le lecteur puisse reconnaître Mercadier, ce «nouveau héros de la saison», derrière les traits du héros de la nouvelle. Non seulement Bellemine travaille à ne pas masquer l'homme derrière le personnage, mais en plus, après avoir rencontré Mercadier, il réalise que, finalement, *Mirador* en dit plus sur lui-même que sur son modèle. Le voile de la fiction, déjà très mince dans *Mirador*, est finalement déchiré sous la pression d'une autobiographie qui s'écrivait à l'insu de son propre auteur.

Mais comment expliquer que Mercadier, préalablement présenté comme un écrivain dispersé et incapable de respecter l'impersonnalité du «travail scientifique», puisse soudainement voir très clair dans le jeu de Bellemine? Comment le biographe de Law qui n'a su faire la part des choses entre sa vie et celle de son sujet peut-il être à même de «démasquer» Bellemine derrière *Mirador*, de montrer au nouvelliste par quels chemins l'homme racontant s'est pris à se raconter? Entre le moment où il quitte Paris en laissant tout derrière lui, y compris son manuscrit, et le moment où, ayant regagné la capitale, il fait la leçon à Bellemine, Mercadier a fait une rencontre déterminante: celle de Reine.

Reine ou la volonté de roman

Rencontrée à Monte-Carlo, Reine est une intrigante qui fascine un Mercadier rapidement conquis, tentant par tous les moyens de transformer le flirt platonique qu'ils entretiennent en une aventure digne de ce nom. En vain: Reine ne considérera jamais Mercadier comme un amant mais toujours comme le complice d'une romance toute intellectuelle, où la place de l'illusion et du rêve l'emporte systématiquement sur celle accordée au réel et à la chair. Reine est d'abord et avant tout une femme de parole, non pas parce que ses propos sont toujours véridiques, bien au contraire, mais parce qu'elle est une oratrice passionnée qui ne peut s'empêcher de raconter à Mercadier des histoires dont le contenu narratif est moins redevable au réel qu'à l'imaginaire. Par exemple, à l'occasion d'une ballade en fiacre, Reine lui tient le propos suivant:

Est-ce que vous n'avez pas parfois, mais alors jusqu'à en crever, l'envie de parler à quelqu'un... [...] de parler de vous-même, du passé, des gens qui ont disparu, qui demeurent seulement avec leur visage éternel, à quelqu'un qui ne vous connaît pas, qui ne les a pas connus... pour qui tout est neuf, absolument neuf... et sans les scories horribles de la réalité... à quelqu'un qui ne sait de vous que ce que vous lui dites... qui fait confiance à cette image épurée... à cette image vraie, plus vraie que ce qui est, que vous lui présentez... (VI, 427)

Cet «art du récit» à peine déguisé montre une Reine confectionnant des masques qu'elle fait porter aux gens dont elle parle, qu'il s'agisse d'elle-même ou d'autres personnes de sa connaissance: l'«image épurée» ainsi obtenue dissimule l'identité

10 Comme c'était le cas plus haut lorsqu'il commentait le «bouquin» de Mercadier, le narrateur semble déconsidérer le travail de Bellemine, cette «petite nouvelle», où l'on sent bien que le «petit» peut aussi bien avoir valeur quantitative que qualitative.

véritable des individus qui peuplent ses récits et qui, par là, acquièrent le statut de «personnages¹¹». Contrairement à Mercadier et à Bellemine qui, voulant écrire l'«autre», glissent tous deux involontairement vers eux-mêmes, Reine part d'elle-même et des gens qui peuplent son réel et travestit volontairement toutes ces identités dans le but de les faire passer pour d'«autres», les faisant ainsi glisser du côté de la fiction.

Reine, toute bonne affabulatrice qu'elle est, ne saurait se contenter d'un monologue et entraîne bientôt Mercadier à se livrer au même exercice qu'elle, insistant pour qu'il lui raconte à son tour le «roman» de sa vie :

[E]lle le poussait à parler de lui-même, et avec quelque étonnement il se dit qu'il se prêtait à ce jeu, qu'il était tenté à son tour de se confier, comme elle. Il ne s'en était pas aperçu que déjà il s'engageait dans le récit de sa vie. [...] Il parla de ce Law [...]. Il y mettait un feu dont il ne se croyait pas capable: il y avait, à l'en croire, dans ce Law une série de thèmes entrecroisés sur la destinée de l'homme, une tentative d'expliquer les problèmes complexes de la volonté et du sort, l'opposition du génie, de l'individu et de la société. Et cela, pas directement, par la bande. Sur cet exemple bien particulier d'un financier mal connu, mais où chaque homme, en le lisant, aurait pu croire, aurait pu reconnaître une image travestie de lui-même. [...] Ma vie, après tout, ma vie. (VI, 433-434)

Mercadier se surprend à inventer avec une ardeur insoupçonnée, et l'objet de cette mystification qu'il élabore est «ce Law», ce manuscrit laissé derrière lui qui symbolisait jusqu'ici l'échec d'un pan de sa vie passée. L'ouvrage est décrit comme un essai réussi, habilement écrit, où l'«image travestie de lui-même», que Mercadier reconnaissait jadis dans son manuscrit et qu'il jugeait inconvenante en ce qu'elle le tenait à distance de «ce ton impersonnel et général auquel il entendait s'astreindre» (VI, 318), est maintenant présentée à Reine comme une opération volontaire, délibérée, à même de conférer à son ouvrage — et à son auteur — une portée supérieure. Car il ne fait pas de doute qu'à travers ce récit idéalisé qu'il donne de son travail intellectuel Mercadier cherche aussi à se montrer à son interlocutrice sous un jour favorable. Mais Reine, bien qu'elle sache très peu de choses au sujet de cet ancien professeur devenu globe-trotteur, est une praticienne avisée de l'«image épurée» et elle saura lire entre les lignes du discours enflammé que vient de lui tenir Mercadier :

Mais, n'est-ce pas? vous écriviez d'abord, quand vous avez commencé, dans un but professoral, en accord avec ce que vous étiez... ce que vous croyiez être... Et puis peu à peu, c'est bien cela? le livre se modifiait parallèlement à votre propre vie, il s'écartait de la ligne initiale, votre vie le pénétrait, il devenait un peu votre confesseur, un moyen de vous mieux comprendre. (VI, 434)

11 Il ne tient sûrement pas du hasard que le mot *scories* soit utilisé ici pour désigner ces «éléments horribles de la réalité» que Reine expurge habilement de ses récits: il avait été employé plus tôt par le narrateur pour décrire le manuscrit trop autobiographique de Mercadier, ce «monstre embrouillé de scories». (VI, 336)

Fine auditrice, Reine perce à jour Mercadier et le démasque sans peine. Elle va toutefois plus loin en apprenant au biographe de Law que lorsqu'ils sont réalisés délibérément, ces croisements qu'il effectuait involontairement entre sa vie et celle de son sujet sont au cœur du processus de création romanesque :

Si vous l'aviez emporté avec vous [le manuscrit abandonné], il aurait peuplé votre nouvelle vie, et il aurait reçu d'elle des reflets différents... Ce serait devenu pour de vrai un roman... Law sur la Riviera... [...] Et peut-être qu'en débarquant à Monte-Carlo, il serait arrivé à John Law de s'empêtrer dans une histoire d'amour avec une jeune femme qui ne veut pas en entendre parler.

— Reine!

— Laissez-moi ainsi rêver, Pierre... Vous me l'auriez lu chapitre par chapitre, et nous aurions progressivement permis à l'Écossais ce que nous nous refusons... Vous auriez décrit pour me plaire ce que vous n'auriez qu'imaginé... (VI, 434-435)

Reine donne ici une véritable «leçon de roman» à Mercadier: elle s'empare de ce que ce dernier lui a révélé à propos de son manuscrit et propose une suite de son cru, une nouvelle «histoire croisée» où son entrée dans la vie de Mercadier joue un rôle dans le développement du récit. C'est ainsi que «ce serait devenu pour de vrai un roman», car, dans cette suite que Reine invente, les vies s'interpénètrent à dessein, s'enrichissent l'une l'autre¹². Le premier réflexe du professeur devant pareille affabulation est de résister: ce «Reine!» outré que profère Mercadier permet en effet d'exprimer un double étonnement. Le premier est de nature littéraire: le biographe trouve sans doute que Reine va trop loin, qu'il est exagéré d'entrecroiser aussi impunément leur vie et celle de Law. Le second est d'ordre personnel: l'amoureux déçu est offusqué par l'audace cruelle de Reine, qui prend plaisir à imaginer le récit d'une liaison directement basé sur le modèle de leur amour impossible dans la réalité.

On notera toutefois que, dans un second temps, fidèle en cela à une esthétique qui privilégie l'effacement des «scories horribles de la réalité», le roman de Reine s'écarte du réel: contrairement à elle, qui refusera toujours les avances de Mercadier,

12 Le mot *roman* est très bien représenté dans *Les Voyageurs de l'impériale*, sans parler de son principal dérivé, *romanesque*. Dans la grande majorité des cas, ces termes sont employés par le narrateur pour décrire ironiquement des personnages féminins ayant perdu le contact avec la réalité et ne sachant plus où se situe la frontière entre les fictions sentimentales dont elles s'abreuvent et le monde réel. Par exemple, Mademoiselle, la sous-maîtresse du bordel Les Hironnelles, «lisait des romans à longueur de journée». «Mademoiselle mêlait dans sa tête le client qui venait de monter et les personnages du bouquin qu'elle était en train de lire [...] Elle y allait de son petit roman. Tout un monde s'ouvrait à elle.» (VI, 525-526) Quant à Dora, autre personnage littéralement atteint de «folie romanesque» (VI, 740), c'est dans ses livres qu'elle «reprenait pied dans ses fantasmagories, car c'était le monde réel qui était la vague, la mer, la songerie, et non point ce roman d'amour qu'elle portait en elle, ce roman, sa terre ferme, sa forêt». (VI, 695) Contrairement à toutes ces Madame Bovary, Reine s'empare d'elle-même du mot *roman* et organise intentionnellement la matière de ses récits, qu'elle ne lit pas mais qu'elle invente. Elle va même jusqu'à renommer Mercadier en lui donnant le nom de son «personnage»: «elle avait inventé de l'appeler John ou Johnny, à cause de John Law...» (VI, 436) Ce jeu, qui consiste à brouiller l'identité des personnes privées non seulement dans la fiction, mais aussi dans le réel, trahit une conscience approfondie du roman, laquelle fait cruellement défaut à Bellemine, qui confond Mercadier et Mirador.

la «jeune femme» dont s'éprend John Law finit par céder aux avances de l'économiste : «[N]ous aurions progressivement permis à l'Écossais ce que nous nous refusons...» Immédiatement après avoir fait comprendre à Mercadier que l'amour qu'elle n'éprouve pas pour lui peut devenir possible dans la fiction, que, paradoxalement, c'est dans l'espace de l'imagination qu'il est le plus à même de se concrétiser, Reine demande au professeur de lui en dire plus au sujet de son ancienne femme : «Mais puisque vous l'avez abandonnée, reparlez-moi de cette Blanche... vous ne m'en avez pas dit assez...» (VI, 435) Son plan est clair : Reine désire une fois de plus brouiller les identités, mettre un peu de Blanche dans le portrait de cette «jeune femme» qu'elle vient d'inventer, portrait qui doit d'ailleurs déjà beaucoup au sien propre. Mercadier s'exécute, mais cette fois il ruse : «Il eut quelque gêne d'abord, puis il se mit à parler. Il se mit longuement à parler de Blanche. Il se mit à parler de Blanche à Reine. Pour lui parler de Reine.» (VI, 435) Après une courte hésitation — cette «gêne» initiale désignant moins un trouble dû à la timidité qu'un manque d'assurance du professeur, pas encore tout à fait rompu à l'exercice du «roman» —, Mercadier prend pleinement conscience du fait que Blanche «est neuve, absolument neuve» pour Reine et qu'il est libre de la réinventer à loisir et, surtout, à son avantage. À partir de ce moment, les mots viennent aisément à Mercadier qui modifie sciemment le portrait de Blanche non seulement pour qu'il «parle à Reine», mais aussi pour qu'il «parl[e] de Reine»¹³. La pirouette finale est superbe : par le truchement d'un personnage de fiction, d'une Blanche masquée, Mercadier vit l'«histoire d'amour» que la réalité lui refuse. Le biographe de John Law est devenu romancier.

Mercadier et le «mensonge» romanesque

Du point de vue de la conception que se fait Mercadier de l'écriture romanesque, il y a un «avant» et un «après» Reine. Au début des *Voyageurs*, une scène présente le professeur lisant à son ami Georges Meyer l'ébauche d'une préface à sa future biographie de Law. Une part importante de ce texte est consacrée à définir et à louer les mérites de l'écriture biographique. Pour Mercadier, il apparaît que toute vie humaine est fondamentalement négligeable et que le genre de la biographie, ayant pour mission de donner à lire la vie avec exactitude, sans emphase ni invention, permet de bien mettre en valeur toute l'«insignifiance de notre destin». (VI, 126) Comme l'écrit Mercadier, «le premier bienfait des biographies est de jeter sur la destinée de l'homme la lumière cruelle de l'insignifiance et de l'inutilité». (VI, 127) Vient ensuite ce passage, important pour notre propos, où le préfacier opère une distinction très nette entre les écrits biographique et romanesque :

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. Je rassurerai pourtant les romanciers sur leur gagne-pain, car le roman, inutile à tout autre point de vue, conserve pourtant l'utilité du mensonge dans la vie. Utilité qui est grande. (VI, 127)

Voilà le roman réduit à très peu de chose : un sous-genre, une machine à illusions destinée à tromper les hommes sur la médiocrité de leur condition. On aurait tort de rapprocher le « mensonge » romanesque auquel fait allusion Mercadier dans sa préface du célèbre « mentir-vrai » aragonien, lequel vise « à résoudre l'antinomie entre la réalité empirique et le non-factuel de l'écriture fictionnelle, dont la validité serait plus probante¹⁴ ». Dans le premier cas, le mensonge est réduit à une fonction d'utilité, tandis que dans le second, il est rien de moins que la plus efficace manière d'appréhender le monde. Mercadier juge que le roman est tout juste bon à « tricher avec le néant » (VI, 127), et, dans un certain sens, Reine n'en pense pas moins. Mais contrairement au Mercadier d'avant la rencontre de Monte-Carlo, qui associe la triche du roman à un fard, à un leurre qui permet de maintenir la foule dans l'ignorance du vide, Reine considère que le roman triche avec le réel et avec les faits pour les présenter sous un jour plus vrai. Ce « mensonge » supérieur, généré par un mixte de témoignage et d'affabulation, Mercadier en a saisi toute la portée au contact de Reine, et rien n'illustre mieux ce changement de perspective que la scène du restaurant précédemment évoquée, lors de laquelle Mercadier et Bellemine se rencontrent pour discuter littérature.

Rappelons que Bellemine, écrivant *Mirador*, était préoccupé par un souci de fidélité et qu'il souhaitait créer un héros à l'image de Mercadier. Or voilà que ce dernier explique au jeune nouvelliste qu'au fond « ce ne sont pas tant les faits qui comptent, que le personnage bâti, les idées... l'imagination... votre apport personnel... » (VI, 481) Le « mensonge » romanesque n'est plus pensé comme il l'était dans la préface ; Mercadier ne distingue plus aussi nettement la biographie et le roman : à ses yeux, la première n'est plus qu'un terreau fertile permettant aux faits d'entrer dans le domaine de l'imaginaire. L'apport de Reine est très clair derrière de tels propos. Plus loin, immédiatement avant la scène déjà citée au cours de laquelle Mercadier fait réaliser à Bellemine que son personnage *Mirador* en dit davantage sur lui que sur son modèle, un passage montre le professeur amenant Bellemine à parler de lui, à se raconter : « [C]'était Mercadier qui interrogeait, qui scrutait Bellemine, qui se passionnait pour le problème Bellemine, pour le personnage Bellemine, sa psychologie. » (VI, 483) Cette scène ne manque pas de rappeler celle du fiacre, où Reine conduisait elle aussi Mercadier à se raconter. Et les jeux d'analogies entre ces deux scènes ne s'arrêtent pas là : tout comme Mercadier qui s'étonnait de se prendre au jeu (« il ne s'en était pas aperçu que déjà il s'engageait dans le récit de sa vie »), voilà que Bellemine « s'écoutait parler avec étonnement : il s'entendit raconter sa vie, sa propre vie ». (VI, 483) L'emploi du verbe *entendre* dans sa forme pronominale, qui crée un effet de dépersonnalisation donnant à lire que le personnage est le narrateur de sa propre histoire, exprime bien l'étonnement de Bellemine, surpris de se livrer d'une telle façon. De plus, tel Mercadier qui parlait à Reine de son manuscrit « avec un feu dont il ne se croyait pas capable », Bellemine transforme son passé, faisant passer pour des événements d'exception les banalités d'une vie ordinaire : « [S]a

14 Nathalie Limat-Letellier, « Le "Mentir-vrai" : une poétique de la fiction », dans Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-144. Il sera à nouveau question du « mentir-vrai » dans la conclusion de ce texte.

propre vie n'avait rien de bien surprenant à première vue, mais naturellement en dessous... Il y a de ces vies où rien n'arrive mais qui contiennent tous les vertiges, toutes les grandeurs.» (VI, 483)

Le «mentir-vrai» avant la lettre

Les romans du *Monde réel* ont longtemps été les mal-aimés du corpus romanesque aragonien. Jusqu'à tout récemment, il était convenu d'affirmer que dans ces livres réputés «à thèse¹⁵» Aragon entretenait des relations complaisantes avec l'interdiscours communiste et se pliait servilement aux diktats esthétiques propagés par ce dernier (restriction de la liberté de l'artiste, respect des conventions du réalisme socialiste, etc.). On a dit de ces romans, qui ont le malheur de faire une place d'honneur aux «scories horribles de la réalité», qu'ils formaient une sorte de parenthèse traditionaliste au cœur d'une œuvre romanesque qui, partout ailleurs, s'était constamment et délibérément compromise dans les débats esthétiques de la modernité¹⁶. Une telle rigidité dans l'interprétation peut s'expliquer au moins de deux manières: d'abord, elle est liée au fait que les romans du *Monde réel* ont longtemps été lus comme des romans «communistes», ce qui n'a certes pas contribué à leur donner bonne presse, surtout après 1956; ensuite, et ce deuxième point est directement lié au premier, elle doit sans doute être corrélée à la «tardive et lente reconnaissance universitaire¹⁷» de l'œuvre d'Aragon en général et de ce pan «réaliste socialiste» en particulier. Depuis une trentaine d'années, plusieurs travaux ont heureusement permis de nuancer cette vulgate critique¹⁸.

Néanmoins, quelques commentateurs sont toujours d'avis que les romans du *Monde réel* sont les moins bien réussis d'Aragon, sous prétexte que leur facture formelle serait rétrograde. C'est le cas d'Henri Godard qui, en 2006, lit toujours dans ces romans un retour à l'ordre, une «volte-face [...] spectaculaire» mais désolante de l'ex-surréaliste qui abandonne ses expérimentations iconoclastes du passé

pour en revenir [...] à l'esthétique romanesque de Zola, quitte à la relever ici et là de quelques subtilités, de quelques audaces ou de quelques insolences qui étaient, au sein de ce retour à un cours ancien du roman, comme les traces de son attitude précédente¹⁹.

15 Voir les passages consacrés au roman *Les Beaux Quartiers* dans l'essai de Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

16 Le roman aragonien a d'abord été marqué au sceau du surréalisme, puis, dans les romans dits de la «troisième période», caractérisé par une prose fragmentée, refusant la linéarité, la chronologie et l'ancrage «réaliste» des personnages.

17 Olivier Barbarant, «Introduction», dans Aragon, *Œuvres poétiques complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. XXXVI.

18 Voir, entre autres ouvrages: Jacqueline Bernard, *Aragon: la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984; Nedim Gürsel, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon. De la révolte dadaïste au «Monde réel»*, Paris, L'Harmattan, 1997; Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les Pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998; Corinne Grenouillet, *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté), 2000.

19 Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 2006, p. 390.

Comme nous le soulignons plus haut, le Zola des *Rougon-Macquart* et l'Aragon du *Monde réel* ne partagent pas la même conception du rôle de l'imaginaire dans l'écriture romanesque; en cette matière, leur vision des choses est même diamétralement opposée²⁰. Ensuite, réduire l'originalité de tous les romans écrits par Aragon entre 1934 et 1951 à quelques manifestations éparses d'irrévérences (dont la nature n'est pas précisée, mais dont on se doute bien qu'elles portent atteinte à un réalisme jugé arriéré par l'auteur) nous semble pour le moins simplificateur. Godard poursuit en affirmant qu'après avoir entrepris, avec *Le Monde réel*, «de décrypter les lois objectives de la réalité sociale pour donner prise sur elles²¹», Aragon renouera avec la «vraie» littérature à une époque où, dans le roman français, «le recours à l'imaginaire dans l'évocation de faits autobiographiques²²» a la cote. Voici comment sont décrites ces heureuses retrouvailles:

Pour un romancier-né, l'autobiographie trouve vite ses limites. Contre la fiction, elle pèse son poids de réalité. Mais une vie n'est jamais qu'une vie. Pire: s'en tenir à cette réalité en la mettant à plat selon un ordre logique et chronologique pour en faire un récit, c'est laisser échapper sa part la plus profonde, celle qui ne relève pas de cet ordre rationnel. Dans *La Mise à mort* puis dans les romans écrits ensuite, un imaginaire de la dualité et des doubles permet à Aragon de tirer avantage de l'autobiographie en se portant hors de ces limites²³.

Il est vrai que *La Mise à mort* et, à sa suite, *Blanche ou l'Oubli* sont des romans atypiques, caractérisés par un important travail sur la mise en abyme, sur le déguisement et la démultiplication des personnages et des figures d'auteurs, sur l'intertextualité et sur le refus de l'illusion référentielle. Ces jeux formels étaient cependant déjà lisibles dans les romans du *Monde réel*, bien qu'ils aient été développés de manière moins radicale et systématique²⁴. Contrairement à ce qu'affirme Godard et comme nous avons cherché à le démontrer dans les pages qui précèdent, ce n'est pas dans *La Mise à mort* qu'Aragon commence à développer «un dispositif qui lui permet d'annexer l'autobiographie au roman²⁵».

Pour terminer, revenons rapidement sur le «mentir-vrai», expression paradoxale qu'invente Aragon au début des années 1960 et qui donne son titre à une nouvelle-clé

20 Cela dit, comme le rappelle Henri Mitterand au sujet de l'œuvre romanesque de Zola, «la critique a montré très tôt que [...] dans *Les Rougon-Macquart*, le motif emprunté à la réalité est sans arrêt transformé et débordé par la fable et par l'image symbolique» (Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France [Écritures], 1980, p. 164).

21 *Ibid.*, p. 396.

22 *Ibid.*, p. 382.

23 *Ibid.*, p. 391.

24 Comme l'écrit Daniel Bougnoux, «les questions métalinguistiques qui dominent les romans de la dernière période, au risque d'éclipser la fiction ou l'intrigue entre les personnages, n'ont pas attendu *La Mise à mort* pour tisser l'œuvre d'Aragon. Il est instructif de repérer, au cœur du *Monde réel*, la poursuite d'un métalangage critique qui occupait déjà les textes surréalistes» (Daniel Bougnoux, «Notice» pour *Les Voyageurs de l'impériale*, dans Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2000, p. 1368).

25 Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, op. cit., p. 392.

parue en 1964 où est résumé tout l'art du roman aragonien. Le « mentir-vrai » désigne un « détournement de la réalité aboutissant à la création d'un tableau dont les lignes de force seraient empruntées au monde réel et dont l'invention donnerait par contrecoup une connaissance de la vérité de ce monde réel²⁶ ». Cette déviation par rapport au réel est en grande partie obtenue grâce à un travail de réécriture du « Moi » de l'auteur et de ceux des gens qu'il a connus. Voilà qui est pour Aragon « un moyen d'inventer des vies possibles, en mêlant la réalité à la fiction, quitte à brouiller les cartes²⁷ ». Or ce « dispositif qui [...] permet d'annexer l'autobiographie au roman » est bel et bien à l'œuvre dans *Les Voyageurs de l'impériale*. En effet, bien qu'elle parle à défaut d'écrire, Reine pratique l'art du « mentir-vrai ». Considérant le « visage éternel » qu'elle moule aux personnes dont elle parle, considérant les transferts qu'elle opère entre sa vie, celle des autres et celle des personnages qu'elle invente, il n'est pas exagéré d'affirmer que lorsqu'elle parle, Reine « ment-vrai » aussi bien qu'Aragon lorsqu'il écrit, c'est-à-dire qu'elle opère une « combinaison — pour les personnages de roman, pour l'histoire racontée, pour le décor, etc. — d'éléments réels [...] et d'éléments fictionnels [...] en vue d'une synthèse où la réalité et la fiction se concilient dans une unité supérieure²⁸ ».

Véritable orchestratrice de la logique métatextuelle des *Voyageurs*, Reine marche sûre d'elle dans les sentiers de la création et elle saura faire comprendre sa « volonté de roman » à Mercadier qui, à son tour, en partagera les secrets avec Bellemine. Reine est un personnage qui, au cœur du *Monde réel*, parle pour réinventer sans cesse sa vie et celle des autres afin de faire glisser toutes ces existences dans des récits qui donnent d'elles une « image vraie, plus vraie que ce qui est ». Cette pensée de Reine est capitale, car elle rappelle que si le « monde réel » préexiste à tout autre monde fictif, imaginé, il n'en demeure pas moins que c'est par le biais de l'inventé, de l'imaginaire que le réel prend tout son sens, qu'il se déchiffre et s'explique le mieux. Aragon se souviendra de ces propos sortis de la bouche de son propre personnage quand, vingt-six ans plus tard, dans la préface aux *Cloches de Bâle* écrite en 1964 pour la réédition de ce roman dans les *Œuvres romanesques croisées*, il formulera cette phrase désormais célèbre : « [L]'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. [...] Ce qui est menti dans le roman sert de *substratum* à la vérité²⁹. »

26 Hervé Bismuth et Lucien Victor, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Éditions Atlande, 2001, p. 43.

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Wolfgang Babilas, « Vérité et mensonge dans la nouvelle *Le Mentir-vrai* d'Aragon », dans *Études sur Louis Aragon II*, Münster, Nodus Publikationen, 2002, p. 875.

29 Louis Aragon, « C'est là que tout a commencé », *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 13.

Références

- ARAGON, Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1965].
- BABILAS, Wolfgang, *Études sur Louis Aragon II*, Münster, Nodus Publikationen, 2002.
- BARBARANT, Olivier, «Introduction», dans Louis ARAGON, *Œuvres poétiques complètes I*, édition publiée sous la direction d'Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. XXI-XLVI.
- BERNARD, Jacqueline, *Aragon: la permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984.
- BISMUTH, Hervé et Lucien VICTOR, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Neuilly, Éditions Atlande, 2001.
- BOUGNOUX, Daniel, «Notice» pour *Les Voyageurs de l'impériale*, dans Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes II*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, p. 1363-1437.
- GODARD, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 2006.
- GRENOUILLET, Corinne, *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté), 2000.
- GÜRSEL, Nedim, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon. De la révolte dadaïste au «Monde réel»*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- HILSUM, Mireille, «Les préfaces tardives d'Aragon pour les *Œuvres romanesques croisées*», *Poétique*, n° 69 (1987), p. 45-60.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, «Le "Mentir-vrai": une poétique de la fiction», dans Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN et Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 143-152.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France (Écritures), 1980.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- RISTAT, Jean, *Qui sont les contemporains*, Paris, Gallimard, 1975.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- VASSEVIÈRE, Maryse, *Aragon romancier intertextuel ou les Pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.