



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

Mise en page effectuée par : Hervé Bismuth

Date : 15 novembre 2011

Pour citer ce document :

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

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

Huit études sur

Les Voyageurs de l'impériale

ROMAN ET ESTHÉTIQUE

I. De l'inconscience tragique (Luc Vigier) P. 122-134

De l'inconscience tragique

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Aragon fait assez régulièrement allusion aux données tragiques de la diégèse comme aux grincements de l'Histoire au tournant du siècle. Le tragique, si l'on s'en réfère aux modèles grecs ou au Siècle classique, exige le développement de l'inexorable et implique qu'il y ait chez le personnage tragique une part de conscience de son destin. Or, ce qui frappe sans doute d'abord dans *Les Voyageurs de l'impériale*, et paradoxalement, c'est la mise à l'arrière-plan des informations directes dont on pourrait classiquement déduire la chronologie et qui, s'enchaînant, déclencheraient un mécanisme simple de lecture liée à l'attente de la catastrophe connue, celle de la première guerre mondiale. On trouve pourtant mention du tragique, mais à une autre échelle. De manière bien plus insistante, ce sont les nombreuses références au tragique de la « destinée humaine¹ » individuelle qui prennent les devants, notamment pour le personnage de Pierre Mercadier que sa lutte tragique voue à un isolement passager et que viendra ironiquement envahir l'autre figure du destin qu'est Dora. Cependant, toute tragédie individuelle, fût-elle marquée par l'atroce, semble mise à distance dans l'ensemble du roman par les renvois ponctuels de l'univers social décrit à tout un ensemble de références théâtrales qui vont de la comédie de boulevard au mélodrame en passant par la tragédie grecque, qui donnent aux évocations morbides du roman une signification plus large sans qu'on sache

¹ C'est un thème relativement ancien chez Louis Aragon : voir « Lettre à Villié-Griffin sur la destinée de l'homme » où l'idée de destinée s'avère bien peu héroïque pour la cible d'Aragon, le poète Villié-Griffin. Évoquant la médiocrité de ce qu'est devenue sa poésie, Aragon écrit : « Ce grand chavirement de votre destinée, même confuse, sans doute en aviez-vous pris conscience un jour. Vous avez dû passer par un moment terrible. » Sa conclusion, comme souvent chez Aragon à cette époque, est sans appel : « Je vous regarde. Voici donc l'homme au bout de sa course, voici l'homme enfin dépouillé. Il est exactement aussi petit mort que vivant. », dans *La Défense de l'infini*, édition renouvelée et augmentée par Lionel Follet, coll. « Les Cahiers de la nrf », Gallimard, Paris, [pp. 28-32], respectivement page 31 et 32.

toujours s'il s'agit du point de vue de l'auteur ou des personnages perdus dans le décor des événements de leur vie. La métaphore du théâtre prend en effet sa part dans l'écriture romanesque de l'histoire conduisant celle-ci à côtoyer l'idée d'une société d'opéra, accomplissant une valse sans joie qui l'emporte vers l'horreur.

1. La scansion des lointains historiques

L'idée d'une fresque familiale et sociale sur fond de tremblements souterrains de la première guerre mondiale n'est pas une idée particulièrement novatrice au moment où Aragon écrit *Les Voyageurs*. Jules Romain, par exemple, avec *Les hommes de bonne volonté*, achevé en 1946, poursuit, avec des moyens d'écriture fort différents, des objectifs démonstratifs de ce type, soulignant la tragédie d'une génération qui subit l'horreur des tranchées et ne peut éviter le retour du même pour les générations suivantes. S'interrompant aux jours du procès de l'incendie du Reichstag, Jules Romain s'arrête là où recommence une nouvelle course vers la guerre et une nouvelle tragédie, observée avec le recul de quelques années. Là où l'œuvre d'Aragon se distingue (entre autres) c'est en ce qu'elle détourne l'attention du lecteur de 1940² vers les crises préparatoires de la première guerre mondiale mais aussi en ce qu'elle laisse les « péripéties » historiques établir, de manière rythmique, dans l'arrière-plan du récit, les repères d'une dégradation de la situation nationale et internationale, aisément identifiables. À l'égard des événements historiques, et de manière générale³, le roman fait apparaître en effet le point de vue des personnages indifférents, leur

² Une prépublication partielle du roman a eu lieu dans les premiers mois de 1940 dans la NRF. Voir sur ce point l'historique complexe de la publication des *Voyageurs de l'impériale*, par Michel Apel-Muller, dans *Lectures d'Aragon / Les Voyageurs de l'impériale*, Presses Universitaires de Rennes, octobre 2001. Voir aussi Aragon, *Correspondance générale, Aragon-Paulhan-Triolet*, Les Cahiers de la nrf, Gallimard, Paris, 1994.

³ La variation des points de vue et des voix est plus qu'anecdotique : la voix auctoriale, intervenant souvent là où on l'attend (l'entend) le moins met à distance cette vision de l'histoire.

détachement, en quelque sorte. C'est souligner on ne peut plus nettement le peu de prise des événements et de leur valeur politique sur certaines classes sociales, c'est-à-dire la faiblesse de la conscience bourgeoise du déterminisme historique. Les journaux jouent, dans cette distanciation de l'histoire, un rôle de premier ordre : ils viennent ponctuer la vie des personnages de manière voilée, rapide et pour la plupart sans conséquences directes. Pourtant — et cela prend une dimension particulière sous la plume d'un auteur qui rédige l'essentiel du roman sur les quelques heures de libres que lui laisse son activité journalistique — leur mode d'apparition même témoigne d'une tentative romanesque de reconstitution des processus de naissance et de propagation (on n'ose dire de la conscience collective bourgeoise) des nouvelles les plus frappantes. Ces signaux du destin national interviennent régulièrement, plus ou moins discrètement, parfois par la simple mention de l'objet « journal », représentant les échos d'un monde d'idées et de faits, parfois par la lecture d'extraits de nouvelles ou de leur résumé dans la bouche même des personnages. Cette stratégie de l'histoire a-t-elle paru en définitive trop discrète ? Toujours est-il que l'on se trouve, au début de la seconde partie de l'ouvrage devant un récapitulatif circonstancié (quatre pages et demi) des « augures » inquiétants de « l'aube du XX^e siècle ». Les signes annonciateurs, jugés sans doute trop effacés par l'importance du personnage de Mercadier dans la première partie s'expriment ici à travers les mentions explicites des émeutes « frôlées » (460), de la guerre « prochaine » (id.) et de l'épisode de Fachoda qui fait « frissonner la France » (id.). Plus symptomatique encore d'une crise des idées, l'Affaire Dreyfus tient dans ce deuxième volet du roman une place éminente et alimente de nombreux passages confirmant, au moins pour le lecteur (prévu) de 1940, l'importance de l'histoire en marche dans les comportements collectifs, dans la suite du quasi lynchage décrit dans la première partie :

Cela avait éclaté soudain, juste comme ces messieurs s'étaient assis à leurs chaires, une minute avant l'entrée en classe. Le préau tout entier était plein de clameurs. Une masse de manifestants s'était placée devant la porte de la classe de Meyer, et d'autres groupes bouchaient celles des quatre

professeurs dont les noms avaient paru le matin même dans le journal local de gauche au bas de la protestation que Mercadier n'avait point signée. (364)

Malgré cette scène de rage et d'hystérie anti-sémite, d'autant plus dramatique qu'elle a lieu dans le cadre de l'école républicaine, les journaux, tels qu'ils apparaissent ici et là, sont souvent relégués dans l'ensemble du roman à des fonctions qui n'ont plus rien à voir avec l'histoire : « Des journaux se déployaient sur les genoux où s'étalaient les saucissons et les oranges (39). Le contre-exemple de Castro qui lit dans la presse la preuve concrète de l'innocence de Dreyfus (et surtout qui *réagit* à la nouvelle) ne fait qu'amplifier l'effet de « passage » et de transit dérisoire de l'information sous les yeux volontairement fermés de tous les Mercadier du monde. Tous les autres, sans beaucoup d'exception, continuent de vivre en dehors du mouvement des idées et des faits. Ceci n'entrave pourtant pas, au gré d'une double énonciation assez complexe, le processus qui permet au lecteur de détecter, même en arrière-plan, les indices d'une marche vers le conflit.

Pierre Mercadier, qui pense que « ces braves gens se perd[ent]entre les opinions, les hommes d'Etat » (500) constitue une forme de paroxysme de l'indifférence à l'histoire et à l'événement. Il est le contraire du personnage-repère ou du personnage qui constituerait le miroir des sentiments nationaux. Ceci se lit à travers une lecture décalée des vecteurs d'information de l'époque qui rend marginale la place dans sa vie de « l'événement »: sa lecture des journaux demeure occasionnelle et ne quitte le domaine du superficiel que lorsqu'il s'agit des cours de la Bourse :

Ainsi, le matin, en prenant le petit déjeuner [...] Pierre Mercadier lisait son journal sans avoir l'air de rien. Et, en réalité, à ce moment-là, sous le nez de Paulette, il jouait, il jouait effectivement. (59)

Nombreux sont ces moments dans *Les Voyageurs* ou, aux yeux de Pierre Mercadier, l'argent seul compte : l'argent seul représente dans son esprit tout à la fois le pouvoir et le mécanisme social ; ses mouvements sont les seuls événements

mémorisables. Et si, sur la fin de sa décrépitude, il consent à lire les journaux, c'est par ennui, une fois qu'a passé le temps de l'action, que l'emportent les regrets et au prix d'un dénigrement systématique de lui-même :

On ne vit sa vie qu'une fois. Une pauvre petite fois. S'il lisait le journal maintenant, une découverte faite avenue du Bois, où il traînait à ne rien faire, avec le souvenir du petit, c'était évidemment par ennui, par ennui surtout. Pas uniquement par ennui, par faiblesse, par peur aussi, de ce qu'allait devenir le monde, de ce qui pouvait lui arriver. Je ne peux rien pour empêcher tout ça, c'est idiot. Mais ça ne fait rien – on est attiré par l'abîme, on se penche dessus. Ou je vivrai encore quand tout se gâtera, et mon Dieu ! mon Dieu, qu'est-ce que je deviendrai là-dedans ? Ou bien cela tiendra plus longtemps que moi, comme ça, avec ce faux air de solidité, et je partirai sans savoir, je ne saurai pas la fin de l'histoire, comme un imbécile qui s'est trouvé devant une maison à la minute d'un grand crime, et qui est passé sans s'en douter... Qu'est-ce que ça peut faire qu'on sache ou qu'on ne sache pas ? Mon imbécile est-il moins heureux de ce qu'il ignore ? C'est drôle, ça me vexé. Je baisse, il n'y a pas à dire. (691)

En accord avec la polyphonie développée par le roman, cette parole intérieure laisse entendre au moins deux voix. Le caractère allusif et vague des événements désignés dans ses pensées par « tout » ou par « cela » trahit une perception vague caractéristique du regard que jette Pierre Mercadier sur l'Histoire. Mais en même temps, situé en bout de course de Mercadier et presque au terme du roman, ce monologue intérieur a des vertus universalisantes très nettes : lorsque Mercadier pense « on est attiré par l'abîme, on se penche dessus », c'est toute la société française qui se trouve désignée comme téméraire et suicidaire. De même, « ne pas savoir la fin de l'histoire », vaut à la fois pour l'inconnue de la mort à la première personne, pour le déclenchement de la première guerre mondiale et pour la fin du roman lui-même qui, pour Pierre Mercadier, restera inachevé. En outre, ne pas connaître la « fin de l'histoire », c'est peut-être aussi n'avoir absolument aucune perception du sens (et de la finalité) des événements enchaînés, c'est décrire l'individu dans la tragédie de l'inconscience tragique. De plus, ce retour tardif sur la conscience historique, à la

fois pathétique et grotesque, rappelle assez précisément ce qui se dit du tragique et de la destinée humaine dans le roman, deux idées toujours considérées à l'aune d'un jugement individualiste qui dévalorise l'effort vague et finalement immature d'un Mercadier pour donner sens à ce qui se passe en lui. Si celui-ci veut préserver ce *détachement* tout au long du roman, il est en revanche impossible, du côté du lecteur, d'ignorer ce qui se passe en arrière-plan et dont il connaît, lui, les tenants et les aboutissants. Les hasards de la vie (et de la narration) ne cessent de placer ce lecteur, bien avant ce retour sur la « fin de l'histoire », en face des « nouvelles » du monde : celles-ci viennent alors rythmer une lecture où la conscience et la connaissance du lecteur s'écartent de plus en plus de celle de Mercadier. La scansion du roman par les lointains historiques a donc pour effet d'entraver – pas assez nettement semble-t-il aux yeux de Paulhan — l'adhésion et l'identification lecteur-personnage. L'histoire ainsi indirectement écrite a pour fonction dans *Les Voyageurs de l'impériale*, non d'unir un « héros » avec une nation, mais bien de consacrer le divorce d'un individu d'avec son milieu, son pays et ses horizons historiques. Derrière cette séparation, on peut évidemment lire l'arme de combat qu'Aragon construit ainsi, renvoyant la conscience du lecteur à son devoir et à son appartenance aux déterminismes collectifs. Si le caractère inexorable des événements quitte la sphère de la “conscience mercadienne” du monde, il rejaillit donc à côté d'elle, dans l'espace du roman et de la lecture. La tragédie des individus et notamment celle de Pierre Mercadier, se développe, apparemment, dans une tout autre direction.

2. Le destin, c'est les autres.

Si l'on peut aisément affirmer de Pierre Mercadier qu'il incarne sans doute à lui tout seul « une tragédie » de grande envergure, encore faut-il considérer qu'il ne s'agit pas là d'une expression qu'on pourrait utiliser à son propos de manière commune. Il représente certes, au sens faible, la « tragédie » de l'enfance orpheline

(de père), du couple déchiré et de la solitude destructrice, mais le « terrain » de ce tragique dans lequel Mercadier semble englué se trouve plus rigoureusement et plus *littérairement* fondé qu'il n'y paraît dans les premiers chapitres du roman où l'on doit se montrer attentif aux quelques mentions du *fatum* discrètement placées dans les premiers chapitres qui ramène systématiquement l'idée d'un destin fixé dans quelque ailleurs métaphysique à une forme de déterminisme humain et social. Au-delà de l'étrange figure de l'agonie qu'incarne un instant l'Amiral au début du roman, une image proleptique nous est donnée de la figure maternelle, qui prend d'autant plus de résonance qu'on la peut en partie rattacher à la biographie affective d'Aragon⁴ :

Les mères aimantes jouent ainsi parfois un rôle décisif et tragique à l'instant où s'aiguille⁵ la destinée de leur fils. Elles faussent une vie dans les meilleures intentions du monde. (44)

La mère, qui apparaît ainsi furtivement comme l'incarnation et l'émanation d'un destin supérieur - quoique familial - en ce qu'elle détourne une vie de son cours naturel (la guerre et l'héroïsme), tient lieu d'unique déterminisme de la vie de Mercadier dont l'énergie résiduelle sera consacrée par la suite à lutter contre toute emprise de l'autre sur lui-même, de se créer une liberté factice - en dehors du destin social - faite des coupures accumulées par rapport à son milieu d'origine. Mais on notera que la Parque maternelle voit son rôle quelque peu amoindri par l'idée qu'elle est elle-même déterminée par une sorte de tradition familiale, liée au respect de l'argent (44) et à la stabilité de l'Etat. Si la conviction qu'il agit sous le poids d'une « destinée » abstraite contribue dans un premier

⁴ La mère d'Aragon joua un rôle décisif dans l'orientation d'une partie de sa vie : elle exigea de lui qu'il fit des études de médecine (ce qui le mènera un jour à rencontrer André Breton) et lui annonça en 1918 qui était véritablement son père. Qu'on ne voie pas dans cette idée de « résonance » l'idée ici d'une identification Aragon / Mercadier. Bien des traits aragoniens sont prêtés aux personnages sans qu'on puisse en déduire autre chose qu'un effet expérimental de transposition . C'est davantage le choix des marqueurs de la transposition biographique et leur emplacement dans le développement du roman qui doit, à notre sens, attirer l'attention.

⁵ On notera qu'Aragon parle « d'erreur d'aiguillage » pour Pierre Mercadier, à la page précédente.

temps à détacher Pierre Mercadier de toute idée de responsabilité (« Pierre avait cru à sa calme destinée (43) ») les développements ultérieurs de la psychologie du personnage soulignent à quel point il ne va plus s'agir désormais pour lui que de s'affranchir des contraintes liées aux autres et à tous les témoins de son existence. On ne peut manquer de souligner à cet égard l'ambiguïté des sentiments du fils par rapport au décès de la mère :

Une mère, c'est un témoin irremplaçable qui s'en va : notre univers qui commence à se détruire (62)

Le sens de cette notation, censée rendre compte de la douleur égoïste d'un individu qui voit disparaître la marque essentielle de son passé doit se lire différemment à la lumière de ce que Mercadier avoue à Meyer au sujet de ses relations avec les témoins encombrants de sa jeunesse. Cette contestation du « droit sur vous » qu'ont les autres parce qu'ils vous ont connu constitue l'une des prémices essentielles du départ de personnage central. La part tragique du personnage tient sans doute dans cette lutte contre le poids du destin, c'est-à-dire à la fois contre le déterminisme familial mais aussi social et politique, en somme contre la pesée des autres sur les choix individuels, au point qu'il tente, dans sa biographie de John Law, de nier l'idée même de destinée :

il n'y a pas de destinée de l'homme [...] -l'ordre humain est à proprement parler le désordre (130).

La biographie, présentée comme genre ordonnant les informations dont on dispose sur un individu et construisant de manière illusoire un « destin » fournit à Pierre Mercadier le terrain idéal d'une contestation du contrôle des « témoins » ultérieurs, y compris du « témoin idéal » auquel il ne croit point (59). L'idée commune d'une fin « tragique » promise à tout homme, quelque soit son rang, ne semble pas en contradiction avec ce refus d'idée de destinée qui reste

obsessionnelle chez Mercadier pendant tout le roman, même si elle entretient une forme d'équivoque et souligne peut-être une hésitation métaphysique chez lui.

Est-ce qu'il y a dans la vie un seul roman heureux ? Est-ce que chaque vie humaine, la plus humble, ne se termine pas de façon tragique ? (674)

Placée à la fin du roman, cette lecture par Pascal d'autres fragments de la biographie de John Law, tend à refermer le personnage sur ses propres pressentiments. A sa manière, Pierre Mercadier décrit, après Cocteau, la « machine infernale » qu'est la vie telle qu'il la conçoit :

Nous nous attristons du malheur des grands hommes comme de l'effet injuste d'une fatalité à leur taille [...] Est-ce que chaque vie humaine, la plus humble, ne se termine pas de façon tragique ? [...] 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. (674-675)

Le « concept » des *Voyageurs de l'impériale* se rapproche assez nettement de l'idée du destin pour qu'on puisse y voir la marque d'une pensée de la fatalité du système qui pèse sur la société et donc l'idée d'un déterminisme fort. A cet égard, l'omnibus à impériale, stigmatisant une société répartie en une strate d'inconscients et une autre de manipulateurs, peut apparaître comme la réincarnation moderne d'un *fatum* antique adapté aux époques d'urbanisation de la fin du XX^e siècle. Mais ce qui frappe dans cette image finale, c'est que la conscience tragique, celle qui écrase le « héros » sous le poids d'une vie déjà écrite, disparaît au profit du conflit délétère entre une classe cynique et une autre condamnée à la passivité. La métaphore vaut également pour Pierre Mercadier : c'est à la lumière de cette 'inconscience tragique' que l'on doit donc comprendre la tragédie de Pierre Mercadier à la fois comme celle d'un homme en lutte contre le spectre de l'Autre, (sa nécessité mais aussi son avancée inexorable dans l'espace individuel) et comme celle de l'échec de cette lutte. La fin de Mercadier

relève par conséquent de l'« ironie tragique ». Pierre Mercadier devra bien se soumettre, à son corps défendant, non seulement à cette sensation d'un « destin » qui le mène tout droit à sa perte et que la voix narrative achève de notifier, sur le ton d'un André Bellemeine...

Pascal ne sut donc jamais comment, où, entre quelles mains son père était mort. Ni même qu'il fût mort. L'étrange destin de Pierre Mercadier se plaît jusqu'au tombeau à entretenir l'équivoque et le trouble. (742)

... mais au poids considérable de Dora, dont l'affection pathologique et étouffante immerge Pierre dans une sorte de retour de l'autre qui devient son enfer. Mais peut-on pour autant parler d'un destin tragique pour Pierre Mercadier, ce qui donnerait une aura à son agonie ? Il est important de noter que cette dimension de gisant, qui aurait pu conférer à Mercadier une sérieuse dimension de martyr se voit elle-même considérablement minorée par le recours à la mention d'une conscience imparfaite de sa propre fin. Imperméable à « la fin de l'histoire », Pierre Mercadier se trouve en quelque sorte privé du sens terminal (mais non de la souffrance) de sa mort. Il n'est plus que ce « tragique guignol démantibulé » (703), perdant sans doute le sens de ce qu'il fut et de ce qu'il est devenu. Si l'on peut recourir ici à l'idée d'un auteur incarnant l'instance déterminante ultime, c'est surtout pour son pouvoir de destruction du tragique chez le personnage de Pierre Mercadier. En définitive, et si l'on considère l'ensemble du roman, l'idée d'une « destinée » ne cesse de balancer entre sa négation par l'individu-type et son rétablissement romanesque, la « machine » romanesque se substituant dès lors au destin lui-même et se rapprochant de l'image de l'omnibus emporté vers la catastrophe. La distanciation à l'égard de la tragédie s'étend par ailleurs à l'ensemble des personnages du roman, à une exception près, particulièrement forte, celle de Pascal.

3. Distanciations et croisements

Dans la ligne des *Cloches de Bâle* et des *Beaux quartiers*, qui donnent tous deux une place de choix au suicide, aux crimes, aux accidents et de manière générale au mal, *Les Voyageurs de l'impériale* peut bien être présenté comme roman des naufrages individuels mais aussi de la mort, omniprésente. Mort du père puis du beau-père de Pierre Mercadier, mort de sa fille, mort du baron de Lassy de Lasale, allusion à la noyade du frère de Michel dans les marais, agonie de Mercadier...*Les Voyageurs de l'impériale* ne se limite pourtant pas à sa tonalité lugubre que semble résumer les mots de la table tournante à propos d' « une femme morte en prison », Marie-Antoinette :

Tout à coup, la table était devenue folle : elle voulait dire quelque chose, on ne lui posait pas les questions qu'elle aurait voulu, elle épelait sans arrêt des mots, elle pensait, frappait, trébuchait... Des mots tragiques : *désespoir, faim, solitude*... Tout le drame de la prison. (255)

A l'image de cette scène de la table tournante, on ne cesse d'hésiter, pendant tout le roman, entre une perception pathétique de la mort (celle des enfants par exemple, celle d'Yvonne) et une perception distancée ou grotesque (ce mari tombé d'un train pour avoir mal lu les cours de la Bourse, l'enterrement de Madame d'Ambérieux et l'agonie de Mercadier, pourtant deux fois affectée de l'adjectif « tragique »). De même encore pour cette veuve héritière d' « une des fortunes les plus colossales de la terre. Une famille pleine d'histoires tragiques » (411) dont le portrait caricatural dit à la fois le capital de douleur accumulée et l'incarnation de la « destinée humaine » (414) mais avec le recul et la distance d'un regard hypnotisé par le jeu. La mort et la nuit individuelle qui l'accompagne se voient donc traitées par Aragon non avec indifférence mais avec le ton d'une cruelle lucidité. A quelques exceptions près qui peuvent prendre à la gorge, le roman glisse ainsi entre le drame bourgeois et le lecteur une sorte d'instance distanciatrice qu'il arrive à Aragon d'attribuer ironiquement aux domestiques, au

chapitre XXXIX de la première partie, lorsqu'on s'aperçoit que Suzanne, la fille de Blanche Pailleron, a disparu :

Les domestiques jouaient là-dedans le rôle du chœur antique, et leurs propos pleins de mystère étaient fourrés d'allusions et de réticences où la vérité eût trouvé son compte, s'il y avait eu quelqu'un pour l'écouter. (244, ns)

Cet étrange « chœur antique », organe par excellence de la tragédie grecque, délivrant ici des oracles dans le vide, joue à la fois le rôle de distanciation humoristique déjà assumé par le jeu des voix dans le roman mais semble aussi devenir le symbole, sur un tout autre plan, et peut-être sur le plan historique, des informations délivrées au lecteur sur l'Histoire en marche que les personnages n'entendent pas. Il y a lieu ici de rapprocher cette unique apparition du chœur tragique de ce qu'Aragon écrit, de manière assez étrange, au chapitre I, de l'Amiral, dont la dimension tragique demeure inaperçue de ceux qui *devraient* l'entendre:

Les gens vous écoutent et se disent : quelle vieille peau, quel grotesque. Ils n'ont pas entendu ce grelottement de terreur qui donnerait du tragique à chaque fin de phrase nulle, à chaque hoquet d'un esprit qui bat la campagne à tout hasard, pour ne pas voir sa propre faiblesse, l'ombre préfiguratrice de la mort.(40)

Il semble par ailleurs faire écho à l'idée d'une société en crise enfermée en un seul lieu qu'Aragon compare auparavant à l'épopée :

L'épopée ne dépassait point le col de la Rochette au Sud, celui de Vallorse au Nord. Elle prenait ses violences à ses limites, *comme la tragédie antique à l'unité de lieu.* (93, nous soulignons)

Roman des déchirures et des séparations, *Les Voyageurs de l'impériale* confronte nombre de ses personnages à des situations de dilemmes, de séparations, d'abandon, de décès dont l'ambiance tragique renvoie de manière

globale à certains effets théâtraux, notamment dans la partie consacrée à Sainteville : c'est le cas par exemple pour le « je ne vous aime pas » lancé par Blanche Pailleron à Pierre Mercadier ou de la scène mélodramatique qui fait fuir une ombre désespérée vers l'Égypte. Le tragique théâtral qui surgit dans le récit se trouve renvoyé à ses nombreux "contrechamps" comiques qui orientent le roman vers le portrait d'un groupe social dérisoire et place soudainement les déchirures sentimentales sous le jour cru de la réalité des mensonges. Il est tout d'abord question de cette « comédie humaine » du couple que se jouent Pierre et Paulette, symbole de leur hypocrisie à tous deux :

Ce qu'elle avait été odieuse les derniers jours, avec sa douleur ! Elle se croyait obligée de dire des choses, de raconter des anecdotes, de s'attendrir aux larmes sur le passé. Le mot *maman* dans sa bouche était révoltant comme une fausse note. Pierre l'aurait battue. Mais en même temps, *il entrait dans la comédie*, il se faisait plus affligé que nature, sombre, digne, rêveur, il détournait la tête comme pour dérober sa faiblesse. Il était l'idéal du gendre en deuil (288, nous soulignons)

... que les enfants mimeront parfois à Sainteville :

Ma parole, elle pleure. Suzanne, ma petite Suzanne... Il se rapproche d'elle sur le fourrage, elle le repousse, elle lui flanque un coup de pied dans les jambes. Des larmes... de vraies larmes sur ses doigts... Suzanne ! Brusquement, elle s'est mise à rire, en renflant un peu. Qu'est-ce que ça veut dire ? Une comédie ? Mais quand ? maintenant, tout à l'heure ? « Je plaisantais », dit-elle. Et elle arrange ses cheveux, elle se mouche. « C'est bientôt que ton père et ta mère arrivent à Sainteville ? Je plaisantais. » Pascal ne sait que penser. Lui qui avait failli dire comme elle ! (161)

On voit ici combien la « comédie » ici ne se fait pas l'exact contrepoint de « la tragédie » mais renforce encore, par le sens de « jeu social » et de « mensonge », la lézarde dans la fresque des relations humaines et sentimentales : séparations, déchirures, hypocrisies, morts et pertes d'enfants, tout conduit chacun (sauf peut-être Blaise et Pascal) vers des jours sans forces et sans gloire. Ce qui

n'entrave du reste pas l'usage d'une certaine forme d'humour noir. Le naufrage et le désespoir de Dora auxquels vient s'ajouter le pathétique déclin de l'individu contraste étonnamment avec l'effet dérisoire et comique d'un pantin désarticulé et puant articulant à grand peine un mot pour lequel il n'est pas fait : « po-li-ti-que ». De même, la « comédie humaine » s'articule volontiers dans *Les Voyageurs de l'impériale* à l'idée d'un « théâtre du monde » voire d'un « opéra » dont le roman bat assez nettement la mesure.

Seul Pascal, déjà associé à « l'unité de lieu » de la tragédie pour ses jeux dans la montagne (93) apparaît parfois comme un personnage confronté à un dilemme tragique d'envergure :

Une sorte de tragédie étrange se jouait dans le cœur de Pascal. Il avait d'emblée accepté son destin, il ne renâclerait jamais devant ; il ne serait pareil ni à son père, ni à son oncle Blaise, mais l'abominable fatalité lui pesait, et cette certitude que sa jeunesse ne serait ni libre ni heureuse, à cause du fardeau qu'il avait déjà sur les épaules : sa mère, sa sœur, lui-même à nourrir. Il n'admettait pas de discuter cette obligation monstrueuse, mais il en portait l'accablement à chaque instant de la vie. Elle avait la vie, cette cendre à lui offrir en toute chose. Mangeait-il ? C'était pour nourrir ce bagnard qu'il serait dès qu'il en aurait la force. (594)

Pascal Mercadier quitte ainsi le décor d'opéra et de mélodrame pour s'inscrire dans la tragédie du réel et des combats à mener. La cohérence et l'insistance du lexique tragique pour Pascal (« tragédie », « destin », « abominable fatalité », « fardeau »), isolées dans le roman, soulignent à grands traits la divergence idéologique du personnage et le changement de « scène ». Ce faisant, il vient contredire terme à terme la perception du « destin » par son père qui se plaît à penser, « accoudé au mur crénelé de Vérone » que « l'homme moderne » « ne s'embarrasse pas d'aucune des sottises de convention, sans place assignée ici ou là, maître de son destin, défiant les limites fixées à une existence » (408). Entre l'acceptation de son destin et l'idée d'un homme maître des événements, Aragon glisse l'espace de la génération et de la conscience politique. Du même coup, les paroles des domestiques que n'entendent pas les

parents éplorés de Sainteville pourraient bien se lire comme une sorte d'image de l'étanchéité des sphères dramatiques individuelles aux données de la sphère historique.

Les « retours » épisodiques du tragique serviraient donc le roman à thèse en ce qu'ils marquent le décalage des catastrophes individuelles et collectives mais aussi l'impossibilité pour des individus épris d'eux-mêmes à se projeter dans le décor réel de l'histoire. Détachement, séparation, distanciations apparaissent dès lors comme les termes d'une écriture particulièrement complexe du tragique historique dans la mesure où, dans l'absence de personnage référent, à l'exception de Pascal, la superposition mentale des tragédies ne peut s'effectuer que dans l'esprit du lecteur, doté du même coup d'un point de vue supérieur finalement assez inconfortable au vu des préparatifs de la guerre en Europe. Cette manière diffractée d'inscrire le tragique dans le récit place finalement ce lecteur devant ce « divorce » de « l'acteur et [de] son décor » par quoi Camus définissait non le tragique, mais l'absurde⁶.

⁶ Camus (Albert), « Un raisonnement absurde », dans *Le Mythe de Sisyphe* [1942], coll. « Idées / Gallimard », 1984, p.18.