



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

Mise en page effectuée par : Hervé Bismuth

Date : 15 novembre 2011

Pour citer ce document :

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

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

Huit études sur

Les Voyageurs de l'impériale

THÉMATIQUE

I. Voyages et voyageurs (Luc Vigier) P. 51-70

Voyages et voyageurs

Dans l'œuvre antérieure d'Aragon, le voyage, avec ses corrélats naturels que sont le déplacement vers de lointains pays, le « dépaysement » et l'exotisme n'apparaissent pas comme des motifs dominants. On peut noter tout de même pour mémoire que les poèmes de *La Grande gaîté* (1927-1928) y reviennent en titre à trois reprises, stigmatisant la vanité du voyage de femmes en femmes¹ (ce qui n'est pas sans intérêt pour le personnage de Pierre Mercadier) comme la figure de l'explorateur : « Avec son bateau/ L'explorateur intrépide/ Avait passé le Cap de la Trentaine / À peine eut-il tourné le coin / Qu'il sentit une affreuse odeur aigre/ Qui se dégageait de lui-même/ ça commence bien/ Dit-il »². Les œuvres de la période surréaliste insistent davantage sur le « paysan » déambulant, l'arpenteur de Paris, celui qui connaît la ville et s'installe au cœur des quartiers qui vont disparaître. Dans *Le Paysan de Paris* (1926), le voyageur passe de la posture de l'observateur laissant défiler devant lui les figures de la ville à celle du noctambule épris de folie. Les premiers romans du *Monde Réel*, *Les Cloches de Bâle* (1934) et *Les Beaux Quartiers* (1936), malgré la prétention du second à se dérouler en province, sont essentiellement des romans « parisiens », qui ne s'octroient que quelques escapades étrangères, en Suisse, par exemple, pour *Les Cloches de Bâle*. On est loin ici du voyage romanesque malrucien, délocalisant le décor vers l'Espagne en guerre ou la Chine communiste. De même, inscrit au fronton du livre, ce qui deviendra la métaphore des voyageurs de l'impériale ramène immédiatement le lecteur au contexte technologique de cette « fin de siècle » dont Aragon veut, dira-t-il en 1965, « témoigner ». Ce titre crée cependant nécessairement une part d'étonnement et de mystère et il n'est pas certain que ce dernier se résorbe dans l'explication de texte fournie à la fin du roman grâce à laquelle un élément du livre dans le livre devient le titre même du livre-cadre. Utilisé de nombreuses fois par Aragon dans la préface rédigée pour les *Œuvres romanesques*

¹ « Voyages », *L'Œuvre poétique*, Messidor, 1990, tome 2, p.223.

² « Voyage », *L'Œuvre poétique*, *op. cit.*, p.221.

croisées, le titre se réduit assez rapidement au substantif « voyageurs », précédé de l'article, par quoi l'auteur désigne son roman : c'est bien là le terme central du titre, autour duquel semble pivoter un grand nombre de significations. Aragon passe pourtant rapidement et avec une désinvolture étonnante sur la signification du « concept 'Voyageurs de l'impériale' », affirmant sur le ton de l'évidence que « le livre s'en charge » (20). Pour un auteur qui explique en 1939 à Paulhan qu'il combat dans *Les Voyageurs* les idées de Pierre Mercadier³, c'est aller un peu vite en cette matière. D'autant que le livre en question développe le « concept » bien au-delà de la métaphore expliquée dans la biographie de John Law. Il faut, il est vrai, tirer au clair la signification de cette explication de titre dans le corps même de l'ouvrage. Mais on doit également tenir compte de ce qui se dit, en amont des autres interventions métaphoriques du voyage et du « transport » dont les paraboles successives font parfois concurrence au passage final auquel on accorde peut-être trop d'importance dans l'économie générale du roman. À l'exception notable du voyage de Venise pour Pierre Mercadier, on notera que le voyage rencontre dans le roman des limites géographiques liées à la valorisation d'une mémoire nationale qui ne se berce pas des illusions scripturales de pays totalement inventés. Enfin, la parenthèse de Venise de « Deux mesures pour rien » dit la fascination et en même temps la vanité de fuite de Pierre Mercadier vers la solitude, tandis que s'oppose à ce contre-modèle le voyage poétique tout intérieur de son fils Pascal.

1. Morales de l'impériale

Il y a pour le lecteur quelque chose d'agaçant dans cette révélation tardive et appuyée de la profession de foi de Pierre Mercadier. Située et comme « collée » au terme d'une narration complexe, aux pages 674-676, elle s'apparente trop peut-être à

³ Aragon, *Correspondance générale, Aragon-Paulhan-Triolet*, Édition présentée et annotée par Bernard Leuilliot, Les Cahiers de la *nrf*, Gallimard, Paris, 1994, p. 64 : « Enfin les idées de

l'explication obligée et attendue (par Paulhan notamment⁴) du titre à l'usage des esprits en mal de thèses claires et limpides. En l'état, il s'agit bel et bien d'une « morale », voire d'une « parabole » relativement simple dont la portée idéologique est évidente. Et l'on n'est pas surpris sous la plume d'un professeur d'histoire, de lire un tel soin apporté à la pédagogie :

C'est vers cette issue horrible de la vie que nous sommes tous portés, inconscients du mouvement qui l'anime, du mécanisme de la locomotion, par un immense omnibus lui-même destiné aux catastrophes. [...] Je me mis à regarder mes voisins de l'impériale non plus comme des compagnons de hasard, qui s'égailleraient aux stations successives, mais comme les voyageurs mystérieusement choisis pour traverser avec moi l'existence. [...] Je pensais que cette impériale était une bonne image de l'existence, ou plutôt l'omnibus tout entier. Car il y a deux sortes d'hommes dans le monde, ceux qui pareils aux gens de l'impériale sont emportés sans rien savoir de la machine qu'ils habitent, et les autres qui connaissent le mécanisme du monstre, qui joue à y tripoter.(675)

On ne saurait mieux développer la parabole, avec ce ton particulier fait de douceur et d'inquiétude, de terreur et de lucidité, qui nous fait doucement transiter de considérations universelles et finalement peu originales (toute existence s'achève de manière tragique) vers une expérience personnelle (irruption du « je ») puis à nouveau vers les vertus universalisantes de l'image. Si Reine, achevant de lire la lettre, assimile ce fragment au genre du « journal » intime, on est également tenté de penser au style rond du sermon, sorte d'oraison pour l'humanité, qui tranche avec ce que l'on sait de la violence et des dégagements des pensées de Mercadier. Cela n'enlève certes rien à sa valeur de repère dans le roman : son caractère conclusif et nodal permet de réunir un certain nombre de faisceaux et de leitmotifs qui tendent à

Mercadier ne sont pas les miennes, je les combats. Si elles vous paraissent fausses, c'est que j'ai gagné. »

⁴ Dans une lettre à Aragon du 5 décembre 1939, Paulhan écrit : « J'ai lu *Les Voyageurs* [...] Je vous retourne le ms [manuscrit] recommandé. Mais ne tardez pas trop à me le rendre. Aussi, donnez-moi un titre. *Les voyageurs*... est pour cette seule partie, je pense, incompréhensible. », ce à quoi Aragon répond le lendemain par télégramme : « titre expliqué par seconde partie stop Pour revue propose intituler Pierre Mercadier ou les voyageurs de l'impériale stop. Tiens essentiellement

décrire et finalement à mettre à distance, sinon à condamner, une forme de « désengagement » du monde réel traversé. À ce titre, et rétroactivement, on est invité à relire d'un peu plus près les figures des moyens de transport présents dans le roman, qui viennent donner quelque fondement à l'idée d'une métaphore-titre préméditée. Par opposition de style et de symbolique, un lien, ténu et discret, se fait par exemple entre la généralité des passagers de l'omnibus et la prise en charge par son oncle, Pascal de Sainteville, de Pascal Mercadier, qui rappelle par ailleurs certaines pages proustiennes de *Du Côté de chez Swann*, où le « transport » aboutit à la vision des fameux clochers de Martinville, dans une charrette au parfum d'antique distinction :

La charrette anglaise attendait dans la cour de Sainteville. On avait attelé Jockey, le petit cheval alezan, à la crinière pâle. La charrette était noire, brillante ; avec de mince filets rouges [...] Pascal se hisse à côté de son oncle. Ho, ho, on part. On passe devant les communs : Pascal regrette un peu de ne pas se terrer dans la grange à foin. Il n'aime guère ces randonnées familiales et mondaines. (96)

Il semble qu'on soit loin des éléments métaphoriques du fragment de la biographie de John Law, notamment à cause du passage d'un transport « collectif », particulièrement important ici, à l'idée d'un moyen de transport privilégié et privé. Mais une partie du discours nostalgique de l'oncle attire l'attention par la suite. On notera en effet que l'oncle, à propos de l'opposition dressée par lui entre ceux qui prennent les choses en main et ceux qui fuient les responsabilités (Pierre Mercadier), évoquant les premiers, les décrit comme ceux qu'on laisse « s'emparer des rênes » et qu'Aragon souligne justement la maîtrise des rênes par le vieux noble :

Ici, les rênes flottèrent légèrement. Le vieux gentilhomme eut son regard bleu et usé par la campagne. Le ciel s'était couvert, comme plombé. Puis il caressa le dos de Jockey avec ses rênes. La petite bête retrotta gaiement. L'oncle Pascal rêvait. (100)

Il est dès lors possible de rapprocher le discours parabolique tenu par Mercadier,

divisant l'humanité en deux catégories représentées par les deux étages de l'impériale, du discours de l'oncle, nostalgique des temps d'avant la République, à ceci près que les manipulateurs du dessous (dans la métaphore de l'impériale) sont moins les financiers et les maîtres des rouages économiques que les personnalités issues du milieu ouvrier. Du même coup, la métaphore de l'impériale ne serait qu'un des avatars d'une pensée dualiste du monde social et politique, simplement adaptée à la perception du monde de Pierre Mercadier : à chacun ses manipulateurs, en quelque sorte, qu'ils soient aux rênes du politique ou aux commandes de la machine économique. Ces effets d'annonce (dans l'ordre de la lecture) et la possibilité forte d'une liaison théorique entre les figures des « passeurs » et des transporteurs explique qu'on doive tenir compte des scènes de voyage et de transport dans le roman qui se limitent souvent aux scènes d'arrivées, de déballage, où s'enchaînent par exemple l'arrivée du train et le relais transitoire de la voiture à cheval. On est tenté de croire qu'Aragon transforme, dès les premiers chapitres, cet objet commun du roman qui permet de « motiver » les arrivées et les sorties des personnages, en figures secondaires (et parfois concurrentes) de la métaphore finale :

[Pascal] se souvient tout à coup de l'Angleterre... Nom d'un chien, il n'a jamais pu souffrir les Anglais ! « Ils arrivent demain de Paris. Mon oncle va les chercher au train. On a préparé leur chambre au deuxième. – Avec Jockey ? – Tu es bête ! Avec la voiture de l'hôtel des Alpes à Buloz... » (161-162)

À y regarder de plus près, on se rend compte que le dialogue de Pascal et de Suzanne au chapitre XX de la première partie est régulièrement ponctué d'allusions au voyage de Suzanne en Angleterre, ce pays où Pascal devine qu'elle a appris « à jouer comme ça ». La fin du chapitre semble faire transiter le lecteur du voyage des parents de Suzanne vers le retour des parents de Pascal qui eux, ne reviennent (que) de Paris, ce qui paraît pourtant à Pierre un trajet d'une longueur insupportable :

Pierre était assis au bord du vaste lit à la courtepointe rouge [...] On mettait un temps infini vraiment, de Paris à Sainteville, et puis ces heures en voiture à cheval depuis la gare, sous un soleil de plomb... Tout le long du chemin, ils s'étaient chamaillés (162-163)

Il n'est pas anodin qu'Aragon indique que la dispute, qui s'achèvera en une des scènes nocturnes les plus pénibles du roman, a commencé dans la voiture elle-même et trouve dans la fatigue du voyage le prétexte pour Paulette de ne pas s'abandonner physiquement à Pierre. Alors qu'un retour de tendresse la presse contre elle, Paulette, furieuse, s'exclame :

Abominable, abominable... Parce qu'on a la même chambre, alors... Si je n'ai plus mon lit... Les hommes sont affreux... Fatiguée comme je suis... ce voyage atroce... le chemin de fer. (165)

Face au chemin de fer, on trouve la « voiture à cheval » et Jockey, qui jouera, on le sait, un rôle déterminant. C'est bien grâce à une « voiture » du château de Sainteville que Pierre, par sa force attirera l'attention de Blanche Pailleron et l'admiration de son fils :

Pierre revenait à pied du village quand il avait été croisé par l'automobile du docteur Moreau, rentrant de Sainteville, et tout à coup il avait vu derrière Jockey, comme fou, peu habitué à ces bagnoles du diable, qui caracolait sur ses pieds de derrière et baladait dans tous les sens la petite voiture à deux roue, si instable, prête à se renverser, avec, dedans, une femme en blanc qui criait, les rênes lâchées, et qui n'osait pas sauter. (175)

On aperçoit ici non seulement la symbolique chevaline du désir mais aussi les liens qu'entretiennent entre elles ces scènes de « transports » où les véhicules (voitures attelées, calèches, automobiles) semblent à la fois représenter une classique dichotomie entre les certitudes du passé et les progrès technologiques d'aujourd'hui et les mouvements aléatoires de la volonté et des passions. Enfin, on notera que la voiture attelée sera le véhicule témoin des « transports » amoureux de Pierre et de

Blanche :

Ils [les enfants] n'ont pas vu, derrière la chapelle, Jockey attaché à un anneau du mur, qui gratte le sol avec son sabot. (218)

L'association de la volonté et parfois du désir aux moyens de locomotions de l'époque se retrouve également pour le personnage de Dora : le tramway, qui l'emporte de Paris vers la périphérie devient, à la fin du roman l'un de ses attributs romanesques et atteint là aussi à la dimension métaphorique des voyageurs de l'impériale :

Ce tramway jaune ! Elle en rêve Dora, toute la semaine pour ce qu'il représente pour elle de dépaysement progressif, de distance prise avec la vie, les *Hirondelles*, Jules, la réalité. Le rêve naît de cette boîte de fer mal peinte, mal suspendue, bringuebalante, et d'une rapidité brutale, qui l'emporte sur sa banquette, encore pas débarbouillée des soucis, vers cette songerie qui prend corps de l'autre côté de la Seine (531)

Si l'on superpose, à l'échelle du roman les différents « transports » qui emportent les personnages d'un point à un autre, on se trouve devant un « personnel romanesque » qui, tout en étant limité au territoire français, comme nous le verrons plus bas, se déplace, voyage, se croise et se sépare. Associés à la voiture cheval, à la calèche (Reine et Pierre à Monte-Carlo), à l'automobile, au tramway, à la gondole (la « promenade chaste » de Francesca et Pierre sur les canaux de Venise, 381-382) à l'omnibus à impériale, les personnages voient leurs trajectoires et leurs déplacements conditionnés par des puissances d'entraînement qui prennent toutes une valeur symbolique. C'est ainsi qu'on peut tout à la fois lire les images de la locomotion dans la perspective du « concept » des voyageurs de l'impériale et les comprendre dans les relations qu'ils entretiennent avec les types sociaux qu'ils transportent. Curieusement au niveau psychologique et de manière cohérente à l'échelle du roman, Pierre Mercadier, qui se décrit comme solidaire de ses compagnons d'infortune, aux regards partiels sur le monde réel, rejoint le regard hypnotisé de Dora qui n'aperçoit plus les

paysages traversés (532). Quelle que soit leur nature, et l'on voit qu'Aragon joue subtilement sur les variations possibles, le moyen de locomotion fournit un passage vers l'autre côté : l'autre côté de la Seine pour Dora, l'autre côté des choses pour Pascal. L'autre côté de la vie pour Pierre Mercadier. Dans son œuvre ultérieure, Aragon n'a pas manqué de synthétiser cette idée du passage des frontières de l'existence, jouant par exemple dans *La mise à mort* (1965) des multiples figures poétiques et littéraires d'une traversée des apparences⁵. Du reste, et finalement de manière plus dense encore que dans la série des figures du « voyage », Aragon inclut dans *Les Voyageurs* les rudiments des synthèses mathématiques du roman qu'on verra réapparaître dans *Théâtre/ roman* (1974). À travers les propos de Meyer devant Mercadier, Aragon n'est pas loin d'aborder ainsi une forme de théorie de la mobilité humaine, qui rend imprévisibles les trajectoires de l'individu comme des sociétés :

Au fond, je ne comprends pas les romanciers : comment y arrivent-ils ? [...] On arrive à compliquer à souhait les images qu'on se donne du monde des nombres et des figures. C'est d'abord un monde fixe. Puis avec les inconnues, un monde à problèmes. On y introduit des mobiles, un, plusieurs, des valeurs variables, des paramètres... Alors, peu à peu, tout commence à glisser, à bouger, à fuir dans tous les sens... On s'y ferait. Mais avec les être humains, il y a trop de facteurs obéissant à des lois fantasques, suivant des courbes folles (114)

C'est que semble du reste confirmer Mercadier qui, envisageant ce qu'on dira de lui après sa mort, et annonçant : « Pourtant ils ne savent rien de moi... Ils ne peuvent rien en savoir... Je changerai pour leur confusion... Je ferai des choses folles... » (116). C'est en ce sens qu'on ne peut se limiter à l'idée d'une morale disposée en fin de roman et cristallisant la thèse principale du roman : si l'existence se résume pour Pierre Mercadier à l'image des voyageurs de l'impériale, la métaphore du voyage, même de courte distance, se démultiplie pour le lecteur en de nombreux réseaux de

⁵ Voir à ce sujet notre article « Aragon, Alice et la traversée des glaces ou de l'art kantien de franchir les frontières », *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec/Bordeaux, Éditions Nota

bene/Presses universitaires de Bordeaux, Coll. «Fabula », p. 297-315. (

significations moins simplistes par lesquels les personnages sont *liés*.

2. Romans d'en France

Si le roman ouvre une large place aux « deux mesures pour rien » de la fugue vénitienne de Pierre Mercadier puis des expériences amoureuses et ludiques de Monte-carlo, les voyages, transports et déplacements des personnages se restreignent géographiquement dans le reste du livre au territoire français, lui-même rattaché à diverses attaches autobiographiques aragoniennes. Cette phase importante de la seconde vie de Mercadier relevant de l'itinéraire secret et d'une forme de voyage intérieur, nous en parlerons dans la troisième partie de cette étude. Il s'agit ici de souligner l'importance d'une mobilité des personnages qui ricoche contre les frontières d'un même « pays », non que le roman aragonien haïsse l'étrangeté et l'exotisme mais il est indexé à la théorie romanesque, liée elle-même à une compréhension spécifique du « réalisme socialiste » telle qu'elle s'est exprimée chez Aragon dans les années trente. Première et troisième partie du roman respectent ainsi une certaine forme d'« unité de lieu » nationale, à l'égard de laquelle Paris apparaît comme le centre du monde. La phrase d'incipit du chapitre III, « En 1889, les Mercadier firent donc le voyage de Paris pour l'Exposition » dit à la fois le caractère quelque peu solennel de l'événement et décrit efficacement la relation Paris / Province qui traverse tout le roman, Paris demeurant le point de convergence conforme à « l'allure » de Paulette (106) et le lieu sanctionnant pour Pierre la réussite de sa carrière : « Oui, en attendant, on ne le nommait toujours pas à Paris » (106). Pierre Mercadier, professeur d'histoire, que 'sa carrière' indiffère, est soumis aux aléas des affectations qui le font, lui et sa famille, déménager et voyager à intervalles réguliers dans le pays. Il rencontre Paulette à « Aix » (p.45) puis se voit nommé dans « une ville qu'ils allaient quitter dans les Landes » (62), Dax (63) puis à Alençon, dans l'Orne. le chapitre XI de la première partie transporte les Mercadier jusqu'en Lorraine (105). Cette attention aux déplacements des personnages dans le cadre

géographique français, la précision aussi des souvenirs et des témoignages sur les villes de l'Est, par exemple (106), à quoi il faudrait ajouter les villes d'où viennent d'autres personnages importants comme ces « gens de Lyon » (131) que sont les Pailleron tend à ancrer le roman dans un territoire vérifiable et connu du lecteur. Sainteville, transposition d'Angeville dans l'Ain, d'après la préface de 1965, lieu fictif devient, dans la première partie du roman le point de convergence et le carrefour des personnages.

L'exotisme reste si l'on peut dire un exotisme d'importation, vue d'un point de vue français. De manière significative, le défilé des peuples invités dans le chapitre consacré à l'Exposition transforme celle-ci en exposition coloniale et en « pandémonium étonné » (34), réunissant la « foule ahurie » (33) des Arabes, Anglais et Parisiens, rappelant l'étendue de l'influence de l'empire colonial français, dont le principe même est combattu par Aragon depuis les années 20 :

Elle commençait sous ses pieds, l'Exposition, par ce déballez-moi ça de gogos, ce méli-mélo de bronzes d'art, de géraniums, de filles de soldats, de bourgeois, de gosses, de grandes eaux, d'Annamites, de Levantins, d'étrangers frais débarqué [...] Qui pensait de là-haut, du porche du trocadéro où les Mercadier avaient fait halte, à quoi que ce fût au monde, à la foule, aux restaurants, aux bicoques, à la bouffée de musique berbère et de piaulements canaques... (34)

Ce premier chapitre des *Voyageurs* propose ainsi une image *importée* des peuples « exotiques » (dont on retrouve, toutes proportions gardées, une image chez les pensionnaires étrangères de *L'Étoile-Famille*) qui apparaissent ici unis dans l'euphorie de la fête. Le « chassé-croisé de fourmis », caractéristique de la représentation du peuple dans les romans d'Aragon, pourrait bien un instant, dans cette image du chaos et du « bordel », suggérer l'idée d'une communauté mondiale vivant en harmonie, symphonie humaine et tour de Babel joyeuse, que vient briser, à plusieurs reprises, le « Quelle horreur ! » de Paulette. L'étrangeté architecturale de la Tour Eiffel, l'étrangeté de la cohue des peuples, les étrangers eux-mêmes sans doute restent pour la petite bourgeoise provinciale un motif d'effroi ou d'exploitation, dans

le cas des « exploitants de la marque France » (461). Mais l'attachement du roman aux données spécifiquement françaises vient de données théoriques qu'il faut bien évidemment distinguer de ce chauvinisme. Il s'agit ici d'une « volonté de roman » réaliste, défini, avant qu'il ne le soit comme « instrument de connaissance », comme roman expérimental du connu. Dans la ligne des textes critiques sur la littérature et en particulier sur le roman, Aragon cantonne et limite la narration et tous les événements qui scandent la vie des personnages au territoire français. Les limites des « voyages » de Pascal dans les montagnes frontalières, sont révélatrices d'une volonté de retour à un roman qui soit émanation d'une mémoire "dans un seul pays" :

Il se rappelait l'ombre qui enrobe au bord du lac l'abbaye de Hautecombe qui est une enclave du territoire italien [...] il se rappelait [...] Par-là on sortait de France, et ce tas de clous de cristal, c'était le Mont-Blanc où commencent la Suisse et l'Italie [...] Mais tout ce ciel et ce paradis de chevauchée pour les anges, ses grands langes roses et ses lèvres de pierre, n'étaient rien pour le frémissement auprès de l'univers voisin que formait au pied de Pascal l'entonnoir dont il cherchait en vain à détourner ses regards (91-92)

Il semble que cette dimension nationale du regard de Pascal se rattache directement aux positions personnelles d'Aragon. Il s'en expliquera après guerre, dans le petit texte d'une préface à une exposition sur les arts de la résistance. Dans « Les grands yeux des petits », préface de l'exposition *Art et résistance* au Musée d'Art moderne en février-mars 1946), Aragon écrira en effet :

Je me souviens très bien de l'Exposition universelle de 1900 - j'avais trois ans- comme si c'était d'hier ; s'il me fallait décrire la fête dans les rues de Paris quand Alphonse XIII fut l'objet d'un attentat, les couleurs en seraient pour moi plus vives que si je devais essayer de reconstituer ce qu'on vu mes yeux d'adulte...Du monde les enfants gardent des images vivaces, comme si la perspective que leur donne le fait de regarder les autres de bas en haut était plus favorable à la mémoire. Je sais bien que rien qui ne se réfère à quelque vision d'enfance n'a pour moi relief ni éclat. *C'est pourquoi je ne me risquerais pas à écrire des romans qui se passeraient ailleurs qu'en France, dans des pays que j'ai pu bien*

*connaître, mais pas avec ces yeux d'enfance du petit garçon introduit sans qu'on le voie chez la Belle au bois dormant*⁶.

De fait, en dehors de la parenthèse vénitienne et égyptienne, il est bien peu question dans *Les Voyageurs* d'un quelconque déplacement en dehors des frontières nationales : si voyageurs il y a, ceux-ci seront des voyageurs de l'intérieur.

On est frappé du reste par l'importance et la récurrence dans le roman non de la mention du nom de pays, mais du mot « pays » lui-même, rattaché à l'idée d'un lieu de naissance, un lieu d'ouverture primitive du regard. Il faut sur ce point distinguer cependant ce qui relève d'une fierté nationale de système, comme celle de Pierre Mercadier qui pour rien au monde, au début du roman, n'investirait l'argent de sa femme dans des opérations boursières contraires aux intérêts de la France de l'intérêt dégagé dans ce roman pour une certaine forme d'amour du territoire affectif, y compris celui qu'on s'est inventé pour soi. Ce que mettent en valeur les pages consacrées aux explorations de Pascal, c'est bien l'accès à un « pays supérieur » (85), ou à un « pays inconnu » (90), la fascination pour « le pays derrière le monde » (145) ou encore « le pays d'au-delà des choses » (147). Du même coup, l'on croit comprendre que le « dépaysement » se fait chez Pascal, lui qui n'est pas du « pays », dans les arabesques de l'invention personnelle, dans ce roman qui naît de la découverte des montagnes françaises et de « l'entonnoir » dans lequel se déversent toutes ses pensées et toutes ses visions. Juxtaposant le monde de Pascal et de Pierre Mercadier, Aragon oppose deux conceptions : l'une qui fait du pays un tremplin vers l'imaginaire et la constitution de soi, l'autre qui considère son appartenance à la France comme un hasard dont il n'a cure. La conversation avec Castro, qui célèbre ce que fut pour lui, depuis l'étranger, l'image de la France, aboutit à cette affirmation :

Je ne peux tout de même pas me mettre la tête à l'envers pour la France... C'est mon pays, voilà tout. Je ne l'ai pas plus choisi que la

⁶ Repris dans Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, avec une préface de Jacques Leenhardt et sous la direction de Jean Ristat, Flammarion, 1981.p.65 (nous soulignons).

couleur de mes yeux. Est-ce qu'on ferait une religion des yeux bleus et bruns ? (347)

Tranchant avec l'idée d'un petit boursicotier respectueux des intérêts de la France (voir les premiers chapitres), Pierre Mercadier trouve ici davantage une raison supplémentaire à son prochain voyage qu'une idée d'appartenance au patrimoine mondial.

3. Itinéraires et « secrets de cheminements »

Dans le roman, le voyage de Venise, très fortement indexé à la biographie d'Aragon, constitue une parenthèse remarquable qui, pour être considérée comme « deux mesures pour rien », demeure l'exploration volontaire des possibles et de la transgression d'un « voyage » passif au sein d'une existence confinée marquée par le mensonge. On remarquera l'intrusion, dès le chapitre II de la première partie de l'idée d'un mariage présenté comme libération des illusions de jeunesse (des relations parisiennes avec le milieu artistique finalement décevantes) mais aussi précisément comme « voyage » :

Quelques désillusions banales aidant, à l'égard de ces artistes dont il avait cru, venant à Paris, la fréquentation la chose la plus désirable et la plus enivrante, le mariage lui apparut comme une libération. *Il prenait un billet pour un pays lointain.* (48, nous soulignons)

C'est dans la même logique qu'il « prend un billet » pour Venise et qu'il s'entiche de la première jeune fille venue considérant, comme son fils, que « le monde qui est derrière tout le reste, c'est le pays inconnu de la femme » (135). Homme du départ subit, c'est bien au titre de voyageur que Pierre « entre » dans la seconde partie, enfin libéré des contraintes liées au poids de l'autre :

Lorsque les pluies ont commencé à Venise, la nostalgie y est si forte pour le voyageur qu'il doit quitter la ville dans les vingt-quatre heures ou qu'il y reste comme un animal pris au piège, dans une stupeur qu'on hésite à considérer comme un charme. (373)

Mais jouant du retour de la figure des « voyageurs enlisés » issues de la symbolique des marais (« On y enfonçait avec une facilité terrible ; des voyageurs s’y étaient enlisés, le grand frère de Michel s’y était noyé. », 42), l’écriture de Venise se consacre presque exclusivement à l’éreintement de la dimension mythique du départ rimbaldien « dans l’affection et le bruit neuf » et de ses conséquences. Il faut d’ailleurs noter la distance prise, en apparence du moins, avec une certaine glorification du départ rimbaldien, qu’Aragon rattache précisément à l’idée d’un abandon de tous les « témoins gênants » de sa vie que Pierre Mercadier fuit comme la peste. Le rapport Mercadier / Rimbaud peut se lire précisément dans ce qu’Aragon écrivait en 1930 des départs de Rimbaud et de Lautréamont, dans une préface à une édition anglaise d’*Une saison en enfer* :

J’imagine que rien ne peut révolter un homme comme la considération de sa propre biographie, comme la possibilité laissée aux autres d’établir cette biographie. Sade jouit de ce privilège extraordinaire pour quelqu’un de sa célébrité qu’il n’existe de lui que des portraits apocryphes : il n’est donné à personne de contempler les traits véritables du divin marquis. Lautréamont a réussi en mourant à disparaître mieux encore, *pas un ami, pas un témoin qui pût établir l’emploi du temps de ses journées.*⁷ (nous soulignons)

Les réflexions de Mercadier sur la biographie rejoint assez évidemment cette position intellectuelle propre à l’Aragon des années trente :

Il m’a fallu longtemps pour faire mon point de solitude. Pendant ce temps-là, mes amis allaient bon train. Ils se formaient une idée de moi. Je les voyais l’accréditer autour de nous, me comparer à elle. Parfois je me trouvais agir pas comme il était entendu que j’agirais... On ne m’en demandait pas des comptes, mais... Les autres prenaient un droit sur mon

⁷ Repris dans Aragon, *Chroniques 1918-1932*, édition présentée et annotée par Bernard Leuilliot, Stock, 1998, p.362. Sur l’importance de l’instance du témoin dans l’œuvre d’Aragon, voir Luc Vigier, *La Voix du témoin dans les œuvres en prose de Louis Aragon*, Doctorat nouveau régime, deux volumes dactylographiés, Université de Provence, octobre 2000.

passé. Ils ne me permettaient pas de penser ceci ou cela de faits dont ils prétendaient rester les insupportables témoins... (50)

On voit qu'en 1939, le propos n'est plus le même et il semble bien qu'à travers la condamnation implicite des propos de Mercadier sur la biographie, c'est le jeune Aragon des années trente qu'Aragon rejette au souvenir d'une position dépassée⁸. C'est pourquoi, sans doute, le voyage, comme dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann⁹, se dilue dans la pluie et l'eau des canaux et se pare, dans la page première (373) des attributs de l'isolement le plus sombre ou le plus dérisoire (le simple départ des touristes, phénomène rappelant que Venise n'est, déjà, plus une destination particulièrement originale). Si lune de miel il y a, ce sera « sa lune de miel avec la solitude » (373) tandis que plane sur ce monde aquatique et vide (comme l'hôtel) les prémices de la mort :

plus personne n'essaie ces colliers, ces châles, n'ouvre les coffrets de lapis ou d'agate qui attendront le soleil des touristes, tandis qu'au comptoir s'ennuient mortellement les vendeur bruns, la tête pleine des acheteuses frôlées qui se sont enfuies (373)

Le voyage devient dès lors « épreuve de la solitude », ce qui ne va pas sans quelques résonances autobiographiques fortes puisque l'on sait que Venise, où Aragon suivit Nancy Cunard en 1928, a été le théâtre, pour Aragon, de déchirements sentimentaux et d'une tentative de suicide, et que cette ville reste associée dans son esprit à une perception particulièrement noire de sa vie. L'étonnant est qu'ici le souvenir autobiographique, grâce aux jeux de la transposition, se mette au service de la dégradation de la valeur même du voyage italien, aboutissement pourtant d'un désir de fugue particulièrement fort que Blaise d'Ambérieux, on l'a vu, a tenté vainement

⁸ Il arrive, comme dans ce cas, que la « condamnation » du point de vue de Mercadier ne soit pas si nette et qu'il apparaisse au contraire comme une percée de la permanence de convictions anciennes dont on retrouve du reste les échos très tard dans l'œuvre.

⁹ Voir sur ce point et sur l'ensemble de l'interlude de Venise l'article de Suzanne Ravis, « La "mort à Venise" de l'imaginaire individualiste dans *Les Voyageurs de l'impériale* », dans *Le dit masqué : Imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Publications de l'Université de Provence, 2001, pp.199-209.

de relativiser devant Pierre Mercadier. C'est également l'épreuve de la séduction et de la trahison, avec Francesca, la femme-enfant qui, en fait d'exotisme, l'immerge à nouveau dans les aspects les plus sordides de l'existence. La tension dramatique créée par l'irruption du frère de Francesca, digne d'un opéra de Verdi, n'accouche finalement que d'une sombre partie de cartes, d'un pari stupide sur la vie et d'une fin sans gloire, où triomphe le cynisme de Mercadier. De même Reine sera source d'espoir et de catastrophe sentimentale. Le changement même de langue apparaît comme une ouverture sur le néant :

La langue italienne, le peu de sens que prennent des journaux à un œil étranger, tout concourait à accroître ce sentiment désertique où Pierre se complaisait (375)

On est donc confronté ici à un cheminement intérieur qui aboutit à l'anéantissement de l'autre comme témoin « insupportable » et du moins à l'abolition de la gêne de la relation à autrui, qui traverse absolument tout le roman. Voyager, dès lors, c'est se libérer des attaches et des pesanteurs, que Pierre pourtant retrouve en chaque femme qu'il rencontre. *Fuir là-bas fuir !*, dans le sens que lui donne Pierre, c'est faire l'expérience d'un nihilisme radical, qui atteint la dimension d'une « grande aventure négative » ou l'exaltation de l'âme se résout dans l'admiration de la volonté souveraine et de l'amour fou. Ce qu'il y a donc de « négatif » dans cette aventure, c'est que la fascination qu'exercent Venise, puis Vérone sur l'imaginaire de Pierre Mercadier, avec cette idée que son âme a trouvé là un « décor [...] qui conv[ient] si bien à la période de mue qu'il travers[e] » (375) se trouve encadrée par la sensation d'un échec social qui ne fait que s'accroître et s'étendre au fur et à mesure que s'accumulent les désillusions sentimentales qui sont aussi désillusions d'une forme de système de pensée : la prise en main de son « destin », la fuite en dehors de « l'énorme omnibus » se transforme petit à petit en naufrage. À la fois « éducation sentimentale » et « illusions perdues », le voyage de Mercadier s'effeuille progressivement et se délite, à l'inverse d'un mouvement de conscience qui irait vers

davantage de recul et de lucidité : l'exotisme de Venise en fait un dédale pour somnambule par quoi Aragon rejoint à la fois Hermann Broch et Proust, dans un passage où le cheminement tend à dissoudre l'être dans l'effroi du vertige :

Tout dans cette ville se ressemble assez pour qu'on s'égaré sur des souvenirs trompeurs. Tout a ce caractère de déjà vu des rêves, et qui met mal à l'aise, et qui fait qu'on s'entête dans une voie prise, dans une direction supposée. Puis soudain tout va comme lorsqu'on se réveille dans une chambre dont on n'a pas l'habitude, et que le lit est dans un sens oublié, avec un mur où on ne l'attendait pas... (377)

Par ailleurs, tout à la fois « étranger » (377) et en harmonie avec ce décor qu'il s'est choisi, Pierre Mercadier vit tout d'abord son voyage, son exil volontaire, comme un *secret*. L'idée des « deux mesures pour rien », qui accuse la vacuité de l'expérience menée à Venise, souligne également celle d'un voyage inaperçu, sans témoin, d'un voyage pour soi, destiné au silence. À cet égard, la légende de *Mirador* (l'admirable avec la connotation de l'emprisonnement), qui se développe pendant son absence grâce à l'effet naturel d'un départ subit, l'existence de fragments de manuscrit sur John Law, la fidélité de Meyer et le zèle d'écriture d'André Bellemine, se trouve violemment confrontée au décalage entre l'expérience intime du voyage, dont l'ultime versant demeure masqué (l'Égypte et ce qui s'en suivit) et ce qu'en ont fait ceux qui ont, en dehors de lui, pensé l'aventure. Le dialogue entre André Bellemine et un Pierre Mercadier diminué devient dès lors déterminant pour comprendre la « valeur » intrinsèque du voyage : à la fois incommunicable et à ce titre fascinant, il demeure loin des fantasmes forgés par ceux qui sont restés et qui s'interrogent vainement sur le débat chez le fugitif entre l'action et le rêve. Ce qui apparaît dans ce dialogue ô combien décevant pour André Bellemine, c'est la fragilité d'une littérature biographique indexée au seul fantasme de celui qui écrit et qui, fasciné par sa propre féerie, quitte des yeux le monde réel. Et le monde réel, pendant ce repas, c'est l'allure fatiguée de Pierre Mercadier, revenu d'un ailleurs éreintant, aux yeux duquel l'étrangeté réside dans ce que cet auteur a fait de lui, enfreignant du même coup la condamnation que Mercadier avait lui-même dressée à propos de la biographie des

grands hommes, dont le *secret* demeure irréductible aux simplifications qui transforment une vie en destinée.

Du reste, l'exotisme des destinées lointaines, qu'on rattache spontanément à l'idée du voyage, trouve rapidement ses limites dans l'ensemble du roman. Pierre Mercadier ayant pour « pilotis » le grand-père maternel d'Aragon, on retrouve dans ce personnage la transposition de la *fugue* essentielle vers les pays d'Orient, la Turquie pour Ferdinand Toucas, l'Égypte pour Mercadier. C'est ce qui constitue le « vrai » voyage, le voyage d'ordre mythique et qui fait rêver Mercadier, mais pas Blaise d'Ambérieux, dont les paroles font un sérieux contrepoint au futur voyage de Mercadier :

[Blaise] Ma vie est ce qu'elle est. Je turbine comme tout le monde, je nourris ma femme, je m'embête quand il pleut. Qu'est-ce qui ne va pas là-dedans ?

[Mercadier] – Rien... On est loin du compte. Je vous imaginai différent. Je croyais que vous étiez parti pour... autre chose... pas pour recréer les mêmes liens un peu de côté... le même assujettissement... parti enfin pour... partir...

– Ça fait Baudelaire ce que vous me racontez là : *Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent...* Je ne suis pas voyageur, je suis un type qui ne veut pas faire semblant de penser blanc quand il a la tête au noir... c'est tout. Partir pour partir, entre nous, c'est parler pour ne rien dire... Il y a aussi un autre poète qui a dit :... *Fuir là-bas, fuir ! – Je sais que des oiseaux sont ivres – D'être parmi l'écume inconnue et les cieux...* Seulement celui-ci, il est professeur d'anglais, et il continue à faire sa classe... Est-ce qu'on part ? On se déplace, voilà tout. Tenez, j'ai un ami... enfin une relation... un peintre... Il faisait des tableaux bretons, et puis il a eu des désillusions... Ça ne marchait pas très bien matériellement... Il est parti pour Tahiti. Loin de la civilisation, de l'époque et de ses laideurs ! Bon. Il m'a écrit. Il ne parle que du gendarme. Il ne fait plus de tableaux bretons, mais il fait des tableaux tahitiens... C'est comme les ministères : on les renverse, puis on reprend les mêmes et on recommence... (331)

On se trouve, à l'occasion de ce dialogue très dense entre l'artiste et celui qui n'est pas encore parti, en face d'une situation d'interrogation morale qui est exactement l'inverse de celle qui opposera, dans la fin du roman, Pierre Mercadier à André Bellemeine, créateur du personnage de *Mirador*. Pierre Mercadier joue ici le rôle que

jouera l'auteur épris de rêve philosophique et de la mythologie de l'artiste enfui : il confronte son fantasme du peintre à la réalité de l'homme. (« Je vous imaginai différent [...] « Je croyais... »). De l'autre côté Blaise d'Ambérieux renvoie des réponses simples et empreintes d'humanité, reléguant les rêves au rang des supputations de jeunesse. Plus fort encore est le renvoi dos-à-dos de Baudelaire et de Mallarmé (*Fuir là-bas fuir !*), accusés en quelque sorte d'avoir converti ce qui n'est après tout qu'un déplacement physique dans l'espace en véritable mythe du symbolisme. La peinture, avec Gauguin (celui qui « fait des tableaux tahitiens ») n'est pas traitée avec plus de délicatesse. Dans cette perspective, *Les Voyageurs de l'impériale* apparaissent bien comme une machine à démythifier les illusions nées des forces même d'un imaginaire finalement conventionnel. Derrière cela, il y a certainement une part de condamnation des glorifications de Rimbaud et de Lautréamont par les surréalistes des années vingt, à ceci près que la cible ici n'est ni un surréaliste ni un artiste en exil, mais un professeur d'histoire en rupture de ban. Placé du côté des hommes réels créateurs de mythes ou du côté de l'homme revenu du rêve, Pierre Mercadier se situe sur ce mauvais côté de la frontière qui sépare l'homme à la trajectoire étonnante de l'escroc moral. On aura en outre noté la remarquable ellipse, digne du « il voyagea » flaubertien, qui intervient après une nouvelle et dramatique épreuve de l'éducation sentimentale de Pierre Mercadier. Rien, en effet, ne nous est dit sur ce que devient le voyageur et sur les modalités de sa survie. Il quitte, à l'occasion d'une révélation violente et d'une nouvelle désillusion amoureuse (Reine aux bras d'un amant) l'espace de la narration :

C'est ainsi qu'à l'heure où Reine Brécy, à son hôtel, attendait Pierre Mercadier, celui-ci arrivait à Brindisi d'où le vapeur *Savoïa* allait partir pour l'Égypte.[fin de « Deux mesures pour rien]

L'aube du Xxème siècle se leva sur le rêve de Georges Meyer. [Incipit de « Fin de siècle] (458-458)

Nous ne saurons en effet rien, ou presque, de la fuite ultime. Cela dit assez le découpage du regard romanesque et la volonté de cerner, pour ce roman qui aurait pu

se transformer en roman fleuve, les réalités françaises de ce temps.

Le monde du jeune Pascal entre du coup en forte contradiction avec celui de son père, précisément sur la nature du « voyage ». En marge des troubles du monde, les âmes, mortes ou en plein essor, suivent de secrets cheminements intérieurs qui se manifestent parfois dans les déplacements qu'occasionnent leur désir ou le hasard. C'est le cas de Pascal, bien entendu, dont le déplacement annuel au Château de Sainteville constitue en lui-même un dépaysement, relatif et limité, comme on a vu plus haut, et parfois dans l'univers merveilleux que se constituent Pascal et Yvonne où tout change d'échelle, comme le lieu de longs voyages :

Ferragus joue aussi avec eux. C'est la sentinelle. Car le monde qui entoure la cahute, les cèdres, est plein de dangers inconnus, d'êtres fantastiques et malintentionnés, et ce n'est pas sans frémir qu'on parcourt le chemin qui mène au château, et demande au moins plusieurs semaines de voyage. D'ailleurs, les matinées réservées à ce jeu ne se divisent plus en heures mais en mois. (159)

Dans la cahute, le jeu permet de dilater le temps et l'espace, de conférer à la géographie et à la chronologie, au gré de la fantaisie de l'enfance, l'amplitude souhaitée. Pascal, Yvonne et Suzanne constituent ainsi dans le roman des figures échappées au temps circonscrit et pénible des adultes : on se souvient de ce « voyage atroce » de Paulette pour parvenir à Sainteville. Ce qui importe c'est de saisir ce qu'Aragon fait de cette figure de l'enfant : une sorte de « paysan » de Sainteville mais aussi un découvreur, un explorateur, un itinérant qui va prendre peu à peu une dimension d'ordre fantastique.

Cet enfant ne se trouvait bien qu'à la ferme ou aux champs, avec les vachers.[...] Ou bien il courait la montagne avec les garnements de Bulloz. [...] On passait au bas, le long de [...] On filait par...[...] On traversait la route... (83)

Au cours de ces marches ascensionnelles au caractère initiatique très marqué, où l'on pourra noter la fréquence des repères de ceux qui font leur chemin, c'est à la découverte d'un nouveau monde que s'en va le petit Pascal avec en tête le mélange et

les collages multiples des imaginaires hérités de la grand-mère ou de ses lectures. Les détails de la géographie, les plis et les replis des reliefs montagneux, servent, en une véritable leçon d' « enfance de l'art », à déclencher les plaisirs du rêve *à partir* du réel. On notera que la vision et la perception géographique générale du paysage s'articule avec le goût du récit, du conte de fées, de la légende et qu'elles ont ainsi trait non à la littérature proprement dite mais à la mise en intrigue. Avec Pascal, on assiste en outre à la naissance d'un regard particulier (qu'on ne retrouvera pas chez l'adulte, avec la déception du génie perdu, et le désarroi violent du renoncement) qui se trouve nettement marqué par l'idée du point de vue en surplomb : « La montagne surplombait Sainteville » (83). Rejoignant la focale descriptive du premier chapitre, où les visiteurs de l'Exposition apparaissent à deux reprises comme des « fourmis », Pascal regarde la vie depuis un promontoire physique et mental (« ce pays supérieur », 85) d'où le château n'est plus qu'un « motif de tapisserie » (84) et les forêts, justement, des « grappes de fourmis » (91). Le voyage vers le haut permet ainsi au regard auctorial de rejoindre celui de l'enfant parvenu à l'extase du développement des sens : tous deux sont des regards supérieurs, issus de trajectoires personnelles. C'est en ce sens peut-être qu'au sujet des enfants et de leurs déambulations, il est dit que « chacun avait sa route et ses secrets de cheminement » (85), ce qui ne va pas sans annoncer les « secrets de fabrications » révélés par Aragon dans les années cinquante¹⁰ mais aussi les « sentiers de la création » des années soixante. Lieu de royauté, de domination, et de jouissance, la montagne bascule, après la disparition de Suzanne dans la montagne et sous l'orage dans une autre univers de significations qui constitue le grand négatif du premier. Boniface, parti tel le Gilliatt des *Travailleurs de la mer*, parfaitement au fait des « secrets » de la forêt profonde¹¹ -« personne ne connaissait comme lui cette montagne et ses secrets »

¹⁰ Voir les articles et conférences réunis par Aragon dans les années qui suivent et qui précèdent *La Semaine sainte* dans *J'abats mon jeu*, [1959], réédité au Mercure de France en 1992, coll. *Les Lettres françaises*.

¹¹ On notera à ce propos le parallèle entre la forêt et l'élément liquide dans ce même chapitre : « Il redescendit dans les ténèbres de la forêt comme un homme qui plonge dans une eau profonde » (238).

(258)- invoque les figures chrétiennes du voyage, dans une situation où le voyageur est aussi un sauveur :

Il se releva la tête pleine des histoires des saints voyageurs qu'on voit peinturlurés sur les stèles de l'église. Saint Roch à la cuisse blessée, avec son chien et son bâton, saint Christophe, le barbu, qui sort à mi-jambe d'un fleuve avec le Divin Enfant sur l'épaule... (260)

La notation a évidemment son importance par rapport au titre de l'ouvrage : elle contribue à élargir la figure du voyageur à des personnages secondaires différents du Pierre Mercadier de l'impériale et surtout à préciser les modalités du voyage. Mais elle permet aussi de distinguer les saints tutélaires que Boniface appelle à son secours des « voyageurs enlisés » (88) qui, dit-on, ont disparu dans les marais. Le voyage, l'exploration semblent donc ouvrir, tout au moins pour Sainteville, sur les ténèbres fantastiques et sur le monde marécageux de la mort. La force poétique des passages consacrés aux errances inquiètes et créatives de Pascal comme celle de la quête de Suzanne confèrent au voyage terrestre la dimension symbolique d'un nouveau « voyage au bout de la nuit », où les voyageurs-explorateurs sont soumis à la fragilité mystérieuse des terrains de passage. Il y a donc lieu de contester l'idée d'une métaphore-titre qui dominerait l'ensemble des significations du livre liées aux déplacements et explorations. On peut même parler ici de concurrence des deux « concepts », l'un situé plutôt au début de l'œuvre, celui du promontoire des nuées, l'autre délivré à l'extrémité testamentaire du roman, celui des voyageurs de l'impériale. On voit que les voyageurs ne parviennent pas aux mêmes « hauteurs » ou plus exactement que les hauteurs d'où ils envisagent le monde n'aboutissent pas aux mêmes conclusions. Dans un cas, nous trouvons une vision active et créatrice, un monde comme volonté et représentation, de l'autre, on nous soumet l'idée d'une vision sans âme, sans conscience, sans participation où l'élévation aveugle.

C'est pourquoi les « secrets de cheminement » dans la montagne de Sainteville ou dans les marais, pourvus d'une dimension symbolique particulièrement forte semblent décrire également les cheminements intérieurs de l'âme, ses mouvements, ses

soubresauts et ses déplacements, ce qui rapproche la figure du « voyageur » de celle du « rêveur ». On aura noté en effet que le voyage, même s'il a souvent un caractère concret et qu'il s'appuie comme on a vu sur tel moyen de transport, est envisagé également comme introspection du monde des « songeries », ce que semble d'ailleurs suggérer la vue des cafés, des réverbères et des étoiles propre aux voyageurs installés à l'impériale. Aragon ménage ainsi de nombreux « passages » où le lecteur est invité à entrer dans une parenthèse étonnante de l'être : il s'agit des rêveries de Pascal du haut des promontoires mais aussi de la féerie intérieure de Dora comme de l'ensemble des « romans » et des « romances » qui bercent d'illusions les principaux personnages.

Ce qui apparaît au terme de cette étude, c'est que les vertus programmatiques du titre se trouvent constamment dépassées par le roman lui-même : la symbolique quelque peu schématique des « voyageurs de l'impériale » se trouve en effet complétée, en sous-main, par un réseau très riche de figures de voyageurs, souvent réduites à leur plus simple expression, mais toujours associées à des significations d'ordre général. C'est pourquoi l'inscription du fragment du manuscrit découvert par Reine à la fin du roman doit être envisagée aussi comme un discours relativement limité sur les morales de l'existence. Le « voyage », très rapidement assimilé dans le roman à un passage de l'autre côté des choses, semble davantage lié à un dépassement, à un franchissement de soi (qui peut passer par une fuite de soi) qu'à l'idée d'un transport pendant lequel le voyageur, volontairement ou non, s'abandonne au mouvement de la machine et laisse voguer au hasard son regard quand il ne s'éteint pas complètement. Mais ce passage des frontières lui-même se trouve réparti dans le roman entre plusieurs figures qui le représentent et qui n'échappent pas toutes au feu roulant de l'ironie auctoriale. Le voyage, mental ou géographique n'apparaît dans toute sa poésie et sa puissance propre qu'à la condition qu'il ne soit pas pure évasion, fugue ou négation du réel : ainsi se voient tragiquement dépeintes les

fantasmagories intérieures de Pierre et Dora. De même ce voyage vers la solitude qu'entreprend Pierre lors de sa « mue » à Venise n'aboutit qu'à un départ vers un néant narratif particulièrement signifiant. Sont en revanche valorisés les « passages » d'enfance et les romances nées des élévations naturelles de l'accès à l'âge adulte. Cependant, la gêne sociale, puis la guerre interrompent un processus possible de continuité entre le passé merveilleux et le présent du monde réel. Pour nourrir sa famille, Pascal doit interrompre sa scolarité et comprendre que l'autre côté des choses qui l'attend est bien la réalité française de son temps : celle des tranchées. L'examen de la « morale » de cette « fable » nous a donc conduit à l'idée d'une éthique romanesque particulièrement développée dans la mesure où, à l'intérieur d'un roman à thèse, s'est dégagée progressivement une voix distincte de celle de Mercadier, émergeant du désastre des vies : face aux « craquements sourds dans la vieille demeure », la fuite n'est plus possible. La recherche d'une « loi morale du monde » (410) comme celle des « secrets essentiels de l'univers » (415) chez Mercadier rencontre, dans l'ensemble du roman, la contradiction des constats et des distanciations auctoriales qui tendent à réduire le titre-métaphore à l'expression d'un point de vue possible mais certainement pas dominant ou que l'on pourrait superposer un instant aux thèses défendues par Aragon.